

Globalización artística: la diáspora y el contexto mexicano

Material docente

Dossier de trabajo (bimensual) primer cuatrimestre

Asignatura: Proyectos II. Técnicas en la creación artística

Licenciatura: Bellas Artes

Curso: 5º

Año: 2008-2009

Profesor: Jesús Segura Cabañero

Facultad Bellas Artes

Universidad de Murcia

Palabras clave: docente, globalización, arte mexicano, arte contemporáneo

Abstract:

La diáspora latinoamericana, la lógica del movimiento social interpela a la política, y, por otro lado, la lógica de intervención articulada de sectores subalternos es la que abre el espacio de lo político. De este modo, la discrepancia sistemática hacia las manifestaciones oficialistas e institucionales ha generado entre los productores artísticos un espíritu crítico de la realidad de la que surge. Esta maniobra, como ha apuntado Gerardo Mosquera, se establece mediante una potenciación del instrumental analítico y lingüístico del conceptualismo, para bregar con el alto grado de complejidad de la sociedad y la cultura de América Latina, donde la multiplicidad, la hibridación y los contrastes han introducido contradicciones al mismo tiempo que sutilezas. Todo este carácter debe ser legible en términos “internacionales”, pero conlleva el riesgo de llegar a convertirse en la perfecta alteridad para el *mainstream*.

Índice

1. Arte diaspórico: la diáspora latinoamericana	2
1.1. México y el laboratorio político: antecedentes	12
Bibliografía.....	27

1. Arte diaspórico: la diáspora latinoamericana

Antes de la caída del bloque comunista, la situación mundial se estructuraba en un equilibrio entre las potencias mundiales. Al dividir el mundo, la política de las potencias creaba la ilusión de la totalidad. La función en el orden global de las cosas estaba asignada en el equilibrio entre las dos potencias. Y por tanto, el mundo era una totalidad en la medida en que nada en él podía escapar a su función. Como apunta Bauman:¹

...cada cosa tenía su significado y éste derivaba de un centro dividido, pero único: el de los dos enormes bloques trabados, aferrados, unidos en combate mortal. Superado el gran cisma, el mundo ya no presenta el aspecto de una totalidad; parece más bien un campo de fuerzas dispersas y desiguales que se cristalizan en lugares difíciles de prever y adquieren un impulso que en verdad nadie sabe detener.

La globalización ha devenido en la ausencia de un centro, y ha reemplazado a la universalización que propugnaba el pensamiento moderno primitivo y que se basaba en la creación de un orden universal sustentado por la fábula de crear condiciones de vida similares para todos y en todas partes. Así, su sustitución por la globalización neoliberal ha traído una unicidad de los mercados financieros globales que operan en espacios extraterritoriales e imponen sus leyes sobre el planeta. En palabras de Bauman, la

¹ BAUMAN, Zygmunt, *La globalización. Consecuencias humanas*, Fondo de cultura económica, México, 2000, p. 79.

globalización no es sino una extensión totalitaria de su lógica a todos los aspectos de la vida.

De este modo, se produce la difusión ilimitada e irrefrenable de las normas de libre comercio y, sobre todo, el movimiento del capital, de la economía, se libera del control político y se reafirma en su libertad de movimientos y falta de restricciones. Al mismo tiempo que ejerce una presión en los estados débiles. Esto supone dejar libre el camino y abandonar cualquier intención de aplicar una política económica autónoma.

Al separar la economía de la política y descargar a esta última de su carácter regulador se produce algo más que un cambio en la distribución del poder social. Lo que está en juego, es la imposibilidad de accionar de manera colectiva y eficaz sobre problemas sociales. La máxima neoliberal cumple sus expectativas, con la globalización, de dar mayor margen de maniobra al bando dominante y, al mismo tiempo, aplicar las restricciones más feroces al bando dominado.

Así, los gobiernos estatales y la globalización económica se alían en un proceso que contempla la distribución mundial del poder, la soberanía y la libertad mediante las tecnologías de la velocidad. Con esto, advertimos claramente que la globalización le da a los extremadamente ricos nuevas posibilidades para ganar dinero rápido y margina y excluye a los pobres, que no tienen acceso a esta forma tecnológica.

Esta inmovilidad del bando dominado estigmatiza la miseria como local y la riqueza como global. Las travesías globales de los recursos financieros son inmateriales en su desplazamiento, pero no así en su concreción local, ha generado la destrucción de las economías regionales y la inadaptación de millones de personas a la nueva economía global que se han constituido en un creciente flujo migratorio, en busca de los centros de poder que puedan atender sus demandas, y que, a su vez, son asimilados por la matriz consumista del capital.

Los residentes del primer mundo viven en el tiempo y los del segundo mundo, en el espacio. Los primeros recorren distancias instantáneamente, mientras que los segundos viven confinados en un tiempo vacío. Como apunta Barman:

Para el habitante del primer mundo –ese mundo cada vez más cosmopolita y extraterritorial de los empresarios, los administradores de cultura y los intelectuales globales–, se dismantelan las fronteras nacionales tal como sucedió para las mercancías, el capital y las finanzas mundiales. Para el habitante del segundo, los muros de controles migratorios, leyes de residencia, políticas de “calles limpias” y “aniquilación del delito” se vuelven cada vez más altos... Los primeros viajan a voluntad... los segundos lo hacen subrepticamente y a veces ilegalmente...²

Esta polarización, consecuencia de la globalización, trae consigo la segregación, separación y marginación social progresiva y una categorización donde el control social, la movilidad y la criminalización de las clases dominadas se han exacerbado. Poner en tela de juicio estas condiciones de existencia –y lo que es más importante para este estudio, generar alternativas artísticas que desoculten dicha estructura– será uno de los planteos de este estudio.

Así, la formación de identidades colectivas populares en un momento en que la teorización está dominada por la idea de la formación de la multitud en oposición al proyecto de globalización capitalista, ha generado un debate abierto en torno al advenimiento y hegemonía de demandas y actores sociales que se constituyen en nuevos movimientos, que tratan de encontrar su lógica participación activa frente al sistema neoliberal del que emergen.

El tipo de ordenamiento social en casi todo el continente latinoamericano está instruido mediante el neoliberalismo, entendido este como una fase del capitalismo. Este orden social estructura las clases sociales, pero es interpelado constantemente por sectores disidentes que constituyen antagonismos. Los campos de conflicto social reclaman una igualdad que se ha visto reforzada por la articulación de un proceso identitario que tiene lugar en el sujeto social para la construcción de un “nosotros” (indisociable de un “ellos” adversario o enemigo) y la elaboración de proyectos conjuntos que conciten la atención y la acción del colectivo, ya que para su efectiva conjugación debemos establecer una mediación entre esas estructuras y la acción colectiva. Esto genera una construcción de sentido que es imprescindible para la emergencia de demandas sociales.

² *Ibíd.*, pp. 117-118.

Como ha apuntado Laclau,³ en este sentido, es factible asumir algunas demandas mediante el sistema institucional que gestiona el orden social, es decir por la Política. A este respecto, mientras que la lógica del movimiento social interpela a la política, es la lógica de intervención articulada de sectores subalternos la que abre el espacio de lo político. Es lo que Laclau ha llamado *populismo*.

En este sentido, los movimientos sociales se articulan en torno a demandas que a veces operan en el campo de la pugna para articular posiciones democráticas donde se discuta la posibilidad de criterios distributivos de justicia social. Este momento fundacional de lo político supone otra forma de organización para las sociedades latinoamericanas, que se aleja del principio jerárquico y ordenante que marca el neoliberalismo.

Sin embargo, en América Latina se hace casi obligado la construcción de identidades, donde la idea de un “nosotros” se oponga de manera radical a los agravios e injusticias que ha impuesto el orden social neoliberal. En este sentido, la falacia del fin de los espacios nacionales como espacios políticos reclama pensar la esfera nacional, como generadora de un cuerpo social constituido por las voluntades colectivas populares, sin olvidar el sustrato regional como elemento aglutinante de esas demandas. A este respecto, es fundamental articular movimientos populares como garantes de otro orden social para América latina.

Las preguntas que aquí nos interesan son: ¿en qué medida el arte contribuye a la asunción de identidades colectivas excluidas? ¿Cómo el arte modula el carácter simbólico de estas identidades? Y ¿de qué manera el arte aporta estructuras experimentales para la configuración de nuevos territorios?

En este sentido, en América latina, una vez derrocadas las dictaduras militares, ha seguido la inercia de un aumento de la desigualdad social, donde el crecimiento de la exclusión y la marginalidad aparecen como los principales efectos de un modelo social, económico y político caracterizado por: el endeudamiento creciente de los estados y una fuerte dependencia de los mercados financieros internacionales que socava la capacidad de regulación e intervención de los estados en la economía; el desarrollo de políticas de

³ LACLAU, Ernesto, *La razón populista*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2005. *Vid.* cap. II.

ajuste estructural a partir de las crisis de la deuda externa; el aumento de la polarización social, y el crecimiento alarmante de los índices de desindustrialización y desocupación, que han planteado un panorama en el que las intervenciones artísticas ya no buscan denunciar la represión o esquivar la censura, sino configurar un lenguaje que se han ido forjando estilísticamente mediante una discrepancia sistemática hacia las manifestaciones oficialistas e institucionales, que ha generado entre los productores artísticos un espíritu crítico de la realidad de la que surge.

Esto ha posicionado las intervenciones artísticas, en diversos estados de América Latina, en un modelo legítimo para analizar y cuestionar los autoritarismos y las relaciones con el capitalismo desde un punto de vista inusual. En este sentido, quiero traer aquí unas reflexiones de Gerardo Mosquera, donde afirma:⁴

América Latina ha participado de la proliferación global de un “lenguaje internacional postmoderno” minimal-conceptual. Pero lo ha hecho a su manera, introduciendo diferencias. Si esquematizamos una inclinación artística *mainstream* en Estados Unidos y Europa, que, en general, va más hacia dentro del arte mismo, notaremos que los latinoamericanos van más del arte hacia fuera. Comparten el interés de muchos de aquellos colegas por una suerte de lingüística del arte estructurando su propia producción, o sea, un arte conformado a través de su autodiscusión, y, más allá, por una crítica de la representación. Pero desde allí tensan el arte hacia contextos ambientales, sociales, culturales, religiosos, etc. No en forma directa o anecdótica, sino dentro del propio análisis de los recursos semióticos del arte. Como parte de este rumbo, la simbolización mantiene un peso notable en el arte producido en América Latina –quizás con la excepción de Brasil–, en contraste con la inclinación más presentacional prevaleciente en Estados Unidos y Europa. En nuestro continente muchos artistas se han valido de recursos de tipo postconceptual para entretejer lo estético, lo social, lo cultural, lo histórico y lo religioso, sin sacrificar la investigación artística. Para hablar con propiedad, en realidad la están reforzando, al expandir las posibilidades del arte hacia nuevos territorios y volver más densa y refinada su capacidad significativa. Estos artistas están potenciando el instrumental

⁴ MOSQUERA, Gerardo, “Good-Bye identidad, welcome diferencia: del arte latinoamericano al arte desde América Latina. Arte en América Latina: tránsitos globales”, en LEÓN, Rebeca (ed.), *Arte en América Latina y cultura global*, Facultad de Artes, Universidad de Chile, LOM Ediciones, Santiago de Chile, 2002, pp. 123-137.

analítico y lingüístico del conceptualismo para bregar con el alto grado de complejidad de la sociedad y la cultura de América Latina, donde la multiplicidad, la hibridación y los contrastes han introducido contradicciones al mismo tiempo que sutilezas. Todo este carácter de ser legible en términos “internacionales” y a la vez diferentes, vuelve hoy internacionalmente atractivo al arte latinoamericano, pero conlleva el riesgo de llegar a convertirlo en la perfecta alteridad para la *mainstream*.

Otro factor influyente es la hibridación desplegada por la globalización, entendida como

...un proceso caótico de amalgamamiento desigual y contradictorio, pero también fecundante y enriquecedor.⁵

que ha desarrollado unas bases de intervención anómalas que han derivado en un cuestionamiento de la globalización como capitalocéntrico, porque sitúa al capitalismo

...en el centro de las narrativas de desarrollo, tendiendo, en consecuencia, a devaluar o marginar cualquier posibilidad de desarrollo no capitalista [...] la naturalidad de la identidad capitalista como plantilla de toda identidad económica puede ser puesta en cuestión...⁶

por diversas opciones de desarrollo económico propias del mismo posdesarrollo que valoran los modelos locales no necesariamente complementarios, ni opuestos ni subordinados al capitalismo globalizado.

En este sentido, el conflicto primero que encontramos en los ámbitos del arte latinoamericano es el enfrentamiento entre lo universal y lo particular. Como explica Ticio Escobar:⁷

...ya que mientras la hegemonía cultural suponga la administración del sentido, las cifras de la periferia serán transcritas siempre desde el lugar del centro.

⁵ GARCÍA CANCLINI, Néstor *La globalización imaginada*, Paidós, Barcelona, 1999, p. 52.

⁶ GRAHAM & GIBSON, *The end of capitalism (as we knew it)*, Basil Blackwell, Oxford, 1996, p. 146. Citado por José Gpe. Vargas Hernández, en *S Urbanitas* Revista de Antropología Urbana, Año 2, vol. 2 n° 1, 2005.

⁷ CASTIGLIONE GONZÁLEZ, Paola (ed.), *Arte en América Latina y Cultura Global*, Ed. Dolmen Ensay, Facultad de Artes Universidad de Chile, Santiago de Chile, 2002, p. 102.

Gran parte de productores artísticos críticos en Latinoamérica han desarrollado un modelo de descentramiento de las cuestiones históricas que han dado como resultado un imaginario intervisual, es decir, abiertos a múltiples asociaciones visuales e intelectuales. Esto ha generado una fragmentación del concepto de identidad que se ha configurado en identidades múltiples regidas por la diferencia, cuyas bases étnicas se sostienen, como señala Arjun Appadurai,⁸ en una negociación entre la historia y la agencia social, el campo de los afectos y el de la política, los factores a gran escala y los factores locales. En definitiva, una concepción de la identidad que mantiene permanentemente activos los conflictos culturales que emergen de estas interrelaciones.

Del mismo modo que los estados han fracasado en su idea de soberanía, que ha sido asumido como elemento coercitivo de lo étnico, así, las múltiples y fragmentadas realidades nacionales se han constituido en áreas culturales que se relacionan local y globalmente mediante estrategias transculturales donde los modelos globales son implementados por las realidades locales.

Sin embargo, cabría plantearse si los significados existen fuera de la estructura generada por el capitalismo. Como argumenta Nestor García Canclini,⁹ la insuficiencia actual de las categorizaciones históricas (territoriales, políticas, de clase, de raza, de ideología) en un mundo atravesado por macro y micro estructuras que conectan lo doméstico con lo público, lo personal con lo social, el ocio con el trabajo y el consumo, en diferentes órdenes simultáneos de lo global y lo local, es el punto de partida para abordar los modos diferenciales en que se llevan a cabo los procesos de globalización.

Una de las tesis más manejadas a este respecto amplía esta afirmación al implementar que al arte latinoamericano no le interesa interiorizar en un modelo de identidades basado en la dualidad centro-periferia, ya que argumentan que la mercantilización cultural del capitalismo esgrime esta estrategia como forma de renovar sus productos alimentándose de alteridades. De este modo, lo étnico, lo popular, lo original... pasan a

⁸ APPADURAI, Arjun, *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*, Ediciones Trilce y Fondo de Cultura Económica, Montevideo, 2001. pp. 178-220.

⁹ GARCÍA CANCLINI, Néstor, Simposio Internacional "Desafíos que plantea la globalización en las Artes Visuales". Universidad Tres de Febrero. Publicado en *Arte y Cultura Contemporáneos* en <<http://www.nexo5.com/n/len/0/ent/1026/la-globalizacion-y-las-artes-visuales-a-debate-en-buenos-aires> >

ser explotaciones comerciales avaladas por una cultura del pastiche, al poner en duda que la irrupción en los circuitos del centro sea un triunfo de la alteridad.

En este sentido, teóricos como Connor¹⁰ afirman que la economía global depende cada vez más de la visibilidad y la autopropaganda al ser una exigencia del mercado y, por tanto, ponen en duda la necesidad de ocupar un lugar ostensible en los centros metropolitanos, ya que la visibilidad también puede significar la aceptación complaciente de las reglas del juego hegemónico. Es por esto, como explica Ticio Escobar,¹¹

...que la autoafirmación y el potencial de disenso del arte latinoamericano no depende tanto de la conquista de los terrenos metropolitanos por parte de sus producciones o de la graciosa aceptación que haga el centro de ellas: dependen de complicados procesos de construcción de subjetividades... Dependen de transacciones, negociaciones, desplazamientos y forcejeos jugados sobre el horizonte de lo hegemónico y formulados a partir de demandas propias.

A este respecto, conviene determinar las nuevas formas de alteridad que implican nuevas segregaciones simbólicas, menos directas y más o menos evidentes, que utilizan el recurso metafórico, en tanto figura de estilo. Este es uno de los recursos que permite configurar nuevos territorios sobre las extranjerías no polares a partir de relacionar términos semejantes por asociación y sustitución; como formula Lacan: “la metáfora se sitúa en el punto preciso en el que el sentido se produce en el no sentido”. Por ello, explica Canclini, estos nuevos modos transversales de nombrar a través de las metáforas “dan ingreso a esa trama escondida de significados, a otra densidad de la experiencia” y permiten visualizar el entramado complejo que la semiótica transnacional del poder va construyendo.

Por otro lado, es obvio que al poder no le interesa reprimir u homogeneizar la diversidad, sino más bien controlarla. El debate étnico-cultural se ha convertido en un espacio político de luchas de poder, tanto en lo simbólico como en lo social. De este

¹⁰ CASTIGLIONE GONZÁLEZ, Paola, *op. cit.*, p. 104.

¹¹ *Ibid.*

modo, no podemos pensar ingenuamente la globalización como movimiento interconectado, que genera intercambios plurales que atienden las necesidades de todos los colectivos, sino en un sistema radial y centralizado sobre centros de actuación determinados que genera una periferia excluida y desconectada. Como apunta Gerardo Mosquera,¹²

...esta estructura implica la existencia de grandes zonas de silencio desconectadas entre sí o sólo indirectamente por vía de las neometrópolis. Este mapamundi de núcleos radiales y áreas *unplugged* determina intensos flujos en busca de conexión. El orbe global genera estructuralmente la diáspora...

Esta diáspora y la creación de puntos antagónicos sugiere la noción de equivalencia democrática expresada por Mouffe y Laclau¹³ a comienzos de los ochenta, en la que reivindican una multiplicidad de diferencias como eje constitutivo de “lo histórico”. Y, por tanto, una concepción de hegemonía que se fundamenta en las relaciones entre lo particular y lo universal. Así, serán las demandas sociales las que prefiguren una cierta universalidad en constante contingencia. El concepto de hegemonía es clave para entender la constitución de las identidades sociales, y está irremediabilmente asociado a la configuración del poder social.

En este sentido, en el capitalismo globalizado, y en concreto en la escena geopolítica latinoamericana, hay una fragmentación del poder y de las identidades sociales que hace que las diferencias se resquebrajen, y se ponga en juego una cadena de equivalencias, cuyo estado contingente forja identidades nuevas de naturaleza política. Esto es debido a que la configuración de la identidad es similar a la configuración del poder político, constituido como hegemonía del poder, lo cual trae consigo una pluralidad democrática cuyas formas de representación se constituyen en universales y activan un sistema que define las propias identidades frente a posiciones antagonistas que las diversifican.

En palabras del propio Laclau:¹⁴

¹² LEÓN, Rebeca, *op. cit.*, pp. 123-137.

¹³ MOUFFE, Chantal y LACLAU, Ernesto, *Hegemonía y estrategia socialista: hacia una radicalización de la democracia*, *op. cit.*

¹⁴ LACLAU, Ernesto, *Debates y combates: por un nuevo horizonte de la política*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2008, p. 15.

El conjunto de mi análisis se basa, precisamente, en afirmar que todo campo político discursivo se estructura siempre a través de un proceso recíproco, por el que la dimensión de vacío debilita el particularismo de un significante concreto pero, a su vez, esa particularidad reacciona brindando a la universalidad un cuerpo que la encarne.

De este modo, el arte en Latinoamérica ha generado una serie de tendencias donde la dispersión y atomización de las demandas minoritarias están tratando de estructurarse como fuerzas variables, donde las negociaciones establecen un juego de tensiones resueltas por la mediación de políticas culturales donde no sólo se garantiza la pluralidad, sino, y en consecuencia, la confrontación intercultural. En este sentido, una estrategia que permita construir proyectos compartidos reunificando la disgregación de los discursos en una articulación de demandas estructuradas en un corpus universal, se torna como la estrategia más plausible a seguir en estos momentos.

Sin embargo, conviene, para este estudio, estructurar las presiones del mercado en la asunción de demandas sociales, en la constitución de identidades colectivas culturales. Hoy, más que nunca, una proporción cada vez mayor de todo lo producido está conformada por bienes y servicios culturales. Esto se debe a que el consumo de bienes culturales ha devenido “valores de signo” más que “valores de uso”. Así, el consumo de las masas se equipara al de las altas elites en la medida que reclaman el consumo de servicios culturales como elemento subsistencial. Como apunta Nelly Richard:¹⁵

La periferia latinoamericana usa el pastiche cultural como sátira tercermundista de la fe primer mundista...

La lógica del mercado, es decir, la lógica del poder hegemónico, esgrime la asunción de consumidores formados en el capitalismo que está especializado en enfatizar la seducción y conservar la alta calidad como estrategia para revestir de nobleza los bienes y servicios culturales que el propio capitalismo administra en formas diferenciadas. Esto se hace desde posiciones que utilizan recursos fugaces y espectaculares heredados del sistema posindustrial, donde el desplazamiento del capitalismo de producción por el de consumo ha devenido, en los sistemas de distribución, el máximo garante de la administración de cultura.

¹⁵ HERLINHAUS, Hermann y WALTER, Mónica (ed.), *Posmodernidad en la periferia. Enfoques latinoamericanos de la nueva teoría cultural*, Langer Verlag, Berlín, 1994, p. 219.

Pero, evidentemente, se crean una serie de contradicciones dignas de análisis. Así los mercados transnacionales han descargado de singularidad y espíritu crítico las producciones culturales, a favor de “productos desnaturalizados”. Estos productos se ejecutan sobre el diseño profesional y calculado de los productos culturales por parte de empresas especializadas en gestión de *marketing* que tratan y consiguen “efectismos culturales” más que cultura comprometida con las demandas sociales que construyen críticamente estos productos, aniquilando, de este modo, todo potencial transformador, subversivo, contingente y hegemónico de un arte, donde las disputas y negociaciones de los actores sociales sean el germen, el caldo de cultivo último, para configurar productos críticos en sus múltiples acepciones.

Por el contrario, las prácticas regidas por el mercado suntuario opuestas a un sentido cultural, hacia el contexto de emergencia, han devenido neuróticas en el arte latinoamericano. Tal y como apunta Gerardo Mosquera: ¹⁶

Un pluralismo abstracto, o bajo el control de centros autodescentralizados, puede tejer un laberinto de indeterminación que confíne las posibilidades hacia una diversificación social y culturalmente activa.

Pero, lógicamente, esto puede traer consigo no solamente unos circuitos *ghetto*, sino un exotismo utilizado como referente multicultural en bienales y exposiciones internacionales. La pregunta aquí es ¿En qué medida se está contribuyendo a transformar la matriz hegemónica, para una diversificación activa?; o por el contrario, ¿No se está cosificando la diversidad en beneficio de la estructura mercantil que despliegan estos eventos? La respuesta hay que buscarla en la asimilación y apropiación de las frecuencias hegemónicas occidentales y su posterior reinterpretación por parte de los productores culturales locales en sus contextos de ejecución. Pero, también en una reversibilidad de la estructura hegemónica para una pluralidad de transferencias etno-culturales. De este modo, una verdadera red global de intercambios culturales modificaría la posición e interpretación de los discursos por parte de occidente, en favor de una inserción de ellos sin restricciones ni manipulaciones hegemónicas.

¹⁶ LEÓN, Rebeca, *op. cit.*, pp. 123-137.

El problema principal de esta forma de inclusión del arte latinoamericano procede de la complejidad de sus formas artísticas y de los procesos teóricos que las han acompañado. Las diferencias del espacio artístico latinoamericano se encuentran localizadas en medio de la ambigüedad que supone una definición clara de su identidad, una situación que evidencia una cuestión primordial, en el momento de precisar la representación de América Latina, y donde, como afirma Mabel Moraña, en sus análisis sobre la inclusión del arte latinoamericano en los campos teóricos postmodernos, enunciados y teorizados en clave metropolitana,¹⁷

...su construcción simbólico-conceptual en distintos contextos de enunciación y teorización [...], se encuentran vinculados a su construcción en torno a la posmodernidad [...] que ha obligado a replantear las preguntas en torno a la construcción de las hegemonías y las consecuentes dinámicas de subalternización, particularmente relevantes que, como es el caso de América Latina, sufrieron durante toda su historia, las marcas de la colonización, la dependencia y la expoliación...

Estos fragmentos múltiples determinan otras coordenadas de pensamiento dirigidas a lo flexible y lo temporal, y en los que las referencias originales pierden su contenido, en la desarticulación de los centros, para desplazar de hecho los contextos en los que el arte latinoamericano fue concebido como marginal, y que ahora, en tiempos posmodernos, se encuentra determinado definitivamente en la problemática de la construcción de las imágenes de representación de equivalencias, dentro de un territorio pensado como espacio de mezcla, híbrido, y fragmentado. El espacio del arte latinoamericano en la inclusión de su diferencia determina, como argumenta Nelly Richard en sus teorías sobre la postmodernidad latinoamericana y la sensibilidad de este tiempo,¹⁸

...el lugar de los registros, que se han convertido en un perpetuo presente, en el lugar donde se ocasiona la yuxtaposición de momentos que convirtieron los volúmenes en superficies, los espesores en texturas, las profundidades en exterioridades.

¹⁷ MORANA, Mabel, "Genealogías, historia y política en los estudios latinoamericanos actuales: ¿Hacia un latinoamericanismo globalizado?", en <<http://nimbus.ocis.temple.edu/~uzevallo/jalla99/morana.htm> >

¹⁸ RICHARD, Nelly, *MAPA. Airmail paintings/Pinturas aeropostales de Eugenio Dittborn*, ICA, Londres, 1994, p. 97.

En esta dirección, las experiencias del arte latinoamericano asumen un proceso ambivalente de resistencia e inclusión, de diferenciación y homogenización. Históricamente, las teorías del arte latinoamericano en los años sesenta se constituían en cuanto a las condiciones de la información y de su posterior alineación del sentido. Nelly Richard escribe sobre este proceso:¹⁹

La desigualdad estructurada por la relación entre centros (los puntos de mayor concentración de valores y sentido) y periferias (las zonas de menor densidad de intercambio) Las experiencias históricas y políticas del colonialismo [...] llevaron a la periferia latinoamericana a identificar el centro con la metrópolis; guía de referencia que promueve los modelos del circuito euro-americano. Centro (el poder metropolitano) y Periferia (la subordinación a su libreto) son los polos del eje de condicionamientos y traspasso de influencias que teorizó modernistamente la fórmula –vigente en los años 60– de la “dependencia cultural”.

El estado de dependencia de la cultura latinoamericana en los años sesenta determina las producciones artísticas, especialmente en sus posibilidades de representación y de construcción significativa a niveles extraterritoriales, y a su vez, constituye la resistencia ante la subordinación de la institución centralizada. La conciencia de resistencia dentro de la dependencia parte de la afirmación de una subjetividad latinoamericana, que es iniciada a principios del siglo XX, y que en la década de los 60 manifiesta el desafío al “centro” como elemento aglutinante del sentido en la modernidad, y su posterior acoplamiento en la contemporaneidad, en la que son incluidos desde las alteraciones que expresan estos territorios, en cuanto al centro, que se ha tornado permeable y, a la vez, teje una coexistencia con lo excluido.

En los años ochenta el capitalismo tardío amplía sus redes hacia las diferencias. En América Latina se articula durante el transcurso de estas décadas, por un lado, la radicalización de las teorías –unas de vuelta al pasado y otras que basan su óptica hacia el futuro, en medio de un proceso de reciclaje permanente de sus representaciones–, y por otro, la manifiesta dependencia a los centros y sus consecuentes resistencias ante los

¹⁹ *Ibid.*, p. 101.

modelos de subjetivación, que atañen directamente a la presentación de una modernidad, que se constituyó como patrimonio universal, que no fue cumplido por completo, y que otorgó al arte latinoamericano su condición de diversidad preontológica, y que será aprovechada por una posmodernidad que celebra la diferencia y la complejidad de las relaciones especificadas en las micronarrativas sumergidas.

No obstante, la inclusión de los discursos de la contemporaneidad surge frente a la ausencia de un cuerpo teórico global y su incorporación en una discursividad contemporánea, que han establecido una nueva forma de enunciación en clave metropolitana, en la que las polaridades de Centro-Periferia se tornan difusas, como escribe García Canclini:²⁰

...una nueva revisión de nuestra modernidad, a partir de la posmodernidad, resaltando que el arte latinoamericano en los años 80 y 90 ha tenido más exhibiciones, ventas y estudios en las metrópolis que en cualquier época previa.

Las diferencias latinoamericanas y sus representaciones se transforman en la contemporaneidad en diásporas de profundo desarraigo, en la búsqueda de ese centro de legitimación que podía ser discutido y que se diluye ante el extrañamiento de sus presencias nómadas, redefiniendo las coordenadas del pensamiento entre hegemonía metropolitana y periferia complaciente.

De aquí que la multiplicidad de visiones entre centro y periferia configuren otros espacios de lectura, en los cuales las significaciones de las artes latinoamericanas se encuentran atadas a una cadena interminable de enunciaciones y significaciones diversas, pues en ellas se presencia la absorción de diversos tiempos y de diversas historias.

Los proyectos artísticos contemporáneos de los artistas diaspóricos activan una descentralización de las lecturas del arte actual en el ámbito global, a través de una ruptura entre las áreas geoculturales establecidas, en la acción de sus agencias

²⁰ GARCÍA CANCLINI, Néstor, "La historia del arte latinoamericano. Hacia un debate no evolucionista", en A.A. V.V., *Arte, sociedad y reflexión*, Quinta Bienal de La Habana, La Habana, 1994, p. 37.

culturales, las cuales restituyen las historias múltiples como productoras de significación y conocimiento que, de manera determinante en el arte contemporáneo latinoamericano, se manifiesta un tránsito permanente entre la identidad y la diferencia, entre la hegemonía y la subalternidad, entre pasado y presente, entre inclusión y exclusión.

El artista latinoamericano en su posición de diáspora y poscolonialidad articula lugares ambiguos a partir de su estatus migratorio, lugares en los que deja traspasar su

...condición contemporánea, [...] su nivel de paridad formal y conceptual con las prácticas centrales. A nivel formal, por ejemplo, y a resultas de la rearticulación de los márgenes tanto económicos como culturales, tal parecería que este arte producido hoy en día por un amplio sector de nuestros artistas ya no es posible circunscribirlo más a fronteras nacionales ni regionales. Al mismo tiempo, este tipo de arte habría dejado de apoyarse en el “metadiscurso” de tipo nacionalista o narrativas folclóricas. Más que nunca, parecería incluso que habiendo dejado atrás el rezago histórico de aquel rasgo anacrónico que sometió al arte latinoamericano desde sus inicios en la condición colonial, los artistas latinoamericanos de hoy están mostrando más que nunca su capacidad para responder con presteza a los estímulos globalizantes de la cultura contemporánea. [...] transformación que se genera con la puesta en escena de valores tanto extraregionales, como de temas de carácter universal: la sexualidad, la condición femenina, los usos de las nuevas tecnologías. [...] el desplazamiento configuraría una zona de negociación y renegociación del legado de la tradición artística de nuestro siglo.²¹

La representatividad artística de la diáspora encuentra su terreno de acción en este cruce permanente de categorías, en la ambigüedad –como señala Nelly Richard–, que se convierte en espacio de expresión, a través de los depósitos o sedimentaciones simbólico-culturales, que levantan sospecha de las series lógicas del fundamento sobre

²¹ RAMÍREZ, Mari Carmen, “Contexturas: lo global a partir de lo local” en José Jiménez y Fernando Castro (ed.), *Horizontes del arte latinoamericano*, Madrid, Tecnos, 1999, pp. 69-70.

su peso de verdad y de conocimiento objetivo. El lenguaje de los artistas diaspóricos, como argumenta Richard,²²

...registra un cambio de lo jerárquico a lo horizontal, del centro a los márgenes, de lo fuerte hacia lo débil, de lo integrado a lo no integrado, del todo al fragmento.

De ahí que la amplitud de los terrenos significantes de los artistas contemporáneos latinoamericanos se encuentre inscrita dentro de una condición global en la que ponen en evidencia una diversidad de cruces y enunciaciones que deben ser aprehendidas por medio de otro tipo de conceptualizaciones que manifiesten su polimorfismo, su fuga permanente de lo establecido, pues ya no responden a espacios fijos de contención significativa, sino que responden a una voluntad hacia la forma en cuanto a lo estético, a las figuraciones simbólicas en lo cultural y al poder interpretativo de su tiempo.

El uso frecuente de conceptualizaciones para los análisis de los movimientos constantes de las diásporas artísticas latinoamericanas se determinan, como escribe Gerardo Mosquera,²³

...en el uso de metáforas que nos hablan del desplazamiento, de los trasvases y las reinenciones que acusan frecuentemente las experiencias migratorias, pero esto no constituye una temática fundamental en la obra de los artistas diaspóricos, pues en ellos “aparece indirectamente, a manera de sustrato, o más bien como un territorio de articulaciones artísticas y culturales complejas.

Esto último vendría a definir un espacio de nuevas y profundas localizaciones de análisis, otras formas de estudio, que nos lleven a considerar a la diáspora artística como un campo de revitalización del pensamiento visual latinoamericano. Por lo tanto, es necesario redefinir las categorías fuertes que se han construido sobre el arte de la llamada periferia latinoamericana dentro de un sistema que nos permita visualizar las transformaciones, los trasvases, los desplazamientos dentro de los proyectos de

²² RICHARD, Nelly, *Residuos y metáforas: Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la transición*, Ed. Cuarto Propio, Santiago de Chile, 2001, p. 222.

²³ MOSQUERA, Gerardo, *Territorios ausentes/Absent territories*, Casa de América, Madrid, 2000, p. 16.

representación de estas diásporas. Los artistas latinoamericanos contemporáneos, en este sentido, ya no pueden estar sujetos a una posición fija, pues éstos se mueven dentro de una multiplicidad opcional de inserciones, dentro de los diversos universos simbólicos en los cuales se encuentran, y en los que están atravesados por el mundo y por los otros. De allí que sea necesario construir una serie de campos de conocimiento reflexivo que nos aproximen a esta complejidad, a partir de los posicionamientos tanto de los artistas como de los teóricos, no en un intento clasificatorio definitivo, sino en la búsqueda de un espacio que nos permita reflexionar sobre las representaciones contemporáneas de la diáspora, de lo que ésta manifiesta como lugar de representación.

En este sentido, el sustrato de los lugares de tránsito se ha visto arrastrado por la movilización permanente de los sujetos y de los territorios que habitan, y, consecuentemente, se han adherido a las representaciones que los artistas incorporan en sus intervenciones. Así, esas adherencias simbólicas se combinan con el espacio y la cultura local del artista generando un modo, un espacio glocal, que debe ser entendido como catalizador de las diferencias culturales. En este sentido, como apunta Canclini,²⁴

...ya no existirían antagonismos entre las culturas, ni polaridades entre la globalización y las culturas locales, “pues se ha producido un desplazamiento de los focos de generación cultural que derivan del reordenamiento transnacional de la producción y circulación entre las industrias culturales; en otros casos, de las comunidades de migrantes que se trasladan masivamente a otro país.

Lógicamente, esto trae consigo nuevas formas de repensar lo local en su interacción con lo global. Lo glocal asume una cierta internacionalidad de los lenguajes fusionados a la simbología local, produciendo otros espacios de representación, cuyas características principales son el arraigo y el extrañamiento. En este sentido debemos concluir reafirmando la asunción del artista contemporáneo, en su condición de sujeto entre-medio ante el acontecimiento mismo. Como argumenta Homi Bhabha,²⁵

²⁴ GARCÍA CANCLINI, Néstor, “Globalizarnos o defender la identidad. ¿Cómo salir de esta opción?”, en *Nueva Sociedad*, n° 163, 1999, pp. 56-70.

²⁵ BHABHA, Homi, *El lugar de la cultura*, Manantial, Buenos Aires, 2002, p. 24.

...en un momento de tránsito donde el espacio y el tiempo se cruzan para producir figuras complejas de diferencia e identidad, pasado y presente, adentro y afuera, inclusión y exclusión.

1.1. México y el laboratorio político: antecedentes

México D. F. se ha convertido en los últimos años en una de las metrópolis generadoras de propuestas artísticas con un hondo calado en la escena internacional, y una aportación tremendamente sólida a los discursos internacionales de Occidente. Esto es debido a que artistas de diversas generaciones provenientes de horizontes culturales diversos se plantearon transformar formal o políticamente el sentido de producir arte.

Para poder entender el desarrollo del arte mexicano de los últimos años debemos contextualizar la aparición de estas frecuencias artísticas a lo largo de algunas generaciones que han vivido en la convulsa escena política mexicana. Analizaremos periféricamente la aparición de estas modalidades artísticas en un periodo particularmente significativo de la historia mexicana, las últimas fases del régimen del PRI, enmarcadas por un lado por el Movimiento Estudiantil de 1968, brutalmente reprimido diez días antes de la inauguración de la XIX Olimpiada y, por el otro, la crisis política y social de mediados de los noventa, que culminó con el levantamiento del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) en el estado de Chiapas en enero de 1994 y la entrada en vigor del tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN). Asimismo, la caída del sistema electoral de 1998, que dejó agonizando a la dictadura del PRI, y la debacle financiera de 1995 dieron paso a la era de la globalización y crearon el caldo de cultivo de la nueva producción artística en México.

A mediados de los años noventa el arte mexicano no representaba ya los intereses del Estado y su consecuente desbordamiento alcanzó la escena internacional. La situación del arte local ya no respondía a una concepción patria de estereotipos asumidos y dejó de percibirse como remanente subsidiario de los centros hegemónicos de poder del arte contemporáneo, ubicados en Europa y Estados Unidos. El proceso de globalización surgido en los noventa atrajo la intención del *mainstream* internacional, y el arte mexicano aportó a la incipiente crisis de estos centros hegemónicos modelos de experiencia que podían revitalizar el panorama internacional.

Así, tal y como apuntan Olivier Debrouse y Cuauhtémoc Medina,²⁶ uno de los aspectos más importantes de ese cambio fue la manera en que los artistas se plantearon producir su arte, y en consecuencia fueron invitados a trabajar fuera de México sin la bendición de las autoridades culturales del país. Pero estas primeras escaramuzas del arte Mexicano obedecen más a una distancia del “caudillismo” cultural local que a una introspección analítica de la escena mexicana anterior a los noventa. Así, las referencias en ese momento incorporan las tendencias internacionales desde las vanguardias en adelante sin entrar en territorios abiertos en los años setenta por compatriotas en el seno del país. Esto fue debido a la ausencia de referentes públicos sobre el proceso artístico local y por la quiebra interpretativa de la historia cultural reciente “del que éramos en cierta medida víctimas y cómplices”, según señalan sus propios intérpretes.²⁷

Cabe recordar que la imagen de exportación que fabricaba el gobierno Mexicano y la marginación por parte de los críticos del país del arte joven que se estaba produciendo cristalizó en una política de coleccionismo público inexistente y vuelta de espaldas a la producción artística que se inició con la formación del salón independiente. Esto generó un rechazo por parte de las políticas culturales del estado, acostumbrado “a la escenificación museológica de lo nacional”.²⁸

Del mismo modo, la apatía de los historiadores del país que no consideraban lo contemporáneo como objeto de análisis e investigación acrecentó la ausencia de debates que permitieran un acercamiento entre la academia y los productores artísticos. En consecuencia, esa energía de investigación fue asumida por los productores artísticos, que incorporaron el disenso creativo. Por tanto, es a ellos a quien corresponde la organización cultural en el actual México.

Abordaré someramente como se gestó el actual estado del arte en México. Para ello desarrollaré un modelo panorámico que permita introducir varias visiones de la cultura en momentos temporales concretos. Pero el campo de estudio que aplicaremos aquí será el de la mitad de los ochenta en adelante, ya que, entre 1987 y 1992, la escena del arte

²⁶ DEBROISE, Olivier y MEDINA, Cuauhtémoc, *Genealogía de una exposición. La era de la discrepancia*, Ed. Turner, Madrid, 2007, pp. 18-24.

²⁷ *Ibid.*, p. 19.

²⁸ *Ibid.*, p. 20.

en México cambió repentinamente por la llegada de varios contingentes de artistas extranjeros.

De este modo, la primera Bienal de La Habana desencadenó acercamientos internacionales entre Cuba y México, y su consecuente flujo de intercambios culturales y de artistas. También la llegada de un colectivo de artistas británicos al que se incorporó un arquitecto belga, llamado Francis Alÿs.

Pero, si los artistas cubanos buscaban en México una solución a identidades quebradas y discursos políticos superpuestos, los artistas ingleses trataban de recuperar una rebelión eficaz contra un estado protector y manipulador. De este modo, las bases para afrontar el debate cultural de principios de los noventa, el neoliberalismo económico, la pérdida del centro provocado por la globalización y, sobre todo, el fin de la historia, como una crítica de los programas de modernización, modelos de desarrollo económico y nuevos flujos de comercio internacional, sentaron las premisas por las que discurrirían las propuestas posteriores.

Durante la primera parte de los años noventa, en círculos de México D. F. emergieron una serie de prácticas artísticas que plantearon una reflexión y autocrítica acerca del proceso de globalización. Pero a diferencia de épocas pasadas, aquí el arte se liberó de una búsqueda de un arte político que había instrumentalizado ideológicamente a sus productores, a favor de una búsqueda personal, privada y poética de sus propuestas.

Del mismo modo, el consenso entre lo local y lo universal facilitó las convergencias de los dos mundos para el desarrollo simbólico de los lenguajes.

Algunas condiciones externas a la creación se dieron cita inesperadamente para configurar un espacio propicio. Así, la emergencia de la curaduría independiente validó su existencia. Como explica Cuauhtémoc Medina:²⁹

El nuevo operador artístico, el curador, validó su existencia como aliado del artista al facilitar una relación con instituciones, medios y público... el

²⁹ *Ibid.*, p. 379.

curador contribuyó a brindar un simulacro de caja de resonancia, asesoría personal o validación provisional, a formas de prácticas que en realidad carecían de caja de resonancia.

A este respecto, una curaduría por parte de Guillermo Santamarina en colaboración con Gabriel Orozco y Flavia González Rosseti, fue la exposición “A propósito”, que se enmarcaba dentro de la argumentación de homenaje a Joseph Beuys, y el concepto expandido de obra de arte, convocó a una serie de artistas para la realización de obras in situ³⁰ (figura 1). Pero, una cierta presión de representación latina en las instituciones americanas hizo que artistas mexicanos fueran invitados a Estados Unidos. El primer caso fue “Aquí y Allá” (1989) curada por Gabriela Flores y Francesc X. Sequeiros, reuniendo a artistas de Los Angeles y de Ciudad de México, estos últimos provenientes de la Quiñonera (espacio que fue un referente y matriz de ideas nuevas en los años ochenta).



FIGURA 1. Gabriel Orozco y Flavia González Rosseti, Exposición “A propósito”, México, 1989

Unos meses más tarde, el Blue Star Contemporary Art Space de San Antonio, Texas, presentó la exposición “D. F.”, organizada por Alejandro Díaz. Simultáneamente, el Art Center Collage for Design de Pasadena invitó a María Guerra y Guillermo Santamarina a presentar una exposición de arte conceptual mexicano. “La ilusión perenne de un principio vulnerable: otro arte mexicano” que se inauguró en 1991. Este proceso de iniciado de lo local y lo global culminó con la feria ExpoArte, donde Guillermo Santamarina organizó una serie de mesas redondas, en torno a un foro internacional de arte contemporáneo, que en ediciones sucesivas la organización del FITAC pasó a Oswaldo Sánchez y posteriormente a Rubén Gallo.

³⁰ Ibid., p. 384.

Otro factor que contribuyó a ese terreno abonado para una cierta independencia del arte mexicano de los noventa fue la búsqueda de espacios independientes por parte de los artistas. Estos espacios surgen por la necesidad de explorar la transformación e hibridación cultural que se estaba gestando en el país. Normalmente estos espacios estaban gestionados por los propios artistas y se conciben como elementos de experiencia colectiva (que no aportaba la academia) bajo dos vías de trabajo: la experiencia y la crítica. Así, los espacios emergentes no se configuran como antagonistas de la institución de las décadas pasadas, sino como sustitutos de esos espacios que la institución debía aportar. Como apunta José Luis Barrios,³¹

Las filosofías del arte de los espacios alternativos se oponen al sistema tradicional del arte al plantearse, ante todo, como oposición a la pintura y una apuesta por el arte efímero y el arte objeto así como a la identidad mexicana del arte.

En este sentido, los primeros espacios independientes que vieron la luz a mediados de los años ochenta fue La Quiñonera en Coyoacan y El salón de los Aztecas en D. F., que Aldo Flores creó en 1988, los cuales tenían una ambición clara de posicionarse como espacios de vanguardia. De este modo, Aldo Flores ofreció una primera plataforma de exhibición a artistas que más tarde jugarían un papel primordial en el arte mexicano de los noventa.

Su espíritu era generar canales de reflexión y diálogo, pero sobre todo constituyeron una plataforma de entender las artes visuales que cuestionaba formulas adscritas a una ideologización política en México, planteando un nuevo sentido individualista.

Simultáneamente, Gabriel Orozco creó un proyecto educativo no institucional, ni marginal, al que llamó “El taller de los Viernes”, el cual se desarrollaba en su propia casa en Tlalpan, donde se confrontaba la propia obra de los asistentes y que daba cabida al diálogo, la discusión y la investigación.

³¹ BARRIOS, José Luis “Los descentramientos del arte contemporáneo: De los espacios alternativos a las nuevas capitales”, en BENÍTEZ DUEÑAS, Issa M^a. (ed.), *Hacia otra historia del arte en México. Disolvencias (1960-2000)*, Curare, CNCA, México, 2004, p. 161.

Por otro lado, el Mels Café, gestionado por Melanie Smith y Francis Alÿs, permitía el trasiego de información, donde la experiencia directa multinacional y políglota creaba un caldo de cultivo idóneo para las reuniones de la comunidad artística del centro del D. F.

In Situ fue otro espacio radicado en el centro histórico. Creado por el artista tejano Michael Tracy, se convirtió en lugar de residencia de artistas y centro expositivo y de proyectos de intervención. Muchos de los artistas que pasaron por este espacio y que se apodaban los “chicle mosca”, crearon la Fundación Temístocles 44. Este fue un espacio autoeducativo y de debate en torno a textos teóricos y discusión de obras. Pronto se convirtió en un espacio de experimentación donde se cuestionaban los significados de lo cotidiano en el contexto social. Esta curiosidad por lo cotidiano y sus significados culturales trajo consigo una reordenación de los fenómenos sociales y la cultura popular. Además, incorporaron la publicación de la revista “Alegría”, donde se publicaron manifiestos, textos teóricos, panfletos...

En 1993 se abrió Zona, un espacio que tuvo una vida corta, pero que funcionó como espacio comercial donde los artistas que no capitalizaba OMR (en un primer momento el neomexicanismo y más tarde los artistas provenientes de la Quiñonera) tenían un espacio “mercantil”.

También Curare, Espacio Crítico para las Artes, se inserta en la tradición de espacios alternativos creados a finales de los años ochenta. Se trataba de un espacio constituido por críticos, historiadores del arte y curadores en el año 1991. Pero Curare es un espacio que reivindica la curaduría y está dedicado a la investigación de la cultura visual en México, presentando publicaciones, exposiciones periódicas de artistas y organizando ciclos de cine, conferencias, debates y confrontaciones. En cierto modo se puede equiparar con los espacios alternativos configurados por artistas en la medida en que su aparición está determinada por la ausencia de espacios institucionales y la ignorancia de la propia institución a la curaduría en México. Curare obtuvo una importante beca de la fundación Rockefeller que hizo posible una independencia programática alejada de las instituciones y la posibilidad de gestionar curadurías fuera de México.

Otro espacio de gran interés es La Panadería; su aparición coincide con el levantamiento en armas del EZLN y fue fundada por dos artistas jóvenes: Yoshua Okón y Miguel Calderón, que se habían formado en Estados Unidos y Canadá. Ambos configuraron un espacio “político” de intervención artística que, a partir de la brutalidad visual y una actitud artística cruda cuyo origen estaba en la cultura juvenil, se convirtió en un foco de propuestas que albergaba expresiones musicales irreverentes, intervenciones que invocaban al zapatismo, aceptación estética de la “generación X” cuya asunción del *gore*, la pansexualidad y la ruptura de los límites entre alta cultura y cultura visual fueron sus referentes de presentación. También la adopción de las nuevas tecnologías para su trabajo artístico incentivó propuestas donde los nuevos medios se incorporaban de manera natural, así como la inserción de acciones e instalaciones in situ y la alteración del espacio arquitectónico. Esta última fue una frecuencia que cobró especial interés en acciones posteriores de Santiago Sierra en Art Deposit, un espacio surgido en 1995 que atacaba la idea del espacio de exposición como parte de la obra artística.

La aparición de festivales como INSITE en 1994 en la que se convocaba a artistas para intervenir in situ en San Diego y Tijuana, formuló un modelo de interacción institucional y permitió a los artistas jóvenes locales una visualidad internacional.

La interrelación entre estos espacios produjo un género peculiar de intervención artística: ante la imposibilidad de centros expositivos institucionales, los artistas se apropiaban de espacios, invadían territorios, interferían la cotidianeidad con acciones, desplazando el arte a una esfera donde se trataba de conquistar una independencia absoluta del sistema estructural artístico de México.

Otro factor determinante para terminar de configurar un caldo de cultivo idóneo para las prácticas artísticas en México fue la interacción con los circuitos artísticos globales. Así, la paradoja de ser un artista con reconocimiento global y localmente marginado comenzaba a ser visible en el contexto mexicano. Esto fue debido a que las representaciones e intervenciones de los artistas asumieron un terreno en sus desarrollos

artísticos que buscaban insertarse en un espacio crítico. De este modo, como afirma Cuauhtémoc Medina,³²

El circuito del arte contemporáneo globalizado descubre pronto vías para hacerse cargo de una cotidianidad alterada brutalmente por el fracaso del proyecto de modernización y asumir en el seno de su propia práctica, los indicios del desprestigio político, la resistencia a la modernización, la universalización de los valores sociales del capitalismo y los estragos de su crisis en la vida de la población.

Estos elementos, así como un rechazo de la estética ideológica para cosificarse como estigma “político”, propició el advenimiento de un arte crítico que se formulaba bajo prácticas de cierta trasgresión.

Por otro lado, como afirma Vania Macías:³³

Los artistas comenzaron a explorar inquietudes y obsesiones sociales..., debido a la pobreza y desigualdad social, el clima de desesperanza y pesimismo inundaba el país, y estos jóvenes empezaron a trabajar con otras preocupaciones sociales como la inseguridad, la corrupción, y la violencia urbana, generando un nuevo discurso estético, producto del análisis de los fenómenos característicos de la modernización en un país como México, en donde este representa más que un progreso un deterioro social.

El fallido intento de modernización global, política y social genera un territorio de intervención y representación social descarnado y es decisivo para la posterior entrada del arte mexicano en la escena internacional. De este modo, el arte de los noventa explora las ruinas sociales y culturales del proceso capitalista global, y pone en evidencia una feroz crítica a esa fallida integración global.

La representación internacional del arte mexicano tiene unos referentes obvios, cuya principal característica la encontramos en un posconceptualismo de lo cotidiano abanderado por Gabriel Orozco, Francis Alÿs y Teresa Margolles como casos de estudio propuestos.

³² DEBROISE, Olivier y MEDINA, Cuauhtémoc (ed.), *Genealogía de una exposición. La era de la discrepancia, op. cit.*, p. 380.

³³ *Ibid.*, p. 370.

Bibliografía

AA.VV, *Arte, sociedad y reflexión*, Quinta Bienal de la Habana, La Habana, 1994, 311 p.

APPADURAI, Arjun, *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*, Ediciones Trilice y Fondo de Cultura Económica, Montevideo, 2001, 237 p.

BAUMAN, Zygmunt, *La globalización. Consecuencias humanas*, Fondo de Cultura Económica, México, 2000, 172 p.

BENÍTEZ DUEÑAS, Issa M^a (ed.), *Hacia otra historia del arte en México. Disolvencias (1960-2000)*, Curare, CNCA, México, 2004, 322 p.

CASTIGLIONE GONZÁLEZ, Paola (ed.), *Arte en America Latina y cultura global*, Ed. Dolmen Ensayo, Facultad de Artes Universidad de Chile, Santiago, 2002, 280 p.

DEBROISE, Olivier y MEDINA, Cuauhtémoc, *Genealogía de una exposición. La era de la discrepancia*, Ed. Turner, Madrid, 2007.

GARCÍA CANCLINI, Néstor, *La globalización imaginada*, Paidós, Barcelona, 1999.

GRAHAM & GIBSON, *The End of Capitalism (As we Knew It)*, Basil Blackwell, Oxford, 1996, 348 p.

HERLINHHAUS, Hermann y WALTER, Mónica (ed), *Posmodernidad en la periferia. Enfoques latinoamericanos de la nueva teoría cultural*, Langer Verlag, Berlín, 1994.

LACLAU, Ernesto y MOUFFE, Chantal, *Hegemonía y estrategia socialista*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2004

LACLAU, Ernesto, *La razón populista*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2005.

-Debates y combates: por un nuevo horizonte de la política, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2008

LEÓN, Rebeca (ed.), *Arte en América Latina y cultura global*, Facultad de Artes, Universidad de Chile, LOM Ediciones, Santiago de Chile, 2002.

LORCA, Javier, “Debate sobre el escenario sudamericano: las encrucijadas del progresismo”, en <http://cartaabiertadebates.blogspot.com/2008/09/debate-sobre-el-escenario-sudamericano.html>

MORAÑA, Mabel, “Genealogías, historia y política en los estudios latinoamericanos actuales: ¿Hacia un latinoamericanismo globalizado?”, en <http://nimbus.ocis.temple.edu/~uzevallo/jalla99/morana.htm>

MOSQUERA, Gerardo, *Territorios ausentes/Absent territories*, Casa de América, Madrid, 2000.

RAMÍREZ, MARI CARMEN, “Contexturas: lo global a partir de lo local” en José Jiménez y Fernando Castro (ed.), *Horizontes del arte latinoamericano*, Madrid, Tecnos, 1999.

RICHARD, Nelly, *MAPA. Airmail paintings/Pinturas aeropostales de Eugenio Dittborn*, ICA, Londres, 1994, p. 97.