

Christian Bendayan. A partir de *Pantaleón y las visitadoras*, 2010. Óleo sobre lona. 170 x 220 cm. (70 x 86 <sup>3</sup>/<sub>8</sub> pulgadas).

curadores locales en el conjunto de la muestra, además de dar visibilidad a la producción del estado, favorece la recepción de la bienal en el medio del arte regional.

Dos propuestas originales relacionadas con los medios de difusión están vinculadas con el videoarte. Una de ellas es la presentación del

trabajo de Fabio Noronha en una sala de cine, en el Cineplex Batel, localizado en un *shopping* de la ciudad. La otra es la exhibición de una selección de videoarte argentino en vehículos colectivos que prestan servicio entre Porto Alegre y Curitiba. El proyecto de Cristian Segura se llama *Entre bienales*, alusión a las dos ciudades

sedes de las bienales, interconectadas por los buses de línea.

La dispersión y la articulación entre diferentes espacios públicos y privados, institucionales o no, pueden considerarse como marca distintiva de la Bienal de Curitiba desde sus primeras ediciones<sup>3</sup>. Encontrándose ya en la sexta edición, la Bienal de Viento Sur ha llevado, en su nombre, una propuesta de dispersión espacial y conceptual, promoviendo interconexiones en donde sopla. Con la actual propuesta —Más allá de la crisis—, cuestiona límites, zigzagueando sobre las fronteras de países, culturas, espacios expositivos y planteamientos artísticos. Buenos vientos la llevan.

#### NOTAS

1. Ticio Escobar, *El arte fuera de sí*, Asunción, Museo del Barro/ FONDEC, 2004.
2. El texto de Ticio Escobar, en el *Catálogo general*, ofrece una importante contribución para reflexionar sobre el tema en el área de las artes visuales.
3. Están previstas intervenciones en espacios públicos, pero aún no estaban abiertas al público cuando visité la exposición.

María Amelia Bulhões

## Antes de la resaca

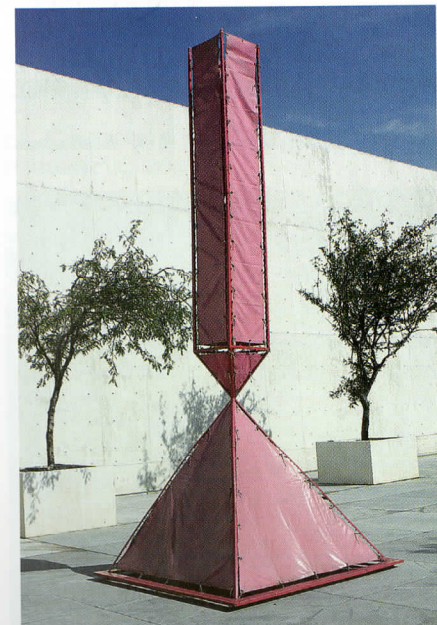
MUAC. México D.F.

En 1994, dos jóvenes artistas, Daniel Guzmán y Luis Felipe Ortega, colaboraron en una obra cuya estrategia de acción se convertiría en narrativa fundamental para poder entender el arte de los noventa en México. De forma lúdica, y bajo parámetros abiertos, hicieron una interpretación de *performances* clásicos de los setenta, de artistas

icónicos como Bruce Nauman o Paul McCarthy. Aunque le pusieron por título *REMAKE*, en realidad se acercaba más a una *reinterpretación*, ya que ninguno de los dos había viajado a Nueva York o a las grandes mecas del arte, y toda su información estaba recogida en los *stills* congelados de los pocos libros de arte contemporáneo que llegaban a las bibliotecas mexicanas. En ese desconocimiento del evento performativo en vivo, se *inventaron* un nuevo currir de la acción, convirtiéndola, a través del juego, en una forma de canibalización del objeto artístico.

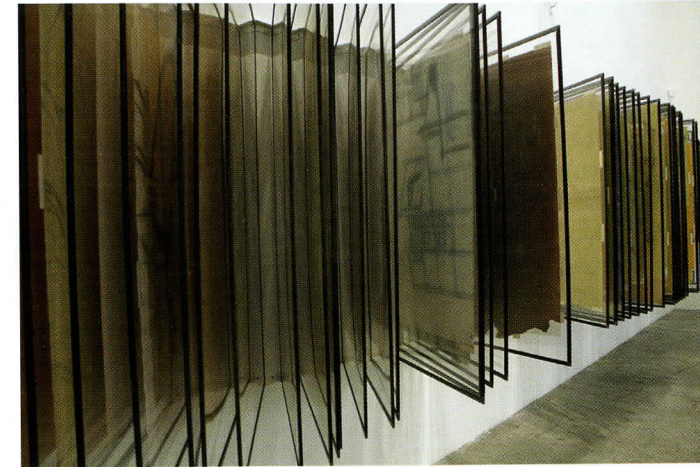
Un año antes, el artista Eduardo Abaroa también había creado un *remake* escultórico de una importante pieza de Barnett Newman (*Broken Obelisk*, 1967), donde, en una acción imposible, la punta de un obelisco egipcio invertido, descansaba en la cúspide de una pirámide. *Portable Broken Obelisk (for outdoor markets)* (1993) de Abaroa era una instalación ambulante que reproducía en dimensiones la escultura de Newman, pero con un cambio radical de materiales: en lugar de acero, se trataba de una estructura metálica móvil revestida de plástico rosa. Como bien se advertía en el título, esta pieza debía montarse junto a un

Eduardo Abaroa. *Obelisco roto portátil (para mercados ambulantes)*, 1991-1993. Instalación móvil con estructura de metal recubierta de plástico rosa.



mercado sobre ruedas. Ya no sería el monumento "sublime" que imaginó Newman, sino una presencia semicamflada que adoptaba el principio nómada de los mercados ambulantes en la ciudad de México. Sin embargo, había una lejana pero metafórica equivalencia, salvando contextos y acontecimientos históricos entre ambas. Una de las versiones del *Broken Obelisk* de Newman fue apoyada por los Menil para realizarse en Houston, como homenaje a Martin Luther King, en 1969. Aunque la pieza no había sido creada originalmente con ese propósito, el obelisco truncado parecía ser una triste premonición del futuro del sueño americano. En su discurso de 1963, King pronunció su mítica frase *I have a dream* (yo tengo un sueño...) frente al gran obelisco del Abraham Lincon Memorial, en la capital estadounidense. Fue asesinado en 1968, llevándose consigo las esperanzas y propósitos de cambio de toda una generación. El obelisco de Abaroa, en otra escala y sin intención de hacer una comparación precisa, también hablaba de sueños y deseos sofocados, bajo una modernidad fracasada pero con capacidad de reinención.

Antes de la resaca es el título que la curadora de la Colección del MUAC, Sol Henaro, le otorgó a este intento de plantear, a través de una serie de obras del acervo, las inquietudes que dieron



Francis Alÿs. De la serie *El mentiroso, la copia del mentiroso*, 1993-1997. Instalación.

forma al aparato conceptual del arte mexicano de los años noventa. A pesar de la importancia de las individualidades y la consagración de la mayoría de los artistas incluidos en la muestra, una de las premisas de la misma fue permear (dentro de la dificultad que propone el espacio del cubo blanco, emblema de la institución por excelencia que representa el MUAC) el ambiente colectivo, la acción distendida y *underground*, así como las referencias que propiciaron uno de los momentos de más efervescencia creativa de los últimos años.

Aunque la apropiación y la referencia al arte conceptual y postminimalista anglosajón de los sesenta y setenta surgen como referencia formal y *leitmotiv* de muchas de las obras, algunas de las acciones que se llevaron a cabo tenían, en su condición efímera y clandestina, la herencia de los procesos de trabajo desarrollados en México por los diferentes colectivos artísticos activistas que se dieron después de 1968, como podían ser No Grupo o Proceso Pentágono. La nueva generación absorbía lo que llegaba, aprendía del pasado, pero estableciendo nuevos parámetros contextuales que le daban un significado político social diferente. Pero más que trabajar como colectivos, estos artistas formaron grupos de trabajo que establecían plataformas de reflexión con una pedagogía compartida, así como un cuestionamiento constante en las formas de hacer. Ante la urgencia de exponer y la imposibilidad de hacerlo en las instituciones, abrían nuevos lugares de trabajo, se apropiaban de espacios sin vocación artística, interfiriendo en la vida cotidiana de los transeúntes con acciones, eventos, parodias, desplazando el arte a otras esferas sin preocuparse por las posibles repercusiones. En general, ninguna de las plataformas planteaba una estrategia de publicidad comercial, sino que funcionaban como una suerte de "centros sociales".



Abraham Cruzvillegas. *Flebitis*, 1995. Instalación con zapatos y peras inflables.

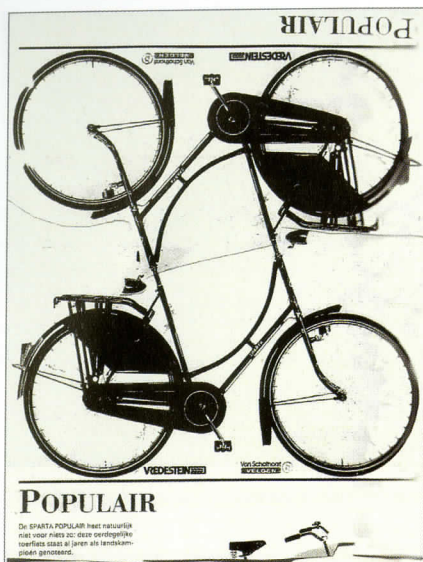
Hay tres espacios que funguen como ejes de la muestra, La Quiñonera (1986-92), Temístocles 44 (1993-95) y La Panadería (1994-2002). Aunque la exposición no pretende en ningún momento exhibir o tratar de replantear escenográfica o documentalmente lo sucedido en estos espacios, recrea mediante referencias, publicaciones y otras herramientas discursivas, la sinergia que motivaba su funcionamiento. Tres plataformas con resultados muy diversos, pero que compartían una calidad de experimentación basada en el diálogo y el evento circunstancial, semillero sin duda de la mayor parte de los artistas incluidos en la exposición. Por eso, los veinticinco artistas que componen esta muestra, lejos de abordar una temática precisa y unilateral, señalan, precisamente, la disparidad de las posiciones en un ambiente común.

Además de la experimentación y el aprendizaje derivado del arte conceptual que venía de afuera, los alarmantes eventos políticos que se estaban viviendo en aquel momento, como el *crash* económico de 1994, sirvieron para detonar una serie de trabajos que marcan el contexto genuino del arte mexicano. Es claro que estos artistas volteaban la cara a una política cultural estatal que hasta entonces había discurrido en torno a la exaltación nacional y los símbolos identitarios patrios, evitando cualquier crítica a las formas de gobierno mediante diferentes metodologías. Por un lado, estaba el descubrimiento de la megarbe mexicana y las idiosincrasias de su economía y política, representadas en el transcurrir cotidiano, evitando símbolos grandilocuentes o criticando el desbordado uso de los mismos. La obra de Francis Alÿs, *The liar, the copy of the liar* (1991), forma parte de la serie del artista donde se representa como una especie de *deriveur*, a través de caminatas donde lo casual y repetitivo ilustraban la realidad cercana. Para esta serie,

Alÿs elegía personajes cuasi literarios como el farsante, el seductor o el navegante, que tenían que ver con el descubrimiento y la aventura, pero sobre todo con la posibilidad de sobrevivencia. Sus metodologías buscaban indirectamente en el absurdo, las características particulares de un territorio y cultura, estableciendo una serie de acciones que mostraban en su propio proceder, el hilarante pero fructífero funcionamiento de la economía subterránea de la ciudad de México. Melanie Smith también se concentró directamente en la urbe mexicana. Su encuentro con la misma, desde su llegada en 1989, no había sido precisamente el idílico panorama de la tradición y el folclore, sino el abrupto descubrimiento de una ciudad convertida en una maquiladora desbordada, sinónimo de un artificioso proceso de industrialización. Despojándose de símbolos nacionales, se convirtió en una suerte de arqueóloga del futuro, tal y como la describe Olivier Debrouse en *La Era de la discrepancia: arte y cultura visual en México, 1968-1997* (Editorial Turner, 2007) por medio de objetos encontrados, puestos en funcionamiento en ensamblajes semiabstractos.

El objeto encontrado de Smith era una forma de problematizar a través de lo común y la cotidianidad de la ciudad, en lugar de seguir alardeando sobre un pasado glorioso de dudosa existencia. En el caso de Gabriel Orozco y los discípulos que vendrían después, este objeto encontrado tenía más que ver con una parquedad abstracta que evitaba interferir con ideas y afirmaciones explícitas sobre la situación política y social, ya que estaban implícitas en la propia materialidad del objeto y su uso trastocado.

La idea de problematizar sobre los símbolos patrios y el maniqueísmo que el Gobierno había creado en torno a ellos, fue abordada también por artistas como Rubén Ortiz Torres, uno de los



Gabriel Orozco. *Sin título*, 1994. Impresión sobre papel.

primeros creadores que acabó con la obsesión por la búsqueda de la identidad que tanto había ocupado el debate en los ochenta en México, y en general, en toda Latinoamérica: debates que estaban centrados en los procesos de diásporas y migración forzada, para focalizarse en un nuevo discurso derivado del neoliberalismo económico y la pérdida del centro provocada por la globalización. Un tipo de arte comprometido que militaba entre el objeto estético y la crítica satírica, casi siempre focalizada en la distorsionada visión que el aparato estatal se empeñaba en construir sobre la imagen de México, sobre todo de cara a Estados Unidos.

La sátira como argumento para problematizar sobre el degradado panorama social en México, así como la extrema fragilidad y la hilarante situación del poder representada por medio de sus órganos oficiales, se ven reflejadas también en una de las obras más elocuentes de la exposición, *Orillase a la orilla* (1999-2000), de Yoshua Okón. Una serie

de videos manipulados en diferente medida por el artista, donde aparecen policías que representan su nefasto papel de asalariados, configurándose como antihéroes del entramado social.

Es SEMEFO quizá quien trató con sus *performances* de entender la degradación y las problemáticas sociales de México, más allá de su función cómica o satírica, llevándolas a un nivel histórico, evidenciando el estatuto de violencia de la sociedad contemporánea mexicana, en el orden político, social o ético, y en el nivel cultural. En su obra *Larvarium* (1992), un ataúd de madera aparece boca abajo cerrado por medio de varias cadenas, como si fuera un objeto más, parte del imaginario cotidiano de nuestras vidas. Inspirados sin dudas por la estética del *accionismo* vienés, de Joseph Beuys o de la propia Gina Pane, SEMEFO intentaba subvertir el canon de representación del arte occidental, por medios distintos y sobre todo en contextos radicalmente diferentes.

Es acertado llamar a esta muestra Antes de la resaca, si entendemos el contexto de los noventa como los años dorados de lo que para muchos sería el *boom* del arte mexicano. Está claro que las generaciones que vendrían después ya no tendrían la misma necesidad de crear espacios de trabajo, después de aprender las metodologías, así como los circuitos de exhibición que implica el arte contemporáneo, en detrimento de la experimentación y el diálogo.

En los últimos años surgió un sinfín de galerías de arte, convirtiéndose, para los jóvenes artistas, en los principales espacios de exhibición. Que la muestra termine en 2005, año de México en ARCO (la feria de arte contemporáneo española), no es gratuito. Si durante los años pasados los desastres políticos y sociales habían marcado la práctica artística, los eventos comerciales se convertían ahora en detonantes de la producción y artilugio de la visibilidad. Sin embargo, y a pesar de que la comodidad sustituyó al riesgo, pronto las ineficien-



Yoshua Okón. *Orillase a la orilla*, 1999-2000. Detalle de la serie de videos manipulados.

tes políticas culturales mexicanas deglutieron los nuevos discursos generados en los noventa. Sobre todo porque, internacionalmente, muchos de esos autores empezaron a ser ampliamente reconocidos y coleccionados. Creo que eso ha espoleado a muchos jóvenes artistas a trabajar a partir de nuevos referentes, que vuelven a cuestionar el pasado y la construcción de la historia, por un lado, y los mecanismos de la urbe (pero ya no tan interesados en sus idiosincrasias como resultado de una modernidad fracasada, sino en la forma en la que México se ha ido adaptando a un proceso global), por otro lado. Un tipo de trabajo que reformula la idea del archivo histórico y la explicación de la historia desde otras perspectivas, utilizando estrategias de la microhistoria para yuxtaponer y cruzar "teorías personales" que tengan su repercusión en la esfera pública mexicana. Quizá sea éste un momento de reflexión, después de toda la resaca.

Ruth Estévez

## Desilusiones. Visiones de género en el Caribe y su diáspora

Middlesex County College. Studio Theater Gallery. Edison, Nueva Jersey

*Disillusions* se percibe desde el exterior, a través del gran ventanal externo de la galería del Studio Theater. Es una exposición de género que permite ver doce artistas no habituales por estos lares. Género y diáspora son los núcleos que se entretajan en la mayoría de la producción artística presentada. El video y *videoperformance*, la *performance* y la instalación como su registro, *collage*, objeto, dibujo, pintura, fotografía y técnicas mixtas,

constituyen el abanico de expresiones de las cuarenta y dos obras presentadas con curaduría de Tatiana Flores, quien dice: "[...] a través del arte de estas mujeres de orígenes anglófono, francófono y español, se torna claro cómo los temas en común emergen de la experiencia de género, a pesar de las diferencias regionales. El título de la exhibición, 'Desilusiones', se refiere a la tendencia del trabajo en la exposición, el quebrar la ilusión —ya sea pictórica o de otro

tipo—, abarcando la fragmentación formal, incorporando discontinuidad y ofuscando el significado. Estos artistas rechazan presentar un mundo completo o coherente; en su lugar refieren la experiencia femenina contemporánea desarticulada, subjetiva, y a menudo incomprensible".

Al entrar a la exposición, múltiples cuadros y videos a la derecha del espectador, y una gran columna al centro. En ésta —que esconde un