



**BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
MAESTRÍA EN ESTÉTICA Y ARTE**

**ENTRE LO INSTITUYENTE Y LO INSTITUIDO
ESPACIOS DE ARTE EN MONTERREY, 1990 – 2010**

**TESIS QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
MAESTRO EN ESTÉTICA Y ARTE
PRESENTA
ROBERTO ELIUD NAVA GONZÁLEZ**

**DIRECTOR
DR. JESÚS MÁRQUEZ CARRILLO**

MAYO 2014





**BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
MAESTRÍA EN ESTÉTICA Y ARTE**

**ENTRE LO INSTITUYENTE Y LO INSTITUIDO
ESPACIOS DE ARTE EN MONTERREY, 1990 – 2010**

**TESIS QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
MAESTRO EN ESTÉTICA Y ARTE**

**PRESENTA
ROBERTO ELIUD NAVA GONZÁLEZ**

**DIRECTOR
DR. JESÚS MÁRQUEZ CARRILLO**

MAYO 2014

AGRADECIMIENTOS >

Al Cuerpo Académico de la MEyA, especialmente a mis profesores, quienes compartieron sus conocimientos a lo largo de la maestría; a mis compañeros de clase por tantos y buenos momentos. A mi director de tesis, el Dr. Márquez Carrillo, por guiarme pertinentemente en el desarrollo de esta investigación; así como a mis lectores de tesis, Dra. Fraile Martín y Dr. Pérez Diestre, al contribuir con sus observaciones a la mejora de este trabajo. También al CONACYT por el apoyo recibido para la concreción de esta investigación.

DEDICATORIA >

A mi madre, el gran ejemplo de disciplina, entrega y amor -entre otras cualidades-, quien siempre me ha motivado para luchar y seguir mis sueños; sin su apoyo, difícilmente hubiera llegado hasta este punto. Con todo mi respeto y amor.

ÍNDICE

Introducción	6
> Justificación y delimitación del tema	6
> Estado de la cuestión	8
> Problemas de investigación e hipótesis	10
> Objetivos	11
> Metodología de investigación	12
> Marco conceptual	13

Capítulo 1

> La configuración de los espacios independientes de arte en México, 1950-2010	16
> Antecedentes históricos: José Vasconcelos y el movimiento muralista	16
> La Generación de la Ruptura y los primeros espacios independientes de arte después de la Escuela Mexicana de Pintura	20
> Las décadas de la transgresión y las disidencias	26
> La globalización y los nuevos espacios expositivos	31
> A manera de conclusión	37

Capítulo 2

> Monterrey: La invención de un imaginario	39
> De sus orígenes a la construcción de una ciudad moderna	39
> La cultura como medio instituyente	46
> Los museos y las colecciones corporativas	55
> La consolidación del aparato cultural regiomontano	63
> Breve especulación sobre el futuro próximo	69

Capítulo 3

> Los espacios independientes de arte en Monterrey en el proceso de globalización	71
---	----

> Los espacios independientes de arte y sus posibilidades simbólicas	71
> La conciencia de la autogestión y la burbuja del arte	77
> La autogestión como alternativa y supervivencia	85
> Consideraciones sobre el aparato cultural regiomontano:	96
posibles retos	
Consideraciones finales	102
Bibliografía	106
Anexos	109
> Entrevista a Enrique Ruiz	109
> Entrevista a Eduardo Ramírez	114
> Entrevista a Damián Ontiveros	120
> Entrevista a Rubén Gutiérrez	125
> Entrevista a Carlos Limas	129
> Entrevista a Rocío Cárdenas	133
> Entrevista a Gabriel Garza	137
> Archivo PDF	141

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo de investigación busca realizar una visión general a la configuración de los espacios independientes de arte -también llamados alternativos- en un contexto específico: la ciudad de Monterrey, entre las décadas de 1990 al 2010. El objetivo es develar algunas razones por las que este tipo de espacios de arte se articulan y se gestionan desde la periferia de las instituciones oficiales, tanto del Estado o aquellas con cierto poder dentro del sistema artístico; mismos que sirven como detonantes del arte emergente de las sociedades en las que surgen y se relacionan, en este caso, la ciudad de Monterrey.

A través de un conjunto de entrevistas a quienes participaron en la escena artística y cultural de la ciudad en el periodo comprendido, entre críticos de arte, curadores, gestores culturales, artistas y académicos, se pretende ilustrar un panorama a manera de esbozo, capaz de permitir una apreciación del ambiente que se vivía. Asimismo, con el apoyo conceptual y documental pertinente para abordar el objeto de estudio, esta investigación tiene la tarea de identificar procesos, estrategias y alcances que los espacios independientes de arte en Monterrey desarrollaron para resistir y crear un diálogo con las instituciones oficiales, o proponer otras formas de participar en el circuito del arte; un esta-

do intermedio entre lo hegemónico y lo no hegemónico.

La importancia de la investigación radica en ofrecer una reflexión objetiva acerca del contexto histórico en el que estos espacios aparecen y las razones para configurarse como plataformas idóneas en la intención de estimular y comunicar la producción artística emergente, para identificarlos como parte fundamental en la construcción de no solo la identidad regional, sino la de cualquier sociedad. Transitando entre lo instituido y lo instituyente, estos espacios independientes de arte nacen, crecen y mueren con la finalidad de inyectar vitalidad a la creación artística, además de propiciar un mayor reconocimiento social entre los individuos.

> Justificación y delimitación del tema

La sociedad humana se construye desde el individuo y hacia el individuo, en una relación de fuerzas instituidas para su funcionamiento y manutención; esto por la necesidad en el ser humano de compartir ideas, articular pensamientos, creencias, historias, valores, y con ello verse reflejado en sí mismo al interactuar con el otro. Lo social no debe ser entendido únicamente de manera colectiva, sino que lo individual, en su ímpetu de compartirse, es parte primordial en la configuración de la identidad

social que se establece por todos los integrantes de la comunidad y que se constituye fundamental en cada sujeto.

El imaginario colectivo, compuesto por las prácticas y razonamientos que existen en una sociedad en un contexto y tiempo determinado, al ser reconocido y establecido, se instituye como norma. Sin embargo, es el mismo ser humano, en un proceso continuo de creación, representación e innovación, que hace revoluciones en su intelecto y realiza cambios en los paradigmas sociales, en las instituciones que construye; entendiendo como institución todo aquello que contiene lineamientos de orden social y de cooperación para normalizar comportamientos de los individuos a diversos grados. Esta investigación propone reflexionar sobre cómo el pensamiento y quehacer creativo es el motor de estos cambios normativos, de lo instituido; y que al vincularse lo individual con lo colectivo, en una autonomía que inicia en lo singular y se extiende a lo plural, este poder de creación provoca una interacción del ser humano consigo mismo y con otros para ir construyendo y modificando constantemente su entorno.

La investigación se enfoca en los espacios independientes de arte, o espacios alternativos, que se configuran para estimular las relaciones entre los individuos, y con ello compartir valores, ideas, procesos, sin la lógica establecida en el acto

instituido y practicado por el Estado o el mercado del arte. Espacios creativos que inyectan reflexiones espontáneas en la construcción del pensamiento del arte contemporáneo, y que gradualmente se oficializan en su práctica al reconocer su función dentro del sistema del arte.

Pocas son las investigaciones que se han hecho sobre el tema en Monterrey; generalmente, los análisis y estudios realizados a los espacios independientes o alternativos de arte en relación a las instituciones oficiales, son los ubicados en el área metropolitana de la Ciudad de México. Una revisión histórica y analítica del contexto y mecanismos por los que este tipo de espacios se crean y se instalan en la sociedad, en el proceso de legitimación, es fundamental para comprender la importancia de la práctica y configuración de tales espacios; prácticas nacidas de la autogestión que se transforman en piezas primordiales en el complejo de la realidad instituida dentro de la producción artística y cultural de toda sociedad. Espacios manejados por artistas, gestores culturales, académicos, entre otros actores del sistema del arte, que emergen de la independencia del mercado y que en algunos casos, se aproximan al mismo o se fusionan con las normas establecidas en el cotidiano social para sobrevivir y mantenerse.

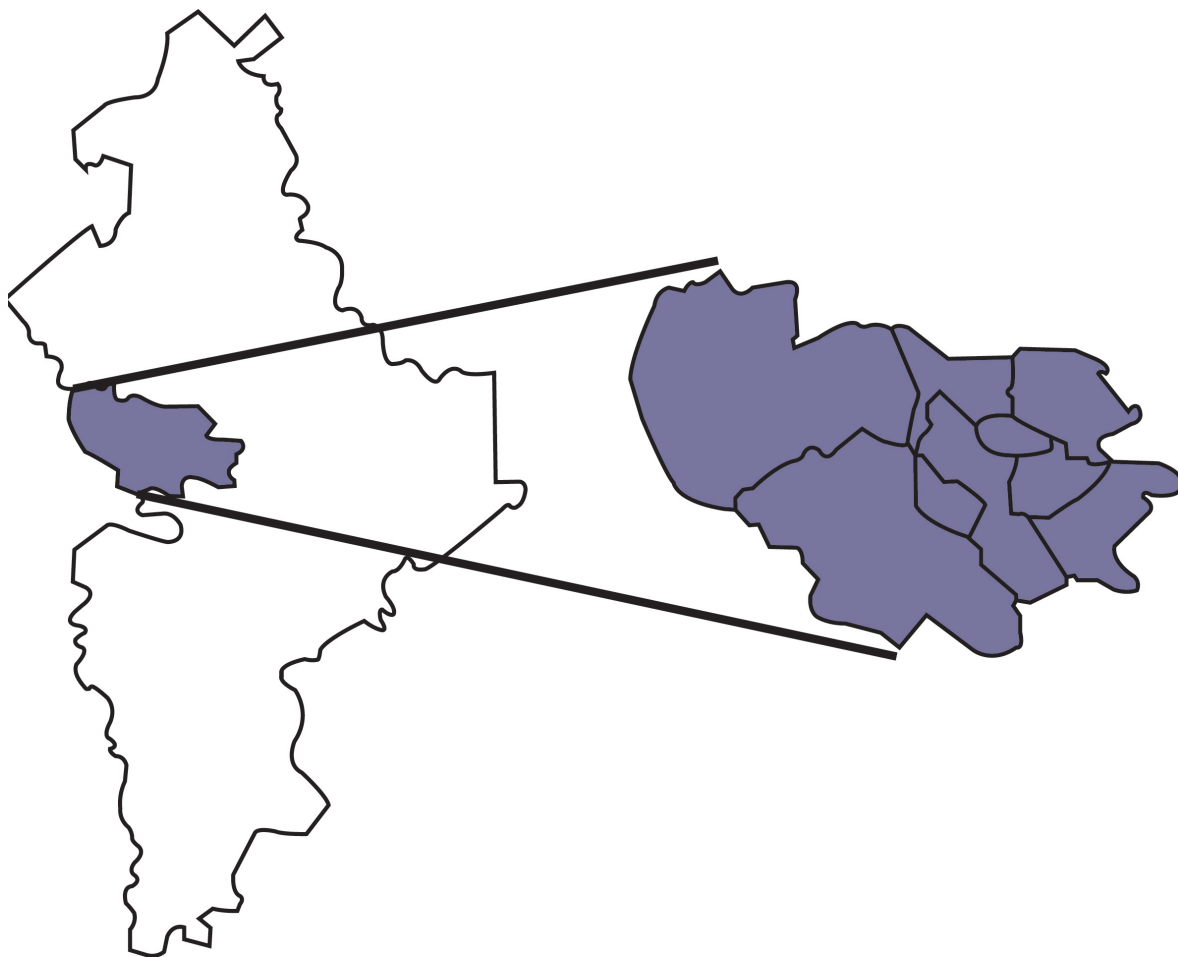
Delimitada a la ciudad de Monterrey y su área metropolitana, la cual comprende

los municipios de Apodaca, García, San Pedro Garza García, General Escobedo, Guadalupe, Juárez, San Nicolás de los Garza, Santa Catarina, Villa de Santiago y el municipio de Monterrey; entre las décadas de 1990 y 2010; la investigación se enfoca en los espacios de arte fundados y dirigidos por artistas, primordialmente, y por las reflexiones de aquellos individuos que de alguna u otra manera forman parte del aparato artístico y cultural de la zona señalada. Con los resultados obtenidos a través del trabajo documental, el análisis y la conclusión realizada, se pretende contri-

buir a la mejora de la comprensión del contexto histórico y social en que estos espacios de arte emergen, su propósito dentro de la comunidad y su aporte a la misma; además, ayudar a clarificar los procesos instituyentes que les permitió coexistir con las instituciones oficiales o integrarse a ellas, en el campo artístico y cultural de la sociedad regiomontana.

> Estado de la cuestión

En lo referente a las investigaciones que han abordado al objeto de estudio, son po-



Esquema de ubicación del Área Metropolitana de Monterrey en el Estado de Nuevo León; zona compuesta por los municipios de Apodaca, García, San Pedro Garza García, General Escobedo, Guadalupe, Juárez, San Nicolás de los Garza, Santa Catarina y Villa de Santiago. Fuente: Imagen original del autor.

cos los trabajos con rigor académico en analizar los fenómenos que permiten la creación de espacios independientes de arte en la ciudad de Monterrey y su área metropolitana; la mayoría son artículos de opinión, reportajes, crónicas, entre otros formatos, para periódicos, revistas especializadas o *blogs*. Existen carencias en el estudio debido a que las investigaciones y textos realizados se enfocan al mercado del arte, a la historia de las artes en la región, o a la configuración de las instituciones oficiales del aparato cultural regiomontano, y no indagan los aspectos socioculturales y económicos que posibilitan la aparición de estos espacios.

Entre los textos que estudian la práctica de los espacios independientes de arte en Monterrey se encuentra el realizado por Rubén Gutiérrez y José Jiménez Ortiz, *ONF 2003-10*, en donde reflexionan sobre lo producido y los alcances del Object Not Found; un espacio independiente que dialogaba con las instituciones oficiales y presentó diversos proyectos artísticos y culturales en la ciudad y fuera de ella. De manera indirecta, el libro *Artes Plásticas de Nuevo León. 100 Años de Historia. Siglo XX*, edición por Xavier Moysén para el Museo de Monterrey, a través de un par de textos escritos por Enrique Ruiz, Marco Granados, Eduardo Rubio Elosúa, Humberto Salazar y el propio Xavier Moysén, hace un análisis al trayecto de las artes en

el Estado, concretamente en Monterrey y su área metropolitana, con importantes comentarios sobre los espacios independientes de arte en la región. Asimismo, el texto de Miguel González Virgen, “Hacia la globalización norteña. Arte emergente en Monterrey”, incluido en *Los Nuevos Leones*, una edición por Patrick Charpenel para la Fundación Monterrey 2007, encargada de organizar el Forum Universal de las Culturas; presenta un recuento de lo que para el autor son los sucesos y actores más significativos de la escena artística y cultural regiomontana a principios del siglo XXI.

También es importante mencionar el trabajo de Eduardo Ramírez, *El triunfo de la cultura. Uso político y económico de la cultura en Monterrey*, por la tarea de analizar a la cultura como medio para instituir valores del capital que formaron el imaginario regiomontano y a sus grandes instituciones, entre ellas las del arte. Además, el libro *Miradas de Monterrey hacia el siglo XXI*, editado por el Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, presenta un conjunto de artículos y ensayos coordinados por Mariana Gabarrot y Anne Fouquet, en donde un grupo de académicos escribe sobre Monterrey bajo la perspectiva de la situación de la ciudad al inicio del nuevo siglo. Sin dejar de mencionar el trabajo que en conjunto Alfredo Herrera Pescador, Benjamín Sierra Villarruel y Enrique Ruiz Acosta realizan en *Transferen-*

cias, convenciones y simulacros, donde se recopilan fragmentos de diversos puntos de vista sobre la multiplicidad de perspectivas que diversos actores del circuito artístico regiomontano tienen de dicho quehacer en la ciudad.

A nivel nacional, el trabajo de Mónica Mayer, *Escandalario. Los artistas y la distribución del arte*, destaca por la intención de colocar la discusión sobre la importancia de los espacios independientes en el sistema del arte mexicano y por consiguiente en la práctica global; además de hacer una categorización de los diferentes tipos en los que se agrupan tales espacios e identificar las razones más relevantes de su proceder. Por su parte, Vania Macías, en “Espacios alternativos de los noventa”, texto incluido en *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México, 1968-1997* -un completo trabajo documental y de análisis que acompañó a la exposición nacional del mismo nombre que, en el gobierno de Vicente Fox, las instituciones oficiales articularon para legitimar la producción artística de un México adaptándose a los procesos de la posmodernidad y abandonar con ello la ideología nacionalista propia de los gobiernos priístas del siglo XX-, presenta un esbozo de genealogía de los espacios independientes de arte en la última década del siglo pasado y su consolidación como espacios de carácter autónomo dentro del sistema artístico del país. También

incluido en *La era de la discrepancia*, el texto de Pilar García de Germeños, “Salón Independiente: una relectura”, sirve como referente histórico del ejercicio de la independencia como posibilidad para romper con el sistema establecido. Asimismo, el trabajo del Dr. Daniel Montero Fayad, *El cubo de Rubik. Arte mexicano en los años 90*, un libro publicado por el sello académico de la Fundación Jumex Arte Contemporáneo en colaboración con la editorial RM, es un texto fundamental que analiza al arte contemporáneo producido en México de 1988 a 2007; en este libro, el concepto “alternatividad” permite explicar el proceso de aparición e institucionalización de piezas que se convirtieron en paradigma de la época, entre ellas los espacios independientes de arte. Para finalizar, es deber reconocer diversos y variados proyectos de investigación y documentación que buscan recopilar datos sobre la existencia de este tipo de espacios de arte en México; por ejemplo, el trabajo de Tamara Ibarra de crear un directorio de espacios independientes en el país y articularlo a través de las redes sociales como Facebook y Twitter.

> Problemas de investigación e hipótesis

En la presente investigación se aborda al objeto de estudio desde un enfoque histórico-social, basándose en diversos concep-

tos que ayudan a comprender los mecanismos por los que se configuran los espacios independientes o alternativos de arte en la ciudad de Monterrey y su área metropolitana, en la última década del siglo XX y la primera del XXI. Entre los problemas de investigación, el texto intenta contestar el cómo un espacio de arte se gesta o se presenta alternativo a las instituciones oficiales que la sociedad constituye como normativas del arte y la cultura, teniendo como eje la sociedad regiomontana; además, las posibilidades simbólicas que tales espacios tienen para estimular el quehacer artístico y sus capacidades para dialogar con las instancias oficiales y el mercado del arte. También se cuestiona sobre la configuración de tales espacios en la historia sociocultural mexicana, en la invención del imaginario regiomontano en donde el objeto de estudio se establece y las potencialidades que estos espacios ofrecen al convertirse en plataformas para la discusión y difusión del arte emergente.

Ante estas preguntas, el supuesto se determina en si los espacios independientes de arte, al no estar sujetos a una normativa hegemónica, son capaces de proponer nuevas estructuras de acción para el debate y revisión a lo establecido en relación a las instituciones oficiales; así como sus capacidades a través de la autogestión, de responder al ambiente sociocultural de la región donde se configuran.

Lo instituido, lo ya dado, que es la estructura propia de las instancias oficiales, y lo instituyente, lo que pretende transformar, son las fuerzas contrarias que fundamentan la constitución de proyectos que cuestionen las prácticas en el quehacer social, y los espacios independientes de arte se ubican entre dichas fuerzas como vínculo necesario en la práctica del arte.

> **Objetivos**

El objetivo general de la investigación consiste en identificar los mecanismos por los cuales los espacios de arte, independientes a las instituciones oficiales, que surgen en la periferia de la norma, se configuran como alternativos al discurso hegemónico de las instancias reguladoras del arte y la cultura; así como las razones que propician la creación de estos espacios independientes, analizando el contexto histórico, sociocultural y económico de la región específica en que se construyen como espacios fundamentales para el quehacer y pensamiento del arte contemporáneo. Entre los objetivos específicos se encuentran:

- * Situar al objeto de estudio en un marco conceptual con la finalidad de establecer las bases para el análisis del mismo.
- * Conocer el momento histórico que permitió la aparición de los primeros espacios independientes de arte en México.

- * Crear una visión general referente a los espacios independientes de arte en México que comprenda las décadas de 1950 al 2010.
- * Reflexionar sobre los procesos históricos-sociales en la construcción del imaginario que dio forma a la identidad regiomontana.
- * Indagar sobre la situación política, económica y sociocultural de la ciudad de Monterrey y su área metropolitana para comprender la configuración de su aparato cultural.
- * Entrevistar a diversos actores del circuito del arte regiomontano para analizar la información recopilada e interpretarla en respuestas que contesten los problemas de investigación.
- * Analizar casos de estudio referentes a espacios independientes de arte que hayan sido significativos en el panorama artístico y cultural de la época señalada en la ciudad de Monterrey.
- * Realizar conclusiones pertinentes que arrojen conocimiento sobre los mecanismos y las razones presentes en la construcción de este tipo de espacios de arte.

> Metodología de investigación

Los procedimientos a utilizar para darle respuesta al problema central están basados en el pensamiento reflexivo a través de una investigación exploratoria y explicativa, con la finalidad de crear una visión ge-

neral de tipo aproximativo. La investigación exploratoria ofrece la oportunidad de acercarse al tema sin descripciones sistemáticas y así formular conclusiones de cierta generalidad; por su parte, la investigación explicativa se centra en determinar los orígenes o las causas de un conjunto de fenómenos, donde el objetivo es conocer por qué suceden ciertos hechos a través de la delimitación de las relaciones causales existentes o de las condiciones en que ellas producen a estos fenómenos. En todo momento, la investigación documental, basada en entrevistas y en la observación directa con relación al objeto de estudio, permite el análisis adecuado.

Se plantean tres capítulos para la exposición de los resultados obtenidos. En el primer capítulo se abordan los momentos históricos-sociales que son causa para que el objeto de estudio emerja en la sociedad mexicana; se reflexiona sobre el México moderno en cuanto a su quehacer artístico y cultural enfocándose a los espacios independientes de arte. Este capítulo se divide en tres momentos fundamentales: de 1950 a 1970, de 1970 a 1990, y por último, de 1990 al 2010. De la primera parte, se estudia el movimiento de la *Generación de la Ruptura* como el detonante para la aparición de los espacios independientes de arte en México. De 1970 a 1990, se analizan las prácticas artísticas disidentes que eclosionaron en dichas décadas; prác-

ticas que buscaron el diálogo en los lenguajes, formatos, circuitos, sus concepciones del arte y de su lugar en la sociedad en contrapartida a lo establecido por el arte oficial. Para la última sección, se revisan las manifestaciones que permitieron el fundamento de espacios independientes de arte en el marco de la globalización de los años 90.

El segundo capítulo se enfoca en la invención del imaginario que da forma a la identidad regiomontana; un imaginario que fue instituyéndose a la par de los intereses capitalistas de las grandes empresas de la región que aparecen en la segunda mitad del siglo XIX y se consolidan a finales de éste y el inicio del siglo XX. En este capítulo, se abordan las confrontaciones ideológicas que la élite empresarial sostiene en repetidas ocasiones con el Estado Mexicano y que dan pauta para la configuración del aparato cultural de la ciudad a través de las colecciones y museos corporativos; también se estudia el contexto sociocultural y económico para inferir sobre la dimensión histórica y entender el tipo de arte que se produce en Monterrey.

En el tercer y último capítulo, se reflexiona acerca de las posibilidades simbólicas que los espacios independientes de arte son capaces de aportar para el estímulo, difusión y discusión del arte emergente; así como los mecanismos que utilizan para resistir al discurso hegemónico y

ofrecer una alternativa al mismo. Además, a través de una serie de entrevistas a artistas, académicos, gestores culturales, entre otros, se analiza las razones que los entrevistados consideran significativas para la articulación de los espacios independientes en Monterrey, en las décadas de 1990 al 2010.

Al finalizar los tres capítulos, un epílogo a manera de conclusión general, de tipo aproximativo, donde se exponen pensamientos reflexivos sobre el momento histórico-social en el que se analiza la práctica de los espacios independientes de arte en Monterrey, así como las razones y mecanismos que permitieron su aparición en el circuito de arte regiomontano y sus capacidades simbólicas como resistencia ante lo instituido en una ciudad en el proceso de apertura y globalización.

> Marco conceptual

Con una perspectiva ecléctica, el marco conceptual se enfoca en el análisis de las razones que motivan la creación de espacios independientes de arte y en el proceso latente, consciente o no, en que estos espacios de arte, normalmente ubicados en la periferia de las instancias de poder, se instituyen bajo los mecanismos propios del imaginario social. Con ello, la investigación pretende identificar las variables que dan pauta para la construcción de estos espa-

cios como plataformas que estimulan la producción artística de las comunidades con las que se relacionan.

La investigación se basa en el trabajo teórico del filósofo y psicoanalista Cornelius Castoriadis, quien establece un pensamiento conciso sobre la creación humana y el factor imaginario. En su libro *La institución imaginaria de la sociedad*, Castoriadis plantea que la sociedad humana se configura de acuerdo a su poder de imaginación, el cual se concibe como el agente de cambio en la creación humana inherente a cada individuo. Castoriadis indica que el cambio social implica discontinuidades radicales que no pueden ser explicadas en término de causas deterministas; se trata de un proceso de creación, de representación y de innovación incesante del ser humano. Este cambio emerge a través del imaginario social que se da en el vínculo de la psique individual con lo colectivo; así, todas las sociedades construyen sus propios imaginarios: instituciones, leyes, tradiciones, creencias y comportamientos. El imaginario social instituyente se relaciona con el poder humano de creación.

Lo anterior se entrelaza con los estudios sobre el saber-poder de Michael Foucault y las fuerzas que dan forma a las relaciones humanas. En ellos, Foucault se enfoca en los mecanismos del poder centralizadores en toda sociedad y la aparición de los saberes como insurrección contra

dicho poder o al servicio del mismo. Desde la óptica de los “operadores de dominación” de Foucault, el discurso del poder es el medio por el que dispositivos de represión e ideológicos son instituidos. Para la investigación, el concepto de saber-poder sirve para comprender la característica de ruptura que los espacios independientes de arte exploran dentro del campo artístico, con la finalidad de defender posturas ideológicas que parten de lo experimental contra lo hegemónico; aunque muchos de estos espacios, al hacer el tránsito de lo independiente a lo instituido, pierden parte de su autocrítica y se integran a las prácticas hegemónicas para sobrevivir o desaparecen del circuito.

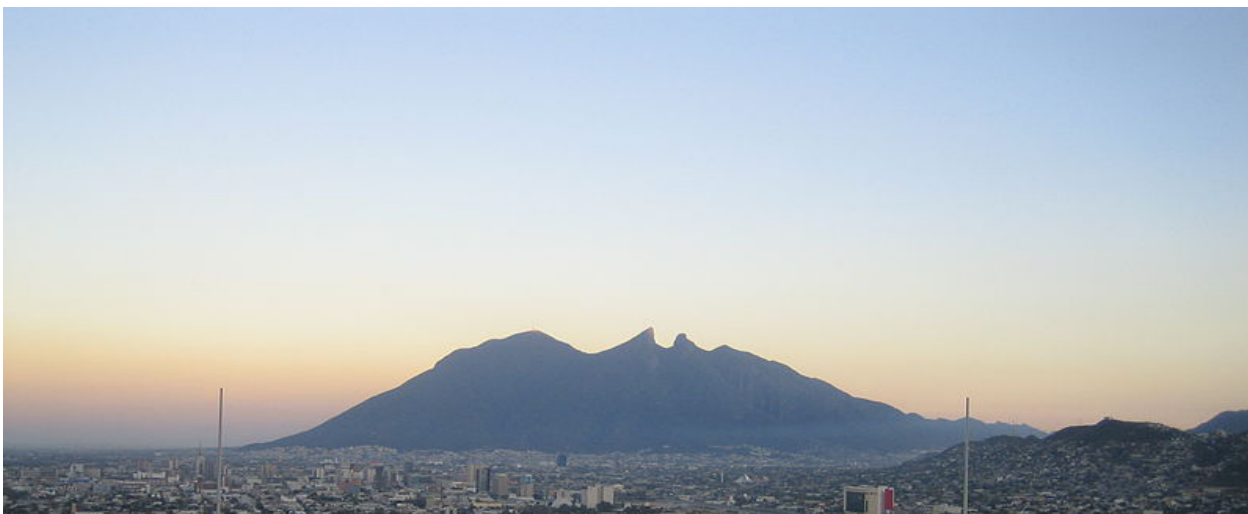
Para comprender el fenómeno de los espacios independientes de arte y su manifestación en el sistema artístico, se debe partir del cuestionamiento de las razones que lo producen; para ello, el concepto de “circuito del arte” o “sistema del arte” de George Dickie, es fundamental para identificar los elementos que componen dicho sistema y sus relaciones entre sí. De Pierre Bourdieu, en sus estudios en *Campo intelectual y creador*, las reflexiones sobre la pluralidad de potencias sociales que configuran el campo intelectual social, ayudarán a entender las dinámicas de legitimación en el mismo; en donde también hace hincapié en la importancia de la diversidad cultural y simbólica, en có-

mo aquellos que tienen la posición de dominio buscan imponer sus producciones culturales.

Del filósofo y sociólogo francés Gilles Lipovetsky, de los análisis que realiza sobre la posmodernidad y el proceso de personalización como estrategia global en las sociedades actuales, el concepto de autogestión esclarecerá las razones primordiales que permiten la aparición de los espacios independientes de arte. En su libro *La era del vacío*, Lipovetsky declara que el proceso de personalización se presenta de dos maneras: lo operativo, que es la gestión de la misma sociedad, y la paralela, que se caracteriza por la búsqueda de autonomía y particularización de grupos de individuos que buscan su propia identidad separándose de la identidad universal. El individuo proclama su derecho de realizarse, de ser libre en la medida en que

las técnicas de control, las fuerzas de poder, despliegan dispositivos cada vez más sofisticados; por tal motivo, los espacios independientes de arte buscan consolidar ese derecho de autorrealización al romper con lo hegemónico, lo estándar y lo rígido.

La categorización que Mónica Mayer hace de este tipo de espacios ayuda en establecer un lenguaje que permita la comunicación adecuada en el tratamiento específico de los mismos; con ello, el término independiente o alternativo, dentro de este campo de estudio, se establecerá como lo diferente a los parámetros instituidos de forma y contenido referente al arte, y como toda posibilidad de generar un pensamiento otro, nuevas inquietudes. Así, en el marco conceptual antes expuesto, la investigación sustenta las reflexiones que le dan forma en el análisis del trabajo documental realizado.



Vista del Cerro de la Silla, montaña icónica que representa a la ciudad de Monterrey y su área metropolitana; desde el Cerro del Obispado, esta panorámica muestra una ciudad en constante crecimiento. Fotografía fechada el 9 de enero del 2006. Fuente: Wikimedia Commons. Revisado el 25 de marzo de 2014. http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cerro_de_la_Silla_Mountain_Nuevo_Leon.jpg

CAPÍTULO 1

> La configuración de los espacios independientes de arte en México, 1950-2010

En 1935, con la obra de artistas como Diego Rivera, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros, Miguel Covarrubias, Rufino Tamayo, Frida Kahlo y Agustín Lazo –entre muchos otros–, abrió sus puertas la Galería de Arte Mexicano; ésta fue el primer sitio independiente destinado a promover la producción pictórica al margen de los canales oficiales. Enseguida, con la presencia de los transterrados españoles, iniciarían sus actividades otros espacios independientes, pero sólo con la crisis de la *Escuela Mexicana de Pintura* y el nacimiento de la llamada *Generación de la Ruptura*, tales espacios tendrían un papel significativo en la promoción de las artes.

Este primer capítulo busca ofrecer un panorama sobre la configuración de los espacios independientes de arte en México durante la segunda mitad del siglo XX, a partir de los contextos históricos que incidieron en su nacimiento y desarrollo. Sin buscar una genealogía precisa, se hará un recorrido conciso para ver su legado, que es hoy en día la plataforma en la que se insertan los espacios alternativos relacionados con la promoción de las artes. El trabajo pretende asimismo develar los mecanismos por los que en particular las artes visuales se han mantenido en constante evolución y cambio. Los puntos a considerar en el capítulo son: la Revolución y la promoción de las artes, la *Generación de la Ruptura* y los espacios independientes, las prácticas disidentes en México y los espacios alternativos y, las artes visuales, la globalización y los nuevos espacios expositivos.

> Antecedentes históricos: José Vasconcelos y el movimiento muralista

La Revolución Mexicana, que contribuyó a formar al México de hoy, tuvo lugar en un ambiente de insatisfacción hacia el gobierno de Porfirio Díaz, quien ostentó el

poder político por más de 30 años. Si bien es cierto que el *Porfiriato* significó avances económicos, por ejemplo, en el aumento de la inversión extranjera o en la construcción de complejos industriales y puertos; también ocasionó un descontento social que devino en represiones y desigualdades. La primera etapa destructiva de este régimen

se da con la Constitución de 1917, en la cual se plasmó los ideales teóricos y jurídicos de lo que hubo de transformar el rostro de la nación e impulsarla hacia la modernidad.

La actividad revolucionaria se extendió hasta finales de la década de los veinte, dando paso a un nuevo régimen mexicano que logró consolidarse con la “institucionalización” de la revolución hacia mediados del siglo XX. Este nuevo régimen, que entre otros mecanismos, buscó sustentarse y legitimarse a través del arte y la cultura, tuvo su primer gran actor en la figura del presidente Álvaro Obregón, que al tomar posesión el 1º de diciembre de 1920, quiso llevar a la práctica los ideales por los que se habían luchado y que habían quedado asentados en la Constitución de 1917. En esta primera fase reformista, se define una política cultural y educativa que el presidente Obregón confió para su desarrollo a un filósofo y educador mexicano de prestigio: José Vasconcelos. Llamado *El Maestro de América*, Vasconcelos fue el artífice, que como bien comenta Claude Fell en su libro *José Vasconcelos. Los años del águila*, no solamente de “(...) una reorganización y una modernización profunda de la enseñanza mexicana, sino también, y sobre todo, [de] un verdadero proyecto cultural”.¹

Cuando el 4 de junio de 1920 el presidente interino Adolfo de la Huerta nombra a José Vasconcelos rector de la



Fotografía de José Vasconcelos, *El Maestro de América*, siendo rector de la Universidad de México. Fotografía de Harris & Ewing, disponible en la División de Impresiones y Fotografías de la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos. Fuente: Commons Wikipedia. Revisado el 26 de febrero de 2014. http://es.wikipedia.org/wiki/José_Vasconcelos#mediaviewer/Archivo:Jose_Vasconcelos.jpg

Universidad de México, éste, desde su nuevo puesto como rector, fija los objetivos primordiales de su acción; la cual consistía en la creación de un ministerio capaz de coordinar a escala nacional la política educativa del gobierno, misma que se logra con la creación de la Secretaría de Educación Pública Federal el 3 de octubre de 1921 con el decreto presidencial de Álvaro

1. Fell, Claude. “José Vasconcelos. Los años del águila (1920-1925)”, p. 57.

Obregón, quien designa a Vasconcelos como secretario de dicho organismo. Desde esta secretaría, El *Maestro de América* concibe un proyecto que “(...) intenta resucitar la tradición cultural mexicana en sus mejores expresiones (...)”² a través de una educación que les permita a los sectores populares acceder a objetos culturales (libros, danzas, cantos, artes populares, entre otros) capaces de rescatar, o en su defecto recrear, la identidad nacional perdida en el *Porfiriato*; identidad que se encontraba europeizada, afrancesada específicamente. Uno de estos objetos culturales fue la pintura de caballete, que se verá substituida por el fresco mural, dando pie a la aparición del *muralismo*.

Aunque el artista Gerardo Murillo, conocido como *Dr. Atl*, buscó impulsar desde 1910, junto a un grupo de artistas, la pintura mural como resistencia contra la pintura académica, es decir, contra un concepto específico de belleza basado en lo afrancesado, uno que no correspondía a la realidad visual Mexicana; no es sino hasta la llegada de José Vasconcelos a la rectoría de la Universidad de México que surge la necesidad e interés por descubrir la esencia del país, ya que durante el *Porfiriato* esta inquietud había sido reprimida o distorsionada.³ Vasconcelos invitó a los grandes pintores de la época, como Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros (a quienes posteriormente

se les llamó “los tres grandes”), a pintar los muros de la Secretaría de Educación Pública Federal, la Escuela Nacional Preparatoria y otros edificios públicos, como el Palacio Nacional, en los que se exaltaba el pasado indígena de México y los hechos memorables políticos y militares; Federico Campbell señala que “[l]a idea era recuperar en la historia los elementos de identidad nacional, el orgullo de lo propio y la seguridad cultural ante las proposiciones venidas del extranjero.”⁴ Fue así como desde el poder central se desarrolló un programa de reconstrucción de la cultura nacional.

El *muralismo* se convirtió en la plataforma por la cual se mostraron y exaltaron los valores del presente y del pasado mexicano a través de imágenes que ilustraban la situación social y política de la nación. Vasconcelos promovía, desde la mirada del gobierno, la idea del “(...) resurgimiento del alma Mexicana (...) [y con el *muralismo* logra un] (...) código figurativo [que] gira alrededor de cierto número de temas dominantes: la exaltación del hombre mexicano (con mucha frecuencia el indio) en sus actividades productivas, en sus luchas sindicales, en su regeneración

2. Fell, Claude. “José Vasconcelos. Los años del águila (1920-1925)”, p. 57.

3. Pérez Rosales, Laura. “Trayectoria de la pintura en México 1901-1950”, en *Visión de México y sus artistas. Siglo XX. 1901-1950*. Tomo I, p. 47.

4. Campbell, Federico. “México en cinco décadas”, en *Visión de México y sus artistas. Siglo XX. 1901-1950*. Tomo I, p. 31.

mediante la educación, en su participación en el movimiento revolucionario (...) [así como] la denuncia de los abusos y de las injusticias de que es objeto el mundo de los trabajadores, [o] la proclamación del ideal socialista, que debe transformar la sociedad (...)”⁵; elementos simbolizados bajo la visión mítica, alegórica, del México inventado por Vasconcelos; una imaginería no exclusiva de *El Maestro de América*, sino de toda una sociedad que participa de ella.

Siguiendo a Cornelius Castoriadis, toda colectividad humana desarrolla un imaginario que le ayuda a crear una identidad propia a través de diversos factores como el lenguaje, las costumbres, las normas o la técnica; Castoriadis le llama a esta facultad humana de creación y formación el *imaginario social instituyente*.⁶ Señala que “[c]reación significa (...) un *hacer-ser* de una forma que no estaba allí (...) de formas como el lenguaje, la institución, la música, la pintura, o bien de tal forma particular, de tal obra musical, pictórica, poética, etcétera.”⁷ Con ello, las sociedades humanas construyen significaciones que se instituyen para asegurar la continuidad de de la misma sociedad y así regular la vida de sus integrantes, hasta que un nuevo imaginario aparezca para modificar o reemplazar las formas existentes por unas nuevas. Vasconcelos buscó que el *muralismo* se instituyera como un medio de co-



Detalle de la obra mural “En el arsenal”, 1928. Diego Rivera. Fresco, medidas aproximadas: 2.03 x 3.98 metros. Patio de las Fiestas, tercer piso, Secretaría de Educación Pública, México, D.F. Fotografía por Schalkwijk/Art Resource, Nueva York; Estados Unidos de América.

municación e instrumentación para difundir y predicar los nuevos valores, las nuevas formas, para que una nueva sociedad se constituyera a través de un imaginario anclado en el mestizaje y el indigenismo, configurando una identidad nacionalista posrevolucionaria.

El *muralismo* se convirtió en el vehículo idóneo para difundir el discurso de las instituciones de poder en torno a lo que

5. Fell, Claude. “José Vasconcelos. Los años del águila (1920-1925)”, p. 419.

6. Castoriadis, Cornelius. “Figuras de lo pensable”, p. 94.

7. *Ibidem*, p. 95.

debía ser la nación mexicana. Aunque al principio se caracterizó por un antiacademismo, con libertad y experimentación, estas nociones se eclipsaron al transformarse en un movimiento integrado por una élite cultural protegida por el Estado; un arte oficial y centralista que reproducía una retórica estatal. Así, el *muralismo* surgió para construir una visión legitimadora del Estado y justificar el orden establecido bajo valores socialistas. Con base en Foucault, se puede comprender cómo estos discursos son creados por quienes ostentan el poder, con el fin de fabricar a los sujetos en una sociedad y evitar con esto el que se cuestionen sobre la verdad.⁸ En este caso, el nuevo régimen buscaba establecer reglas a través de la construcción de formas de mirar y de decir, de dispositivos para crear sujetos que no se cuestionen la legitimidad del régimen y los vicios que empezaban a ser evidentes.

> La Generación de la Ruptura y los primeros espacios independientes de arte después de la *Escuela Mexicana de Pintura*

A mediados de la década de los veinte Vasconcelos protestó contra el gobierno de Álvaro Obregón, provocando con ello que al movimiento muralista se le retiraran los apoyos; sin embargo, los pintores muralistas lograron que su propuesta estética, de

inspiración socialista, se afanzara como “arte oficial” y con ello el apoyo gubernamental. En esta época, además del *muralismo*, se empieza a configurar lo que más tarde se le conocería como la *Escuela Mexicana de Pintura*, un “movimiento” en el cual convergían diversas técnicas pictóricas con un común denominador: la unión del arte moderno europeo con la reestructuración cultural y política promovida por la revolución iniciada en 1910.

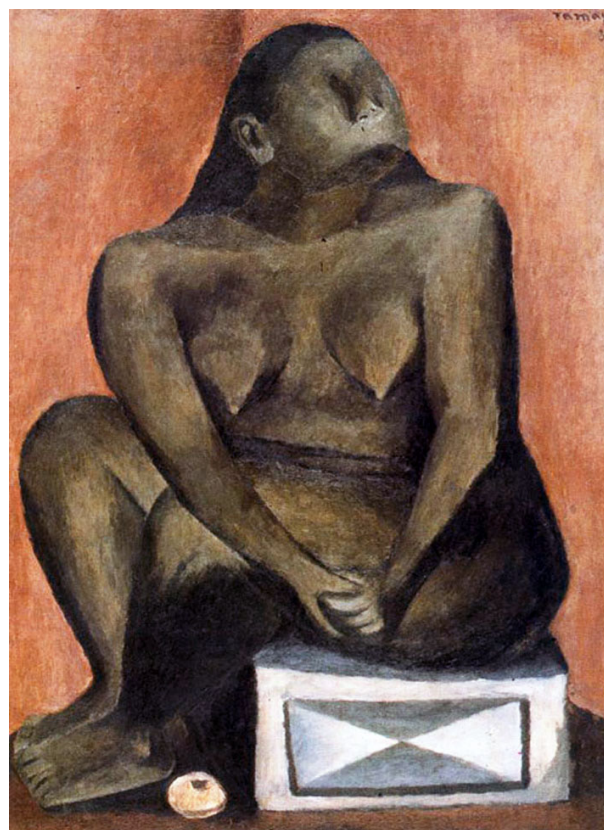
El *muralismo* no fue un movimiento homogéneo ni libre de críticas, sobre todo por su contenido político, siendo José Clemente Orozco, uno de los principales exponentes, quien también fuera uno de sus principales disidentes. A finales de las tres décadas de indiscutible presencia del *muralismo* en el horizonte artístico mexicano, Orozco ya no coincidía con el nacionalismo que el movimiento pregonaba, haciendo duras críticas al mismo pero permaneciendo en él; otro disidente fue Fermín Revueltas, quien consideró que el *muralismo* había caído en autoelogios y simplificaciones que lo llevaron a su decadencia ideológica.

Al final de los años veinte, con una denuncia directa al *muralismo*, Rufino Tamayo subraya un agotamiento en la ideología del movimiento. En estos años, la

8. Fuente, Lisandro de la y Messina, Luciana. “Bajos fondos del saber. La arqueología como método en Michel Foucault”, p. 7.

obra de Tamayo era poco apreciada por no tener la visibilidad social y comercial de la *Escuela Mexicana de Pintura*,⁹ por lo que tuvo que buscar las condiciones favorables para dar a conocer su obra. Con la ayuda de algunos amigos, en 1925 organizó su primera exposición individual en un local adaptado por él mismo en el Parque América de la Avenida Madero en la Ciudad de México.¹⁰ Con ello, Rufino Tamayo fue de los primeros en establecer una conciencia de independencia que a la larga se reflejaría en el ejercicio de crear espacios alternativos de arte en el país. Tamayo, al distanciarse de los simbolismos mexicanistas de la *Escuela Mexicana de Pintura*, creó formas primitivistas que lograron conjugarse con la vanguardia artística de la época.

Durante los años veinte y treinta nacían y desaparecían intentos de galerías o lugares en donde se pudieran encontrar obras de arte que no estuvieran directamente ligadas a la *Escuela Mexicana de Pintura*; las que sobrevivían estaban más cercanas a tiendas de decoración, como la Casa Pellandini, o eran librerías donde se daba espacio a la exposición de obras de artistas emergentes; sin embargo, no existía aún un espacio permanente de exposición y venta de arte. Fue Carolina Amor, que al ser despedida del Departamento de Bellas Artes, quien decide abrir, en el año de 1935, una galería por cuenta



“Desnudo (*Mujer en gris*)”, 1931. Rufino Tamayo. Óleo sobre tela. 89 x 64 cm. Instituto Nacional de Bellas Artes. Fuente: www.wikipaintings.org Revisado el 26 de febrero de 2014.

propia en las instalaciones de su casa ubicada en la calle de Abraham González, en la Ciudad de México; el proyecto: la Galería de Arte Mexicano, espacio que inicia con la difusión de artistas inmersos y no inmersos en el “arte oficial”.¹¹ Laura Pérez Rosales señala que “[e]sas exposiciones [las desarrolladas en la Galería de Arte Mexicano] fueron decisivas para que en el exterior se conocieran y apreciaran expresiones y lenguajes pictóricos diferentes a los que ya

9. Pérez Rosales, Laura. “Trayectoria de la pintura en México 1901-1950”, en *Visión de México y sus artistas. Siglo XX. 1901-1950*. Tomo I, p. 54.

10. *Ibidem*, p. 55.

11. *Ibidem*, p. 58.

se conocían por los pinceles de Diego [Rivera], [José Clemente] Orozco y [David Alfaro] Siqueiros.”¹² Además de la galería antes mencionada, otro espacio que se convierte en referencia para la época es la Galería Espiral, fundada en 1934; un espacio creado por la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios LEAR y el Taller de la Gráfica Popular.

En la década de los cuarenta, por motivo de guerras o por persecución, llegan a México muchos intelectuales, científicos, pintores y escritores europeos, principalmente de España, que enriquecieron con su experiencia y conocimiento a la sociedad, a la ciencia y a la cultura mexicana, siendo uno de los resultados el aumento de galerías o espacios para la difusión del arte; por ejemplo, en 1941 se registraban 6 galerías, y para 1956 ya eran 25.¹³ Es en esta década, cuando llega al gobierno el general Manuel Ávila Camacho, que se da la consolidación del régimen que se inició en los años veinte; concluyéndose una etapa de reformas establecidas en dicha década. También, los cuarenta marcan el inicio de nuevas corrientes plásticas y empieza un desprendimiento de la *Escuela Mexicana de Pintura*, ya que una nueva generación de pensadores y creadores artísticos aparecen en el contexto social de la nación. Ya han pasado veinte años desde que José Vasconcelos motivó el movimiento muralista, pero los conceptos plas-

mados por el *muralismo* mexicano ya resultaban lejanos y con poco sentido.

Al iniciar los años cincuenta del siglo XX, la plástica mexicana comenzaba a mostrar signos de agotamiento. En palabras de Federico Campbell, “México había cambiado de fisionomía (...) Se ponían los cimientos de la Ciudad Universitaria, el mambo enloquecía a las juventudes, Tin Tán y Cantinflas triunfaban en las carpas (...) Luis Buñuel exhibía *Los olvidados* y Octavio Paz publicaba *El laberinto de la soledad*.”¹⁴ En el extranjero se hablaba de un “milagro mexicano” por el despegue económico que vivía la nación y se apostaba por el desarrollo industrial y la incorporación a la economía mundial como vías del desarrollo. Con este contexto de fondo, los artistas empezaron a crear bajo las corrientes de vanguardia vinculadas a planteamientos más universales; iniciando una rebelión contra lo establecido, buscando incorporar valores más cosmopolitas y apolíticos en su trabajo y así ampliar su temática y estilo más allá de lo impuesto por la *Escuela Mexicana de Pintura*. A este grupo de artistas, tanto mexicanos como extranjeros radicados en México, se le conoce como *Generación de la Ruptu-*

12. Pérez Rosales, Laura. “Trayectoria de la pintura en México 1901-1950”, en *Visión de México y sus artistas. Siglo XX. 1901-1950*. Tomo I, p. 59.

13. *Ibidem*, p. 62.

14. Campbell, Federico. “México en cinco décadas”, en *Visión de México y sus artistas. Siglo XX. 1901-1950*. Tomo I, p. 41.

ra; cabe señalar que este movimiento no fue organizado ni definido desde un inicio, tampoco creado deliberadamente, sino bajo la espontaneidad que implicó la necesidad de un cambio.

Los miembros de la *Generación de la Ruptura* no se sentían herederos ideológicos de la Revolución Mexicana, y fue principalmente Rufino Tamayo quien atraía la atención de esta nueva generación por su capacidad de ofrecer nuevas soluciones formales, nuevas estéticas y nuevas inspiraciones para sus expresiones pictóricas. Entre los miembros más destacados se pueden mencionar a José Luis Cuevas, Manuel Felguérez, Vicente Rojo, Lilia Carrillo, Alberto Gironella y Fernando García Ponce, entre otros, que junto al ya mencionado Rufino Tamayo y Vlady Serge, comenzaron a explorar nuevos territorios plásticos; esta *Generación de la Ruptura* no puede entenderse sólo como un movi-

miento de las artes plásticas, sino uno que también vinculó a la arquitectura y a lo literario. Todos estos artistas e intelectuales crearon un estilo propio y revolucionaron el arte mexicano, marcando el comienzo de un nuevo pensamiento creativo y permitiendo la entrada a todo tipo de tendencias contemporáneas mundiales. Como ya se ha comentado, la cultura y el arte oficial se habían vuelto conservadores y elitistas, por lo que esta irrupción fue un respiro a la opresión que se vivía, motivando con ello a que algunos galeristas también se unieran a este nuevo movimiento; galeristas que estuvieron dispuestos a apostar por los nuevos artistas. Esto último, sumado al crecimiento económico de los cincuenta que se tradujo en el fortalecimiento de un grupo social con mayor capacidad económica, explica que durante estos años, además de los galeristas, varios artistas se organizaran para presentarse



Fotografía de algunos integrantes de la *Generación de la Ruptura*; conjunto de artistas que reaccionaron contra la *Escuela Mexicana de Pintura*. Fotografía de circulación libre. Fuente: <http://elrincondehernando.blogspot.mx> Revisado el 26 de febrero de 2014.

en galerías independientes. Por ejemplo, en 1952, artistas ya reconocidos, entre los que se encontraban Vlady, Alberto Girónella y Enrique Echeverría, fundaron la Galería Prisse, una casa-taller en donde se podía conocer lo último del arte moderno mexicano.

Pierre Bourdieu, en su texto *Campo de poder, campo intelectual*, determina que "(...) a medida que se multiplican y se diferencian las instancias de consagración intelectual y artística, tales como las academias y los salones (...) y también las instancias de consagración y difusión cultural (...) a medida, asimismo, que el público se extiende y se diversifica, el campo intelectual se integra como sistema cada vez más complejo y más independiente (...) como campo de relaciones dominadas por una lógica específica, la de la competencia por la legitimidad cultural."¹⁵ La *Generación de la Ruptura* buscaba convertirse en una instancia de difusión cultural para con ello, legitimarse en el campo intelectual en oposición a la *Escuela Mexicana de Pintura*.

Como ya se ha comentado, las instancias oficiales para la cultura y las artes del país tenían un objetivo primordial: la construcción de una identidad de nación basada en el discurso historiográfico que el poder político quería transmitir. Este discurso seguía las líneas positivistas instauradas desde el régimen republicano de

Benito Juárez, y que fueron continuadas en el *Porfiriato*; siendo confirmadas por la revolución institucionalizada. Luis Gerardo Morales Moreno ejemplifica estos discursos con lo referente al Museo Nacional de México, en el que indica que "[I]a 'búsqueda de la identidad' patriótica configuró la semántica histórica del museo público mexicano en diferentes momentos de inercia o cambio. El régimen de Díaz petrificó la historia de México en el Museo Nacional; a la invención de una nueva tradición le dio una función ideológica que, inevitablemente, se hizo dogmática en el contexto de un doctrinarismo con funciones estratégicas."¹⁶ A mediados del siglo XX, el Estado seguía empeñado en construir una imagen de nación tradicionalista y popular con el apoyo de intelectuales y artistas que comulgaban con el discurso oficial a través de representaciones y celebraciones de pasados seleccionados útiles para estos propósitos.¹⁷ Aquella obra plástica con doctrina y mensajes revolucionarios empezaba a chocar con las nuevas concepciones del arte que se gestaban en la nación, y como no habían espacios gubernamentales que dieran cabida a estas

15. Bourdieu, Pierre. "Campo de poder, campo intelectual", p. 11.

16. Morales Moreno, Luis Gerardo. "Orígenes de la Museología Mexicana. Fuentes para el estudio histórico del Museo Nacional 1780-1940", p. 51.

17. Márquez Carrillo, Jesús. "Los arrestos de la patria. Política, artes e identidad nacional en México, 1867-1920", en *La Estética y el arte más allá de la Academia*, p. 125.

manifestaciones, se empezaron a construir espacios que desde la periferia a los establecidos por el poder, buscaban consolidar estos nuevos aparecidos artísticos.

Se podría afirmar que los primeros espacios independientes de arte en México en la década de los cincuenta que dan cabida a estas nuevas manifestaciones artísticas, de los más destacables se encuentran la ya mencionada Galería Prisse, la Galería Tussó, la Galería Proteo y la Galería Antonio Souza. Sin embargo, para la década de los sesenta, estas galerías desaparecen, pero como bien comenta Jorge Alberto Manrique en *Una visión del arte y de la historia*, estos espacios terminaron por “(...) consolidar (...) un arte que, negado y casi marginal en un principio, atacado ferozmente por los corifeos del nacionalismo tradicional, terminaría por imponerse como el arte vital de México a la vuelta del medio siglo [XX].”¹⁸ En los sesenta, la Galería Juan Martín se convierte en el depositario de los artistas que emergen con las galerías antes citadas, y aunado a la labor de esta galería, aparecen otros espacios, como la Galería Pecanins, la cual se preocupó por permitir que en México fueran vistos artistas de otras latitudes, tanto latinoamericanos como españoles (ya que la familia Pecanins, dueños y operarios de dicha galería, llegaron de España a México en 1950); además, aparecen agrupaciones que ayudan a fun-

damentar estas nuevas formas de producción artística, como lo son el movimiento neodadaísta de Los Hartos y el Grupo Interiorista.

Es importante subrayar que las instituciones oficiales para mediados de los años sesenta también dieron entrada en sus propios espacios a las nuevas manifestaciones artísticas, por ejemplo, al inaugurar, en 1964, el Museo de Arte Moderno. Jorge Alberto Manrique concluye que “[l]o que con la consolidación de las galerías Juan Martín y Pecanins, apoyadas en el trabajo anterior de Proteo y Antonio Souza, había sucedido era precisamente la apertura de un nuevo espacio para un arte nuevo. Su empeño, también relacionado con la tarea de las galerías próceres, la de Arte Mexicano y la Misraichi, rindió plenamente frutos.”¹⁹ Lo que estos espacios independientes de arte lograron fue establecerse como piezas fundamentales del campo artístico de México, ya que al apoyar y unirse a quienes promovían el rompimiento con la *Escuela Mexicana de Pintura*, ayudaron a alcanzar el proyecto de modernidad al que se aspiraba. Con fuerte influencia abrieron brecha para la práctica y el establecimiento de un buen número de espacios independientes de arte y cultura en México.

18. Manrique Castañeda, Jorge Alberto. “Una visión del arte y de la historia”. Volumen 4, p. 143.

19. *Ibid.*

> Las décadas de la transgresión y las disidencias

En la década de 1960 se presentan diversos movimientos sociales a nivel mundial que buscaban hacerle frente a la hegemonía que las clases poderosas ejercían sobre el grueso de la población; México no era la excepción. Fue un periodo de cambio en los esquemas de pensamiento, como por ejemplo, la disidencia sexual o el escepticismo ante la modernización. Cuauhtémoc Medina señala que en esta época se da un “(...) cuestionamiento de los límites represivos y productivistas que constituían la identidad burguesa (...) definidas por la ruptura con las convenciones del centro `normativo´ de la sociedad.”²⁰ Y es en la Universidad Nacional Autónoma de México, con el *Movimiento Estudiantil del 68*, en donde se gestan las primeras disidencias y transgresiones al control que ejercía el gobierno a través de la censura.

Los conflictos sociales en México que se presentaron a lo largo de la década fueron reprimidos con severidad por el gobierno, y esto provocó una reacción por parte de los artistas. El *Movimiento Estudiantil del 68* fue la punta de lanza de los cambios y la resistencia cultural y artística que estaba ocurriendo, siendo los estudiantes y profesores de las principales escuelas de artes plásticas de la capital del país (la Academia de San Carlos de la

UNAM y la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado, La Esmeralda del INBA) quienes apoyaron la labor que el movimiento estudiantil estaba realizando. Álvaro Vázquez Mantecón, en su texto *La visualidad del 68*, comenta que estas acciones realizadas por los estudiantes y profesores de las escuelas antes citadas, estaban constituidas por “(...) imágenes anónimas, productos colectivos con la función pragmática de difundir las ideas y objetivos que impulsaban la protesta (...)”²¹, concluyendo que de esta forma, los estudiantes y los profesores “(...) lograron una forma de subversión visual que enfrentaba y subvertía al imaginario gubernamental.”²² La experiencia resultante del *Movimiento Estudiantil del 68* ayudó a gestar cambios importantes en el trabajo que los artistas realizaban. Se acrecentó la desconfianza



Pedro Meyer, “Bandera”, 1968. Colección Particular. Fuente: Archivo de circulación libre. Imagen original en *La era de la discrepancia*. PP. 68.

20. Medina, Cuauhtémoc. “Pánico recuperado”, en *La era de la discrepancia*, p. 90.

21. Vázquez Mantecón, Álvaro. “La visualidad del 68”, en “La era de la discrepancia”, p. 36.

22. *Ibid.*

del mecenazgo estatal y esto motivó a la creación de espacios independientes de arte y grupos de artistas con el objetivo de hacerle frente a la hegemonía estatal, provocando con ello una modificación de los temas y estilos de trabajo que ya habían sido señalados por la *Generación de la Ruptura*.

Otro de los eventos que significó una resistencia ante el control que ejercía el gobierno y que derivó de los preceptos establecidos por la *Generación de la Ruptura* fue la creación del *Salón Independiente*. En 1968, meses antes de celebrarse las XIX Olimpiadas, el Instituto Nacional de Bellas Artes convocó a artistas a participar en la “Exposición Solar” con el objetivo de subrayar la apertura que el gobierno, a través del INBA, tenía de presentar las tendencias del arte que se estaba produciendo en esa época. Muchos de los artistas invitados pertenecían a la *Generación de la Ruptura*, por ejemplo José Luis Cuevas, Alberto Gironella o Rafael Coronel; sin embargo, este conjunto de artistas publicaron en los principales periódicos del país una carta abierta donde sugerían reformas a la convocatoria, ya que la consideraban anacrónica y que imponía límites a la creatividad de los artistas. El INBA hizo pocas modificaciones a la convocatoria y con ello provocó que los artistas decidieran no responder a la misma, lo que motivó la creación de un grupo independiente. Pilar García de Germeños señala que

“[e]n realidad, las objeciones de los artistas y su interés por exhibir en espacios ajenos a organismos oficiales eran reflejo de inquietudes que desbordaban fronteras (...) [ya que] los movimientos estudiantiles de los años sesenta llevaron a intelectuales y artistas a cuestionar las estructuras de las instituciones artísticas al punto de provocar crisis en algunas de ellas.”²³ A pesar de estas disidencias, el grupo de artistas que abanderaban esta causa, decidieron no boicotear los eventos olímpicos y llevar a cabo su exposición en fechas paralelas a las Olimpiadas, “(...) se reunieron en varias ocasiones durante los meses de agosto y septiembre en casa de Francisco Icaza o



Cartel de la exposición del Primer Salón Independiente, celebrado en el año de 1968. Centro Cultural Isidro Fabela, diseño de Brian Nissen. Archivo: Brian Nissen.

23. García de Germeños, Pilar. “Salón Independiente: una relectura”, en *La era de la discrepancia*, p. 40.

en la Galería Pecanins (...) [constituyéndose] el centro para organizar la primera exposición del Salón Independiente.”²⁴ Además del *Salón Independiente*, se realizaron otras actividades que buscaban rechazar las imposiciones gubernamentales que establecían lo que debía ser el arte oficial, limitando la libertad de expresión en la experimentación de otras corrientes plásticas de vanguardia. Por ejemplo, se realizó un mural colectivo (el *Mural Efímero*) en la Ciudad Universitaria, el cual denunciaba las represiones llevadas a cabo por el gobierno, o la muestra *Obra 68*, en donde los artistas manifestaban su protesta ante la represión suscitada hacia los estudiantes. Todos estos proyectos pretendían afianzar la búsqueda de una vanguardia en México y pugnar contra el autoritarismo y el control estatal. El *Salón Independiente* se deshizo en 1971 por diversos motivos, pero es pertinente señalar que contribuyó a establecer una atmósfera para que los artistas experimentaran con diversas tendencias estéticas, sin importar la ideología política que el gobierno seguía imponiendo desde la constitución del *muralismo* y de la *Escuela Mexicana de Pintura*, que si bien se había “suavizado” al aceptar los preceptos establecidos por la *Generación de la Ruptura*, continuaba indicando los lineamientos que debía seguir el arte nacional. Pilar García de Germenos puntualiza que “[d]e los Salones Independientes, quedaría la posibili-



“La Cultura en México”, 25 de septiembre de 1968. “Mural efímero”. Fotografía tomada de “Lo que se ha visto y lo que se ha dicho. Una versión del *Movimiento Estudiantil*. Fotos y textos de antología, 23 de julio - 17 de septiembre”, *La cultura en México*. Suplemento de *Siempre!*, núm. 345, 25 de septiembre de 1968, Hemeroteca Nacional, UNAM.

dad de una producción grupal que derivó en proyectos conjuntos así como en el fortalecimiento de actitudes contestatarias frente a las jerarquías y el autoritarismo.”²⁵

En la década de los setenta, son varios los proyectos que continúan con la tarea empezada por los *Salones Independientes*. Entre ellos se pueden mencionar

24. García de Germenos, Pilar. “Salón Independiente: una relectura”, en *La era de la discrepancia*, p. 41.

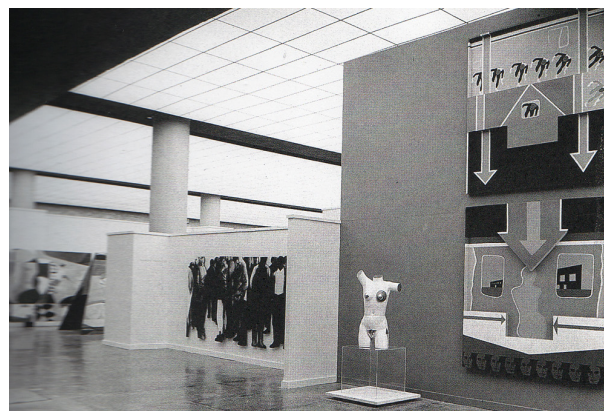
25. *Ibidem*, p. 46.

al Centro de Arte Independiente Las Musas, el cual convocó a un concurso nacional de cine independiente en 8 milímetros, o a la Cooperativa de Cine Marginal, la cual buscaba la producción de un cine destinado a la conciencia social, comprometido con las causas populares. Además, sería conveniente mencionar el proyecto independiente de Arte Otro, que se constituyó como oposición al sistema anacrónico de la enseñanza académica del arte. Todos estos proyectos se crearon en la marginalidad y su capacidad de reflejar, en un nivel muy primario, los procesos culturales y las preocupaciones estéticas del momento, los colocan como los proyectos que desempeñaron un papel importante en la recomposición del panorama cultural posterior a la *Generación de la Ruptura*.

A finales de la década de los sesenta, la hegemonía del arte oficial había sido desplazada y esto derivó pronto en la búsqueda de un “nuevo” arte, el cual se da con la “abstracción geométrica” que se planteó como una especie de símbolo institucional de la modernización. En todo caso, este “nuevo” arte estuvo marcado por intereses académicos, artísticos e institucionales que unían a historiadores del arte y a una parte de los antiguos participantes de los *Salones Independientes*. Cuauhtémoc Medina señala que ese “nuevo” arte “(...) pone en evidencia cómo la invención del ‘geometrismo’ estaba defi-

nida por la expectativa de encontrar un movimiento de sustitución del muralismo (...)”²⁶, a lo que concluye que “(...) el ‘geometrismo’ tuvo éxito en la medida en que se convirtió en el principal objeto de las comisiones de arte público de los siguientes años.”²⁷ No obstante, esta determinación por establecer un “nuevo” arte oficial redujo una multitud de posibilidades artísticas experimentales que terminó por borrar el espíritu de experimentación de lo que ya se había logrado.

Mientras que el “geometrismo mexicano” se establecía como el arte institucional, por debajo de las instituciones oficiales y la representación artística estándar, un sector de artistas asumió un papel significativo en la formación de circuitos alternativos que se manifestaron desde publicaciones independientes hasta nue-



Segundo Salón Independiente, MUCA, 1969 (en primer plano “Torso”, de Arnaldo Coen, y “La caída y Arte Conceptual”, de Felipe Ehrenberg). Archivo: Brian Nissen.

26. Medina, Cuauhtémoc. “Sistemas (más allá del llamado ‘geometrismo mexicano’),” en “La era de la discrepancia”, p. 123.

27. *Ibid.*

vos grupos disidentes dentro de las artes visuales. De entre las publicaciones independientes más significativas se puede mencionar a la revista bilingüe *El Corno Emplumado/The Plumed Horn*, o la publicación de *Beau Geste Press*, fundada por los artistas Felipe Ehrenberg y Marta Hellion; además, los performances y las acciones se vuelven las manifestaciones artísticas practicadas como disidentes a lo que se establece como el arte oficial. De entre las agrupaciones que se configuraron como alternativas a lo institucional, se encuentran *Tepito Arte Aquí*, *Proceso Pentágono*, *Mira*, *Suma*, *Germinal*, el *Taller de Arte e Ideología*, *El Colectivo*, *Tetraedro*, *Março*, *Peyote* y *la Compañía*, *No Grupo*, el *Taller de Investigación Plástica*

y *Fotógrafos Independientes*, entre otros, los cuales intentaron renovar el sistema del arte prevaleciente en su momento. Álvaro Vázquez Mantecón señala que a este conjunto de agrupaciones que se configuraron entre los años de 1977 y 1982, se le denominan como *Los Grupos*, los cuales "(...) se propusieron realizar un trabajo colectivo, por encima de la idea tradicional del artista aislado, al tiempo que buscaron nuevos públicos y espacios de circulación de la obra de arte."²⁸

Estos grupos de artistas respondieron a un ambiente político, social y artístico determinado por el contexto mexicano posterior a la matanza de Tlatelolco; asimismo, se constituyeron como una respuesta al estancamiento del medio artís-



Fotografía de registro de una exposición presentada por el grupo *Fotógrafos Independientes*, en 1976; por Adolfo Patiño "Adolfotógrafo". Archivo: Rafael Alfonso Pérez - Pedro Rivera.

28. Vázquez Mantecón, Álvaro. "Los Grupos: una reconsideración", en *La era de la discrepancia*, p. 194.



Fotografía de una instalación del Grupo Suma, con una autoprotesta con graffiti después de obtener el primer premio en la categoría “obras colectivas” en la Sección Anual de Experimentación del Salón de Artes Plásticas, en la Galería del Auditorio Nacional; 1979. Archivo: Grupo SUMA.

tico de los años setenta y asumieron en la experimentación plástica un medio de aprendizaje y renovación, la mayoría de los cuales establecieron su campo de acción en la Ciudad de México. A partir de la década de los ochenta, y en el transcurso de la misma, estos grupos comenzaron a desaparecer como resultado de una combinación de factores que van desde la militancia de algunos grupos en movimientos políticos y sociales, hasta el agotamiento de su propuesta artística; sin dejar de mencionar la aparición de nuevas experimentaciones estéticas, tanto nacionales como internacionales en el circuito global del arte. Álvaro Vázquez Mantecón concluye que “(...) la principal aportación del trabajo conjunto fue la práctica de una libertad sin la cual no hubieran tenido el afán de crear un arte nuevo, con nuevos públicos y nuevas formas de recepción.”²⁹

> La globalización y los nuevos espacios expositivos

Los años ochenta transcurrieron en una constante lucha de los espacios independientes por encontrar su lugar dentro del campo artístico del país. Hubo una larga lista de proyectos de este tipo que trataban de sobrevivir con los pocos recursos que disponían, ya que, al no pertenecer a un mercado del arte establecido y normalmente apoyarse en donaciones que hacen los propios artistas que ahí exponen, o patrocinadores pequeños, o del propio fundador del espacio; al no tener un apoyo gubernamental o de instituciones privadas, estos espacios viven una misión casi imposible para seguir operando. Importante señalar

29. Vázquez Mantecón, Álvaro. “Los Grupos: una reconsideración”, en *La era de la discrepancia*, p. 196.

que no existe una ley que regule a este tipo de espacios, los cuales son incluidos en el mismo rubro de salones de fiestas, establecimientos de hospedajes, auditorios; es decir, los catalogan como espacios lucrativos, y por lo tanto, se les exige el mismo pago de impuestos y trámites.³⁰ El Estado debería de ayudar creando un rubro especial para los mismos, ya que el servicio que estos espacios ofrecen a la comunidad no es de índole lucrativo, sino social. Bruno Frey, en su libro *La economía del arte*, en el capítulo *La promoción estatal de las artes: un análisis de los medios*, sugiere que “[m]uchas reglamentaciones impuestas por las autoridades públicas a las instituciones artísticas y culturales deberían revisarse bajo el prisma de fomento a las artes, sobre todo las que recaen sobre las instituciones culturales privadas y los artistas (...)”.³¹ Actualmente existe un apoyo para este tipo de espacios por parte de CONACULTA que son las becas del FONCA, pero no duran más de un año, y lo más probable es que, al terminar el apoyo, la mayor parte de las galerías de autor y los espacios alternativos terminen cerrando; según lo asegura Mónica Mayer en su libro *Escandalario. Los artistas y la distribución del arte*.³²

El terremoto de 1985 en la Ciudad de México fue un detonante importante para que surgiera en el país una conciencia civil que devino en la creación de organizaciones independientes de



Fotografía de Andrés Garay. Sin título (Eje Central Lázaro Cárdenas), 1985, plata sobre gelatina; colección del autor.

múltiples tipos, incluyendo las culturales, que buscaban hacer frente al discurso político y social que se imponía desde el gobierno. En esta década, organismos como Unión de Vecinos y Damnificados 19 de Septiembre, en la Ciudad de México, fundan espacios como la Galería Frida Kahlo con el objetivo de estimular la actividad cultural

30. Mayer, Mónica. “Escandalario. Los artistas y la distribución del arte”, p. 61.

31. Frey, Bruno, “La promoción estatal de las artes: un análisis de los medios”, en *La economía del arte*, p. 131.

32. Mayer, Mónica, “Escandalario. Los artistas y la distribución del arte”, p. 41.

después del trágico suceso que marcó el inconsciente colectivo de la región; que si bien es un reflejo del estado en que se encontraba el país entero. Otros proyectos importantes en este rubro son la Galería Benita Galeana, fundada por una organización independiente de costureras, la galería El Archivero, La Agencia y El Circuito Cultural Condesa; todos estos proyectos plantearon claros cuestionamientos sobre las actividades en los museos y galerías oficiales que no permitían la cabida de las manifestaciones artísticas y culturales de los grupos no alineados de la década. Mónica Mayer comenta sobre este punto: “[e]n los ochenta, muchos artistas de la Generación de Los Grupos abrieron espacios alternativos (...) no fue casual, porque fue una manera de continuar con el espíritu colectivo e independiente sembrado. Y tampoco fue gratuito, porque la cerrazón de los espacios oficiales en el sexenio de De la Madrid nos obligó a cambiar de estrategias.”³³ Siguiendo con Mónica Mayer, una *galería de autor* hace referencia a los espacios físicos que muestran obra y son fundados y dirigidos por artistas; sin importar que obra se exponga, el objetivo o la postura política que presente. Por su parte, un *espacio alternativo* es aquel proyecto que se fundamenta en oposición a algún tipo de “poder” dominante, ya sean manejados por artistas o no;³⁴ entendiendo por “poder” a la concepción de Foucault de

aquel modo por el cual los seres humanos son constituidos en sujetos.³⁵

A finales de los años ochenta, con Carlos Salinas de Gortari como presidente de México, el país parecía recuperarse después del terremoto del 85; inclusive se hablaba de la posibilidad de que el país entrara en el grupo de naciones llamadas primermundistas. Para estos años, el sistema cultural oficial parecía consolidado; sobre esto, Vania Macías comenta que “[a] penas instalado en el poder, el gobierno de Salinas instituyó el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CNCA) y un amplio sistema de becas a través del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA) con el fin de promover y financiar proyectos artísticos (...) como estrategia para promover la entrada del país a las economías de libre mercado, es decir, a lo que en estos años se empezó a llamar globalización.”³⁶ El proceso de globalización en México permitió que la nueva generación de artistas ampliaran su imaginario cultural y estableciera un diálogo entre lo que sucedía en el país, lo local, y los pensamientos e ideas surgidas en el ámbito internacional; todo ello se dio en un desarrollo importante de los medios masivos de comunicación. Los artistas emergentes no cabían en el discurs-

33. Mayer, Mónica, “Escandalario. Los artistas y la distribución del arte”, p. 29.

34. *Ibidem*, p. 7.

35. Ver “El sujeto y el poder”, de Michel Foucault.

36. Macías, Vania. “Espacios alternativos de los no-ventas”, en *La era de la discrepancia*, p. 366.

so ni en el interés del Estado; la dinámica seguida por las instituciones gubernamentales ignoraba las propuestas emergentes.

Bajo esta situación surgieron espacios donde los artistas que no se sentían inmersos en el aparato cultural oficial e instituido lograban identificarse, reconocerse y coexistir; espacios que ofrecían una alternativa ante la carencia del apoyo gubernamental. Como bien lo comenta Vania Macías, “[l]os espacios independientes -también llamados alternativos-, no eran ya una respuesta a un desacuerdo político, sino más bien a un desacomodo dentro de una estructura institucional artística ineficaz, e incapaz de generar nuevos discursos y de entender la transformación e hibridación cultural que se estaba gestando en el país.”³⁷ Espacios como La Quiñonera o el Salón des Aztecas, que si bien abrieron sus puertas como espacios de exposición a mediados de los ochenta, se convirtieron en los referentes en la primera parte de los noventa. Además de los antes citados, El Ghetto, El Departamento y El Observatorio también lograron posicionarse como proyectos que fomentaban la búsqueda y experimentación de los lenguajes internacionales.

En los años noventa se da un crecimiento significativo en el establecimiento de espacios alternativos a las instituciones oficiales, asimismo, los espacios oficiales son proyectados como resultado de los



Fachada de El Salón des Aztecas, espacios independiente de arte que se encontraba ubicado en la calle República de Cuba, en la Ciudad de México; fotografía fechada en 1989. Archivo: Aldo Flores.

cambios políticos y sociales que el país presentaba. De entre ellos, el Ex Teresa Arte Actual fue el espacio institucional, adscrito al Instituto Nacional de Bellas Artes, que se estableció para promover todo tipo de prácticas artísticas “alternativas”; sin embargo, el recorte presupuestal que el INBA aplicó a este espacio ha limitado su operación.³⁸ Por otro lado, surgieron espa-

37. Macías, Vania. “Espacios alternativos de los noventas”, en *La era de la discrepancia*, p. 366.

38. Jezik, Enrique. “Sin título, técnica mixta, medidas variables”, en *Arte y cultura en movimiento. 20 años del FONCA*, p. 53

cios manejados por artistas, como Temístocles 44 y Zona, en la Ciudad de México, que reivindicaron una independencia del mercado del arte basándose en la autogestión. Para Mónica Mayer, Temístocles 44 y Zona ejemplifican el quehacer artístico que se vivía en la capital del país; el primero como un proyecto de estudio para la realización de intervenciones a una casa deshabitada, mientras que Zona se estableció como una galería tradicional de artistas reconocidos pero sin estar insertos en el circuito comercial del arte en el país. Mayer considera que Temístocles 44 es un caso destacado ya que “(...) no surgió de una necesidad económica o por ir en contra del sistema, sino a partir de una reflexión teórica.”³⁹ Por su parte, Vania Macías cree que el grupo de Temístocles “(...) promovía la autocrítica, el intercambio de ideas y la discusión acerca de los proyectos artísticos (...);⁴⁰ convirtiéndose en un espacio en el que el público era invitado a participar en el proceso reflexivo de las intervenciones a la casa deshabitada.

Otros espacios importantes que se dan en la primera mitad de la década son la Galería de Autor Pinto mi Raya, la cual creó un archivo hemerográfico referente a la crítica de arte, que aún se puede consultar; y Curare, una asociación de críticos, historiadores de arte y curadores, que si bien no era un espacio expositor, se establecieron en contra de la posición oficial e



Fotografía de registro de una instalación de Damián Ortega en Temístocles 44, presentada en el año de 1993. Título: “Cuarto de servicio”. Archivo: Haydée Rovirosa.

institucional. Los espacios de artistas que no se insertaron en el esquema empresarial, como lo señala Macías, “(...) representaron un lugar en donde el artista tenía la posibilidad de alcanzar una libertad soñada (...);⁴¹ a veces con la intención de sólo presentar su obra, y en otros casos como parte de su propuesta artística, tal es el ca-

39. Mayer, Mónica, “Escandalario. Los artistas y la distribución del arte”, p. 43-44.

40. Macías, Vania. “Espacios alternativos de los noventa”, en *La era de la discrepancia*, p. 367.

41. *Ibidem*, p. 368.

so del Museo Salinas, concebido como obra de arte realizada por Razo Botey compuesta por objetos populares que empezaron a venderse como burla al ex-presidente Salinas de Gortari.

En la segunda mitad de la década y principios del siglo XXI, nuevos focos aparecen en el panorama. La Ciudad de México deja de ser el centro de la producción artística y cultural del país; ciudades como Guadalajara, Monterrey, Oaxaca, Puebla o Tijuana, dan vitalidad a nuevos proyectos culturales y artísticos, tanto oficiales como independientes. Este descentramiento del arte surge por la necesidad de independencia y apropiación de fuerzas capaces de diferenciar lo producido en los nuevos focos culturales, así como las fisuras en el poder político centralista del sistema mexicano, permitiendo con ello el destape del multiculturalismo propio del país; La Panadería, en la Ciudad de México, es ejemplo destacable de este destape. Creado a mediados de los noventa por dos artistas jóvenes, Yoshua Okón y Miguel Calderón, con La Panadería se confrontaron con las carencias del sistema cultural del país; este espacio independiente permitía la exposición de obra de artistas sin trayectoria y pronto se convirtió en el centro para una nueva generación de artistas. Las propuestas que se desarrollaban en dicho espacio eran el reflejo de la apertura y conocimiento de los discursos



Fotografía de registro de una instalación del artista Vicente Razo Botey, misma que realizó en el baño de su departamento, en 1996. A dicha instalación la tituló "Museo Salinas". Archivo del artista.

internacionales que se vivía en el país; "(...) los espacios alternativos se convirtieron en un hogar que acogió a los jóvenes creadores, y el compromiso estaba ahí, en ese espacio y no con la autoridad."⁴²

En la Ciudad de México, a finales de los años noventa y principios del nuevo milenio, destacaron otros espacios como El Despacho, Encuentro Citado, Acceso A, Programa, Garash, La Masmédula, El Epicentro, entre otros. El descentramiento del arte ha provocado que el fenómeno de las

42. Macías, Vania. "Espacios alternativos de los noventa", en *La era de la discrepancia*, p. 370.

galerías de autor y los espacios alternativos se haya generalizado en la República Mexicana; hoy, una práctica común entre los artistas y promotores culturales, a pesar de las limitaciones que el Estado presenta. Sería exhaustivo nombrar todos los proyectos de esta índole a lo largo del territorio del país, sin embargo, un pequeño recuento de ellos, en esta primera década del siglo XXI, podría recaer en los siguientes: en Oaxaca, La Curtiduría y La Perrera; en Monterrey, ONF (Object Not Found), Espacio de Alto Riesgo, Tampiquito y NoAutomático; en la Ciudad de México, Casa Vecina, SOMA, Centro Cultural Border, Casa Maauad, No Space, entre otros; en Tijuana, Operador de Arte; y en Puebla, LaAlvaca, 6x6, Don Apolonio y La Pajarera; sólo por mencionar algunos, ya que como bien comenta Macías, “(...) los espacios independientes lograron construir una especie de complicidad con las instituciones, consecuencia de un agudo conocimiento de las mismas (...) los artistas no actuaron ingenuamente, de lo contrario, utilizaron al sistema no temieron ni tuvieron prejuicios por recibir un financiamiento o una beca, o incluso un premio del gobierno, al contrario, buscaron aprovechar estas ventajas, logrando armonizar y adaptarse al medio que antes los rechazaba; y finalmente incorporarse al mismo, adaptándose incluso a las reglas del mercado.”⁴³



Fotografía de registro de la instalación “Homesick”, de Richard Moszka, realizada en 1995, en la fachada de La Panadería. Archivo: Yoshua Okón.



Fotografía de registro de la exposición “Historia artificial”, que Miguel Calderón realizó en 1995, en el espacio independiente de arte La Panadería, de la Ciudad de México. Archivo: Yoshua Okón.

> A manera de conclusión

Se podría determinar que los espacios independientes abren sus plataformas no sólo a los artistas que no encuentran cabida en los espacios oficiales, sino que además, devuelven, reintegran, suministran y tienen la facultad de comunicar lo que ocurre en la escena artística de las comunidades en las cuales se insertan. Los artistas que se congregan en grupos para

43. Macías, Vania. “Espacios alternativos de los noventa”, en *La era de la discrepancia*, p. 370.

exponer en espacios independientes o de manera individual, así como el plan que se sigue para crear una serie de exposiciones durante determinado tiempo como proyecto alternativo a las prácticas hegemónicas de las instituciones oficiales, son quienes practican la autogestión como forma de estimular la circulación del arte emergente; y con ello se establecen como una posibilidad concreta para dicha estimulación. Gilles Lipovetsky, en *La era del vacío*, señala que la autogestión es la “[a]bolición de la separación dirigente-ejecutante, descentralización y diseminación del poder; la liquidación de la mecánica del poder clásico y de su orden lineal (...) La autogestión es la movilización y el tratamiento óptimo de todas las fuentes de información, la institución de un banco de datos universal en el que cada uno está permanentemente emitiendo y recibiendo, es la informatización política de la sociedad.”⁴⁴

Cabe señalar que el *boom* de galerías de autor y espacios alternativos en México, se ha dado en el marco de un mercado débil para la enorme producción artística, resultado de carencias económicas y educativas del país, y porque son pocos los museos y galerías que se arriesgan con artistas, estilos o géneros nuevos que de alguna u otra manera no se encuentren ya legitimados. Además, la iniciativa privada poco está dispuesta a crear galerías y mercados; por ello, la distribución del arte

tiene que ser realizada por los mismos artistas a falta de profesionales que lo hagan.

Por tal motivo, los avances logrados para establecer visiones distintas a las oficiales deben seguir madurando para el beneficio de la misma sociedad. Los artistas y promotores culturales deben exigir apoyos o libertades para que estos espacios independientes se consoliden, y así, no solamente sea el sistema el que dictamine lo que se debe hacer; asimismo, se debe discutir el porqué se abren tantos espacios de artistas hoy en día y al poco tiempo cierran. También, los artistas deben ejercer la autopromoción y la autogestión cultural como alternativa para no estar sujetos a las decisiones de los organismos del Estado; y con ello establecer un distanciamiento de las posiciones políticas y culturales del pensamiento hegemónico imperante. Por último, los espacios independientes de arte son manifestaciones necesarias para rescatar, revalorar y expresar visiones propias sobre el arte y la cultura.

44. Lipovetsky, Gilles. “La era del vacío”, p. 27.

CAPÍTULO 2

> Monterrey: La invención de un imaginario

Toda sociedad se define a sí misma de acuerdo a las instituciones que constituye y éstas son el resultado de un imaginario colectivo que le da forma y significados. La ciudad de Monterrey se ha construido a lo largo de su existencia con el constante ánimo de mejorarse cada día; la dureza del medio ambiente en el que se ubica, la han transformado en una ciudad ávida de reconocimiento y suficiencia. Su crecimiento -que al principio fue lento y después activado por los ideales de una élite empresarial que buscaba configurar un entorno adecuado a sus intereses- devino en un carácter identificable que, como en cualquier sociedad, se encuentra en constante resignificación.

En este capítulo se aborda la invención del imaginario regiomontano, que tiene sus raíces en la urgencia del capital como base para el desarrollo social y cultural de un espíritu empresarial develado en el transcurso de su historia. Se parte de sus orígenes hasta la construcción de una ciudad moderna, para centrarse en el siglo XX, específicamente en el enfrentamiento que la élite empresarial sostiene con el gobierno federal a causa de diferencias ideológicas y que implicó la creación y el fortalecimiento de un aparato cultural identificado con los organismos empresariales; enfrentamiento significativo en el uso de la cultura como medio para instituir valores y actitudes fundamentales para comprender el Monterrey contemporáneo y la escena cultural en este nuevo siglo.

> De sus orígenes a la construcción de una ciudad moderna

La región noreste de México, conformada por los actuales estados de Nuevo León, Coahuila y Tamaulipas, se caracteriza por su condición climatológica que varía entre lo semiárido a lo subhúmedo; así como de formaciones montañosas, cordilleras y extensos valles donde diversos grupos indí-

genas seleccionaron barrancos de ríos, montes, cuevas y las cuestas de las rocas para vivir. Estos grupos, de quienes sólo han quedado petroglifos y pinturas rupestres, desconocían la agricultura y eran recolectores-cazadores; generalmente son incluidos en la familia chichimeca.

En el último tercio del siglo XVI, el descubrimiento y población de esta región por los criollos y europeos que buscaban agrandar el recién territorio conquistado,

se llevó acabo de una manera lenta y paulatina. El capitán Alberto del Canto fue comisionado para explorar la zona, quien en 1577 llega a un extenso valle rodeado de montañas al que llamó Valle de la Extremadura, estableciendo un asentamiento cerca de un ojo de agua que dio por nombre Santa Lucía. Después, por asignación del rey Felipe II, Luis de Carvajal y de la Cueva avanza por las tierras exploradas por del Canto, hasta llegar al asentamiento Santa Lucía y fundar ahí, en 1582, la Villa de San Luis Rey de Francia; sin embargo, por diversos problemas, la villa quedó des poblada al poco tiempo. Para el año de 1588, Carvajal y de la Cueva nombra lugarteniente a Diego de Montemayor y le ordena repoblar el valle. Es así como, en el mismo lugar donde primero había estado el pueblo de Santa Lucía y después la Villa de San Luis Rey de Francia, Diego de Montemayor funda la Ciudad Metropolitana de Nuestra Señora de Monterrey el 20 de septiembre de 1596; convirtiéndose con ello en la capital del Nuevo Reino de León. Al establecerse en un medio geográfico hostil, los pobladores de esta área de la Nueva España lograron sobrevivir dedicados a actividades agropecuarias; sin embargo, la lucha fue constante con los naturales que también reclamaban para sí estas tierras.

Por más de 30 años desde su fundación, según apunta Cavazos Garza, la ciudad de Monterrey se hallaba práctica-

mente aislada y en suma pobreza.¹ Entre relativa prosperidad y etapas de decadencia, el primer siglo se vivió con incertidumbre; poco a poco se fueron afianzando poblaciones con la ayuda de las misiones religiosas y los conventos que se fundaban. Aunado a estas acciones, se trasladaron a la zona numerosas familias tlaxcaltecas que tuvieron como encomienda el enseñarles a arar, sembrar y adiestrar en la vida civil a los indígenas chichimecas. Una vez superadas las dificultades, durante más de dos siglos la economía consistió en la trashumancia de millones de cabezas de ganado que entraban a pastar desde el interior del virreinato. El Nuevo Reino de León no fue una región en donde las disciplinas de la cultura prosperaran y destacaran; “[s]in el recurso de la minería, no hubo aquí el florecimiento económico y cultural de otras provincias del interior de la Nueva España (...) Se vivía en constante lucha contra el indio y contra la naturaleza, y había que pensar, más que en el libro, en el arcabuz y en el arado.”² Desde su fundación, Monterrey tuvo proporciones de aldea, y su importancia dentro del virreinato fue mínima. No fue sino hasta el establecimiento del obispado en 1792 y la apertura del Colegio Seminario, que la región empezó a otorgarle mayor importancia a la

1. Cavazos Garza, Israel. “Breve historia de Nuevo León”, p. 27.

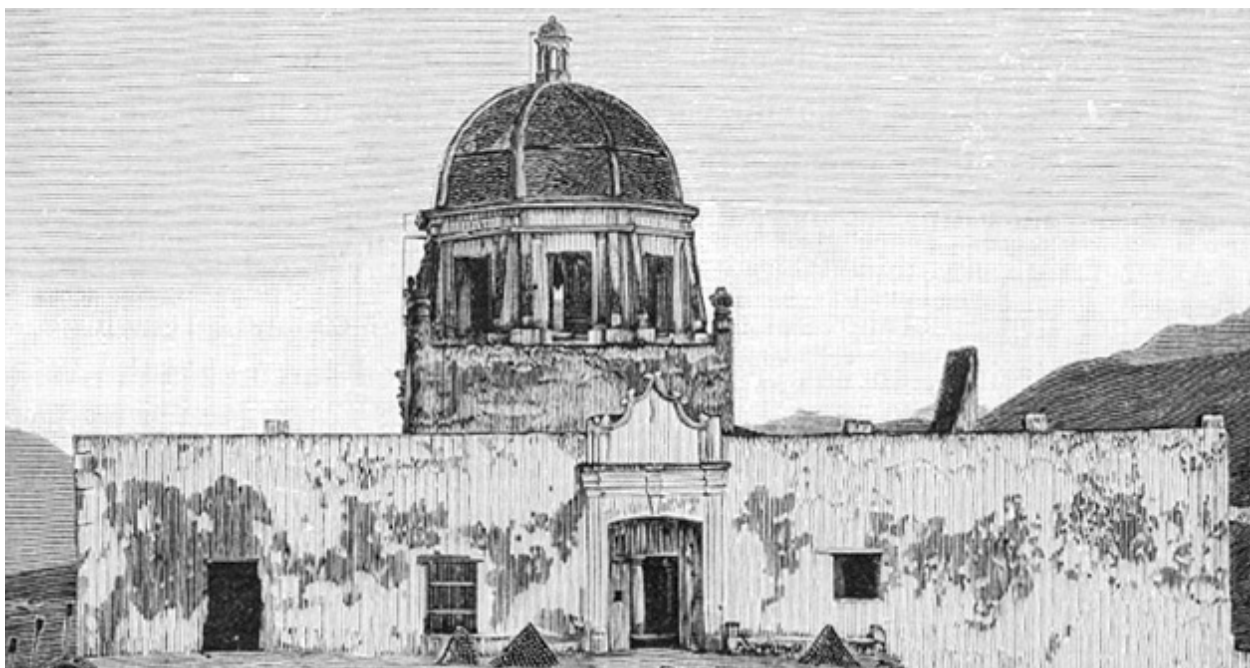
2. *Ibidem*, p. 103.

cultura y consigue un despliegue económico destacable.

Al inicio del siglo XIX, en los albores de la independencia y en los primeros años del México independiente, en la ciudad se da una mayor importancia al comercio, aumentando con ello la instalación de talleres de muy diversos giros, provocando la aparición de una industria incipiente. Súbitamente, Monterrey pasó de una economía basada en las ventas de ganado y productos agrícolas, a una compuesta por la actividad de artesanos especializados; además, en la ciudad ya se hacía patente un dinamismo social interesado en los asuntos políticos del país, adquiriendo con ello una conciencia de su deber cívico. Andrés Montemayor Hernández indica que

“[l]a importancia comercial de la ciudad se empezó a sentir cuando por órdenes del gobierno central se organizó la primera Junta de Fomento del Comercio en Monterrey (...)”;³ y por el intento de mejorar las comunicaciones hacia el puerto de Matamoros, donde llegaban los bienes que surtían el noreste del país. Cabe destacar que en esta época se dieron importantes pasos para impulsar la educación a la población y el establecimiento de varios periódicos semanales que tenían aceptación por parte de los ciudadanos.

La situación que el país vivía a mediados del siglo XIX era de inestabilidad; entre guerrillas e invasiones, la ciudad de Monterrey no quedó exenta de la problemática nacional. La invasión norteamer-



Antiguo Palacio Episcopal de Monterrey de 1787. Estampa de 1901. Autor anónimo. Imagen de libre circulación. Fuente: Wikimedia Commons. Revisado el 29 de marzo de 2014.

3. Montemayor Hernández, Andrés. “Historia de Monterrey”, p. 123.

ricana de 1846, uno de los momentos críticos de la historia mexicana, fue un suceso que dejó una profunda huella en el consciente colectivo por la pérdida de la mitad del territorio mexicano que devino en un pesimismo en la mayoría de la población; sin embargo, Monterrey se benefició de esta situación, ya que la traslación del Río Bravo como frontera fomentó la actividad comercial.

Con el acercamiento de la línea divisoria entre ambos países, las funciones de la capital de Nuevo León se alteraron significativamente; el reordenamiento político y militar del noreste de México propició el inicio de una acumulación de capitales y concentración de bienes y recursos que permitirían la emergencia de una burguesía regional. “Son décadas en las que se establece y prospera en y desde Monterrey un grupo limitado de familias -dirigidas por inmigrantes y autóctonos- que, en no pocos casos, prolongarían sus actividades hasta fines de la centuria: cuando habrá de integrar el tronco empresarial impulsor de la industria fabril.”⁴

El comercio, principalmente, fue la base para solventar y mantener las necesidades militares de los ejércitos locales ante las guerras civiles e internacionales, o contra los contingentes indígenas y bandoleros. Hasta que se da la expulsión de los ejércitos franceses en 1867, es cuando en México se puede predecir las característi-

cas que asumiría el Estado Nacional; tanto territorialmente o en cuanto a la sociedad que le daría sustento. Esta región del país, la noreste, jugaría un papel importante en la guerra civil entre conservadores y liberales; convirtiendo a Monterrey en el eje político, militar y económico del área, con Santiago Vidaurri (quien promovía la separación de Nuevo León y Cohauila de la república) como gobernador del Estado y figura principal.

El cambio de la línea fronteriza en 1848, modificaría radicalmente las expectativas y funcionamiento de las áreas y poblaciones que pasaron a ser vecinos directos de Estados Unidos. El capitalismo que crecía vertiginosamente en el país vecino se acrecentó con el rápido poblamiento de Texas, causando un considerable impacto en la economía regional. Según Mario Cerutti, cuatro grupos familiares prominentes del Monterrey preindustrial se destacan entre este grupo de burgueses incipientes que más adelante se transformarían en la élite empresarial de la región; menciona a los hermanos Hernández, a Patricio Milmo, Evaristo Madero (abuelo del revolucionario Francisco I. Madero) y a Gregorio Zambrano. “Ya en los años cincuenta [del siglo XIX] (...) esos miembros de la embrionaria burguesía regiomontana contaban con una

4. Cerutti, Mario. “Burguesía, Capitales e Industria en el norte de México. Monterrey y su ámbito regional (1850-1910)”, p. 33.

base económica suficientemente sólida como para lanzarse a operaciones mercantiles significativas.”⁵ Un par de décadas después, conviene agregar a este grupo antes mencionado a Isaac Garza Garza, quien junto a José Calderón Padilla, hicieron del negocio Casa Calderón, dedicado casi exclusivamente al comercio, la base de lo que serían las industrias regiomontanas que jugarían un destacado papel en la historia de la ciudad.

El tráfico comercial con los Estados Unidos se convirtió en prioridad en la región, algunos miembros de esta incipiente burguesía empresarial establecieron bancos en el país vecino para trabajar en el comercio; además, se fortaleció la vinculación a lo largo de la frontera, especialmente con la zona de La Laguna, y con los puntos portuarios del noreste mexicano. Para Monterrey y sus comerciantes, la significación de la nueva frontera fue de fuertes repercusiones, ya que “(...) muchos detalles indican que su ubicación en una *zona de frontera* y la cercanía con aquel país coadyuvaron a que en Monterrey y la región aledaña se alimentara y acelerara un proceso que desembocó en la instauración de mecanismos capitalistas de producción y en el surgimiento de un interesante brote industrial.”⁶

Por las razones expuestas, se podría argumentar que la incipiente burguesía del noreste mexicano estableció



Fotografía del Comercio, año de 1867. Autor anónimo. En la fotografía se muestra a Isaac Garza, en el centro, junto a otros comerciantes de la época; Isaac Garza fue primero comerciante que industrial. Imagen de libre circulación. Fuente: Wikimedia Commons. Revisado el 29 de marzo de 2014.

estrechas relaciones con sus vecinos estadounidenses, lo que sin duda significó una considerable influencia sobre su forma de pensamiento y de vida, que a su vez era transmitida al grueso de la población desde la élite de estos grupos de poder; por tal motivo, la idiosincrasia del regiomontano está más cercana a la del norteamericano, especialmente al texano, que a la de sus connacionales.

5. Cerutti, Mario. “Burguesía y capitalismo en Monterrey 1850-1910”, p. 20.

6. *Ibidem*, p. 30.

Una vez restablecido el orden y la constitución después de las diversas guerras e invasiones, la ciudad se mantenía casi sin cambios en su estructura urbana y en su vida diaria. “La vida cultural se desarrollaba alrededor del Maestro Don José Eleuterio González, que por sus obras científicas e históricas tenía gran prestigio; junto con él destacaban el Ing. Miguel F. Martínez, que publicaba una serie de estudios sobre ciencias, música y arte (...)”⁷ En este tiempo crítico se empezó a gestar una conciencia de industrialización que se reflejó en la primera exposición industrial organizada por la Sociedad Obrera de Monterrey, provocando esperanzas de progreso en toda la región; los proyectos de líneas ferrocarriles y los trabajos en el ramo de telégrafos, así como el aumento de escuelas y la fundación de bibliotecas públicas, ayudaron a despertar el espíritu de trabajo y progreso.

Los años que comprenden de 1890 a 1910 fueron fundamentales en la configuración del Monterrey moderno. Dos familias se destacan del conjunto que apostaba por el crecimiento, en todos los sentidos, de la ciudad: la familia Madero y la familia Garza Sada. De la primera, la fundación del Banco de Nuevo León, en 1892, significó una evolución económica de importancia en la región; de la segunda, el conjunto de empresas que más tarde se convertirían en el Grupo Monterrey. La configuración de

la burguesía regiomontana puede entenderse a través de los matrimonios entre las familias prominentes y en consecuencia, las uniones empresariales que se formaban. Mario Cerutti señala que este “(...) grupo social en formación, (...) pasó de convertirse en un sector de la clase dominante en estructuración, [a controlar] directamente (...) las nuevas relaciones de producción determinadas por el desenvolvimiento capitalista.”⁸ En Monterrey, esta configuración burguesa, de carácter comercial e industrial, se da antes que en cualquier otra región en Latinoamérica, ya que fue respaldada por Porfirio Díaz y su política de orden y estabilidad, a nivel nacional, y por Bernardo Reyes, en el ámbito regional.

Para finales del siglo XIX, con el ferrocarril funcionando y con la luz eléctrica en la ciudad, así como con la fundación de la Cámara de Comercio de Monterrey, se marcaba un nuevo rumbo económico. A pesar de todos los progresos mencionados, la vida cultural en esta industriosa ciudad aún era incipiente y de poca importancia. Esta última década del siglo significó el avance industrial que marcaría hasta hoy en día la actitud de los habitantes de Monterrey, estableciéndose industrias de fundición de hierro, elaboración de maqui-

7. Montemayor Hernández, Andrés. “Historia de Monterrey”, p. 217.

8. Cerutti, Mario. “Burguesía y capitalismo en Monterrey 1850-1910”, p. 99.

naria, fábricas de textiles, muebles, vidrio, cigarros y la Cervecería Cuauhtémoc, empresa matriz y el núcleo de muchas que con el tiempo forjarían la grandeza de la ciudad, como Vidriera Monterrey S.A. o Malta S.A.; entre otras. “Monterrey era ya una ciudad importante, con un futuro luminoso, que permitió asegurar que era orgullo de nuestro país, el ‘Chicago de México’”.⁹ Así, la ciudad se convirtió en el punto axial de integración de un vasto mercado que abarcaba los estados de Durango, Zacatecas, San Luis Potosí, Chihuahua, Tamaulipas y Coahuila;¹⁰ una ciudad que de su pasado colonial conservaba pocos edificios de importancia, la Catedral barroca y la Capilla del Obispado. La prosperidad material se percibía indiscutiblemente al inicio del siglo XX, mismo que permitiría el florecimiento de la cultura y las manifestaciones intelectuales que años después se consolidarían en la Universidad de Nuevo León y el Tecnológico de Monterrey.

El cambio de siglo transformó a Monterrey en la tercera ciudad en población del país; figuras como Eligio Fernández, Alfredo Ramos Martínez, Nicolás Rendón y su hijo, Ignacio Martínez Rendón, entre otros, ejemplificaron la actividad artística de la ciudad; quienes participaron activamente en la promoción y difusión del arte y la cultura. Con el surgimiento de la Universidad de Nuevo León en 1933, el maestro Ramos Martínez creó la Escuela de Pintu-



Gaetano Fausti Pierantozzi, “Cúpula de la Cervecería Cuauhtémoc”, s/f, archivo Lagrange/Sandoval. Fotografía original tomada de *Artes Plásticas de Nuevo León. 100 Años de Historia*, PP. 27.

ra al Aire Libre, gracias al apoyo de la Universidad Autónoma Nacional de México y del Gobierno del Estado, a cargo del Lic. Aarón Sáenz Garza; “(...) al finalizar los cursos se organizó una exposición con los trabajos de los alumnos, la que muy probablemente sea una de las primeras exposiciones formales

9. Montemayor Hernández, Andrés. “Historia de Monterrey”, p. 267.

10. Nuncio, Abraham. “El Grupo Monterrey”, p. 37.

de pintura organizadas en la ciudad (...)"¹¹ Es importante señalar que la naciente Universidad pronto sería cerrada por el conflicto ideológico y político en torno a la educación socialista que se quería implementar en sus aulas por parte del gobierno federal, y que ocasionaría un enfrentamiento directo con la élite empresarial, mismo que será tratado más adelante. También, en estos años, se da un florecimiento en la arquitectura, específicamente en la construcción de varias escuelas a las que se les conoce como escuelas monumentales, de estilo funcionalista, que contaban con murales con temática nacionalista pero con un claro discurso referente al trabajo y el progreso a través del mismo, distanciándose de los murales nacionalistas que se realizaban en el centro del país; sin dejar de mencionar una proliferación de obras de teatro y de publicaciones literarias y culturales.

Por invitación de la Cervecería Cuauhtémoc, Salvador Novo visita la ciudad a mediados del siglo XX para concebir una breve *Crónica Regiomontana*, que sería publicada en el aniversario 75 de la empresa; en ella comenta lo que bien podría resumir el trayecto de la ciudad desde su fundación hasta los años cincuenta: "Su actual prosperidad es el fruto larga y pacientemente cultivado del espíritu de empresa que años atrás templó la hostilidad de una Naturaleza que a diferencia de

las regiones tropicales por su clima benigno, no ofrecía a los creadores de Monterrey moderno más que el reto de su aridez."¹²

> La cultura como medio instituyente

El crecimiento industrial continuaba en constante ascenso. La sociedad regiomontana, y en mayor medida la élite empresarial, buscaba crear su propia identidad, su propio imaginario ante el proclamado por el Estado Mexicano, que a través de un nacionalismo de corte socialista, intentaba homogeneizar un discurso oficial postrevolucionario. Desde la confrontación directa con el presidente Cárdenas que devino en el cierre de la Universidad de Nuevo León, los empresarios regiomontanos utilizaron la cultura como estrategia para establecer su discurso en aras de los beneficios económicos y sociales que la élite pretendía alcanzar. Esta confrontación aparece como una consecuencia de la preocupación existente entre los empresarios de la cada vez mayor injerencia del Estado Mexicano en la economía. Mario Cerutti apunta que "(...) luego de la prolongada etapa de readaptación que exigieron la Revolución y

11. Salazar, Humberto. "La entrada al nuevo siglo", en *Artes Plásticas de Nuevo León. 100 Años de Historia. Siglo XX*, p. 13.

12. Tomado de "Crónica Regiomontana. Breve historia de un gran esfuerzo", de Salvador Novo para la Cervecería Cuauhtémoc S.A.

la crisis mundial de 1929 (...) [aparecen] controversias entre el poder central y los industriales de Monterrey, [con esto queda] en evidencia la solidez que había asumido esta burguesía regional, capaz de oponerse por diversos conductos a las políticas y al proyecto nacional implementados por Lázaro Cárdenas.”¹³ Las confrontaciones con el gobierno federal no son propias de la era cardenista, en sí, desde el gobierno de Vidaurri, los empresarios prominentes de la época, junto a éste, se enfrentaron a Benito Juárez con el objetivo de defender sus intereses; esta estrategia ha sido utilizada en repetidas ocasiones cuando así lo considera este grupo de poder. Abraham Nuncio comenta que “Santiago Vidaurri parece haber dejado la enseñanza a los grandes empresarios regiомontanos de cómo presionar al gobierno federal en términos políticos para negociar ventajosamente con él su apoyo y colaboración a cambio de un margen siempre creciente en autonomía sobre bases económicas.”¹⁴

Desde el golpe político realizado por Plutarco Elías Calles al frustrar las pretensiones de Aarón Sáenz (representante de la élite regiомontana) a la Presidencia de la República, hasta la reforma agraria que impulsó Lázaro Cárdenas una vez en la presidencia, la élite empresarial entra en directa confrontación con el Estado Mexicano. Nuncio lo señala de la siguiente manera: “Históricamente, la burguesía re-

giомontana se ha identificado con proyectos retrógados o antinacionales (...) Una íntima vocación reaccionaria, manifiesta desde siempre, le impidió abrazar el proyecto nacional propuesto por el Estado.”¹⁵ Se agrega al conflicto la modificación al Código Federal del Trabajo en 1929, realizada por el presidente Calles, el cual representó un ataque directo a los intereses de los empresarios de la región, quienes responden con la creación de la Confederación Patronal de la República Mexicana, la *Coparmex*; sin dejar de mencionar la creación de la Confederación de Trabajadores de México (CTM) por el presidente Cárdenas, y la tendencia socialista de su gobierno, ocasionando inquietud entre los empresarios, quienes buscaban afianzar una ideología capitalista de libre mercado.

La prensa representó un papel importante para la transmisión de los ideales, del imaginario que una élite, en este caso la regiомontana, buscaba instituir como identidad social. Eduardo Ramírez señala que “(...) eran vitales las publicaciones corporativas que se repartían entre los obreros para enaltecerlo. Trabajo y Ahorro, publicación de la Sociedad Cooperativa Cuauhtémoc, y Actividad, revista de la Cámara de Comercio de Nuevo León, son

13. Cerutti, Mario. “Burguesía y capitalismo en Monterrey 1850-1910”, p. 98.

14. Nuncio, Abraham. “El Grupo Monterrey”, p. 57.

15. *Ibidem*, p. 42.

sólo dos ejemplos.”¹⁶ La aparición del periódico *El Norte* en 1938 (una sociedad entre la Editorial El Sol y Cervecería Cuauhtémoc) propició una confrontación directa; además, con la fundación del Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey (ITESM) en 1943, la educación como herramienta estratégica para el enfrentamiento ideológico se consolidaría. “Con la fundación del Tecnológico se cumplen dos objetivos: la confrontación y difusión ideológica de la élite empresarial nacional y la necesidad, manifiesta en la formación de la *Coparmex*, de preparar a los empresarios de la república frente a la defensa de necesidades sociales y políticas más modernas.”¹⁷

Siguiendo a Michel Foucault en sus apuntes sobre el poder y el saber, en cómo se definen las relaciones del saber con las estructuras políticas y económicas de la sociedad y así instituir verdades, en donde el saber, el conocer, ya es dominar, “(...) pues la verdad es, por sí misma, poder (...)”¹⁸, se podría argumentar que la élite de la sociedad regiomontana estaba dispuesta a contraponerse al discurso centralista de corte social por parte del Estado Mexicano, apoyándose en la cultura y basándose en ella para transmitir sus propios intereses, creando instituciones educativas para ejercer el poder que pretendían; esta élite trabajó en la configuración de un imaginario que se instituyera como carácter



En una casa antigua ubicada en la calle Abasolo, en el centro de la ciudad de Monterrey, el lunes 6 de septiembre de 1943, el Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Monterrey, fundado por Don Eugenio Garza Sada, inicia actividades con 350 alumnos. Imagen de libre circulación. Fuente: <http://fermintellez.blogspot.mx/2010/09/hoy-en-la-historia-itesm.html> Revisado el 18 de mayo de 2014.

de toda una sociedad, imaginario anclado en los valores modernos del progreso y el conocimiento. Sobre los efectos reglados de poder que produce el uso del saber, Michel Foucault explica: “Cada sociedad posee su régimen de verdad, su ‘política general de la verdad’, es decir, define los tipos de discursos que acoge y hace funcionar como verdaderos; los mecanismos y las instancias que permiten distinguir los enunciados verdaderos o falsos, la manera de sancionar a uno y otros; las técnicas y los procedimientos que son valorados en orden a la obtención de la verdad, el estatuto de quienes se encargan de decir qué

16. Ramírez, Eduardo. “El triunfo de la cultura. Uso político y económico de la cultura en Monterrey”, p. 21.

17. *Ibidem*, p. 24.

18. Foucault, Michel. Entrevista con M. Fontana en *L’Arc*, 70, n° especial, 1971, pp. 16-26, en “Estrategias de poder. Obras esenciales, Volumen II”, p. 55.

es lo que funciona como verdadero.”¹⁹ Y este estatuto lo encontramos en las instituciones que los empresarios regiomontanos estaban construyendo como soporte de una identidad capaz de hacerle frente al Estado Mexicano; “[l]a ‘verdad’ está ligada circularmente a los sistemas de poder que la producen y la mantienen, y a los efectos de poder que induce y que la acompañan, al ‘régimen’ de verdad.”²⁰

Cornelius Castoriadis, en su libro *La institución imaginaria de la sociedad*, señala que “[u]na sociedad puede existir solamente si (...) se inventa y define por sí misma nuevas formas de responder a sus necesidades, así como lo que se refiere a nuevas necesidades.”²¹ Cada sociedad va construyendo su red simbólica, sus instituciones dentro de los sistemas que ha creado para darse significados a sí misma. Una organización económica, un conjunto de leyes, una religión, son ejemplos de sistemas que por sí solos o en interacción configuran una red simbólica, la cual es determinada por el imaginario. Castoriadis define “imaginario” como algo que es “inventado”, ya sea una invención pura o un cambio de sentido y de significaciones en los símbolos ya existentes.²² Define “institución” como “(...) una red simbólica (...) en la que un componente funcional y un componente imaginario se combinan en proporciones y relaciones variables.”²³ Por lo tanto, lo instituyente y lo instituido son

producto del imaginario de cada sociedad, mismo que la define y diferencia de otras sociedades; una “(...) sociedad debe definir su ‘identidad’, su articulación, el mundo, sus relaciones con el mundo y los objetos que contiene, sus necesidades y sus deseos (...) El papel de las significaciones imaginarias es proporcionar una respuesta a estas preguntas, una respuesta que, obviamente, ni la realidad, ni la racionalidad pueden proporcionar (...)”²⁴ Mucho de este imaginario que la sociedad regiomontana estaba configurando tuvo influencia directa de las empresas y los intereses de esta élite empresarial; una forma de pensamiento y carácter que descansara en una ideología del capital.²⁵ Nuncio determina que “[l]os empresarios rectores del desarrollo capitalista en Monterrey han tenido a Estados Unidos como confín y modelo (...) Texas se convirtió en parte del habitat de los empresarios más conspicuos de la región.”²⁶ Estos paradigmas ideológicos y de comportamiento se extendieron a las relaciones sociales, a las expectativas y

19. Foucault, Michel. Entrevista con M. Fontana en *L’Arc*, 70, n° especial, 1971, pp. 16-26, en “Estrategias de poder. Obras esenciales, Volumen II”, p. 53.

20. *Ibidem*, p. 55.

21. Castoriadis, Cornelius. “La institución imaginaria de la sociedad”, p. 116.

22. *Ibidem*, p. 127.

23. *Ibidem*, p. 132.

24. *Ibidem*, p. 147.

25. Ramírez, Eduardo. “El triunfo de la cultura. Uso político y económico de la cultura en Monterrey”, p. 24.

26. Nuncio, Abraham. “El Grupo Monterrey”, p. 49.

hábitos de los regiomontanos, y por ende, a la configuración de su ciudad; “(...) el *texan way of life* se cuele por todas las rendijas de la sociedad regiomontana.”²⁷

Con la refundación de la Universidad en 1943, un nuevo impulso experimenta la ciudad en actividades culturales e intelectuales. “Desde su mismo inicio, la institución nació (...) [con el] Departamento de Acción Social Universitario (DASU), a cuyo frente estaba una persona clave en el desarrollo cultural de la ciudad: el licenciado Raúl Rangel Frías.”²⁸ No únicamente la recién recreada UNL se dio a la tarea de la difusión cultural y artística, el Tecnológico de Monterrey y su Sociedad Artística Tecnológico (SAT) fue otra pieza clave para el establecimiento de una producción, difusión y consumo de expresiones culturales. Revistas como *Armas y Letras* de la UNL o *Trivium* del Tecnológico, contribuyeron a vitalizar el ambiente literario de la ciudad; también, diversas asociaciones creadas por aficionados a las artes plásticas como *Óleo y Acuarela* (1946) o la galería para exposiciones plásticas *Arte Universal*, fueron iniciativas para el despertar cultural de una sociedad inmersa en la industrialización.²⁹ Cabe destacar la creación de Arte AC, un proyecto que los artistas Jorge González Camarena (quien se encontraba en la ciudad trabajando en el mural del edificio de la biblioteca del Tecnológico) y Adolfo Laubner, le presentan a



Armas y Letras es una revista de literatura, arte y cultura de la UANL. Con 60 años de trayectoria, por sus páginas han pasado escritores, académicos y artistas plásticos de renombre a nivel nacional e internacional. En la imagen superior: Portada del número 72 y 73. Imagen de libre circulación. Fuente: <http://www.armasyletras.uanl.mx> Revisado el 18 de mayo de 2014.

Rosario Garza Sada de Zambrano para abrir una galería de exposiciones y actividades artísticas, así como de promoción educativa y cultural; con ello “(...) se establece la primera institución cultural privada en Monterrey que define tendencias y rige la política cultural en la ciudad.”³⁰

27. Nuncio, Abraham. “El Grupo Monterrey”, p. 52.

28. Salazar, Humberto. “La entrada al nuevo siglo”, en *Artes Plásticas de Nuevo León. 100 Años de Historia. Siglo XX*, p. 49.

29. *Ibidem*, p. 52.

30. Ramírez, Eduardo. “El triunfo de la cultura. Uso político y económico de la cultura en Monterrey”, p. 26.

En la década de los años sesenta y principios de los setenta, un nuevo enfrentamiento entre el Estado Mexicano y los empresarios de Monterrey sacude el ambiente político del país. En estos años, México también experimenta los movimientos sociales que se manifestaron a nivel global, movimientos caracterizados por las confrontaciones internacionales y las protestas de la ciudadanía que cada vez es más crítica con sus gobernantes y las acciones que realizan, o con los círculos de poder económico e ideológico; en nuestro país, los movimientos estudiantiles sentaron los antecedentes de una sociedad que empezaba a cuestionar el sistema del Estado. En Monterrey, estos hechos se vieron reflejados con la autonomía de la Universidad a inicios de los años setenta; “[l]a lucha por la autonomía sentó los antecedentes del conflicto entre el presidente y los empresarios. En 1971, después de que el Congreso local no aprobó la ley orgánica de la Universidad, elaborada por la comunidad académica, el gobernador del estado, Eduardo Elizondo, envió su propuesta de ley que, no sin dificultad, aprobó finalmente el Congreso (...) Esta aprobación arbitraria provocó la huelga en la Universidad Autónoma de Nuevo León (UANL), lo que propició la intervención del presidente Luís Echeverría Álvarez.”³¹

Con la intervención del presidente al revocar esta ley que ya había sido aproba-

da por el Congreso local, el gobernador del Estado renuncia; situación que inquieta a los empresarios y se agrava al llegar al gobierno Pedro Zorrilla, apoyado por Echeverría, después del periodo de quien fue designado Gobernador Sustituto Luis M. Farías. En estos años se dieron en Monterrey diversos movimientos y organizaciones sociales que perjudicaban los intereses de la élite empresarial regiomon-tana, encabezada por el Grupo Monterrey. Eduardo Ramírez menciona los sucesos que agravaron el enfrentamiento: “(...) la insistencia de las centrales obreras por reducir la semana laboral de 48 a 40 horas y de seis a cinco días; las posiciones demagógicas del presidente y sus colaboradores; la creciente intervención del Estado en la economía -compra de empresas, subsidio a productos, control de precios-; la ola de agitación y violencia proveniente de universidades, (...) la reforma educativa y la modificación del libro gratuito; y el abandono del tono conciliador en el discurso oficial y la adopción de un tono de abierta confrontación.”³²

Estas circunstancias provocaron desconfianza entre los empresarios, quienes dejaron de invertir y sacaron capitales del país; además, el asesinato de Eugenio Garza Sada, líder simbólico de la so-

31. Ramírez, Eduardo. “El triunfo de la cultura. Uso político y económico de la cultura en Monterrey”, p. 36.

32. *Ibidem*, p. 37.

ciudad regiomontana, en un intento de secuestro por un comando de la Liga Comunista 23 de Septiembre (movimiento guerrillero urbano de la época), significó una profunda crisis con el Estado Mexicano. El día del entierro de Eugenio Garza Sada, estando presente el presidente Echeverría, el discurso de Ricardo Margáin Zozaya reclama: “Cuando se ha propiciado desde el poder, a base de declaraciones y discursos, el ataque reiterado al sector privado, del cual forma parte destacada el occiso, sin otra finalidad aparente que fomentar la división y el odio entre las clases sociales.”³³ Los empresarios regiomontanos reaccionan ante este enfrentamiento desde el uso de la cultura como medio para

confrontar al gobierno federal; sin ser una estrategia o una conducta nueva -como ya se ha comentado- por parte de este grupo de poder, que representaba cierta oposición, usaron el medio ya probado y efectivo en conflictos anteriores adaptándose a las circunstancias. “Así, a finales de los setenta empiezan a formarse las colecciones de arte corporativas y se inauguran museos auspiciados por los grupos industriales. Casi cada grupo industrial importante en la ciudad tiene su museo o su proyecto cultural: Vitro, el Centro de Arte Vitro (1974); el entonces grupo Visa, ahora Fomento Económico Mexicano, S.A. (FEMSA), el Museo de Monterrey (1977); el grupo ALFA, la Colección Alfa (1975),



Fotografía que muestra el sepelio de Don Eugenio Garza Sada, quien murió en un ataque ocurrido el 17 de septiembre de 1973, perpetrado por miembros de la Liga Comunista 23 de Septiembre; en la ciudad de Monterrey, Nuevo León, México. Fuente: Archivo/Excélsior <http://www.excelsior.com.mx/nacional/2013/09/17/918931#imagen-1> Revisado el 30 de marzo de 2014.

33. Ramírez, Eduardo. “El triunfo de la cultura. Uso político y económico de la cultura en Monterrey”, p. 38.

Promoción de las Artes (1977) y el Centro Cultural Alfa (1978).”³⁴

Siguiendo con las reflexiones sobre el poder y su relación con la verdad instituida, la élite empresarial no sólo buscaba propagar la ideología del capital o confrontar abiertamente el discurso oficial; sino configurar el imaginario social y transmitir valores que para ellos significaban los apropiados a una sociedad como la regiomontana. José Ramón Fabelo Corzo indica que “(...) el poder, en cualquiera de sus formas, tiende siempre a normar y regular la convivencia y actividad conjunta entre grupos humanos (...)”³⁵; es el instrumento del que se han valido algunos grupos para hacer prevalecer sus intereses por encima de los intereses de los otros grupos, ya que “[a] través del poder un determinado discurso se instaure como verdad (...) un sistema de valores, cuyo destino es el poder mismo y la normalización de una conducta acorde a aquel.”³⁶ Las colecciones de arte corporativas, los museos auspiciados por los grupos industriales, así como los proyectos culturales y los programas sociales que establecían, buscaban legitimar su poder instituyendo valores nacionalistas modernos que constituyeran “(...) la solidez moral y económica de la cultura regiomontana.”³⁷ Cabe señalar que esto no significaba que el gobierno del Estado no trabajara en su agenda, sino que lo hacía partiendo de los preceptos establecidos

por el gobierno federal; “[e]l gobierno del Dr. Pedro G. Zorrilla (de 1973 a 1979) generó dificultades durante su gestión al presentarse como un emisario del centralismo mexicano. No hubo entendimiento entre los industriales y empresarios de esta parte del norte mexicano y la capital del país, hasta que el Presidente Luis Echeverría Álvarez dejó el poder.”³⁸

El arte que se producía en el país ya se encontraba instalado en no perpetuar los modelos impuestos por la *Escuela Mexicana de Pintura*, una actitud que se catalogó como *La Ruptura*. Las décadas de los sesenta y setenta estuvieron marcadas por las corrientes abstractas y experimentales que la mayor parte de los productores desarrollaban; la UANL transformaría el Taller a Escuela de Artes Plásticas, que ya en los ochenta se constituiría como la Facultad de Artes Visuales. Los periódicos *El Norte* y *El Porvenir* también se suman a este ambiente cultural al informar los sucesos más importantes de la ciudad. Grupos de artistas, como el llamado *Brasza*, realizaban exposiciones de calidad tanto en espacios

34. Ramírez, Eduardo. “El triunfo de la cultura. Uso político y económico de la cultura en Monterrey”, p. 39-40.

35. Fabelo Corzo, José Ramón. “Los valores y sus desafíos actuales”, p. 59.

36. *Ibidem*, p. 61-62.

37. Ramírez, Eduardo. “El triunfo de la cultura. Uso político y económico de la cultura en Monterrey”, p. 44.

38. Ruiz Acosta, Enrique. “El tiempo del arte”, en *Artes Plásticas de Nuevo León. 100 Años de Historia. Siglo XX*, p. 121.

oficiales como en independientes. Xavier Moyssén L. comenta que “(...) había pocas galerías en la ciudad, Arte A.C., la Cosmos, Arte y Libros, la galería del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), la Rojo (...) la Miró, más los sitios como bibliotecas, los pasillos o salones del Taller, el Aula Magna del Colegio Civil, o las casas de alumnos y maestros que se improvisaban para dar paso a la exhibición de obras (...)”.³⁹ La literatura y el teatro también tenían una importante participación en el ambiente cultural y artístico que se vivía en esta época, sin dejar de mencionar la construcción de íconos arquitectónicos que aún son parte del paisaje regiomon-tano. Enrique Ruiz Acosta, por su parte, señala que “[l]os museos de la iniciativa privada iniciaron su trabajo como espacios de exhibición, con un marcado acento a lo contemporáneo. Fueron radicalmente propositivos e innovadores respecto a un pasado inmediato donde no existían este tipo de proyectos (...) Al mismo tiempo, la parte oficial, es decir el gobierno estatal y municipal, comenzaron y desarrollaron un importante trabajo de apoyo a los artistas locales, y compitieron desde sus espacios con los museos, promoviendo el arte contemporáneo nacional.”⁴⁰

Para Ruiz Acosta, la transición de los sesenta a los setenta y ochenta fue posible gracias a la apertura de espacios y oportunidades; “[p]oco a poco se iniciaron



Fotografía que muestra la fachada del Taller de Artes Plásticas de la UANL, ubicado en la calle de Washington; fotografía fechada en 1975. Al finalizar la década de los setenta, este taller se convertiría en Escuela, y más adelante en Facultad. Fotografía original tomada de *Artes Plásticas de Nuevo León. 100 Años de Historia*, PP. 105.

proyectos formativos, educativos, que incluirían conferencias, seminarios, talleres, con el objetivo de adquirir un lenguaje especializado y una panorámica adecuada al creciente interés por estas disciplinas (...) Las instituciones que la componían buscaban consolidar su imagen y su presencia como núcleos ideológicos, como modelos sociales orientadores de los intereses de los individuos.”⁴¹ En el mercado del arte, los empresarios de la clase alta estaban adquiriendo piezas de artistas con un prestigio establecido como demostración de la

39. Moyssén L., Xavier. “El jardín en la estepa o una ciudad ilusionada con el arte” en *Artes Plásticas de Nuevo León. 100 Años de Historia. Siglo XX*, p. 105.

40. Ruiz Acosta, Enrique. “El tiempo del arte”, en *Artes Plásticas de Nuevo León. 100 Años de Historia. Siglo XX*, p. 125.

41. *Ibidem*, p. 126.

prosperidad económica de estos años. “Hubo proyectos orientados a presentar eclécticamente el arte del primer mundo (...) en recintos privados o en espacios abiertos a todo público. Hubo otros que buscaron apoyar la formación y proyección de los artistas locales en el extranjero. También los que pretendieron estimular y actualizar el arte local mediante concursos, mecenazgos o patrocinios. Por último, proyectos que buscaron abrir espacios alternativos para los artistas locales y nacionales, situándose en posiciones artificiales o de contracultura.”⁴² Monterrey se transformaba en un ciudad donde las ideas que se gestaban en todo el globo, específicamente las provenientes de los Estados Unidos de América, tenían cabida.

> Los museos y las colecciones corporativas

La configuración de los museos y de las grandes colecciones de arte en Monterrey parece responder más a un interés político que al gusto de sus creadores por las manifestaciones artísticas; dichas colecciones, en su mayoría, pertenecen o fueron articuladas por los empresarios más importantes de la región. Este coleccionismo corporativo se constituyó como frente de batalla contra el Gobierno Federal en la década de los setenta; sin embargo, algunas de estas colecciones siguen formándose hasta

nuestros días, como el caso de la Colección FEMSA. Si bien es cierto que estas colecciones estimularon la adquisición de obras de arte y despertaron el interés por conocer el arte moderno mexicano y latinoamericano en la sociedad regiomontana, este interés de los corporativos hacia la cultura escondía la propagación de una ideología de corte capitalista ante el socialismo que el Estado Mexicano pregonaba.

En la década de los setenta se integró la colección de pintura mexicana del Grupo Alfa promovida por el empresario Roberto Garza Sada, quien a través de su hija Mária Garza Sada de Fernández, adquirieron piezas representativas de la pintura mexicana moderna; “[s]e buscó la asesoría de la señora Inés Amor, entonces directora de la Galería de Arte Mexicano de la Ciudad de México (...) estaba igualmente Guillermo Sepúlveda (...) fundador de la galería Miró, una de las primeras galerías de arte de la ciudad.”⁴³ En cinco años, de 1975 a 1980, la colección del Grupo Alfa quedó integrada por un total de 177 obras de los artistas más significativos del arte que se producía en el país.⁴⁴ Con la Colección Alfa se buscaba crear un museo de arte moderno mexicano en la ciudad, in-

42. Ruiz Acosta, Enrique. “El tiempo del arte”, en *Artes Plásticas de Nuevo León. 100 Años de Historia. Siglo XX*, p. 126.

43. Rubio Elosúa, Eduardo. “De promotores, instituciones y políticas culturales”, en *Artes Plásticas de Nuevo León. 100 Años de Historia. Siglo XX*, p. 159.

44. *Ibid.*

tención que se truncó cuando en los primeros años de la década de los ochenta la empresa entró en una severa crisis que la obligó a vender parte de esta colección de arte. El entonces Grupo Visa, hoy Fomento Económico Mexicano S.A., o FEMSA, también se dio a la tarea de configurar su colección de arte; misma que daría forma al hoy extinto Museo de Monterrey y en la década de los noventa a la Bienal FEMSA, la cual sigue celebrándose hasta la fecha.

Como ya se ha señalado, los enfrentamientos que la élite empresarial regiomontana ha tenido con el gobierno federal en repetidas ocasiones desde el siglo XIX, obliga a revisar la historia cultural de la ciudad con el objetivo de identificar las razones por las cuales se desarrollaron los eventos que aquí se subrayan, y así comprender esa noción de utilizar a la cultura como plataforma de enfrentamiento ideológico y que en cierta medida, contribuyó a darle forma a la situación cultural de la ciudad hoy en día. Estas colecciones corporativas buscaban contrarrestar las argumentaciones ideológicas que el gobierno del presidente Echeverría realizaba acerca de esta élite empresarial, misma que era tachada de contrarrevolucionaria y de intentar debilitar los valores nacionalistas e igualitarios. El Estado Federal hacía alarde de una política con metas de justicia social y atacaba el liberalismo económico que promovían los empresarios regiomonta-

nos. Podría asegurarse que las intenciones del Estado eran controlar el quehacer económico y social de la nación según sus pautas de trabajo y minimizar con ello el poder de este grupo de empresarios.

Es importante recalcar que esta confrontación se da desde perspectivas estéticas diferentes; por un lado, el coleccionismo corporativo buscaba legitimar su poder en la elección de una estética nacionalista que englobara lo más representativo de la historia del arte moderno y contemporáneo mexicano, haciendo énfasis en los lenguajes artísticos imperantes en la región en dichas décadas, como lo son el arte abstracto en sus diferentes vertientes, por ejemplo, el expresionismo abstracto y el geometrismo abstracto. Por su parte, el coleccionismo público seguía en la tarea de legitimarse en una estética, también nacionalista, pero sin desprenderse del legado de la *Escuela Mexicana de Pintura* (legitimación ya conseguida con el *muralismo*); aunque para estas décadas, el Estado ya buscaba incluir expresiones del geometrismo abstracto, que más tarde se convertiría en el “arte oficial”. A pesar de ello, en la década de los sesenta y parte de los setenta, el Estado Mexicano seguía encargando murales a los artistas, promoviendo una ideología socialista. Eduardo Ramírez señala que “[l]a función de estas colecciones [de las empresas regiomontanas] (...) era equilibrar esta imagen antirre-

volucionaria -antinacionalista-, en contra de la justicia social.”⁴⁵

Las colecciones corporativas valoraron lo abstracto primordialmente, sin dejar de lado lo figurativo siempre y cuando estuviera desprovisto de carga simbólica política. Siguiendo con Eduardo Ramírez, esta “(...) estética nacionalista modernizadora ya había mostrado su eficiencia para neutralizar la ideología socialista en el periodo de posguerra y Guerra Fría (...)”.⁴⁶ Bajo los gobiernos de Ávila Camacho y

Miguel Alemán, esta retórica simbólica se vio apoyada por los Estados Unidos como medida para hacerle frente al socialismo encabezado por la extinta URSS; sin embargo, en los gobiernos de Díaz Ordaz, y específicamente en el de Echeverría Álvarez, el discurso socialista se volvió a establecer como medida ante la creciente inconformidad de la sociedad mexicana en materia social.

La burguesía regiomontana, la élite empresarial, en su clara relación economi-



Manuel Felguérez, “Nociones circulares”, 1979, óleo sobre tela, 120 x 155 cm. Colección FEMSA. Ejemplo del geometrismo abstracto que apoyaron las colecciones corporativas regiomontanas. Fuente: <http://www.coleccionfemsa.com> Revisado el 30 de marzo de 2014.

45. Ramírez, Eduardo. “El triunfo de la cultura. Uso político y económico de la cultura en Monterrey”, p. 42.
46. *Ibidem*, p. 44.

ca, política e ideológica con los Estados Unidos, buscó en el arte abstracto el antagonismo preciso al realismo socialista. Andrea Giunta determina que el arte abstracto erradica toda vinculación política y su retórica social, ya que son formas “(...) sin narrativismos, indigenismos y (...) sin contenidos sociales (...)”;⁴⁷ a lo que subraya: “[l]as imágenes de arte, tanto como sus instituciones y discursos legitimadores, también [forman parte del] poder simbólico”.⁴⁸ Aunado a esto, el arte abstracto o figurativo con tendencia abstracta, es más fácil de colocar en el mercado del arte que aquel cargado con discursos o narrativas reconocibles. Por lo tanto, el arte fue utilizado como un instrumento de lucha entre las ideologías del gobierno de Echeverría y la élite empresarial regiomontana; “[l]o extraño es que si bien en los cuarenta [la estrategia del arte como medio para transmitir ideologías] fue utilizada por el Estado para generar confianza y proponer una alianza con los capitales nacionales y extranjeros, ahora es utilizada por los empresarios para enfrentarse al temor de un gobierno intervencionista, socialista, como se catalogó al de Luis Echeverría”.⁴⁹

Para finales de la década de los setenta, los principales grupos industriales de la región ya contaban con sus propias colecciones de arte. El Grupo Vitro (antes Fomento de Industria y Comercio) empezó a organizar un concurso de pintura; ade-

más, la escuela Arte A.C., existente desde 1955, inició con una serie de exposiciones colectivas e individuales en apoyo a los artistas locales. Eduardo Rubio indica que “(...) el espacio de Arte A.C. ha sido el que más artistas locales ha congregado (...) Cada año (...) organiza distintos salones que se han convertido en instituciones para los propios artistas. Existen el Salón de Noviembre, en el que participan pintores (...) el Salón de Gráfica y Originales sobre Papel y el de Fotografía; el Salón de la Acuarela y el Salón de Nuevos Valores (...)”;⁵⁰ estas exposiciones siguen desarrollándose hasta la fecha. En estos años, bajo la administración del Lic. Pedro G. Zorrilla se concreta el establecimiento de la Casa de la Cultura de Nuevo León; sin duda, un espacio del Estado importante para los artistas, que estimuló en gran medida su producción y la formación de públicos, tanto para las artes plásticas como para la música, la danza, el teatro y la literatura. Figuras destacadas de la década por su interés en la promoción de la actividad cultural

47. “Crítica de arte y Guerra Fría en la América Latina de la Revolución”. Ponencia presentada en la sesión anual del seminario internacional “Los estudios de arte desde América latina: temas y problemas” dirigido por la Mtra. Rita Eder y organizado por la UNAM y The Getty Foundation, Buenos Aires, 8 al 21 de octubre de 1999.

48. *Ibid.*

49. Ramírez, Eduardo. “El triunfo de la cultura. Uso político y económico de la cultura en Monterrey”, p. 42.

50. Rubio Elosúa, Eduardo. “De promotores, instituciones y políticas culturales”, en *Artes Plásticas de Nuevo León. 100 Años de Historia. Siglo XX*, p. 161.

fueron el Arq. Manuel Rodríguez Vizcarra y Don Alfredo Gracia Vicente, quienes se esforzaron en otorgarle una identidad cultural a la región de una manera natural y cotidiana.

El Centro de Arte Vitro, creado en 1974 con el objetivo de fomentar el arte y la cultura en cualquiera de sus manifestaciones, pronto se convirtió en pieza fundamental en el apoyo del arte emergente en el noreste del país. Aunque en los primeros años se enfocó en patrocinar anualmente un concurso exclusivo de pintura, años después se amplía a todo tipo de disciplinas plásticas; “[l]os primeros concursos eran convocados por Fomento de Industria y Comercio (FIC), División de Relaciones Públicas, Grupo Vitro (...) El último fue en el año de 1986 y ya para entonces se ha-

bía constituido una gran colección de obras representativas de lo que se produjo en la región en esos años. Todos los premios eran de adquisición y se integraban a la colección del grupo.”⁵¹

Para el año de 1977 inicia operaciones el primer museo de arte con que se contó en la ciudad y el primero en el país totalmente privado; se ubicó en el antiguo edificio original de la Cervecería Cuauhtémoc, que ya estaba en desuso. Aunque se había pensado en varias opciones de museo, se optó por uno de arte que, de cierta forma, fuera el destino de una colección de obras de artistas latinoamericanos que se iría conformando poco a poco. Karen Cordeiro Reiman, en su texto *La Bienal Monterrey FEMSA y el coleccionismo y promoción del arte contemporáneo*, señala que



Fotografía de registro que muestra los resultados del V Concurso de Arte Pictórico, organizado por el Grupo FIC, en 1978. Fotografía original tomada de *Artes Plásticas de Nuevo León. 100 Años de Historia*, PP. 128.

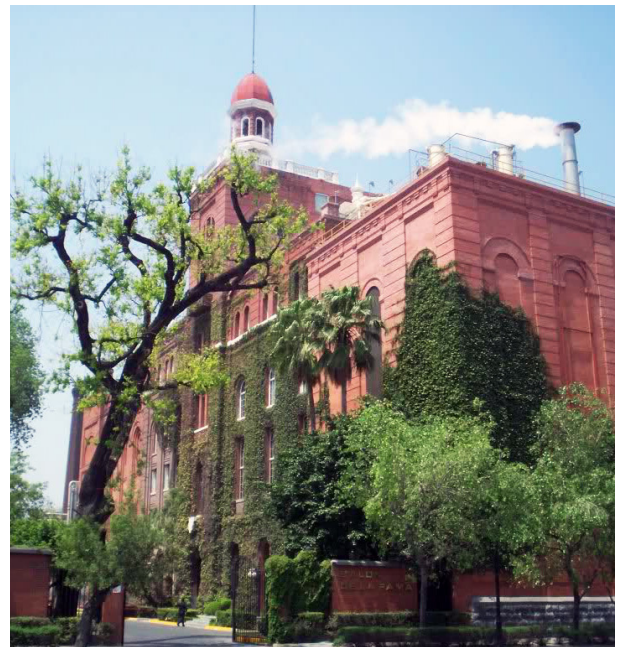
51. Rubio Elosúa, Eduardo. “De promotores, instituciones y políticas culturales”, en *Artes Plásticas de Nuevo León. 100 Años de Historia*. Siglo XX, p. 174.



Fotografía de registro que muestra la exposición organizada en 1981 en el Centro de Arte Vitro, resultado de un concurso realizado por dicha institución. Fotografía original tomada de *Artes Plásticas de Nuevo León. 100 Años de Historia*, PP. 127.

“[I]a Colección FEMSA se funda en 1977, conjuntamente con el Museo de Monterrey, con el objetivo de mostrar la evolución del arte latinoamericano creado a lo largo del siglo XX, con representatividad de escuelas, tendencias y movimientos, y con énfasis en el arte mexicano.”⁵² Las primeras piezas de la colección fueron donadas por la señora Rosario Garza Sada, hija del empresario Isaac Garza Garza. Además de exposiciones de arte, el Museo de Monterrey ofrecía conciertos de música, cursos, conferencias, ciclos de cine de arte, talleres, entre otras actividades culturales. El Museo de Monterrey cerró sus puertas en el año 2000 cuando la empresa FEMSA consideró que ya había suficiente oferta cultural en la ciudad. Hoy la Colección FEMSA cuenta con un acervo de más de 1,200 obras, que incluye la donación de la Colección AGPA (Artes Gráficas Panamericanas) de Cartón y Papel de México, hoy Smurfit Cartón y Papel de México.

Eduardo Ramírez señala que esta decisión de establecer un museo, ya sea de arte o de otra índole en las instalaciones de una empresa revela “(...) otro uso de la cultura como promotor de los mecanismos empresariales (...) [para generar] una relación directa de fidelidad entre la empresa y la sociedad que, a través del museo, tiene un permanente acceso a la industria y a sus procesos de producción cultural.”⁵³ Aunque el enfrentamiento con el presidente Luis Echeverría había pasado y el nuevo gobierno de José López Portillo se inaugura-



Fotografía del extinto Museo de Monterrey, el cual estaba ubicado en el antiguo edificio original de la Cervecería Cuauhtémoc, que ya estaba en desuso; edificio que pertenecía a FEMSA, y que hoy es parte de Heineken Company. Fuente: Wikimedia Commons. Revisado el 30 de marzo de 2014.

52. Cordero Reiman, Karen. “La Bienal Monterrey FEMSA y el coleccionismo y promoción del arte contemporáneo”, en *Bienal Monterrey FEMSA 1992-2012. Edición Conmemorativa*, p. 21.

53. Ramírez, Eduardo. “El triunfo de la cultura. Uso político y económico de la cultura en Monterrey”, p. 45-46.

ba con un acercamiento a la élite empresarial regiomontana, “[m]antener la operación de la cultura (...) se convirtió en el único vínculo ideológico con su comunidad que le daba sentido al discurso nacionalista, paternalista y moderno, de las empresas de Monterrey.”⁵⁴

La década de los setenta podría considerarse la del auge en materia cultural ya que surgieron espacios de exposición y galerías que si bien fueron un tanto efímeras, ayudaron a configurar un movimiento centrado en las artes visuales que fundamentó el carácter de la ciudad. La importancia del Museo de Monterrey queda evidenciada en el texto que Miguel González Virgen escribe por motivo de la exposición *Los Nuevos Leones*, desarrollada en el 2007 dentro del marco del Fórum Universal de las Culturas celebrado en dicho año: “El Museo de Monterrey (...) jugó un papel crucial en establecer la ciudad como un polo de difusión del arte contemporáneo (...) la creación del museo antecedió a la aparición de los movimientos posmodernos de los ochenta, razón por la cual tuvo, en su corta vida, buena disposición a incorporar expresiones más amplias del arte contemporáneo, incluidas aquellas que utilizaban nuevos medios multidisciplinares y experimentales.”⁵⁵ Para Cordero Reiman, la fundación de la Colección FEMSA, y por ende el Museo Monterrey, aparece “(...) en un momento cuando los

rumbos estilísticos se habían desligado de un compromiso con una construcción de identidad homogénea [lo que permitió] una independencia de las líneas marcadas por la historiografía nacionalista (...) Ofrece una visión (...) desde Monterrey -su sede- con respecto al centro nacional y los focos de poder internacional”;⁵⁶ concluyendo de la siguiente manera: “El límite inicial de la Colección (...) sugiere tanto a nivel empresarial como a nivel social una ideología de modernización, que más que reforzar herencias jerárquicas y culturas del pasado, remite a una visión de progreso histórico cuyo punto de partida apenas se encuentra en el pasado inmediato. Asimismo, su orientación al coleccionismo del arte mexicano y latinoamericano confirma un compromiso de fincar esta representación de la modernidad en la realidad del sur del continente americano y en la constelación cultural iberoamericana”.⁵⁷

Un mes después de inaugurado el Museo de Monterrey, con el patrocinio del Grupo Alfa, abre las puertas Promoción de las Artes A.C., un lugar que existió paralelamente a la Colección Alfa; dicho espacio,

54. Ramírez, Eduardo. “El triunfo de la cultura. Uso político y económico de la cultura en Monterrey”, p. 47.

55. González Virgen, Miguel. “Hacia la globalización nortea. Arte emergente en Monterrey”, en *Los Nuevos Leones*, p. 25.

56. Cordero Reiman, Karen. “La Bienal Monterrey FEMSA y el coleccionismo y promoción del arte contemporáneo”, en *Bienal Monterrey FEMSA 1992-2012. Edición Conmemorativa*, p. 21.

57. *Ibid.*

junto al museo citado, ayudó a elevar la calidad de las exposiciones en la ciudad. Aunado a éstos, el Centro Cultural Alfa, o Planetario Alfa, como es conocido, también bajo la tutela del grupo empresarial, inicia operaciones en 1978 y, aunque no se dedica exclusivamente a las artes plásticas y su promoción, sí participó en el desarrollo de una ciudad más interesada en lo referente a la ciencia, la tecnología y al arte. Ya a principios de los ochenta, otros espacios culturales abrieron sus puertas, la mayoría de ellos en el municipio de San Pedro Garza García, por ejemplo, Plaza Fátima o la Casa de la Cultura de San Pedro.

La crisis que sufrió el país a finales de 1981 y que se extendió hasta 1983, una de las peores financieramente hablando, en donde la moneda se devaluó a niveles alarmantes, se estatizó la banca y se estableció un control de cambios, obligó a que muchas instituciones culturales suspendieran sus labores, por ejemplo, Promoción de las Artes A.C. -incluso el Grupo Alfa determinó que se vendiera parte de su colección-; sin embargo, ya existía en la ciudad un interés por el arte contemporáneo que se mantuvo hasta que nuevos bríos se presentaron a finales de esta década y principios de los años noventa. “[A]nte las recurrentes crisis que siguieron a los setenta, la principal bandera ideológica que protegía a la empresa regiomontana -no intervención del gobierno y lealtad de



Fotografía de registro de una sala expositiva de Promoción de las Artes, A.C.; un espacio bajo el patrocinio del Grupo Alfa, y que existió paralelamente a la Colección Alfa. Fotografía original tomada de *Artes Plásticas de Nuevo León. 100 Años de Historia*, PP. 183.



Centro Cultural Alfa, o Planetario Alfa, como es conocido; bajo la tutela del Grupo Alfa, inicia operaciones en 1978. Imagen de libre circulación. Fuente: Wikimedia Commons. Revisado el 30 de marzo de 2014.

los trabajadores alrededor de los beneficios sociales de la empresa- perdió credibilidad. Fue precisamente el Estado, vía la intervención, quien rescató a los corporativos de su endeudamiento en dólares mientras las empresas empezaron a recortar altos porcentajes de empleados.”⁵⁸ A pesar de esta situación de emergencia so-

58. Ramírez, Eduardo. “El triunfo de la cultura. Uso político y económico de la cultura en Monterrey”, p. 45.

cial y económica, el tiempo que supuso la crisis de la década de los ochenta, las relaciones entre el Gobierno Federal -ahora con Miguel de la Madrid Hurtado como presidente de la nación- y la élite empresarial regiomontana, se normalizaron y se constituyeron como apoyo mutuo ante las dificultades que se presentaban; para estas fechas, Monterrey se perfilaba como un ciudad dispuesta a la apertura que significó la última década del siglo XX y con colecciones de arte de calidad que le permitieron dialogar con las tendencias que se desarrollaban a nivel mundial.

> La consolidación del aparato cultural regiomontano

La década de los noventa significó la transición de una sociedad regiomontana inmersa en sí misma, a una dispuesta a la apertura y al diálogo con otras regiones del planeta; en lo económico, la entidad pasó de una actividad industrial a una basada en el sector de los servicios. Con Salinas de Gortari en el Gobierno Federal, el ambiente político entre el Estado y el grupo de empresarios más poderosos se encontraba en paz y cooperación, esto provocó un impulso en el medio cultural y artístico en la zona; mismo que fue el detonante para la creación de varios museos, así como galerías de arte y el ambiente propicio para que se multiplicaran espacios culturales de

diversa índole. Marco Granados, en el texto *Cuando la pluralidad se hizo necesaria*, señala que “[e]ntre 1990 y 1999, han nacido (...) proyectos relacionados con las artes visuales de la magnitud del Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey (MARCO), el Museo del Vidrio y su posterior galería, el Museo de Historia Mexicana y la Pinacoteca de Nuevo León, asimismo surgen las galerías de Emma Molina, Drexel y La BF.¹⁵ (...) también una Cineteca-Fototeca y una serie de espacios emergentes como El Voladero, La Galera y La Mesa.”⁵⁹ El proceso que se da en México, y específicamente en Monterrey, de cambio económico y de apertura comercial permitió la aparición de un estilo de vida en el que la cultura se establece como parte fundamental de una dinámica social dispuesta al consumo y participación de actividades artísticas y culturales.

Con la liberación económica impulsada en el gobierno de Salinas de Gortari y la firma del Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN), los empresarios de Monterrey se vieron favorecidos al diversificar sus negocios y establecer vínculos con socios extranjeros dentro y fuera del territorio nacional; esto les facilitó ampliar su panorama de maniobra social y continuar instituyendo valores que con-

59. Granados, Marco. “Cuando la pluralidad se hizo necesaria”, en *Artes Plásticas de Nuevo León. 100 Años de Historia*, p. 201-202.

sideraban los más adecuados para la sociedad regiomontana. Eduardo Ramírez señala que “(...) la experiencia de utilizar la cultura en décadas anteriores como una zona de negociación económica e ideológica, preparó a sus empresarios y a las instituciones culturales de la iniciativa privada para el juego en el que la globalización hará de la cultura un elemento más del flujo de la economía.”⁶⁰ Así, las políticas culturales corporativas se afianzan y por acuerdos convenientes, dejan de oponerse al Estado Federal, extendiéndose incluso al resto del país y provocando de cierta manera la alternancia en el poder presidencial justo al cambio de siglo.

Si entendemos a la cultura, siguiendo a Cornelius Castoriadis, como el conjunto de instituciones creadas por la misma sociedad con el objetivo de transmitir significaciones imaginarias colectivas, presente desde su origen y en constante cambio; podríamos determinar que la cultura es el medio natural para configurar identidades. La sociedad como autocreación, y la cultura cual manifestación intrínseca, constituyen las formas por las que se permea el pensamiento en cualquier colectivo humano; “(...) cada manifestación del pensamiento es un momento en un encadenamiento histórico y es también -si bien no exclusivamente- su expresión. De la misma manera, el pensamiento es esencialmente social, cada una de sus manifestaciones

es un momento del medio social; procede, actúa sobre él, lo expresa (...)”.⁶¹ Es evidente que las grandes empresas regiomontanas mencionadas a lo largo del texto, han sido pieza fundamental en la identidad de esta sociedad; que sin duda reflejan los intereses y el pensamiento de los grupos de poder que las operan, herencia de los ideales que han evolucionado naturalmente desde que se origina la sociedad regiomontana. Con ello se busca subrayar que el Monterrey de la última década del siglo XX es el resultado del imaginario social instituido en la constante del capital como valor principal, mismo que se ha reinterpretado constantemente en cada nueva significación; corresponsiéndole a esta etapa las formas globales y capitalistas de la posmodernidad.⁶² Después de todo, como indica Castoriadis, la sociedad es un ser por sí mismo y está permanentemente recreándose, conformando así la psique de los individuos que la forman; y es la cultura el medio idóneo para transmitir estas resignificaciones. Se podría asegurar que este carácter de apertura y vinculación a través

60. Ramírez, Eduardo. “El triunfo de la cultura. Uso político y económico de la cultura en Monterrey”, p. 50.

61. Cornelius Castoriadis. “El Imaginario Social Instituyente”. Zona Erógena. No. 17. 1994.

62. Para Gilles Lipovetsky, “[l]a cultura posmoderna representa (...) una sociedad que emerge de un tipo de organización uniforme, dirigista y que, para ello, mezcla los últimos valores modernos, realza el pasado y la tradición, revaloriza lo local y la vida simple, disuelve la preeminencia de la centralidad (...)”. En “La era del vacío”, p. 11.

de la cultura ha sido la estrategia primaria de la sociedad regiomontana para construir una identidad propia ante el mundo, adaptándose y modificándose de acuerdo a sus ideales.

Como ya se ha comentado, el gobierno de Carlos Salinas de Gortari favoreció a los empresarios de Monterrey, y con la creación del Consejo para la Cultura y las Artes (CONACULTA⁶³) a finales de 1988, las políticas culturales del Gobierno Federal dejaban atrás la identidad nacionalista posrevolucionaria a favor de valores más modernos; “[e]sta relectura del discurso estético nacional coincide con la que las colecciones corporativas tomaron al formarse desde finales de la década de los setenta, pero sin un discurso que las legitimara en su momento.”⁶⁴ Ahora, con este cambio en las políticas culturales federales, las instituciones culturales corporativas se legitiman en el discurso oficial. CONACULTA, al establecerse como un órgano administrativo desconcertado de la SEP, sirvió de modelo para la creación, en 1995, del Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León (CONARTE⁶⁵); “[l]a modernización implicaba agilizar la asignación de recursos para volver funcional la alianza entre la iniciativa privada y el gobierno del estado y así presentar un frente común en el manejo de la cultura como atracción de capitales en época de apertura comercial.”⁶⁶ Una vez más la élite corpo-

rativa busca en la cultura una legitimación a sus intereses con respecto a la sociedad regiomontana y la identidad que consideraba debía configurarse, misma que, una década después, se evidenciaría con la organización del Fórum Universal de las Culturas, en el que las empresas más antiguas de la ciudad (Cervecería, Vitro, ALFA, CEMEX) constituían el consejo directivo; Monterrey como ciudad global y contemporánea.

A lo largo de la década de los noventa se da una pluralidad de expresiones artísticas y espacios para exhibirlas; también, una revalorización al trabajo del artista local por parte de las instituciones oficiales que incentiva una mayor producción e investigación, y se despierta el interés del habitante común en la ciudad. Se consolidan las carreras en arte, y los museos,

63. CONACULTA es un órgano al que se le “(...) autoriza coordinar todas las unidades administrativas e instituciones públicas cuya labor es promover y difundir la cultura y las artes”. Revisado el 12 de noviembre de 2013.

www.conaculta.gob.mx/fundacion

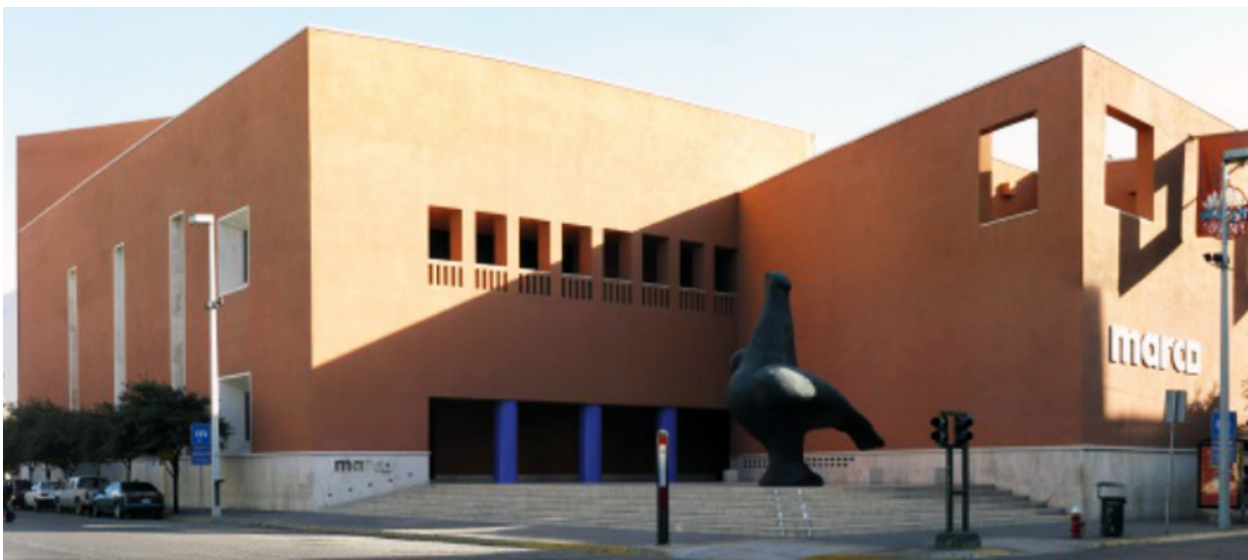
64. Ramírez, Eduardo. “El triunfo de la cultura. Uso político y económico de la cultura en Monterrey”, p. 53.

65. CONARTE “[e]s el organismo público descentralizado del Gobierno del Estado que tiene como objeto propiciar y estimular las expresiones artísticas, la cultura popular y las diversas manifestaciones que propendan a la preservación y el enriquecimiento de la cultura en Nuevo León; proteger, conservar y difundir el patrimonio cultural del estado; y promover los valores culturales de la sociedad nuevoleonense.” Revisado el 12 de noviembre de 2013. www.conarte.org.mx/quienes-somos

66. Ramírez, Eduardo. “El triunfo de la cultura. Uso político y económico de la cultura en Monterrey”, p. 76.

galerías y centros culturales se activan considerablemente ofreciendo una agenda cultural de buen nivel. Exposiciones como “Mito y magia en América: los ochentas”, en 1991, en el recién creado Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey (MARCO),⁶⁷ o “Arte virtual-realidad plural”, en 1997 en el Museo de Monterrey son ejemplos claros de la internacionalización y calidad de las exposiciones. Artistas como Roy Lichtenstein o Yoko Ono en el Museo de Monterrey, o Louise Bourgeois en MARCO impulsaron una mayor apertura y consumo del arte contemporáneo en la ciudad; sin dejar de mencionar la actividad constante de galerías privadas como la galería Arte Actual Mexicano, que en dicha década se

consolida como un apoyo de importancia para el arte contemporáneo hecho por artistas mexicanos. La galería Ramis Barquet, que si bien establecida en 1987, fue en estos años que representó una opción para los artistas locales, así como el inicio de operaciones de la galería Drexel, o ya después, en 1997 la galería Emma Molina y la BF.15 (esta última de especial importancia al posicionarse como el espacio en donde una considerable cantidad de artistas emergentes encontraron el lugar idóneo para dar a conocer su obra y colocarse en el circuito del arte). En resumen, sean museos, centros culturales, escuelas, galerías, espacios independientes, entre otros, la ciudad de Monterrey⁶⁸ consolida



Fotografía del Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, MARCO. Inaugurado en 1991, actualmente es el museo más importante de la ciudad y su área metropolitana. Imagen de libre circulación. Fuente: <http://www.marco.org.mx/marco/images2/panoramicas/Fachada.htm> Revisado el 31 de marzo de 2014.

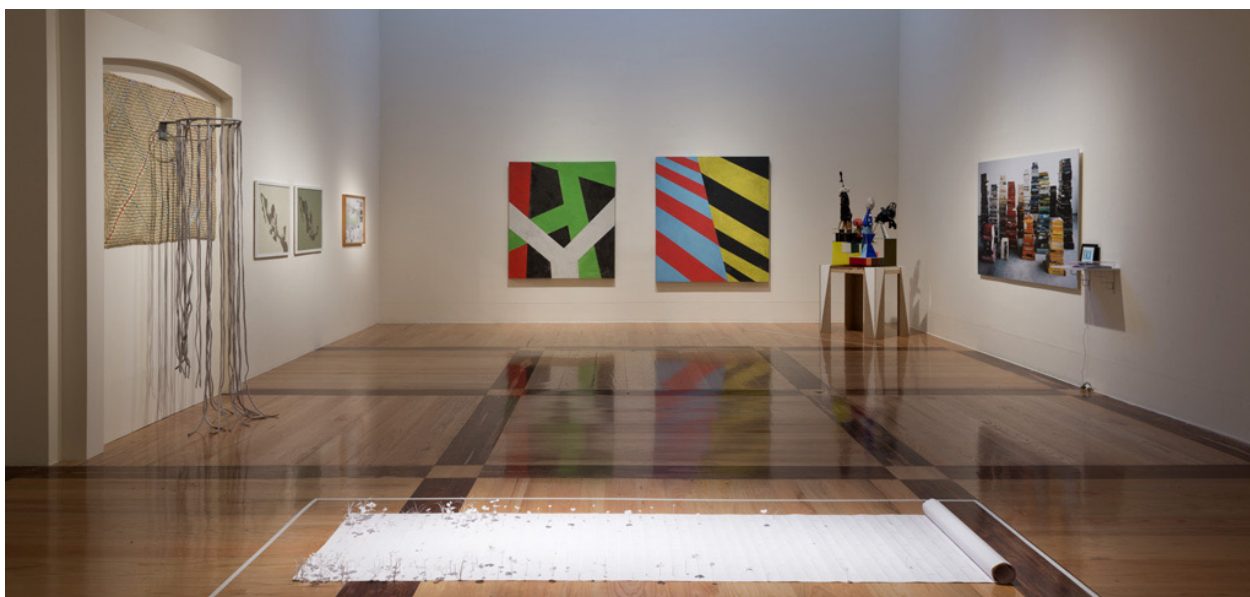
67. Es importante señalar que el Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey se construyó con fondos federales y estatales, y que después, al ser inaugurado, la administración queda a cargo de la iniciativa privada.

68. Cabe recordar que cuando se hace referencia a la ciudad de Monterrey se agrupan los municipios que junto a ésta conforman el área metropolitana.

un aparato cultural que permanece a la fecha, con algunas ausencias y modificaciones.⁶⁹

Un evento importante en estos años fue el surgimiento, en 1992, de la Bienal Monterrey (después cambiaría a Bienal Monterrey FEMSA), un concurso convocado por el Museo de Monterrey, con el apoyo de la Fundación Cultural Bancomer; su aparición responde a la importancia de generar desde Monterrey un concurso de trascendencia nacional y posicionar con ello a la Colección FEMSA. A la fecha, esta

colección ha ido integrando las piezas ganadoras de la bienal, convirtiéndose en una de las colecciones privadas más importantes de Latinoamérica; “[e]sta ampliación de los intereses en su colección confirma el sentido de las políticas culturales corporativas, ya que se da paralelamente a la apertura del esquema de negocios de FEMSA que se vuelve, también, hacia Latinoamérica, llegando a ser la embotelladora más grande de ese continente con 31 plantas.”⁷⁰ Luis-Martín Lozano concuerda con esta idea en el texto *Bienal Monte-*



Fotografía de registro de una sala del Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey en donde se exponía parte de la X Bienal Monterrey FEMSA, que en dicha edición celebraba 20 años de existencia. Imagen de circulación libre. Fuente: <http://www.marco.org.mx/index.pl?i=589> Revisado el 31 de marzo de 2014.

69. Marco Granados enumera los espacios de exhibición que de alguna manera se legitimaron dentro de este aparato cultural en los años noventa: Arte Actual Mexicano, Arte A.C., Biblioteca Universitaria Raúl Rangel Frías, Centro Cultural Plaza Fátima, Cineteca-Fototeca Nuevo León, Drexel Galería, El Voladero, Galería Emma Molina, Galerie La BF.15, La Galera, La Mesa, Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, Museo de Culturas Populares, Museo de Historia Mexicana, Museo de Monterrey, Museo del Vidrio, Museo El Centenario, Museo Metropolitano de Monterrey, Museo Regional del Obispado, Pinacoteca de Nuevo León, Planetario Alfa, Ramis Barquet, Teatro Universitario, Villa Amadeus, Casa de la Cultura de Nuevo León, de San Pedro, de Guadalupe, de Apodaca, de Santiago, de San Nicolás, Centro Cultural Alemán, Alianza Francesa. “Cuando la pluralidad se hizo necesaria”, en *Artes Plásticas de Nuevo León. 100 Años de Historia*, p. 206.

70. Ramírez, Eduardo. “El triunfo de la cultura. Uso político y económico de la cultura en Monterrey”, p. 56.

rey FEMSA: veinte años consolidando propuestas estéticas en el arte contemporáneo de México al señalar que “[l]a aparición de la Bienal Monterrey FEMSA en 1992 no fue un hecho aislado. La decisión de otorgar un mecenazgo corporativo al ámbito de las artes plásticas en México obedeció, sin duda, a una estrategia más amplia; una que (...) con sentido humanista valora el talento creativo de los mexicanos no sólo en el mundo de las tecnologías y empresarial, sino también en las ideas y el talento de sus artistas.”⁷¹ Una visión un tanto ingenua por parte de Luis-Martín Lozano pero que sin duda tiene algo de cierto, sobre todo al comentar que “[e]n México, históricamente, las bienales y los concursos de arte han sido vocación institucional y formaban parte de una política cultural de Estado; como tal, los discursos de algunas bienales y concursos no estaban exentos de un paternalismo oficial, con todos los vicios que conlleva.”⁷² Sin duda la Bienal Monterrey FEMSA se ha erigido como un espacio plural siguiendo intereses corporativos, pero ha estimulado la producción, difusión y consumo del arte contemporáneo no sólo de Monterrey, sino de México.

Además de la Bienal Monterrey FEMSA, la Bienal Regional de la Plástica Joven, creada en 1994, la cual abarcaba los estados de Coahuila, Tamaulipas, San Luis Potosí, Zacatecas, Nuevo León y Texas, proyecto a cargo de la Dirección de

Artes Plásticas que desaparecería al crearse CONARTE, fue otro esfuerzo por parte del gobierno del Estado para posicionar a Monterrey como polo cultural y artístico en el país. Hoy en día, esta bienal se transformó en Artemergente Bienal Nacional Monterrey, con la intención de estimular el desarrollo de los artistas visuales de México y enriquecer el acervo de CONARTE. Aunado a los concursos y a los espacios de exposición, la educación universitaria se consolidó como plataforma para profesionalizar la labor de los artistas, críticos, académicos y promotores del arte; sin dejar de mencionar la labor de los medios de comunicación en la construcción de públicos, como la revista *Movimiento Actual*, el periódico cultural *La Máquina*, la revista *Venus, Armas y Letras* de la UANL, y las secciones culturales de los periódicos *El Norte*, *El Diario de Monterrey* (hoy *Milenio*) y *El Porvenir*. En la televisión, el programa *Imaginarte*, del Canal 28 (televisora estatal), informaba sobre el acontecer cultural y artístico, y por su parte Radio Nuevo León hacia lo suyo en la radio. Para finales de siglo, Monterrey cuenta con una infraestructura institucional fuerte, con un incipiente mercado del arte, centros culturales, universidades y escuelas de prestigio, es-

71. Lozano, Luis-Martín. “Bienal Monterrey FEMSA: Veinte años consolidando propuestas estéticas en el arte contemporáneo de México”, en *Bienal Monterrey FEMSA 1992-2012. Edición Conmemorativa*, p. 18.

72. *Ibid.*

pacio en los medios de comunicación, y una comunidad artística dinámica dispuesta al intercambio con otras regiones del planeta; Marco Granados lo comenta de la siguiente manera: “(...) lo que pasó en estos 10 años [década de los noventa] es que hemos ido aprendiendo junto con la ciudad; aprendiendo a entendernos como una metrópoli compleja y en constante crecimiento, a romper en lo cultural definitivamente con el centralismo (...) Hemos comprendido que la tolerancia y la pluralidad son la base de muchas circunstancias cotidianas, a manejar el vertiginoso desarrollo de las instituciones con su gente, a aceptar gustosos (a veces no tanto) lo extremo del clima y a asumir que la historia y tradición de los pueblos se hace día con día.”⁷³

> Breve especulación sobre el futuro próximo

El cambio de siglo significó una transformación de pensamiento en los artistas mexicanos quienes abandonaron la concepción de producir arte basándose en temas de la cultura mexicana, desarrollando propuestas en donde las prácticas del circuito global se reflejaban; en Monterrey, estas prácticas no fueron la excepción. Con la muestra de Gabriel Orozco, líder indiscutible de un grupo de artistas que buscaban un cambio profundo del arte que se

producía en el país, exposición realizada a inicios del 2001 presentada por el museo MARCO, la sociedad regiomontana asistía a una transición en la manera de entender y consumir el arte. Sin embargo, las exposiciones de arte mexicano en el exterior, que buscaban presentar a México como un país moderno, practicando un discurso dentro del circuito internacional del arte, poca participación tuvieron de la escena cultural regiomontana y de sus artistas; a pesar de ello, las instituciones culturales de la ciudad empezaron a generar una conciencia colectiva, a veces crítica y otras permisivas, sobre los cambios que acompañan al proceso de mutación sociológica global que dan paso a las sociedades posmodernas. Gilles Lipovetsky define este proceso como “(...) una creación próxima a lo que Castoriadis denomina ‘significación imaginaria central’, combinación sinérgica de organizaciones y de significaciones, de acciones y valores (...)”⁷⁴ que llevan a las sociedades a entenderse de nueva manera; “(...) corresponde a la elaboración de una sociedad flexible basada en la información y en la estimulación de las necesidades (...)”.⁷⁵ Así, Monterrey se perfila como una ciudad global en donde la cultura se usa con fines económicos, a la par de los políti-

73. Granados, Marco. “Cuando la pluralidad se hizo necesaria”, en *Artes Plásticas de Nuevo León. 100 Años de Historia*, p. 238.

74. Lipovetsky, Gilles. “La era del vacío”, p. 6.

75. *Ibid.*

cos; “[e]n Monterrey, el triunfo de la cultura ha sido siempre el triunfo del capital.”⁷⁶

En la actualidad, esa transición aún no se consolida como se pretendía; factores como el interés empresarial de incentivar la inversión extranjera a través de la cultura basándose en repeticiones de discursos enunciados desde los centros de poder globales, como las grandes capitales norteamericanas o europeas, han impedido que la ciudad se convierta en verdadera generadora de movimientos o tendencias. Además, el brote de violencia ocasionado por el enfrentamiento del Estado Mexicano con los grupos del narcotráfico, significó un éxodo considerable de la comunidad artística regiomontana, así como el cierre de diversos espacios culturales, tanto oficiales al retirársele el apoyo gubernamental para invertirlo en la seguridad, como por los espacios independientes, de clara autogestión; “(...) el papel de instituciones como MARCO o el Centro de las Artes en la difusión de la obra más arriesgada de jóvenes artistas locales o nacionales que aún no logran su consagración, todavía carece de la fuerza necesaria para provocar la identificación en la ciudad de un movimiento de arte contemporáneo claro e identificado.”⁷⁷

Monterrey lentamente va articulando su transición hacia una sociedad verdaderamente global y multicultural; mientras que los grandes corporativos regiomontanos



Fotografía aérea del Centro de las Artes cuando estaba en construcción, en el interior del Parque Fundidora; espacios de arte y cultura manejados por CONARTE. Imagen de libre circulación. Fuente: <http://www.conarte.org.mx/centro-de-las-artes/> Revisado el 31 de marzo de 2014.

como FEMSA, Cemex, Bimbo, Alfa, entre otros, se convierten en multinacionales, y otras pasan a manos extranjeras, la cultura de la ciudad va modificándose en una de valores globales, de creciente hibridación con los imaginarios exteriores transmitidos por las redes mediáticas. En sí, como bien lo menciona Miguel González Virgen, “(...) estamos ante la transformación de la sociedad neolonesa de una idiosincracia cultural atávica y regional, en una comunidad multicultural, foco de una interpretación norteña de la globalización.”⁷⁸

76. Ramírez, Eduardo. “El triunfo de la cultura. Uso político y económico de la cultura en Monterrey”, p. 63.

77. González Virgen, Miguel. “Hacia la globalización norteña. Arte emergente en Monterrey”, en *Los Nuevo Leones*, p. 43.

78. *Ibidem*, p. 45.

CAPÍTULO 3

> Los espacios independientes de arte en Monterrey en el proceso de globalización

Con el fortalecimiento de las industrias regionales y la llegada del Tratado de Libre Comercio de América del Norte, el proceso de apertura, diversificación y desarrollo, significó para Monterrey y su área metropolitana la experimentación de cambios profundos en el imaginario social; nuevas inquietudes aparecieron en la comunidad de sentirse parte de un global liderado por las grandes capitales del mundo, cuestionando con ello su identidad y presenciando el desgaste en sus instituciones. En el aspecto cultural y artístico, ante los nuevos escenarios, la expectativa de nuevos rumbos estimuló la actividad en el aparato cultural regiomontano, que lo llevó a una explosión de propuestas y opciones que terminó por expandirse y desaparecer; obligando a gestar un sentido crítico que aún se experimenta. Los espacios independientes de arte, las prácticas alternativas, lo otro no hegemónico, permitieron que en Monterrey madurara la consciencia de la autogestión como respuesta a las necesidades no satisfechas por las instancias oficiales; así se descubren las posibilidades de tales espacios en participar como símbolos para el diálogo, la producción, el encuentro, de aquellos en el circuito del arte regiomontano.

En el presente capítulo se abordan diversas posturas que adoptan los espacios independientes en el sistema del arte, propios del poder creativo de la sociedad que instituye sus imaginarios; para con ello comprender las configuraciones que presentan en Monterrey en la última década del siglo XX y la primera del nuevo siglo. A través de una serie de entrevistas, a quienes participaron de distintas maneras en la comunidad cultural y artística entre las décadas mencionadas, se develará la práctica de la autogestión como el ejercicio idóneo para proponer otros esquemas de acción ante lo instituido; un conjunto de reflexiones que bosquejan el panorama cultural de la sociedad regiomontana y algunos retos o problemáticas a resolver.

> Los espacios independientes de arte y sus posibilidades simbólicas

Para comprender cómo el fenómeno de los espacios independientes de arte, también llamados alternativos, se manifiesta en el

sistema artístico, se debe partir del cuestionamiento de las razones que lo producen; para ello, es primordial identificar primero los elementos de tal sistema. El “círculo del arte”, o “sistema del arte”, está compuesto por las relaciones sociales y el trabajo de quienes participan en él, a saber: los artistas, la obra de arte, el público que la aprecia, los críticos, y los intermediarios entre éstos, como los galeristas, los editores, periodistas, académicos, y otros encargados de dar a conocer, distribuir, cuestionar y reflexionar sobre el arte; George Dickie señala que “[n]ingún miembro de tal conjunto puede entenderse separado de todos los otros conceptos del conjunto.”¹ Estas partes constituyentes, apoyadas unas en otras, legitiman al sistema mismo a través del poder y autoridad que ejercen; Bourdieu lo subraya al comentar que “(...) en toda sociedad, una pluralidad de potencias sociales, a veces concurrentes, a veces concertadas, las cuales, en virtud de su poder político o económico o de las garantías institucionales de que disponen, están en condiciones de imponer sus normas culturales a una fracción más o menos amplia del campo intelectual, y que reivindican, ipso facto, una legitimidad cultural (...)”.² Ante esta situación, y en búsqueda de un equilibrio o resistencia, algunos actores de este sistema del arte, normalmente ubicados en la periferia o críticos al mismo, deciden configurar espacios indepen-

dientes o alternativos -mismos que se suponen libres de la hegemonía, caracterizados en sugerir otro tipo de convivencia entre quienes los conforman- para con ello proponer nuevos valores o dinámicas en las cuales puedan sentirse incluidos e identificados; ya que, como bien lo menciona Fabelo Corzo, “[a] través del poder un determinado discurso se instaaura como verdad (...)”.³ En el caso regiomontano, las instancias oficiales gubernamentales, así como los museos y galerías participantes del circuito del arte ya legitimadas, haciendo uso del poder que disponen, establecen las formas para consumir, entender y disfrutar las actividades artísticas y culturales en la ciudad.

Entre las premisas en las que se sustentan los espacios independientes de arte, se podría mencionar el romper con las limitaciones que lo hegemónico despliega; o en todo caso, inyectarle una alternativa de operación y valoración al sistema. Otra de las razones identificadas como causantes para el establecimiento de estos espacios, es la necesidad por parte de los artistas de distribuir su trabajo sin las imposiciones que lo oficial determina. Mónica Mayer asegura que “[l]a razón más

1. Dickie, George. “El círculo del arte”, p. 120. Para ampliar los conceptos, se recomienda leer el capítulo 5: “El mundo del arte”.

2. Bourdieu, Pierre. “Campo de poder, campo intelectual”, p. 31-33.

3. Fabelo Corzo, José Ramón. “Los valores y sus desafíos actuales”, p. 61.

obvia para abrir una galería de autor [o en su caso un espacio independiente de arte] es contar con un espacio de exhibición para mostrar la obra y abrirlo al mercado.”⁴ Cabe señalar que este problema al que se enfrentan los artistas no es ni nuevo ni local; por ejemplo, “[e]n 1855, Gustave Coubert construyó su propio pabellón afuera de la Feria Mundial en París y en 1867. Eduard Manet abrió su galería y publicó un catálogo independiente para otra Feria Mundial.”⁵ En México, la carencia de espacios institucionales para exponer es de antaño una constante, además de la burocracia que conlleva; aunada a un mercado que resulta insuficiente y constantemente debilitado por las crisis económicas y educativas del país, así como por las políticas culturales que no siempre reconocen el valor que los espacios independientes ofrecen a la sociedad. Bajo estas circunstancias, es entendible que surjan espacios donde los individuos puedan reconocerse e identificarse, un encuentro entre personas inmersas o no en el sistema del arte; revelando con ello una vulnerabilidad en la estructura cultural no sólo de México, sino de la sociedad humana agobiada por una cultura de masas y el capitalismo agresivo. Ciertamente es que no todos los espacios alternativos se configuran por estas razones, pero sí convergen en un punto: establecerse como una opción ante lo institucional. Espacios que navegan entre lo instituido y



Fotografía de registro de la exposición “Fuera de borde / Oaxaca”, exposición colectiva curada por Mónica Villegas; realizada el 20 de diciembre de 2012, en La Curtiduría. Espacio contemporáneo para las artes, ubicado en la ciudad de Oaxaca, México. Fuente: <http://lacurtiduria.wordpress.com> Revisada el 18 de mayo de 2014.

lo instituyente, como reflejo de la capacidad imaginaria creadora de la sociedad; espacios que dentro de un panorama petrificado, regulado por las industrias culturales y el mercado, en donde “[s]e tiene sólo la alternativa de colaborar o de quedar aparte (...)”,⁶ se transforman en refugios creadores de nuevos significados capaces de modificar la estructura instituida y contribuir así en el proceso histórico, esperando desaparecer o legitimarse como resultado.

Con el advenimiento de la sociedad capitalista, la actividad artística no escapó de sus formas de operación, en donde la producción de bienes y servicios depende

4. Mayer, Mónica. “Escandalario. Los artistas y la distribución del arte”, p. 22.

5. *Ibid.*

6. Adorno, Theodor W. y Horkheimer, Max. “La industria cultural”, en *Dialéctica de la Ilustración*, p. 192.

de un mercado de consumo para su existencia; donde la oferta y la demanda rigen los precios de los mismos, así como de ideas y valores. Es necesario señalar que los “(...) vínculos mercantiles existen desde épocas muy anteriores al capitalismo (...) [pero] en la sociedad del capital el mercado ocupa el centro, la esencia (...)”.⁷ Bajo las leyes del mercado, toda cultura es absorbida con la finalidad de ser masificada y así estar lista para su consumo por una gran cantidad de personas; convirtiéndose en una cultura de masas con una dependencia total al capital, medio utilizado para que el poder sea ejercido por los económicamente más fuertes. En este sentido, la obra de arte se somete a las existencias de la oferta y la demanda; “(...) el artista queda sujeto a los gustos, preferencias, ideas y concepciones estéticas de quienes influyen decisivamente en el mercado (...) con lo cual se limita a sí mismo y con frecuencia niega sus posibilidades creadoras, su individualidad.”⁸ Una especie de enajenación en el artista, obligándole a no reconocerse en su trabajo, porque su creación responde a necesidades ajenas. El sistema del arte en la globalización se basa en el mercado, orilla a los artistas a entrar en una dinámica de conversión en donde la creatividad se convierte en mercancía, negando con ello la libertad de creación; enfáticamente, Sánchez Vázquez subraya que “[e]n una sociedad en la que la obra de arte puede

descender a la categoría de mercancía, el arte se enajena también, se empobrece o pierde su esencia.”⁹

Los espacios independientes de arte se posibilitan como alternativas al proceso de enajenación imperante en las sociedades actuales, ya que los artistas, promotores, críticos, el público, la academia, entre otros integrantes, establecen sus propias reglas con el objetivo de crear libremente sin las exigencias del mercado; sin caer en representaciones o simulacros. Un argumento en contra de esta hipótesis sería una de las razones por las que se crean este tipo de espacios, donde el artista muestra su obra con la intención de venta, declarando que con esta acción se hace partícipe del mercado; la diferencia radica en la forma de promover la venta, dentro de intercambios sin especulación comercial. Posibilidades simbólicas que los mantienen alejados del mercado alineado en el monopolio instituido por las fuerzas de poder, mismas que regulan los canales de comunicación; los espacios independientes de arte representan plataformas que permiten participar, de una manera más natural y no bajo imposiciones y la degradación que implica, del sistema de arte, donde el pluralismo sea el objetivo. Sólo a

7. Fabelo Corzo, José Ramón. “Los valores y sus desafíos actuales”, p. 143.

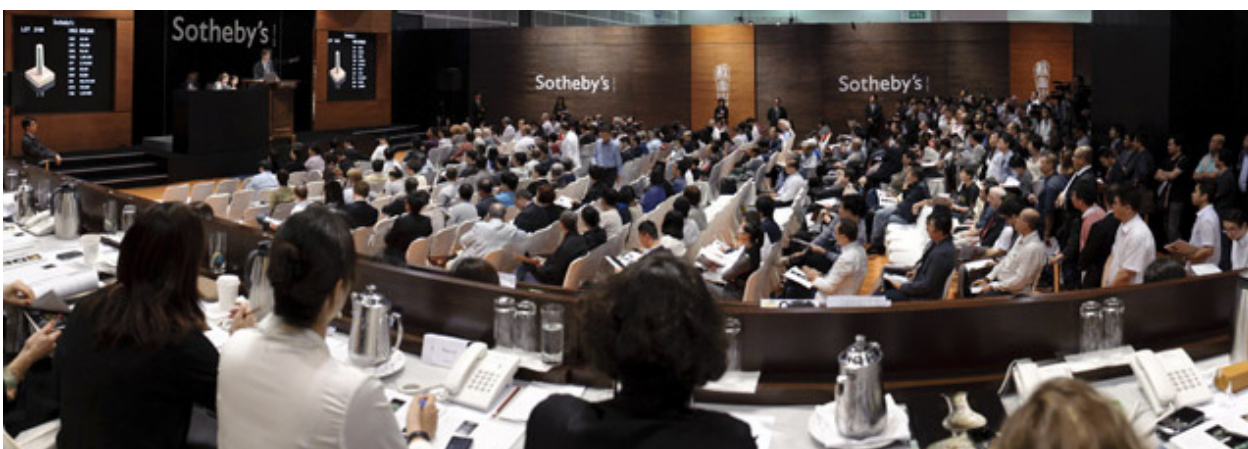
8. Sánchez Vázquez, Adolfo. “Las ideas de Marx sobre la fuente y naturaleza de lo estético”, p. 86.

9. *Ibidem*, p. 87.

través de negarse a crear bajo las directrices del mercado o de las instituciones oficiales -y no únicamente por parte de los artistas, sino de todos aquellos inmersos en el sistema-, los espacios independientes de arte pueden configurar los mecanismos idóneos para lograr una oposición al monopolio de la cultura de masas y el trabajo enajenado, con un cambio significativo en las relaciones económico-sociales. Por tal motivo, estos espacios de arte aportan el propósito de alejarse de la lógica del mercado capitalista, y apoyar el quehacer artístico y cultural de la sociedad de una forma diferente a lo establecido.

En lo social, en la necesidad humana de relacionarse con otros seres humanos, los espacios independientes de arte son plataformas adecuadas para el encuentro libre entre individuos; con ello estimulan el trabajo creador de los artistas y de quienes participan del sistema del arte. Esta capa-

cidad de acción se establece como la diferencia más significativa, al ser una actividad por la cual el hombre cobra conciencia de sí, puede exteriorizarse y humanizarse; en la práctica artística se funda la conciencia y la existencia del ser humano con la realidad. “En la relación estética del hombre con la realidad se despliega toda la potencia de su subjetividad, de sus fuerzas humanas esenciales, entendidas éstas como propias de un individuo que, es por esencia, un ser social.”¹⁰ A través del arte el hombre extiende su condición, y en las sociedades capitalistas, globalizadas, donde el poder hegemónico gobierna, el individuo pierde su esencia; esto no significa, como lo comenta Fabelo Corzo, “(...) que la verdadera creación artística sea imposible en el capitalismo o que para crear genuinos valores estéticos haya que hacerlo desde una actitud necesariamente contrasistémica (...)”,¹¹ sino comprender



Fotografía que muestra una subasta de Sotheby's. Imagen de circulación libre. Fuente: <http://www.sothebys.com> Revisada el 18 de mayo de 2014.

10. Sánchez Vázquez, Adolfo. “Las ideas de Marx sobre la fuente y naturaleza de lo estético”, p. 52.

11. Fabelo Corzo, José Ramón. “14 tesis sobre los valores estéticos”, p. 34-35.

que son los caprichos y las preferencias consumistas del capitalismo las que rebajan la creación humana a un nivel de mercancía. Sobre este punto sería conveniente citar a Sánchez Vázquez, quien aclara esta relación negativa entre la exigencia capitalista de que el artista produzca siguiendo las leyes del mercado: "(...) el trabajo artístico puede responder, fundamentalmente, a la búsqueda de una utilidad material sin negar lo que constituye el verdadero fin de su actividad: expresar las 'fuerzas esenciales' del ser humano. De ahí que el artista no pueda producir respondiendo a una necesidad exterior, convirtiendo su actividad en una actividad que le sea extraña, impuesta desde fuera, ya que entonces no satisface su necesidad interior de desplegar su riqueza humana; su actividad deja ser un fin para convertirse en medio. Pero sólo cuando el artista crea libremente -es decir, respondiendo a una necesidad interior- puede encaminar su actividad al verdadero fin del arte: afirmar la esencia humana en un objeto concreto-sensible."¹²

A pesar de estas reflexiones sobre las posibilidades que presentan los espacios independientes de arte como estimulantes del trabajo creador y libre de la actividad artística; es deber identificar los mecanismos que las instancias de poder globalizadas articulan para hegemonizar toda acción humana. Estamos presenciando una reorganización del sistema del arte,

de la cultura en su totalidad, en la cual la legitimación simbólica que las antiguas instituciones, aparentemente autónomas de lo mercantil capitalista, se encuentran cada vez más vinculadas con el marketing y la publicidad masiva; en donde "[l]a autonomía de los campos culturales no se disuelve en las leyes globales del capitalismo, pero sí se subordina a ellas con lazos inéditos."¹³ ¿Será este el futuro próximo que le aguarda a los espacios independientes de arte?, ¿acaso éstos terminarán sucumbiendo ante las leyes de la sociedad capitalista enajenada? "Quien no se adapta es golpeado con una impotencia económica que se prolonga en la impotencia espiritual del solitario. Excluido de la industria, es fácil convencerlo de su insuficiencia."¹⁴ Este momento histórico en el que estamos viviendo es uno en el que la formación económico-social invade todas las esferas de la vida y las transforma en espectáculo, un concepto que Guy Debord lo define a grandes rasgos como una simple apariencia; "[t]odo lo directamente experimentado se ha convertido en una representación."¹⁵ Ahí se encuentra el cuestionamiento, la duda sobre si esta re-

12. Sánchez Vázquez, Adolfo. "Las ideas de Marx sobre la fuente y naturaleza de lo estético", p. 86.

13. García Canclini, Néstor. "Culturas híbridas", p. 60.

14. Adorno, Theodor W. y Horkheimer, Max. "La industria cultural", en *Dialéctica de la Ilustración*, p. 178.

15. Debord, Guy. "La sociedad del espectáculo", p. 37.

sistencia a lo hegemónico es tan sólo una apariencia, una representación en el juego de poderes que se percibe ya como simulación. “La rebelión meramente espectacular puede, así, coexistir con la beata aceptación de lo establecido, también como si se tratase de lo mismo: así se pone de manifiesto el hecho de que la propia insatisfacción se ha convertido en mercancía (...)”.¹⁶ De importancia subrayar que Debord habla de una “rebelión meramente espectacular”, es decir, de una rebelión aparente, representada; en todo caso, los espacios independientes de arte deben configurarse y operar como verdaderos espacios que den cabida a la libertad de creación y pensamiento, y no arrojados con falsas caretas de rebeldía u oposición para después desenmascararse como un engrane más en la sociedad del espectáculo. Ahí radicaría la verdadera aportación que estos espacios pueden ofrecer al sistema del arte, y no únicamente a éste, sino a toda una sociedad que cada día se banaliza más en favor de la mercancía y la representación, la apariencia y la enajenación.

> La conciencia de la autogestión y la burbuja del arte

Con la llegada del Tratado de Libre Comercio promovido por el presidente Carlos Salinas de Gortari, el neoliberalismo se instala en el país; la región noreste de Mé-

xico es de las primeras en adaptarse al cambio. La ciudad de Monterrey, bajo un esquema geopolítico proyectado desde el gobierno federal y los empresarios regiomontanos, es invadida por empresas transnacionales que obligan a las locales modificar procesos y entrar en el sistema económico norteamericano; un dinamismo que transformó a la ciudad en un polo atractivo a nivel continental. En el arte y la cultura, una nueva generación de artistas, gestores, críticos, académicos, público -entre otros agentes del sistema del arte- aparece en la escena; interesados en los discursos y prácticas internacionales. Aquella generación compuesta, por un lado, de quienes procedían de la *Escuela Mexicana de Pintura* y su legado, y por el otro del abstraccionismo y la pintura geométrica, estaba siendo superada por las inquietudes de nuevos actores en la región. En los años noventa, con la apertura del Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, el Museo de Historia Mexicana, la iniciativa de CONARTE y el Museo de Monterrey, se consolida un aparato cultural bajo el patrocinio de las más grandes empresas regiomontanas como VITRO, ALFA, FEMSA; mismo que responde a los intereses de éstas. Además, en lo teórico y académico, se consigue una formalización representada por la Facultad de Artes Visuales,

16. Debord, Guy. “La sociedad del espectáculo”, p. 64.

de la UANL, que logra establecer un marco teórico capaz de permitir el pensamiento crítico que pueda ser aplicado a la producción artística; un despertar en la conciencia de la posibilidad del acuerdo o desacuerdo con las propuestas presentadas por el aparato cultural instituido en la ciudad. A pesar de la agenda cultural de las instituciones oficiales, enfocadas en eventos y artistas internacionales, la escena local buscaba abrirse paso en una ciudad experimentando una transformación propia del proceso de globalización.

Sobre el tema de la profesionalización artística -uno de larga discusión, ya que el campo de las artes no está sujeto únicamente a las leyes del mercado laboral como lo están otras actividades-, en entrevista con Enrique Ruiz, artista y académico formado en la Universidad Autónoma de Nuevo León, reconocido en el circuito del arte regional, tanto del instituido como el periférico, en los años noventa se respiraba un ambiente de optimismo y energía suficiente para proyectar y experimentar nuevas rutas e ideas “En cuanto al nivel de educación siempre hubo esa preocupación, que de forma natural se fue dando dentro de la Facultad, también en Arte A.C., y después en el CEDIM; se buscaba convivir con nuevas disciplinas derivadas o emparentadas con el arte, como el diseño gráfico, la fotografía y el vídeo (...) y con eso esperábamos cubrir el asunto de la vi-

sualizada.”¹⁷ Con la aparición de CONARTE, las instituciones culturales estatales terminaron de constituir su perfil de acción, uno enfocado en las prácticas del arte contemporáneo, para diferenciarse con el común denominador practicado en el resto de la república. Enrique Ruiz lo subraya de la siguiente manera: “Me parece que desde el origen mismo de las instituciones de cultura nuevoleonenses hay una autonomía; de hecho, la Casa de la Cultura, así como la conocemos en su origen dedicada a las artes contemporáneas es atípica, porque la mayoría de las casas de la cultura en el país se dedican más al estímulo y al cuidado de la cultura popular. Desde ahí creo que gente como Rodríguez Pascal y también como Alejandra Rangel, la primera directora de CONARTE, hay una preocupación, no sé, así como muy noriega, de que acá nosotros solos podemos con todo; esta idea de autonomía basada en lo económico, en los grupos económicos que siempre han manifestado distancia con el centro bajo muchos términos, y lo único que se consolida es eso.”¹⁸

Siguiendo con Enrique Ruiz, a principios de los años noventa, en el circuito del arte regiomontano se percibía un entusiasmo por la explosión de acontecimientos, espacios y eventos que, en palabras

17. La entrevista completa a Enrique Ruiz puede ser consultada en la sección de Anexos.

18. Entrevista Eliud Nava / Enrique Ruiz. Monterrey, 01/VIII/2013.

del artista: “(...) [hacían] pensar que se puede hacer y vivir por la cultura... y no solamente de las artes plásticas, visuales, sino en general.”¹⁹ Al cuestionársele si este optimismo latente en dichos años llegó a concretarse en objetivos precisos por parte de las instituciones oficiales, Ruiz Acosta contesta: “Pues tal vez sí porque en determinado momento la escena regiomontana de repente resultó atractiva. Por ejemplo, del DF, empezó a haber vueltas para ver qué es lo que estábamos haciendo y a llevarse cosas, e intentar conectar, meternos en el circuito; en ese sentido me parece que el frenesí abrió muchas puertas, pero también hay que entender que cambió el mundo. En los ochenta entra la computa-

dora y poco tiempo después el Internet, y toda esa actividad se empieza a encausar también por ahí... creo que son cambios climáticos.”²⁰ Carlos Limas, artista y promotor cultural, activamente presente en la escena del arte en Monterrey, considera que en los noventa “(...) existía la idea de presentarlo todo, de darle valor real a todas las formas de expresión (...) no era para integrarse a la institución, a lo que estuviera en ese *mainstream*; existía algo más que eso, algo más allá de lo que se estaba viendo en ese aparador bien iluminado.”²¹ Reflexionando en las palabras de Limas, se podría deducir que en estos años, el aparato cultural en la región estaba en plena experimentación y en búsqueda de re-



Fotografía de la Casa de la Cultura de Nuevo León, dependencia de CONARTE, ubicada en el centro de Monterrey. Imagen de libre circulación. Fuente: <http://www.diariocultura.mx/2012/10/cine-club's-en-monterrey/> Revisado el 7 de mayo de 2014.

19. Entrevista Eliud Nava / Enrique Ruiz. Monterrey, 01/VIII/2013.

20. *Ibid.*

21. Entrevista Eliud Nava / Carlos Limas. Monterrey, 02/VIII/2013.

imaginarse en su identidad, sobre todo cuando concreta: “El ambiente general de una comunidad artística sana debe tener todos los elementos, lo bueno y lo malo que está detrás de eso; diferentes realidades que al final formen parte de una sola, una que le de equilibrio a toda la contra cultura, esa parte de expresión no oficial.”²²

Para Eduardo Ramírez, académico y crítico de arte, los noventa significaron un auge económico que tuvo su contrapeso o repercusión en la infraestructura cultural de la ciudad; “(...) con esta búsqueda de un nuevo panorama económico que tiene la globalización, los mercados globales (...) con el tratado de Norteamérica de libre comercio (...) se da un auge económico, un apoyo a Nuevo León, a la industria de Nuevo León, y se dispara FEMSA, se dispara CEMEX, VITRO, como primeras industrias a nivel internacional (...)”.²³ Para Ramírez, esto provocó “una burbuja”, donde el proceso de descentralización de CONACULTA, las becas FONCA por estados, o los apoyos de la iniciativa privada, estimulaban la práctica artística sin cuestionar su contenido teórico; “[s]i tú investigas (...) hay poca profundidad teórica, de formación (...)”.²⁴ Una problemática que perdura hasta la fecha, en donde “(...) los jóvenes que ganan becas, que se van a las ferias, y que hacen toda una vida de artistas sin producir o sin dar un resultado en prácticas reales (...)”,²⁵ no aportan a la pro-

fesionalización del artista, y en esos años se vio reflejado en la escena regiomontana del arte. Sin ser la única razón, lo anterior coadyuvó a que los coleccionistas no se enfocaran en lo local, sino en valores consagrados, convirtiendo a las instituciones oficiales en “(...) vitrina de esos valores.”²⁶

Este juego de intereses y representaciones institucionalizadas del aparato cultural oficial respondía a las expectativas de quienes ostentaban cierto poder real o simbólico, permitió una consciencia de autogestión en la gran mayoría de quienes se encontraban en la periferia del circuito del arte regiomontano; por mencionar algunos ejemplos, el proyecto de Inconsciente Colectivo, un grupo de artistas ligados a la producción de fanzines, a la música y a los cómics, que buscaba nuevas formas de trabajo sin replicar las instituidas. Inconsciente Colectivo era un conjunto de estudiantes y agregados de la Facultad de Artes Visuales de la UANL con un “(...) espíritu punk [que] hacían publicaciones muy artesanales (...)”;²⁷ entre los integrantes de este colectivo se encontraba Enrique Ruiz, quien afirma que “(...) sí había una inquietud

22. Entrevista Eliud Nava / Carlos Limas. Monterrey, 02/VIII/2013.

23. La entrevista completa a Eduardo Ramírez puede ser consultada en la sección de Anexos.

24. Entrevista Eliud Nava / Eduardo Ramírez. Monterrey, 23/VII/2012.

25. *Ibid.*

26. *Ibid.*

27. Entrevista Eliud Nava / Enrique Ruiz. Monterrey, 01/VIII/2013.

tud (...) de un estar en el mundo de forma crítica (...)”²⁸ y se manifestaba en las publicaciones realizadas. Además de las publicaciones, el colectivo también desarrolló algunas exposiciones en distintos espacios, tanto institucionales como alternativos, ya que la intención no era el boicot, sino el hacer las cosas de otro modo y no participar del mercado. Otro grupo de similares características, también de la Facultad de Artes Visuales de UANL, fue La Santísima Trinidad, que junto al ya mencionado, estaban enfocados en romper con los moldes de producción, de hacer cosas no convencionales, a jugar y plantear discursos fuera de los propagados por la hegemonía oficial. Un par de años más tarde, con esquemas de trabajo similares a los colectivos comentados, se configura La Caxa -en el que también participaba Enrique Ruiz-; colectivo que, en palabras de uno de sus integrantes, partía de “(...) hacer las cosas fuera de los espacios oficiales, pero no porque los espacios oficiales fueran el enemigo, sino porque (...) había una necesidad de tocar lo real, de entender hasta dónde un discurso artístico podía pervivir o ser entendido sin la instancia oficial.”²⁹

Pasada la primera mitad de la década de los noventa, apoyado en dinámicas autogestivas, aparece La Mesa, un taller-galería en donde se congregaban algunos artistas, entre los que se pueden mencio-



Fotografía de la fachada de la Facultad de Artes Visuales, de la UANL; Campus Mederos. Imagen de libre circulación. Fuente: <http://elportaldemonterrey.com> Revisado el 7 de mayo de 2014.

nar está Aldo Chaparro como fundador, Ismael Merla o Mario García Torres; se juntaban con el objetivo de establecer un espacio alternativo para proyectos de exposición, presentaciones de libros o discusiones sobre arte. Se debe señalar que uno de los integrantes de este espacio, Vanesa Fernández, pertenece a una familia adinerada de antaño, y que de cierta manera, participaba de un selecto grupo de gestores y coleccionistas que articulaban el aparato cultural regiomontano. También, el estudio de Alfredo Salazar, fotógrafo de profesión, se convirtió en un punto de referencia para la comunidad artística; estos espacios y proyectos no buscaban establecerse como críticos del sistema, ni ser subversivos al mismo, sino buscaban nuevas formas de hablar y hacer arte, y otros tantos como espacios para la tertulia. Es hasta finales del

28. Entrevista Eliud Nava / Enrique Ruiz. Monterrey, 01/VIII/2013.

29. *Ibid.*

siglo, por el hartazgo de la comunidad artística al no ser representados por los espacios oficiales, que se empieza a madurar un sentido verdaderamente crítico; por ejemplo, en el trabajo artístico de Juan José González, “Juanjo”, con su proyecto La Lloradera, en el que cuestionaba, tal vez no de manera directa, las directrices que marcaban las instancias oficiales en cómo debía ser el trabajo del artista regiomontano. Damián Ontiveros, artista y gestor cultural, señala que esta falta de crítica “(...) obedece a la idiosincracia del regiomontano (...) [habían] espacios que eran pequeños espacios culturales pero realmente era puro desmadre (...) que está bien, es hacer otra forma de oposición pero que no sale de ahí, que se queda adentro.”³⁰

Aunque algunos espacios buscaban generar un diálogo de crítica, la mayoría continuaba en un estado lúdico y poco formal en la práctica artística de la región, o buscaban evitar la burocracia oficial y tener el control de lo se exponía; un ejemplo claro de esto último sería el proyecto de Miguel Rodríguez, Damián Ontiveros y Javier Monje, un espacio alternativo de corta duración, en donde se presentaban proyectos artísticos en la inmediatez del ejercicio creativo, que aunque formado a principios del nuevo siglo, ejemplifica el pensamiento de los artistas que pretendían establecer otra forma de actuar a lo acostumbrado y hegemónico. Ontiveros lo describe de la siguiente forma: “Esas fechas estuvieron muy álgidas en cuanto a la



Fotografía de registro de una ponencia impartida por Juan José González sobre su trabajo enfocado en el performance, dentro del marco de actividades del proyecto Horas Perdidas, que reflexiona sobre la disciplina del performance; en Monterrey, México. Imagen de libre circulación. Fuente: <http://horasperdidas.synthasite.com/segunda-edicion.php> Revisado el 7 de mayo de 2014.

30. La entrevista completa a Damián Ontiveros puede consultarse en la sección de Anexos.

producción en Monterrey, había mucho movimiento. estaba la gente experimentando cosas, todos estábamos haciendo cosas, todo era muy permisivo, había muy buen cotorreo en esas fechas; incluso gente venía de otras ciudades para ver lo que estaba sucediendo en Monterrey (...) En el 2001, el Maik [Miguel Rodríguez], el Monje [Javier Monje] y yo, abrimos -bueno lo abrimos entre comillas porque ahí trabajábamos-; estaba cerca de la casa de Los Lichis, ahí en la Obrera, se llamaba la Galería Vilma Madero y estaba ahí en Madero y en Batallón de San Blas. Hicimos como unas 5 exposiciones pero la verdad era como el mood de `bueno, tengo un trabajo, un lugar en donde vivo, voy a poner un espacio independiente (...) Pues lo hicimos y ya, lo hicimos y lo cerramos; estuvo ahí como un año funcionando.”³¹ Las palabras de Ontiveros pueden ser entendidas como la necesidad, por parte de los artistas, de operar sin los formalismos del sistema, y que de cierta manera justifican la práctica autogestiva que se percibía como válida en este cambio de décadas.

En 1997, un grupo de diseñadores franceses integrantes de Trois Quart Face, entre ellos Pierre Raine, deciden abrir una galería de arte contemporáneo en Monterrey; pronto la BF15 -así fue llamada-, logra posicionarse como el espacio más propositivo, en cuanto al arte contemporáneo, en la ciudad. Tres años después, en el 2000,

la galería cierra señalando un mercado del arte reducido y poco interés por el público; además de las dificultades económicas para sustentarla, así como la falta de apoyo de las instituciones oficiales. Por la galería pasaron algunos de los artistas locales que actualmente se encuentran trabajando en el circuito de arte internacional, por ejemplo, el colectivo Tercer Un Quinto, Mario García Torres, Santiago Sierra, o el grupo Semefo, del que se desprende Teresa Margolles; Rubén Gutiérrez, artista y promotor regiomontano, lo describe de la siguiente forma: “La BF detonó muchas cosas y aglutinó a toda una generación de artistas. Fue un lugar muy importante en México, no solamente en Monterrey, sino en México; antes que existiera Kuriman-zutto, la BF15 exponía Semefo, Santiago Sierra hizo de sus primeros proyectos ahí (...)”.³² Es importante entender que la BF15 es una iniciativa que aún existe en Francia, en Lyon, y que de cierta manera, en Monterrey se establece una sucursal que abrió bajo el esquema de galería de arte y agencia de diseño;³³ “(...) eso le daba cierta característica que la diferenciaba de las galerías establecidas comerciales y al mismo tiempo la visión que traían estos chicos era como fresca, otra visión, otro punto de

31. Entrevista Eliud Nava / Damián Ontiveros. Monterrey, 01/VIII/2013.

32. La entrevista completa a Rubén Gutiérrez puede consultarse en la sección de Anexos.

33. <http://labf15.org/en/113/expansion> Revisado el 28 de abril de 2014.

vista acerca del arte (...) de pronto había un espacio en donde toda esta gente podía exponer y empezó a exponer, donde se empezaron a generar relaciones, una serie de redes (...). Sí fue un parteaguas en Monterrey, rompió esquemas mentales en cuanto al coleccionismo, en cuanto a qué es el arte, en cuanto a cómo se puede insertar eso que nosotros decimos que es arte en una tradición de arte mexicano.”³⁴

Para Enrique Ruiz, la BF15 logró vincular el interés de los pocos coleccionistas de arte en la ciudad con los lenguajes contemporáneos estimulando por poco tiempo un insípido mercado; “(...) ellos tienen muy claro que el material que ya se estaba produciendo acá podía ser objeto del mercado, y son los que empiezan a señalarlo y a apuntarlo; pero no a nivel local.”³⁵ El cierre de la galería evidenció un momento de euforia que se disipó en los primeros años del nuevo siglo. La falta de interés de las instituciones gubernamentales por promover eficazmente a los artistas locales y el cierre de espacios museísticos corporativos, perturba a la comunidad cultural de la ciudad; “(...) los que pensaban que por la cantidad de eventos y acontecimientos que se dan en la ciudad, suponían que ya se puede vivir del arte en Monterrey, y les perturba que no se vea, que no se materialice, que no esté ahí.”³⁶ Por su parte, Eduardo Ramírez considera que la BF15 apareció en un momento en que la “burbuja” del circuito del



Fotografía de registro. “La BF.15 y la pared”, 1999. Colectivo Tercer Un Quinto. Instalación arquitectónica en la Galería BF.15 de un muro que invadía el espacio público. Monterrey, México. Imagen de libre circulación. Fuente: Archivo Tercer Un Quinto.

arte regiomontano estaba en su apogeo, provocando poca postura crítica por parte de la escena artística de Monterrey que sólo estaba interesada por ser promovida por la galería, “(...) la mayoría quería apuntarse y hacían fila (...) querían que los incluyeran y no se cuestionaban si estaba bien o estaban mal.”³⁷

No cabe duda que a pesar de las diferentes opiniones que se tengan sobre este espacio, la BF15 se convirtió en referencia en el circuito del arte regiomontano; aunque su esquema empresarial constituido por la galería de arte y el diseño gráfico, este proyecto sucumbió ante la apatía de un aparato cultural inmerso en la auto complacencia y la falta de interés; “(...) fueron de los primeros que empezaron a

34. Entrevista Eliud Nava / Rubén Gutiérrez. Monterrey, 25/VII/2013.

35. Entrevista Eliud Nava / Enrique Ruiz. Monterrey, 01/VIII/2013.

36. *Ibid.*

37. Entrevista Eliud Nava / Eduardo Ramírez. Monterrey, 23/VII/2012.

introducir a los artistas jóvenes (...) los prepararon con las becas, las universidades, etcétera. Los llevaron a la FIAC, los llevaron a ARCO, los llevaron a todos lares y hasta funcionaron (...) pero, igual, como todos los proyectos autogestivos se pauperizan y truenan, cuando no están bien fijados.”³⁸ Al final, la BF15 no superó la demanda de artistas jóvenes buscando representación, ni las dificultades de exposición en una sociedad desinteresada en el arte; fue un ejemplo claro del declive de la escena artística regiomontana, que al inicio del nuevo siglo, hubo de enfrentar graves problemas como el recrudecimiento de la violencia a manos del narcotráfico, desastres naturales y el letargo de las instituciones culturales oficiales en responder al desgaste del tejido social. Damián Ontiveros lo ilustra de una manera simple y llana: “(...) nos quedamos esperando a que algo pasara (...) algo se desinfló, algo se cayó, algo se pinchó y mucha gente empezó a emigrar.”³⁹

> La autogestión como alternativa y supervivencia

En los primeros años del nuevo siglo, las expectativas de la comunidad artística regiomontana habían cambiado drásticamente; aquel *boom* -por así denominarlo- vivido en los años noventa, se fragmentó y disipó ante las desilusiones de una comu-

nidad llena de energía e inquietudes. Muchas son las razones que ocasionaron este declive, siendo las principales, el abandono de las instituciones oficiales al estímulo del quehacer artístico local en aras de proyectos externos, un coleccionismo casi inexistente de la producción contemporánea, el desinterés de las grandes empresas de la región a la cultura, así como el aumento de los índices de violencia en la zona; entre otros factores. Espacios museísticos de importancia como el Museo de Monterrey (1977-2000) cierran, suponiendo que el recién abierto Centro de las Artes sustituiría su papel -grave error, ya que al desaparecer el museo, inmediatamente se percibe un vacío que hasta la fecha se resiente; y el segundo, el Centro de las Artes, no ha logrado establecerse al nivel que tenía el Museo de Monterrey-. Rubén Gutiérrez, en entrevista, describe la escena de arte regiomontana en esos años de la siguiente manera: “Estábamos como saliendo del *boom* de los noventa; ya no estaba la BF15, que fue un golpe duro para la escena de Monterrey (...) [la escena del arte en Monterrey se encontraba] perdida. También muchos artistas empezaron a irse, empezaron a emigrar al DF, empezaron a consolidarse en otros lados y había una especie de *impasse* que después se agravó

38. Entrevista Eliud Nava / Eduardo Ramírez. Monterrey, 23/VII/2012.

39. Entrevista Eliud Nava / Damián Ontiveros. Monterrey, 01/VIII/2013.

con la violencia, con toda la ola de inseguridad (...).⁴⁰ Ante esta situación, la comunidad artística regiomontana tuvo que valerse de la autogestión como herramienta y modelo para sobrevivir en un escenario que se iría degradando al paso del tiempo.

Damián Ontiveros, integrante activo del circuito del arte en Monterrey hasta la fecha, comenta que "(...) algo le faltó a Monterrey y fue más promoción cultural (...)".⁴¹ El que también fuera vocal del gremio de Artes Plásticas ante CONARTE, en el periodo del 2010 al 2013, considera que el organismo estatal no cumplió con sus deberes, ocasionando con esto el desplome percibido en el dinamismo observado en los años noventa: "(...) si CONARTE era el encargado de la promoción creo que le faltó sacar, le faltó exportar el capital cultural que estaba ahí; nunca se hizo una exposición enorme de artistas nuevoleonenses, nunca hubo."⁴² En entrevista, el artista señala que CONARTE no ha sabido cómo impulsar el quehacer artístico y cultural de la región, "(...) CONARTE lo que hace es recibir, o sea, CONARTE busca ofertas y las agarra de fuera. Si viene algo de Alemania, si viene algo del DF, súper chido porque se escucha como si somos bien internacionales; eso es la mitad de lo que hay que hacer, la otra mitad es sacar lo que tú ya tienes aquí, es sacar tu producto (...) y eso nunca lo hizo CONARTE; creo que era la instancia adecuada para hacerlo

y nunca lo hizo (...) hacer una gran revisión de artistas por ahí del año 2003, 2004, hubiera sido lo mejor que le pudo haber pasado a la cultura de Nuevo León; hablando de arte contemporáneo, pero nunca pasó."⁴³ Antes de cerrar, el Museo de Monterrey realizó una revisión de las artes plásticas de la región, que desembocó en un catálogo de lujo y en una exposición que tituló "Artes Plásticas de Nuevo León. 100 Años de Historia. Siglo XX"; la exhibición, conformada por algunas piezas de la Colección FEMSA, presentó la trayectoria de las disciplinas artísticas más abordadas por los artistas nuevoleonenses; una especie de despedida antes de que FEMSA declarara que ya habían suficientes espacios museísticos en la ciudad -supuestamente, el recién creado, en esos años, Centro de las Artes, sustituiría el papel que el Museo de Monterrey había estado realizando; algo que no sucedió-. Ontiveros concluye: "(...) debió de haberse hecho una revisión por una segunda parte, CONARTE supongamos (...) una revisión plataforma de qué está pasando, qué es lo que tenemos (...) Creo yo que ese boom (...) yo no veo que se esté dando otra vez, ya pasaron 10 años; sube y baja,

40. Entrevista Eliud Nava / Rubén Gutiérrez. Monterrey, 25/VII/2013.

41. Entrevista Eliud Nava / Damián Ontiveros. Monterrey, 01/VIII/2013.

42. *Ibid.*

43. *Ibid.*

se infla, se poncha, salen poquitos y empiezan a emerger pero no acaban de cuajar.”⁴⁴

Ante este panorama, surge en Monterrey una publicación autogestiva que buscaba estimular la crítica formal en el circuito del arte regiomontano, sus prácticas y discursos; se llamó Velocidad Crítica. En palabras de uno de sus creadores, Eduardo Ramírez, así describe el proceso de configuración de dicha publicación: “En esas pláticas que te digo que yo tenía con alguna gente, Mario Fernández, un estudiante de arte, estaba haciendo la Maestría en Humanidades en la UDEM; íbamos a comer, ‘¿fuiste a tal exposición?, y tal y tal, y se la creen y tal...’ (...) en otra comida, ‘es que tenemos que hacer una publicación’ (...) le empezamos a llamar El Hacker (...) los lineamientos los hicimos en servilleta (...) de algo completamente flexible, de algo totalmente manuable; gratuito, de textos muy breves (...) Una de las cosas de las que partimos es que en Monterrey había suficientes profesionistas como para aventarnos un párrafo cada quince días, hacerlo también quincenal (...) preferimos la flexibilidad y la rapidez, la periodicidad, que cada tres meses y la profundidad (...) que no tenga publicidad, que no tenga ningún apunte mal porque estamos plagados de imagen y lo que falta es el discurso, el diálogo, la construcción y demás. Estábamos hartos que en Monterrey todo



Fotografía que muestra una edición de la publicación Velocidad Crítica, que circuló en Monterrey entre el 2000 al 2007. Imagen de libre circulación. Fuente: <http://registromx.net> Revisado el 7 de mayo de 2014.

mundo hablaba, hacía crítica (...).”⁴⁵ Velocidad Crítica se publicó entre el 2000 y 2007, periodo en el que se convirtió en referente editorial; una reseña de la Revista Registro lo condensa de la siguiente forma: “Velocidad crítica es una de las publicaciones más emblemáticas de la primera década del 2000. Su contenido, formato y la forma de distribución llegó a provocar una ruptura en las publicaciones culturales de su época (...) con el tiempo llegó a hacer de su discurso crítico, sin caer en lo académico, un referente para los que en esa época buscábamos contenidos de calidad; con un tono directo y sin pretensiones, se encargó de hablar sobre la cultura y el arte en un tiempo en el que el ámbito cultural en México estaba en pleno desarrollo.”⁴⁶

44. Entrevista Eliud Nava / Damián Ontiveros. Monterrey, 01/VIII/2013.

45. Entrevista Eliud Nava / Eduardo Ramírez. Monterrey, 23/VII/2012.

46. Fuente: <http://registromx.net/ws/?p=1182> Revisado el 30 de abril de 2014.

La falta de un esquema de autocrítica en el sistema del arte de Monterrey en los años noventa, y presionado de alguna manera por la desaceleración en la dinámica vivida, permitió la maduración de una consciencia de cuestionamiento al propio sistema desde una perspectiva formal y propositiva; un ejemplo de ello fue el proyecto Object Not Found, dirigido por Rubén Gutiérrez, que hasta la fecha, se encuentra pendiente con posibilidades de ser reactivado, según lo comentó en entrevista Gutiérrez. El ONF nació como un proyecto de difusión y de promoción para convertirse en una plataforma para artistas emergentes: “Nació por una problemática muy específica que era la falta de este tipo de espacios en el contexto de Monterrey; un espacio independiente dirigido por artistas que se dedicara a difundir, hacer visible la obra de ciertos productores, también traer gente de fuera para conformar redes, y es un proyecto que se ha ido adaptando con el paso del tiempo para sobrevivir. De pronto ha sido una especie de sala de proyectos, de pronto se ha convertido más hacia una residencia, de curadores o artistas; de pronto es un proyecto nómada que lleva exposiciones a otros espacios o que interviene otros espacios, institucionales o no.”⁴⁷ El objetivo a futuro de este espacio es el de convertirse en una residencia abierta a cualquier tipo de productor cultural, ya sean escritores, fotógrafos, guionistas,



Fotografía de registro de un performance desarrollado en Object Not Found, espacio independiente de arte en la ciudad de Monterrey, México. Fuente: <http://www.objectnotfound.org> Revisado el 7 de mayo de 2014.

pintores, entre otros que puedan trabajar en el espacio.

El proyecto de Object Not Found aparece como respuesta a las necesidades que los artistas jóvenes de la región tenían, especialmente en lo referente a la representación por parte de las instancias gubernamentales o privadas configuradas como lo oficial en el circuito del arte de la zona; Rubén Gutiérrez lo resume así: “Una plataforma libre de los esquemas de una institución, que estuviera en manos de los artistas (...)”.⁴⁸ De distintas formas, el proyecto se constituyó como uno autogestivo en el que el apoyo institucional no fuera impedimento para su operación; “(...) nunca ha recibido una beca considerable, pero sí ha recibido muchos apoyos de gentes que simplemente aprecian el arte y tienen

47. Entrevista Eliud Nava / Rubén Gutiérrez. Monterrey, 25/VII/2013.

48. *Ibid.*

colecciones; y algunos apoyos institucionales, por ejemplo, de Alberto Luna cuando estaba en la Casa de la Cultura [de Nuevo León] (...) Nunca en metálico pero sí en boletos de avión cuando teníamos invitados, o nos imprimían muchas invitaciones, pósters; ese tipo de apoyos sí hemos recibido, pero más de iniciativas privadas. Por ejemplo, esta casona que tuvimos en San Pedro (...) luego cuando tuvimos la residencia en Urbania (...) Tampoco ha tenido un equipo de trabajo estable, y tampoco hemos tenido sueldos; ha sido a través de colaboraciones que yo realizo.”⁴⁹ El ONF no buscaba estar en contra de lo instituido, sino cuestionarlo; pretendía generar preguntas, exponerlas y permitir que cualquiera interesado les diera respuesta. “Desde un principio se tenía una perspectiva de qué es, a dónde queríamos ir (...) un mejoramiento en cuanto a los artistas, lo que hacen, lo que se cuestionan, cómo lo muestran (...) que fuera una sala de experimentos, un laboratorio (...) un espacio vivo donde la gente iba y lo gozaba y surgían relaciones de alguna manera (...) al fin de cuentas sí era una plataforma de visibilidad, mucha gente a partir de ahí se dio a conocer y después entraron en galerías también, en instituciones.”⁵⁰

Sobre la carencia de espacios institucionales que dieran cabida a la demanda de artistas jóvenes que deseaban presentar su trabajo, los espacios indepen-

dientes que se configuraron en los primeros años del siglo, se convierten en la alternativa ante el desinterés o incapacidad de las instancias oficiales. Esto se evidencia en las palabras de Gutiérrez al comentar las razones que motivaron la creación del Object Not Found: “[Nace] En el 2003. La idea surgió en una plática en MARCO, estaba Eric Cámara, y al final, entre los comentarios de los asistentes estaba la queja de que no había espacio para los artistas en el museo MARCO; espacio para los artistas jóvenes locales en las galerías, o sea no sabían cómo infiltrarse en ese sistema. Básicamente lo que propuso Eric ahí era que hicieran sus propios espacios; ahí como que pensé que valdría la pena hacer un proyecto así y realizar un poco de trabajo cultural en ese sentido.”⁵¹ Otro proyecto que nace a causa de esta problemática fue el dirigido por Carlos Limas, Espacio de Alto Riesgo, que se articula por la necesidad de presentar a la comunidad el trabajo realizado por un conjunto de becarios de CONARTE en el 2004; “[n]o era obligación de CONARTE el darle a los becarios un espacio para las retribuciones, era un compromiso que teníamos nosotros a resolver con la institución (...) no había esa preocupación de apoyarlos y abrir más espacios institucionales donde pudieran

49. Entrevista Eliud Nava / Rubén Gutiérrez. Monterrey, 25/VII/2013.

50. *Ibid.*

51. *Ibid.*

entonces reunirse los becarios y cumplir; darnos un espacio para las exposiciones finales.”⁵²

Ubicado en el segundo piso inhabitado de una escuela de enfermería, Espacio de Alto Riesgo pronto se convirtió en una opción para que los artistas emergentes pudieran mostrar su trabajo, “(...) todos habíamos estado batallando para conseguir un lugar donde exponer [Limas era becario de CONARTE en ese año]; se me ocurrió comentarlo una vez en esas reuniones que teníamos (...) que había un espacio que estaba en ciertas condiciones pero que se podía intervenir, donde podíamos hacer exposiciones y así todos pudiéramos completar y cumplir con la retribución (...) Lo fuimos a ver y a todo mundo le gustó; decidimos hacer la exposición ahí.”⁵³ Limas considera que la experiencia vivida, de adaptar un espacio que sirviera de apoyo para los artistas jóvenes, fue muy gratificante para quienes se involucraron a lo largo del proyecto: “El lugar no tenía ventanas ni puertas, eran alrededor de 7 salones; había goteras en algunos, se veían los ladrillos del muro (...) estaba sucio y lleno de escombros. Logramos convencer a CONARTE para que nos apoyara con lo menos en la instalación eléctrica (...) Hicimos la exposición, fue mucha gente y al final (...) gente se acercó conmigo para preguntarme que si ellos podían exponer ahí (...) Yo no lo había pensado de esa ma-



Fotografías de registro que muestran el interior (superior) y exterior (inferior) de Espacio de Alto Riesgo, espacio independiente de arte que se ubicó en el centro de la ciudad de Monterrey, México. Fuente: Archivo Espacio de Alto Riesgo.

nera, de integrarme a un espacio (...) no había aceptado que existía la necesidad de abrir espacios para que estuvieran ahí y apoyar a los que están empezando, es decir, darle oportunidad a artistas emergentes de hacer sus exposiciones, sobretudo porque dejar que ellos tengan que pasar por lo que uno ya pasó: esa primera experiencia.”⁵⁴

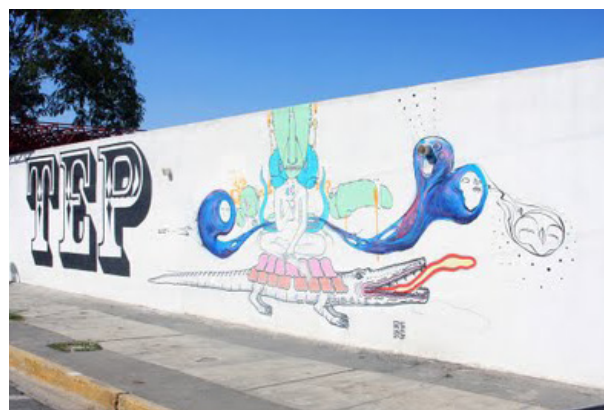
A mediados de la primera década del siglo, en Monterrey se vivían inquietu-

52. Entrevista Eliud Nava / Carlos Limas. Monterrey, 02/VIII/2013.

53. *Ibid.*

54. *Ibid.*

des que develaban un sentido de orfandad; la ciudad, empeñada en dar una imagen saludable en su aparato cultural -uno enfocado en lo de afuera y no en lo local, como se ha comentado-, maquillaba los reclamos que realizaban los artistas locales al no sentirse incluidos; “[t]e dabas cuenta que [en] los bares se hacían espacios para exponer, aunque fuese en el muro y obras pequeñas (...) no tenía que ser una sala de exposiciones.”⁵⁵ A pesar de este dinamismo obligado, muchos de los integrantes de la comunidad artística se desconocían o se encontraban desunidos; para Carlos Limas, Espacio de Alto Riesgo permitía un “(...) sentido de colaboración, de apoyo, de simplemente ir estableciendo una forma distinta de integrarse (...) una manera de ir abriendo espacio y hacerlo más comunitario (...)”.⁵⁶ En el año 2006, Limas es invitado a integrarse al Taller de Experimentación Plástica TEP, de CONARTE, y trató de implementar los mecanismos de trabajo que descubrió en el espacio alternativo -en sí, se podría argumentar que el TEP se caracteriza de ser el espacio más alternativo e independiente de CONARTE-: “(...) la estructura del TEP está basada en los objetivos que ya se estaban trazando en Espacio de Alto Riesgo (...) de ahí sale el laboratorio de medios digitales, sale la biblioteca, los talleres alternos, talleres académicos y otros proyectos, como por ejemplo los intercambios, Plataforma, el



Fachada de las instalaciones del Taller de Experimentación Plástica, dependencia de la Casa de la Cultura de Nuevo León, CONARTE; ubicadas en la Colonia del Prado, en Monterrey, México. Imagen de libre circulación. Fuente: <http://tallerdeexperimentacionplastica.blogspot.mx> Revisado el 7 de mayo de 2014.



Fotografía de registro de la exposición MobileInSitu-México (2009), a cargo de artistas europeos en residencia en las instalaciones del Taller de Experimentación Plástica, dependencia de la Casa de la Cultura de Nuevo León, CONARTE; ubicadas en la Colonia del Prado, en Monterrey, México. Imagen de libre circulación. Fuente: <http://tallerdeexperimentacionplastica.blogspot.mx> Revisado el 7 de mayo de 2014.

programa de televisión [todas estas actividades y espacios del TEP].”⁵⁷ Hasta el 2011, Carlos Limas estuvo en la dirección del Taller de Experimentación Plástica, mismo que abandonó por “(...) una diferen-

55. Entrevista Eliud Nava / Carlos Limas. Monterrey, 02/VIII/2013.

56. *Ibid.*

57. *Ibid.*

cia de opinión alrededor de los proyectos (...);⁵⁸ el TEP es actualmente la Escuela Adolfo Prieto, un cambio en los objetivos de CONARTE al cambiar la administración.

En la segunda mitad de la década, la ciudad de Monterrey y su área metropolitana vivió el desgaste del tejido social de una manera alarmante; la abierta confrontación del gobierno federal a cargo del ex presidente Felipe Calderón contra los grupos del narcotráfico, aunado al creciente sentimiento de vacío que se experimenta en las sociedades posmodernas -haciendo mención a los estudios de Lipovetsky- así como las consecuencias del neoliberalismo adoptado y los valores capitalistas de antaño promovidos, repercutieron en una violencia sin igual en la historia de la región. Al preguntársele a Carlos Limas cómo afectaron estos sucesos en la escena artística de la ciudad comentó: “(...) cada vez veíamos más incidentes y riesgos, que ya no hablabas de terceros, es decir, no era la historia del amigo del amigo que le pasó algo, sino ya eras tú, tus vecinos, gente que tú conocías. Pasamos por una etapa muy crítica que afectó a todos los niveles y desafortunadamente también al medio artístico (...).⁵⁹ En Monterrey se perdió el espacio público, la sociedad regiomontana cambió sus hábitos, hubo un éxodo en muchos sentidos y muchos espacios, de diversas configuraciones y objetivos cerraron; zonas como el Barrio An-

tiguu -una pequeña área del centro de Monterrey caracterizada por su vida nocturna y cultural- fue abandonándose lentamente.

A principios del año 2006, Rocío Cárdenas, maestra en Artes con actividad en difusión cultural, establece en la ciudad de Monterrey una especie de tienda donde se vendieran objetos de autor y arte, que después fue mutando en un espacio independiente; “[s]iempre me había interesado esta cuestión de los espacios independientes como vínculos para proyectar otras ideas, para tener un espacio de oportunidad de trabajo (...).⁶⁰ Influenciada por distintos proyectos como La Panadería, en la ciudad de México, o La Lloradera, Cárdenas tuvo claro desde el principio que Buco Art, nombre que le dio a este ejercicio, se inscribiría en el objetivo de hacer circular productos de diseño artístico, coleccionables y seriados; “(...) Buco Art llegó al Barrio Antiguo en el último momento; es decir, en el último momento como espacio de vinculación con los jóvenes, donde todavía había antros, donde todavía había diversidad y movimiento en la noche porque, por ejemplo, para abrir la tienda yo abría de jueves a sábado, a veces también abría los domingos en la mañana, pero casi siempre era en la noche, a partir de las 9 a las 2

58. Entrevista Eliud Nava / Carlos Limas. Monterrey, 02/VIII/2013.

59. *Ibid.*

60. La entrevista completa a Rocío Cárdenas puede ser consultada en la sección de Anexos.

de la mañana. Con ese horario yo estuve trabajando un año y meses, hasta que en la parte de abajo, en el bar El Wayé hubo un levantón, un asesinato (...) y sí estuvo muy fuerte, más otras ocasiones en las que yo llegaba y habían soldados en la escalera porque yo estaba en el tercer piso (...) por eso creo que fue un momento que el Buco Art vivió antes del declive del Barrio Antiguo.”⁶¹

Con el brote de la violencia, Rocío Cárdenas considera que cambiaron las políticas culturales del Estado, al señalar que años antes, CONARTE, a través de las becas FinanciarTE, apoyaban a los espacios independientes -en sí, Cárdenas recibió una beca, por parte de FinanciarTE en el 2006, como apoyo para Buco Art; se supone de las últimas becas que otorgó el organismo en este rubro-. “Fue el punto en el cual ciertas políticas culturales empezaron a cambiar (...) FinanciarTE 2006, 2007, tenía apoyo para proyectos emergentes, cuestiones de literatura y revistas, y poco a poco, en el caso de las políticas culturales del Estado, se han estado cerrando, encriptando (...) Es decir, si tú quieres tener un espacio, ya no se te facilitan recursos.”⁶² Muchos de los recursos que se destinaban a la cultura fueron desviados hacia el combate a la violencia; una pésima decisión por parte de los gobernantes al debilitar la educación cultural y artística de la región en aras de una mayor



Fotografía de la ubicación de Buco Art, en el Barrio Antiguo de Monterrey, México. La fotografía es de Google Maps, fechada en febrero del 2009. Fuente: <https://www.google.com>

protección, ya que la violencia debe ser combatida desde las mismas instituciones culturales. “[E]n el 2006 al 2008, fueron el preámbulo de lo que pasa en el 2010, el asesinato de los jóvenes en el Tecnológico (...) o que son asesinados de manera aleatoria (...) a mí me parece que entre el 2006 y el 2010 el ambiente se ha ido enrareciendo. En septiembre del 2008 fue la última edición de Zona MACO (...) que se hacía en Habita, la justificación de los organizadores para ya no seguir haciendo ese fin de semana en Habita es que la gente ya no quiere ir a Monterrey porque está súper violento. Sí cerraron galerías, muchos artistas decidieron mudarse, y creo que, más que mudarse no de una manera transitoria sino definitiva, porque hay mucha gente que está todo el tiempo en tránsito, y eso es una de las características en general del arte contemporáneo en Monterrey.”⁶³

61. Entrevista Eliud Nava / Rocío Cárdenas. Monterrey, 31/VII/2013.

62. *Ibid.*

63. *Ibid.*

El tiempo en el que Buco Art estaba operando en Monterrey, se enfocó en apoyar a los artistas emergentes de la región, en el noreste de México; a través de una página web, se informaba a la comunidad de los objetos en venta y de las exposiciones en curso. Cárdenas comenta que habían diversas formas por las cuales un artista se acercaba y solicitaba el espacio, las cuales eran una convocatoria permanentemente abierta o preguntando y solicitando el espacio directamente con ella; “(...) Llegamos a hacer diferentes tipos de proyectos, o sea, desde la exposición normal hasta el evento de la fiesta porque teníamos la facilidad de hacerlo en la azotea (...) Eso era algo muy interesante del espacio, porque no era solamente el área de exposición, sino el encuentro, el evento.”⁶⁴ Según la entrevistada, después del 2008, la afluencia de públicos a las eventos culturales y artísticos disminuyó drásticamente; las políticas de organización, tanto de galerías privadas como los espacios públicos del Estado, modificaron sus horarios de operación a causa de la inseguridad provocada por la violencia, reflejo indiscutible del desgaste social que explotó en una sociedad inmersa en el espejismo de la globalización y el capitalismo agresivo.

A finales de la década, aquel *boom* experimentado en los años noventa y principios del nuevo siglo, se percibía una especie de “años dorados”; la sociedad regio-

montana estaba fragmentada y herida por la guerra sin sentido que el gobierno federal combatía con los grupos delincuentes en el país. Económicamente, fue un duro golpe a la región; sin embargo, el flujo de inversiones y crecimiento seguía su curso. Socialmente, Monterrey y su área metropolitana lentamente aprendían a convivir con las muestras terroríficas que las bandas del narcotráfico hacían para intimidar a los habitantes de esta ciudad cansada y desilusionada por la retórica de la que fue objeto por tantos años; alcanzar el beneficio social a través del capital y por el capital ya no era la respuesta. Aquellos que vivían en la periferia del aparato cultural regiomontano, uno incapaz de hacerle frente al desgaste social, determinado a presentar una careta de internacionalización y diálogo constructivo, maduraron el ejercicio de la autogestión como única manera de supervivencia; activando propuestas que bien marcarían la actitud que en esta segunda década del siglo XXI se percibe en la ciudad, una basada en reconstruir el tejido social desde la cultura y el arte, desde la vinculación de la comunidad con su entorno y el regreso a la vida sencilla sin el agotamiento del interés capitalista. Es importante señalar que después del 2010, han aparecido en la ciudad una considerable cantidad de proyectos autogestivos

64. Entrevista Eliud Nava / Rocío Cárdenas. Monterrey, 31/VII/2013.

que demuestran cómo la comunidad cultural de la región ha comprendido que a través de la autodeterminación, el proceso creativo tiene flujo palpable; sería inútil y no corresponde a los objetivos de esta investigación, enumerar todos estos proyectos, ya que lo importante es subrayar el ejercicio de la autogestión como posibilidad de resistencia ante lo hegemónico.

Un ejemplo de cómo los artistas, al no contar con un espacio que las instituciones oficiales puedan ofrecer, articulan proyectos para darle respuesta a sus necesidades, lo podemos encontrar en El Triángulo; un espacio independiente que se configuró del 2009 al 2011, dirigido y operado por Gabriel Garza, artista visual de profesión. En palabras de su director: “Fue un espacio que se utilizó para mostrar proyectos artísticos, muchos de ellos de gente que nunca había hecho un proyecto de forma pública (...) Empezó como una búsqueda mía, porque quería realizar un proyecto (...) tocamos varias puertas en espacios de CONARTE y ninguna pareció abrirse en la temporada en la que estábamos solicitando realizar el proyecto y en eso yo empecé a entrar en este espacio, a remodelar el espacio y pensé que podría adecuarse para un espacio expositivo.”⁶⁵ Lo que nació como una necesidad personal para mostrar su trabajo, se convirtió en un proyecto que quedó en manos de quien lo solicitaba; práctica que se ha



Fotografía de registro de una inauguración en El Triángulo, espacio independiente de arte en Monterrey, México. Fuente: Archivo Gabriel Garza.

vuelto común en los artistas emergentes de la región. Al preguntársele cómo percibía la escena artística en Monterrey en esos años -2008 al 2010-, Gabriel Garza contesta: “En el 2009 yo sentía que había una época anterior en la que había muchísima más actividad, me refiero al 2000, 2001 (...) en el 2009 sí salían cosas pero mi percepción es que ya había disminuido cierta energía.”⁶⁶

En El Triángulo se desarrollaron 6 exposiciones que duraban entre dos semanas a un mes, realizando una inauguración y una clausura. El espacio cerró sus puertas a causa de la inseguridad en la ciudad, ya que en repetidas ocasiones, fue objeto de robos; “(...) entraron a robar varias veces, y al hacer eventos aquí también había algo de vandalismo, hubo robos en el acceso principal del edificio en una noche del evento; entonces se empezó a

65. La entrevista completa a Gabriel Garza puede ser consultada en la sección de Anexos.

66. Entrevista Eliud Nava / Gabriel Garza. Monterrey, 26/VII/2013.

convertir, o se llegó a una dimensión que yo no podía controlar, y finalmente el hecho de que hayan entrado al espacio me causó una especie de cambio que me llevó a cerrar el espacio.”⁶⁷ Garza considera que en Monterrey, la idiosincrasia del regiomontano le impide, de cierta forma, apoyar lo que se realiza en la ciudad; “[C]reo que generalmente en Monterrey si viene algo importante, bueno, emocionante, nuevo, mejor, no proviene de aquí, siempre proviene de otro lugar (...) puedo pensar en muy pocos proyectos regiomontanos que están proyectados para la gente de Monterrey (...) Ahora me queda claro que un espacio cerrado no es la única forma de presentar proyectos; ahora creo que no se necesita un espacio galerístico para promover gente.”⁶⁸ Estas últimas palabras son clave para comprender cómo la consciencia de la autogestión maduró ante un momento de crisis, para instalarse en una opción viable y saludable para que los artistas emergentes, y aquellos ya insertos en el circuito oficial del arte, local o nacional, puedan mostrar sus propuestas; una consciencia que aún se sigue practicando y reflexionando reflejada en la cantidad de proyectos que en la actualidad se realizan bajo esta dinámica de autogestión, misma que se ha convertido en el común denominador en la escena artística y cultural de la ciudad. Una ciudad aún desorientada en el proceso de la globalización.

> Consideraciones sobre el aparato cultural regiomontano: posibles retos

Los espacios independientes de arte en Monterrey se han configurado en plataformas alternativas a las instituciones oficiales por la necesidad natural de la sociedad y los individuos en re identificarse; un proceso de imaginación instituyente propia del ser humano. Son espacios en los que se cuestiona, discute, se construye, exhibe y juegan aquellos que participan del sistema del arte, del campo intelectual de la ciudad. Reflejos del pensamiento social que participan de una manera activa en la identidad cultural regiomontana, compuesta por los grandes museos temáticos del aparato oficial, los intereses corporativistas en la construcción de sujetos, el mercado del arte, el cuerpo académico y docente, así como por las prácticas periféricas o nuevas concepciones artísticas y valorizaciones culturales.

Para Enrique Ruiz, el acto de la independencia es crucial para la libertad y el desplazamiento en la práctica artística: “Me parece que si hay algo es la construcción de sujetos; y al ser sujetos estamos contruidos desde una serie de permisividad y prohibiciones. Eso nos hace sentirnos obli-

67. Entrevista Eliud Nava / Gabriel Garza. Monterrey, 26/VII/2013.

68. *Ibid.*

gados (...) a veces inducidos, persuadidos para ser de cierta forma (...) creo que el hacer arte fuera de las instituciones no es más que el hecho concreto de que las instituciones están fracturadas y lo permiten. La intención de una institución es la del control, y quiere controlar todo, pero no puede controlarlo todo; entonces lo que uno hace es estar siempre buscando su modo; así hay que entenderlo, como una especie de libertad y de desplazamiento (...) hay una cuestión desde la institución del arte de legitimar (...) En mi experiencia siempre pensé que se tenía que hacer lo que se tenía que hacer y lo hacíamos nada más, como experimento, o como juego, o como reflexiones, o como acciones, a partir de la condición del arte, de la misma condición del arte; si la condición del arte es que se tiene que estar en el espacio para que sea legítimo pues nosotros diríamos a lo mejor no, vamos a probarlo a otro lado, vamos a romper esa pared invisible (...) En el afán de entenderse mejor, y a partir de la propia subjetividad, hacer cosas discursivamente artísticas (...) creo que eso pasa en todos los escenarios y en todos aspectos sociales.”⁶⁹ Para Ruiz Acosta, a la escena del arte regiomontana le falta “(...) una reflexión continua de la condición del arte (...) la puerta está abierta y el mainstream evita pensar en la condición del arte.”⁷⁰

Por su parte, Eduardo Ramírez considera que la práctica de configurar espa-

cios independientes de arte responde a tres variables; “(...) uno, esta idea de circuito fracturado en el que llenan espacios necesarios (...) las fracturas del sistema y el exceso en la oferta (...) que genera muchos estudiantes de arte, muchos jóvenes inquietos, mucha gente y sus necesidades (...) Entonces ese exceso de oferta de gente creativa, jóvenes, que necesita sus propios espacios (...)”.⁷¹ Otra de las razones que identifica en la creación de estos espacios la ubica en aquellos vinculados con los movimientos sociales, “(...) sí hay una necesidad de reivindicar ciertas posturas críticas, cierta desigualdad; pero esos son los menos, todos se van para otro lado (...) [a los que hacen labor social] al circuito no les importa (...) Y si se están dando, es fuera del discurso que legitima al arte contemporáneo (...) fuera del mercado.”⁷² Y como última reflexión, señala que “(..) los grupos alternativos son una manera de trabajo flexible (...) eso hace que tú te vuelvas emprendedor (...) ‘pues son mi propio dueño, nadie me expone, pues hago mi espacio de exposiciones de mi nada (...) Sólo con esas tres variables podemos analizar de cuál es cuál (...)”.⁷³ También menciona que los espacios alternativos buscan una

69. Entrevista Eliud Nava / Enrique Ruiz. Monterrey, 01/VIII/2013.

70. *Ibid.*

71. Entrevista Eliud Nava / Eduardo Ramírez. Monterrey, 23/VII/2012.

72. *Ibid.*

73. *Ibid.*

legitimación por las instancias oficiales a través de apoyos, becas, premios; “[s]u-pongo que aquí y en muchos lados, el circuito está desarticulado o fracturado; hay cafecitos, una galería institucional y museos, no hay pasos intermedios, a lo mejor ahí sí llenan un hueco (...) En ese sentido, los espacios alternativos sí llenan un espacio, pero para integrarse a un circuito; nadie quiere ser rebelde, la idea es integrarse a un circuito.”⁷⁴

Al finalizar la entrevista, Eduardo Ramírez opinó que la situación de violencia en la ciudad, está enganchada a los intereses empresariales en la conformación del sujeto: “A estas alturas del partido, las artes están siendo relevadas por la industria (...) lo que la mayoría de las empresas producen (...) es sujeto, producen cultura (...) Debemos permitir que surjan esquemas, de trabajo, familiares, creativos, que permitan el cambio; volver a la plática, a una plática abierta.”⁷⁵ Recomienda que ante el desmoronamiento moral y económico, el reconocerse vulnerable, permitirá reconocer el espacio del otro, “(...) del sujeto, el sujeto desarmado, el sujeto vulnerable (...) Tenemos que empezar a ver ese espacio jodido, deshabitado, ruinoso que tenemos cada uno, que tiene el otro, que lo observo en el otro y comunicarnos (...)”;⁷⁶ para Ramírez, esto último es el verdadero espacio independiente, el verdadero espacio alternativo.

Damián Ontiveros se enfoca en las nuevas generaciones después del *boom* vivido a finales de los noventa y los primeros años del siglo, “(...) una falta de energía (...) están copiando patrones de algo que ya está muy pasteurizado (...) les falta como que riesgo (...) generar algo que no haya sucedido antes, tienes que generar una expectativa que te llene como de una necesidad de querer conocer, de querer entender, ganas de algo sobre la vida.”⁷⁷ Ontiveros considera como factor importante -entre las razones por las que se percibe esta falta de energía- la falta de coleccionismo: “No hay la inversión, no regresa la lana (...) no hay como una aproximación a lo contemporáneo. Esa producción es muy riesgosa y aquí en Nuevo León quien colecciona no le va a entrar a eso.”⁷⁸ Entre sus recomendaciones para estimular el coleccionismo se encuentra una mayor inversión por parte de los artistas para generar expectativa y atracción, creando con riesgo y sacrificio; además de una revisión fuertemente articulada por parte de CONARTE de lo mejor del arte contemporáneo en la región. En lo referente al tema de los espacios independientes de arte, asegura que es una práctica saludable en toda co-

74. Entrevista Eliud Nava / Eduardo Ramírez. Monterrey, 23/VII/2012.

75. *Ibid.*

76. *Ibid.*

77. Entrevista Eliud Nava / Damián Ontiveros. Monterrey, 01/VIII/2013.

78. *Ibid.*

munidad artística mientras que no se desvíen de un contenido interesante; “(...) pero yo creo que el principal punto de partida ahí y el eje rector de un espacio independiente debe ser esa cuestión de rebeldía, esa cuestión de ir a tomar un espacio, de adueñarse de un espacio (...) hablar de lo mal que está la situación económica, política y social; estarle picando con una puntilla al sistema político, cultural o como sea, y estarle haciendo ver esos errores.”⁷⁹ También recomienda una mayor articulación en el circuito del arte regiomontano, en donde los artistas tengan una comunicación constante con los gestores, críticos, académicos, entre otros agentes del sistema, y entre todos construyan una escena destacable a nivel nacional.

Rubén Gutiérrez coincide con Damián Ontiveros al considerar que se vive un ambiente débil y sin riesgos en la comunidad artística de la ciudad: “(...) no es ni cercanamente lo que se vivió hace diez años, en el sentido de que hace diez años había un grupo bastante grande de gente produciendo con propuestas muy interesantes (...) Veo un paisaje deteriorado, instituciones más débiles, pero al mismo tiempo más iniciativas independientes como ONGs, iniciativas comunitarias; iniciativas que no sólo tienen que ver con arte sino con la comunidad (...) Monterrey necesitaba de alguna manera vivir con la inseguridad como para que saliéramos de

una especie de letargo y empezara cierto grupo de gente a hacer cosas (...) crear trincheras, a crear comunidad, a relacionarse más con el otro.”⁸⁰ Es interesante el término que Gutiérrez utiliza para designar a estas iniciativas comunitarias a las que se refiere, “trincheras culturales (...) un término que funciona al poderlo relacionar con una serie de redes o con espacios que pueden generar cosas y al mismo tiempo estar como independiente pero al mismo tiempo puedes estar en unas redes de este tipo de espacios o de proyectos.”⁸¹

Las reflexiones de Rubén Gutiérrez sobre los espacios independientes de arte se evidencian como posibilidades de conocimiento, sin la necesidad de contraponerse a la versión oficial pero sí alternativos a la misma; “[Existen] por salud social, creo que hay demasiadas formas de ver el mundo y de entenderlo, y de conocerlo también; creo que ésta también es una manera interesante de hacerlo, una especie de *statement* de cuál es tu interés.”⁸² Supone que cada espacio independiente tiene características propias que le permiten resistir simbólicamente ante el sistema y convertirse en “trincheras”, lugares “(...) que les permita sobrevivir a los artistas, mostrar su trabajo; que les permita in-

79. Entrevista Eliud Nava / Damián Ontiveros. Monterrey, 01/VIII/2013.

80. Entrevista Eliud Nava / Rubén Gutiérrez. Monterrey, 25/VII/2013.

81. *Ibid.*

82. *Ibid.*

teractuar y que les permita concretar el objetivo de porqué hacen obra, mostrarla, hablar de ella (...) al final es eso, crear un tipo de resistencia simbólica en contra de cierto status quo (...) invitar a la gente a que tengan este tipo de pensamiento proactivo emprendedor de infiltrar algo, en este caso en el sistema del arte (...) que generan el sentido de una comunidad (...).⁸³ Al finalizar la entrevista, al preguntársele sobre la posición que dichos espacios tienen en el sistema del arte, reflexiona en el proceso instituyente que toda sociedad humana manifiesta: “El sistema (...) siempre está necesitando de productos nuevos (...) cualquier tipo de estas iniciativas en cualquier momento va a ser absorbido por el sistema; de ser una contracultura se va a convertir en una cultura oficial (...) simplemente evoluciona y se transforma en otra cosa, quizá en algo institucional (...) es como la evolución de un ser humano que nace, juega, se vuelve rebelde, luego crece y se vuelve cada vez más tradicional y luego se muere; es como otro ser orgánico que tiene que sufrir esta evolución, es como la vida.”⁸⁴

La experiencia de Carlos Limas al dirigir Espacio de Alto Riesgo, misma que intentó replicar de alguna manera en el Taller de Experimentación Plástica, sin la burocracia y las decisiones de jurados u otro mecanismo propio de las instancias oficiales, le permite asegurar que los espa-

cios independientes de arte le dan al artista la oportunidad de desarrollarse: “(...) saber que era algo que podía crecer y aportar mucho a la comunidad y que podíamos descubrir y ver cosas que no íbamos a ver en un lugar más institucional.”⁸⁵ Por su parte, Rocío Cárdenas supone que la función de los espacios independientes de arte es presentarse como posibilidades de resistencia sociopolítica y en apoyo a los procesos sociales de cambio, que permitan la generación de públicos no pasivos y sí con capacidades de reflexión crítica; sin embargo determina que en Monterrey no se logra el objetivo por la desarticulación del circuito del arte y la educación en la población: “(...) no está integrado (...) ni se va a integrar, ni hay proyecto de integración (...) Yo no creo que sean tanto como políticas culturales deficientes, yo creo que son políticas culturales que están hechas para la población en general, y la población en general es apática y no es crítica (...) La sociedad de Monterrey es muy tradicional, y de alguna manera no permite que existan esos proyectos a largo plazo.”⁸⁶

A pesar del escenario poco dinámico y débil que ven algunos del circuito del arte regiomontano, o las desarticulaciones

83. Entrevista Eliud Nava / Rubén Gutiérrez. Monterrey, 25/VII/2013.

84. *Ibid.*

85. Entrevista Eliud Nava / Carlos Limas. Monterrey, 02/VIII/2013.

86. Entrevista Eliud Nava / Rocío Cárdenas. Monterrey, 31/VII/2013.

entre sus componentes que limitan el desarrollo de los artistas o todo agente que participe del mismo, a pesar del vacío teórico en el que operan las instituciones oficiales, entre otros factores expuestos gracias a las entrevistas realizadas, la consciencia de la autogestión y la práctica de ella, ha pasado por un largo proceso propio de los cambios sufridos en el país, y especialmente en el noreste, referentes a la globalización y la historia de la humanidad; en Monterrey, se podría asegurar, que la práctica de la autogestión se concibe como una posibilidad de actuar dentro del sistema del arte a cualquier nivel y desde cualquier posición, las palabras finales de Gabriel Garza lo confirman: "(...) todavía hay gente que me habla y me pregunta que si aun hay oportunidad para exponer [en el espacio que él dirigía, El Triángulo] (...) Yo les pregunto si realmente necesitan un espacio abierto con muros blancos para exponer, y les digo que hay otras formas de llevarlo acabo."⁸⁷

La ciudad de Monterrey y su área metropolitana ha visto cómo se consolida, a nivel global, las grandes empresas que le dieron forma y sustento a la sociedad regiomontana; por su carácter empresarial y de negocios, la ciudad se ha constituido como referencia en tales actividades. En la última década del siglo XX y en los primeros años del nuevo siglo, el vertiginoso crecimiento y capitalización de la zona signifi-

caron un desgaste social que repercutió en un brote de violencia, si bien anclado en el narcotráfico, evidenció un vacío de identidad aún en reconfiguración. Por su parte, el aparato cultural oficial, que responde a los intereses de los grupos de poder, ha sido incapaz de posicionar a la ciudad como plataforma de la cultura y el arte; optando por presentar propuestas externas y obviando las interiores. Ante el desequilibrio provocado por los espejismos neoliberales, los espacios independientes se han erguido como posibilidades de resistencia en busca de otras formas, prácticas nuevas que revolucionen la idiosincrasia regiomontana y permitan superar las dificultades vividas.

87. Entrevista Eliud Nava / Gabriel Garza. Monterrey, 26/VII/2013.

CONSIDERACIONES FINALES

Los espacios independientes de arte se instituyen como alternativas viables al discurso hegemónico; en México, a lo largo de su historia moderna, estos espacios han aparecido como rupturas necesarias para la continuación del proceso artístico y cultural. Con diferentes tipologías, desde promotores de nuevas estéticas, transitando por lo contestatario y político, o configurarse como espacios lúdicos; los espacios independientes de arte son, sin duda, elementos importantes en el circuito del arte en cualquier sociedad. En el caso regiomontano, dichos espacios se presentan como fundamentales en el aparato cultural, que ante carencias o como plataformas para la discusión y difusión del arte, dan vitalidad y generan propuestas para el fortalecimiento de la estructura social. En consecuencia, al no estar sujetos a una normativa hegemónica, tales espacios son capaces de proponer nuevos modos de acción para el debate y revisión a lo establecido en relación a las instituciones oficiales; asimismo, normalmente a través de la autogestión, son capaces de responder al ambiente sociocultural en el que se insertan para convertirse en fuerzas simbólicas en el proceso instituyente del imaginario social. En los aspectos globales, ante la constitución de un nuevo escenario geopo-

lítico, donde las antiguas potencias occidentales van dando paso a nuevos ejes de poder, las características generales que presentan los espacios independientes de arte se maximizan como alternativas potenciales para hacerle frente a los discursos hegemónicos; sin perder el carácter que los distingue. En todo caso, al configurarse como opciones para la concepción de otras formas de pensamiento y acción, estos espacios se erigen como zonas libres que permiten el encuentro, el diálogo y la resistencia en aras de una participación ciudadana y del flujo sano del quehacer social.

Cabe subrayar que diversas son las razones por las que se establece un espacio independiente de arte, mas la esencia principal radica en esta posibilidad de ser una alternativa a lo oficial. Por tal motivo, estos espacios tienen la capacidad de convertirse en plataformas idóneas para el estudio, concreción y difusión de proyectos artísticos y culturales, y con ello apoyar la circulación colectiva de pensamientos, ideas y objetos. Además, los espacios independientes de arte tienen la potencia de inyectar valores morales y estéticos, en donde el ser humano y su libertad creadora sean lo primordial en un sistema del arte gobernado por el mercado. En ocasiones,

de apariencia banal y juguetona, entre representaciones rebeldes o espectaculares, los espacios independientes de arte pueden proponer mecanismos útiles para transformar, con la actividad creadora, con la praxis artística, un entorno hostil y hacerlo adecuado a las necesidades de la sociedad de reconocerse y cobrar conciencia de sí. Esta actividad, la institución imaginaria de la sociedad, concepto rector en la teoría social de Cornelius Castoriadis, va instituyendo formas que resignifican la identidad de los colectivos sociales; un proceso constante del ser humano característico de su naturaleza. Los espacios independientes de arte existen entre lo instituyente y lo instituido como símbolos de resistencia de las prácticas hegemónicas.

Múltiples son los problemas a los que se enfrentan los espacios independientes de arte en México, desde la carencia de un marco legal que les permita operar óptimamente, hasta las políticas culturales que los abandonan por intereses políticos y económicos. Bajo estas circunstancias, difícilmente sobreviven, convirtiéndose en proyectos efímeros que no logran concretar sus objetivos. Un primer paso para sortear estas dificultades sería la implementación de un esquema legal y jurídico flexible, que entienda las características de este tipo de espacios de arte como espacios autogestivos, respetando y asesorando la estructura empresarial de operación se-

gún el caso. Además, cada espacio independiente de arte debe establecer una agenda con objetivos claros y viables, coherentes con la dinámica social en la que se desea colaborar y contribuir; evitando repetir modos típicos del aparato cultural institucionalizado, para con ello erigirse como verdaderos generadores de propuestas críticas, estéticas, de pensamiento y acción, no sólo en México, sino en una sociedad hiperconectada.

En el caso regiomontano, la consolidación del discurso hegemónico del Estado y la élite empresarial, han configurado un aparato cultural y artístico desprovisto de interés en lo local, a favor de las tendencias y prácticas globales que poco reflejan la actividad comunitaria ávida de un retejido social después de los años de violencia agresiva. Por tal motivo, la búsqueda de modelos externos, generalmente aquellos emitidos desde los grandes centros de poder global, han influido en una pérdida de identidad que debe ser reconfigurada en un equilibrio entre lo externo y lo interno, incluyente de todas las capas sociales. Las instituciones culturales han demostrado carecer de las herramientas para hacerle frente al desgaste social que los valores neoliberales han provocado en la sociedad regiomontana, el cual se manifiesta en el colapso de las más triviales expectativas de la gente, como la necesidad de seguridad o educación de calidad. Ante

esta situación, los espacios culturales independientes tienen la posibilidad de constituirse no sólo como espacios simbólicos de resistencia ante el discurso hegemónico, sino como espacios capaces de activar y estimular los procesos sociales necesarios para desarticular la red simbólica instituida por los grupos de poder.

La gestión de espacios independientes es poco común en Monterrey. Habitado al amparo de las grandes empresas, la sociedad regiomontana participa de manera pasiva en las políticas culturales que son determinadas por un reducido grupo compuesto en su mayoría por empresarios, intelectuales y artistas de la burguesía regional. A través de su historia, en la búsqueda de la consolidación de un aparato cultural con identidad propia, los espacios independientes poco lograron en ofrecer una alternativa al discurso hegemónico; discurso caracterizado en imitar la cultura norteamericana o europea. Normalmente bajo el esquema empresarial de café o restaurante, los espacios independientes reproducen las formas de las instituciones oficiales al presentar eventos de arte o culturales. Al carecer de una estructura crítica, el modelo de desarrollo regiomontano -que sin duda ha sido exitoso en términos económicos pero deficiente en los sociales- ha sido incapaz de posicionar a la ciudad en un nivel de verdadera apertura y participación, y en el ámbito cultural

y artístico, los espacios independientes no se han erigido como los principales motores para lograrlo.

En la actualidad, el papel de instituciones como MARCO o el Centro de las Artes en la intención de transformar a la sociedad regiomontana en una sociedad multicultural se ha visto disminuido por políticas culturales débiles y de escasa eficacia. Por su parte, las galerías de arte privadas como la Galería Arte Actual Mexicano, Drexel Galería, Alternativa Once o Galería Emma Molina, están enfocadas en promover y vender a sus artistas más que en la apertura y participación social; inclusive proyectos independientes como Object Not Found han buscado el diálogo ante un aparato cultural estático embelesado por imaginarios que poco reflejan la realidad regiomontana sin lograr cambios significativos en las posturas de lo oficial ante lo alternativo. Sin embargo, no todo está perdido, proyectos como Tampiquito -proyecto de activación ciudadana para la manutención del barrio del mismo nombre, ubicado en el municipio de San Pedro Garza García, en el área metropolitana de Monterrey, a través de dinámicas de integración social-; o el NoAutomático -un taller móvil y de autogestión para el estudio, concreción y difusión de proyectos artísticos y culturales, en el que la colaboración se subraya como prioridad en la realización de las actividades que conforman cada

proyecto-, dan muestra de la importancia de establecer otros lugares que no se inscriban en los vicios de las instituciones oficiales y permitan otras formas de conocer y ver. Por mencionar otros ejemplos, Art, la Galería en el Taller Mecánico, El Narval, Videodromo con Cine en el Parque, TOC TOC, La Cobachita, Palé Eco Store, Tu Casa es mi Casa, o el rescate de los barrios de la Luz y la Purísima con fiestas populares, mercados de trueque, actividades culturales, entre otras; demuestran que los proyectos de resistencia cultural en la ciudad, tienen la intención de confrontar la matriz de poder y reflexionar sobre cómo desaprender lo que ha sido impuesto como verdadero y único y así colaborar en la reestructura del tejido social altamente dañado.

Los espacios independientes de arte se establecen como espacios de resistencia a la cultura de masas enajenada, la cuestiona y proponen otros modos de convivencia y encuentro social; además, al romper con lo hegemónico y sus limitaciones, estimulan las fuerzas creativas humanas al generar un pensamiento que se aleja del status quo en el diálogo comunitario. Tienen la capacidad de distribuir el trabajo artístico en el mercado, o generar uno nuevo; asimismo, configurar otros canales de comunicación al llenar una necesidad social en las carencias de las políticas culturales de ser incluyentes del tejido

social, políticas culturales fracturadas y que no responden al exceso en la oferta. Algunos reivindican posturas críticas que subrayan ciertas desigualdades en el modelo económico e imperante, mientras que otros emergen enfocados en el trabajo social. Al institucionalizarse, los espacios independientes de arte no necesariamente pierden su carácter, sólo se reconfiguran para permitir el continuo proceso de resignificación social. Estas son sólo algunas reflexiones sobre la importancia simbólica que los espacios independientes de arte pueden llegar a constituir en el imaginario de la sociedad, erigiéndose como espacios alternativos de conocimiento que rompen con el proceso de producción y consumo de imágenes y acciones referidas al discurso de la modernidad occidental basado en la cultura comercial de masas, y con ello avanzar en la creación de futuros procesos culturales de carácter universal; después de todo, como indica Castoriadis, la sociedad es un ser por sí mismo y está permanentemente recreándose, conformando así la psique de los individuos que la forman.

BIBLIOGRAFÍA

- * **ADORNO, Theodor W. y HORKHEIMER, Max.** “Dialéctica de la Ilustración”. 2009. Madrid: Editorial Trotta S.A.
- * **BOURDIEU, Pierre.** “Campo de poder, campo intelectual”. 2002. Buenos Aires: Editorial Montessor.
- * **CAMPBELL, Federico.** “México en cinco décadas”, en *Visión de México y sus artistas. Siglo XX. 1901-1950*. Tomo I. Lara Elizondo, Lupina (Coordinadora). 2005. México: Promoción de Arte Mexicano, pp. 31-41.
- * **CASTORIADIS, Cornelius.** “Figuras de lo pensable”. 2005. México: Fondo de Cultura Económica.
- * **CASTORIADIS, Cornelius.** “La institución imaginaria de la sociedad”. Traducción de Kathleen Blamey al inglés. 1987. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
- * **CAVAZOS GARZA, Israel.** “Breve historia de Nuevo León”, 1994. México: Fondo de Cultura Económica.
- * **CERUTTI, Mario.** “Burguesía y capitalismo en Monterrey, 1850-1910”. 1983. México: Claves Latinoamericanas.
- * **CERUTTI, Mario.** “Burguesía, Capitales e Industria en el norte de México. Monterrey y su ámbito regional (1850-1910)”. 1992. México: Alianza Editorial / Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Nuevo León.
- * **CORDERO REIMAN, Karen.** “La Bienal Monterrey FEMSA y el coleccionista y promoción del arte contemporáneo”, en *Bienal Monterrey FEMSA 1992-2012. Edición conmemorativa*. 2013. Monterrey: Difusión y Fomento Cultural, A.C.
- * **DEBORD, Guy.** “La sociedad del espectáculo”. 1999. Valencia: Pre-textos.
- * **DICKIE, George.** “El círculo del arte”. 2005. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A.
- * **FABELO CORZO, José Ramón.** “Los valores y sus desafíos actuales”. 2001. Puebla de Zaragoza: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Instituto de Filosofía del Ministerio de Ciencia, Tecnología y Medio Ambiente de Cuba.
- * **FABELO CORZO, José Ramón.** “14 tesis sobre los valores estéticos”, en *Cuadernos Valeológicos*, Serie: Valores. 1999, N. 7, pp. 1-42.
- * **FELL, Claude.** “José Vasconcelos. Los años del águila (1920-1925)”. 1989. México: Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad Nacional Autónoma de México.
- * **FOUCAULT, Michel.** “Estrategias de poder. Obras esenciales, Vol. II”. Introducción, traducción y edición a cargo de Julia Varela y Fernando Álvarez Uría. 1999. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S.A.

- * **FREY, Bruno.** “La promoción estatal de las artes: un análisis de los medios”, en *La economía del arte*. Traducción: Ana Bravo y Marco Schwartz. Barcelona: Caja de Ahorros y Pensiones de Barcelona, pp. 121-139.
- * **FUENTE, Lisandro de la y MESSINA, Luciana.** “Bajos fondos del saber. La arqueología como método en Michel Foucault”, en *Revista Litorales*. 2003. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, Instituto de Geografía. Facultad de Filosofía y Letras. Año 2, número 2. Revista electrónica, pp. 7.
- * **GARCÍA DE GERMENOS, Pilar.** “Salón Independiente: una relectura”, en *La era de la discrepancia*. 2006. México: Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial de la Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 40-46.
- * **GARCÍA CANCLINI, Néstor.** “Culturas híbridas”. 1989. México: Editorial Grijalbo, S.A. de C.V.
- * **GONZÁLEZ VIRGEN, Miguel.** “Hacia la globalización nortea. Arte emergente en Monterrey”, en *Los Nuevo Leones*. Edición por Patrick Charpenel. 2007. Monterrey, México: Fundación Monterrey 2007 A.C.
- * **GRANADOS, Marco.** “Cuando la pluralidad se hizo necesaria”, en *Artes Plásticas de Nuevo León. 100 Años de Historia. Siglo XX*. Edición por Xavier Moysén L. 2000. Monterrey, México. Museo de Monterrey.
- * **LIPOVETSKY, Gilles.** “La era del vacío”. 2003. Barcelona, España: Editorial Anagrama.
- * **LOZANO, Luis-Martin.** “Bienal Monterrey FEMSA: Veinte años consolidando propuestas estéticas en el arte contemporáneo de México”, en *Bienal Monterrey FEMSA 1992-2012. Edición conmemorativa*. 2013. Monterrey: Difusión y Fomento Cultural, A.C.
- * **JEZIK, Enrique.** “Sin título, técnica mixta, medidas variables”, en *Arte y cultura en movimiento. 20 años del FONCA*. Ciudad de México: Fondo Nacional para la Cultura y las Artes. 2010, pp. 53.
- * **MANRIQUE CASTAÑEDA, Jorge Alberto.** “Una visión del arte y de la historia”. Volumen 4. 2000. México: Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto de Investigaciones Estéticas.
- * **MÁRQUEZ CARRILLO, Jesús.** “Los arrestos de la patria. Política, artes e identidad nacional en México, 1867-1920”, en *La Estética y el arte más allá de la Academia*. 2012. México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, pp. 125.
- * **MAYER, Mónica.** “Escandalario. Los artistas y la distribución del arte”. 2006. México: Ediciones AVJ.
- * **MEDINA, Cuauhtémoc.** “Pánico recuperado”, en *La era de la discrepancia*. 2006. México: Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial de la UNAM, pp. 90.

- * **MEDINA, Cuauhtémoc.** “Sistemas (más allá del llamado ‘geometrismo mexicano’”, en *La era de la discrepancia*. 2006. México: Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial de la Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 123.
- * **MONTEMAYOR HERNÁNDEZ, Andrés.** “Historia de Monterrey”, 1971. Monterrey, México: Asociación de Editores y Libreros de Monterrey, A.C.
- * **MORALES MORENO, Luis Gerardo.** “Orígenes de la Museología Mexicana. Fuentes para el estudio histórico del Museo Nacional”. 1994. México: Universidad Iberoamericana, pp. 51.
- * **MOYSSÉN L., Xavier.** “El jardín en la estepa o una ciudad ilusionada con el arte” en *Artes Plásticas de Nuevo León. 100 Años de Historia. Siglo XX*. Edición por Xavier Moyssén L. 2000. Monterrey, México. Museo de Monterrey.
- * **NUNCIO, Abraham.** “El Grupo Monterrey”. 1982. México: Editorial Nueva Imagen.
- * **PÉREZ ROSALES, Laura.** “Trayectoria de la pintura en México 1901-1950”, en *Visión de México y sus artistas. Siglo XX. 1901-1950*. Tomo I. Lara Elizondo, Lupina (Coordinadora). 2005. México: Promoción de Arte Mexicano, pp. 47-62.
- * **RAMÍREZ, Eduardo.** “El triunfo de la cultura. Uso político y económico de la cultura en Monterrey”. 2009. Monterrey: Fondo Editorial de Nuevo León.
- * **RUBIO ELOSÚA, Eduardo.** “De promotores, instituciones y políticas culturales”, en *Artes Plásticas de Nuevo León. 100 Años de Historia. Siglo XX*. Edición por Xavier Moyssén L. 2000. Monterrey, México. Museo de Monterrey.
- * **RUIZ ACOSTA, Enrique.** “El tiempo del arte”, en *Artes Plásticas de Nuevo León. 100 Años de Historia. Siglo XX*. Edición por Xavier Moyssén L. 2000. Monterrey, México. Museo de Monterrey.
- * **SALAZAR, Humberto.** “La entrada al nuevo siglo”, en *Artes Plásticas de Nuevo León. 100 Años de Historia. Siglo XX*. Edición por Xavier Moyssén L. 2000. Monterrey, México. Museo de Monterrey.
- * **SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo.** “Las ideas de Marx sobre la fuente y naturaleza de lo estético”, en *Las ideas estéticas de Marx*. 1975. Mx: Ediciones Era, pp. 52-88.
- * **VANIA, Macías.** “Espacios alternativos de los noventa”, en *La era de la discrepancia*. 2006. México: Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial de la UNAM, pp. 366-370.
- * **VÁZQUEZ MANTECÓN, Álvaro.** “La visualización del 68”, en *La era de la discrepancia*. 2006. México: Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial, pp. 36.
- * **VÁZQUEZ MANTECÓN, Álvaro.** “Los Grupos: una reconsideración”, en *La era de la discrepancia*. 2006. Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial de la UNAM, pp. 194-196.

ANEXOS



*** Entrevista a Enrique Ruiz. Artista visual y docente de arte. Autor de diversos artículos de relevancia sobre la historia cultural y artística del noreste de México. La entrevista se realizó el 1 de agosto de 2013, en la Escuela Adolfo Prieto, de CONARTE; en el Parque Fundidora. Monterrey, México.**

Eliud Nava: Hola, antes que nada, ¿podrías presentarte?

Enrique Ruiz: Sí. Soy Enrique Ruiz y casi toda mi formación como artista es dentro de la Universidad y mi actividad también. La mayoría de mis actividades están localizadas aquí en la ciudad, en la Universidad Autónoma de Nuevo León y en Monterrey. Me he dedicado combinando un poco la docencia, la actividad académica y las prácticas fuera de galerías. Muy poco he hecho dentro de espacios comerciales... y pues estoy a tus órdenes, tú me dirás.

EN: ¿Aproximadamente en qué fecha, en qué año empieza tu producción artística?

ER: Mi producción artística empieza tal vez en los setenta. Empiezo a estudiar en lo que antes era el Taller de Artes Plásticas, y a finales de los setenta ya tenía, probablemente, un par de exposiciones colectivas e individuales.

EN: En esa época, a finales de los setenta y de los ochenta, ¿cuál era la escena?, ¿cómo se percibía la escena del arte, el circuito del arte regiomontano? ¿Cuáles eran las instituciones que tenían alguna carga simbólica en la ciudad?

ER: Yo creo que lo primero es que el propio Taller de Artes Plásticas, que se llamaba así, la institución previa a la Facultad de Artes Visuales, tenía una galería, y esa galería la prestaban y se volvió impor-

portante dentro de la escena. Luego estaba el trabajo que hacía el maestro Gracia, Alfredo Gracia, quien tuvo una galería muy grande y que después tuvo una pequeña galería; Arte A.C. ya tenía también bastante atracción. Recuerdo otra galería que era la Galería Collage de Eduardo, no recuerdo su apellido, pero le decíamos "Lalo Collage". En esa época había un predominio, una gran producción, si no es que toda, que venía de la Escuela Mexicana de Pintura por una parte, es decir, los paisajistas, como Rodolfo Ríos; y por la otra, una serie de artistas que trabajaban bajo esta visión de Cuevas que era en sí el abstraccionismo, la pintura geométrica. Toda esta línea, digamos, son todas estas cosas que pasan en los cincuenta en el mundo; este choque entre, no sé, las líneas nacionalistas y las líneas internacionalistas. En Monterrey ese era el escenario, no había otras cosas; a lo más que llegábamos pues era, de repente, a grabados de Miró que traía el maestro Gracia; el maestro Gracia tiene mucha influencia porque les comisionaba trabajos y luego los promovía, funcionaba bien su galería, era bastante movida. Debe haber otras cosas por ahí pero eso es lo que pienso que era lo más representativo.

EN: ¿La galería del maestro Gracia estaba inserta en un mercado del arte?

ER: Local sí, igual que la galería de la Universidad que la manejaban esencialmente los maestros del Taller de Artes Plásticas; era como una forma de darse a conocer, de tener presencia; y muchos de los maestros tenían oportunidades buenas de hacer trabajos litográficos o pintura para el gobierno, ya que el gobierno era un gran consumidor.

EN: ¿Había alguna instancia oficial, algún museo que estuviera proyectando a los artistas de Nuevo León, de Monterrey, aquí mismo en la ciudad?

ER: No, la mayoría de los maestros, por ejemplo Saskia Juárez, se forman en el Distrito Federal o fuera del país; la mayoría como que tienen que salir de Monterrey a encontrar una buena escuela y a conocer qué es lo que está pasando, algo que los museos de Monterrey van a empezar a finales de los setenta, mientras que estos maestros se están formando en los cincuenta, sesenta.

EN: Cuando empieza la década de los ochenta, específicamente a finales de los ochenta y principios de los noventa, con la constitución de CONACULTA

de Carlos Salinas de Gortari, y que de alguna manera se instaura aquí una secretaría, un consejo, que es símil de CONACULTA, en este caso CONARTE, y también para poner en el panorama está el Museo de Monterrey; en ese momento, ya recorrida una década de lo que estamos platicando, ¿cómo se percibe el ambiente regiomontano?, ¿hay nuevos bríos, nuevas inquietudes, nuevas búsquedas? ¿Qué es lo que sucede en esos momentos?

ER: Quizás tengamos que ubicar otras cosas antes; por ejemplo, lo de Lalo "Collage" no se entiende sin Rogelio Sada en Vitro. En los ochenta, a finales de los setenta y en los ochenta, con los concursos que se realizaban en Vitro, en ese momento estaba alguien en la Casa de la Cultura empezando a armar el proyecto de la Casa de la Cultura, creo Rodríguez Vizcárraga... o algo así, no recuerdo bien su apellido... él está muy relacionado. Lo que estamos hablando aquí es cómo la clase empresarial tiene un interés muy específico en tener espacios para, no sé, ven en el arte una forma de tener representación pero también una forma de conocer el mundo.

EN: ¿Lo hacían para oponerse a alguna política cultural de centro, del DF?

ER: Pues no sé tanto, pero me parece que lo hacen como en un espíritu humanista por una parte y en el otro sentido, en una consolidación de lo que es una institución económica, de empresa, donde cubren todo los frentes y tienen esta promoción de valores. Algunas empresas están más orientadas a otras causas sociales, en particular Vitro, con Rogelio Sada y la gente que después va a dar al Museo MARCO; y por el otro lado, la gente que se involucró en el Museo de Monterrey. Hay un estadio previo en el que estos concursos de Vitro generan inquietudes, muchas inquietudes, porque lo que van a hacer en los primeros concursos es traer a críticos del Distrito Federal, y éstos van a promover fuerte a los ganadores; esto genera el primer cambio. Después se va a ir consolidando en los noventa con lo que tú dices de la iniciativa de CONARTE y los apoyos económicos, así como el aparador que representa el Museo de Monterrey. Hay otra institución por ahí que es el Museo de las Instituciones que después lo cierran y creo que va a dar como proyecto al planetario; es decir, en su origen parecía que había esa competencia por vamos a hacer todos de esto que se llama Monterrey una ciudad culta.

EN: ¿Las empresas?

ER: Sí

EN: Vitro, Alfa, Femsa.

ER: Y también porque había coleccionistas como

inversores, gente que le apostaba al arte porque pensaban que era una manera de cuidar su capital, su dinero invertido para el futuro.

EN: En ese momento, ¿tu trabajo artístico cómo lo podrías definir, las búsquedas que tenías?

ER: No puedo desligarlo de la institución en la que estaba. El Taller, a finales de los setenta, en los ochenta, entra en un proceso de cisma interno por varias razones; hay varias cosas que hay que analizar ahí, pero finalmente lo que se consigue es una formalización académica. Se pasa de un taller libre a un primer momento que es de educación media superior, equivalente a la normal y después a la licenciatura; eso implica entonces empezar a revisar marcos teóricos formalmente en la educación que recibíamos y creo que eso da un poco de pie para pensar divergente, a entender el arte como una forma de estar de acuerdo o en desacuerdo con el mundo, con lo que se nos presenta. Recuerdo un par de lecturas que son muy representativas, Nora Houser, "La sociología del arte", y H. Colau, "La historia del arte y lucha de clases"; esos tipos de textos, que por ser la Universidad era lo que nos quedaba a la mano, eso empieza a armar un poco nuestra consciencia. Dentro de la Universidad yo diría que lo que se va gestando tiene que ver con la misma Universidad, con una postura crítica.

EN: ¿En esos años la única institución académica que formaba artistas era la Universidad Autónoma de Nuevo León y Arte A.C.?

ER: Había academias privadas.

EN: ¿Sí llegaban a una profesionalización del artista o había carencias en este punto?

ER: La profesionalización ha sido un tema de discusión largo, es decir, se pretende darle suficientes herramientas a los que estudian para que tengan forma de dignificar lo que están haciendo, pero evidentemente el campo de las artes no está sujeto a las leyes del mercado laboral como están otras actividades; no es tan fácil profesionalizar el arte en ese sentido. En cuanto al nivel de educación siempre hubo esa preocupación, que de forma natural se fue dando dentro de la Facultad, también en Arte A.C., y después en el Cedim; se buscaba convivir con nuevas disciplinas derivadas o emparentadas con el arte, como el diseño gráfico, la fotografía y el vídeo. Al principio todo esto estaba hecho un mazacote, porque cuando yo estudié la licenciatura pasé por todas las disciplinas; no había una separación. Después se da un afán de ser especialista, propio de la Universidad y los tecnológicos, que invadió y nos hizo separarnos. Originalmente era una sola formación, y con eso esperábamos cubrir el asunto de la visualidad. Al mismo tiempo había muchos

problemas políticos con la Universidad, pues estaba “la bata blanca”; un momento político de gente de izquierda, sobretodo los más radicales en la Universidad, que también lo vivimos, y hubo que pelearnos entre nosotros y tomar decisiones fuertes. Así pasó, así se fue gestando.

EN: Me gustaría mucho saber cómo aparece CONARTE, el porqué aparece CONARTE y cómo repercute en los productores.

ER: No tengo mucho de esa historia, posiblemente una opinión. Me parece que desde el origen mismo de las instituciones de cultura nuevoleonenses hay una autonomía; de hecho, la Casa de la Cultura, así como la conocemos en su origen dedicada a las artes contemporáneas es atípica, porque la mayoría de las casas de la cultura del país se dedican más al estímulo y al cuidado de la cultura popular. Desde ahí creo que gente como Rodríguez Pascal y también como Alejandra Rangel, la primera directora de CONARTE, hay una preocupación, no sé, así como muy norteña, de que acá nosotros solos podemos con todo; esta idea de autonomía basada en lo económico, en los grupos económicos que siempre han manifestado distancia con el centro bajo muchos términos, y lo único que se consolida es eso.

EN: ¿Los productores cómo lo vieron?, ¿como una institución que iba a estimular la producción artística de la ciudad o como una imposición política?

ER: Creo que lo vieron como una oportunidad, todos estaban muy entusiasmados. Pero era como una cosa más, porque hay una explosión en Monterrey de eventos, de acontecimientos y espacios que en los setenta, ochenta y noventa, por todos lados hay; hasta las subastas de la Cruz Roja, que son muy propiciadas y te hacen pensar que se puede hacer y vivir por la cultura... y no solamente de las artes plásticas, visuales, sino en general. Se percibe un optimismo.

EN: ¿Llegó a establecerse ese optimismo?, ¿llegó a aterrizar? ¿Podríamos asegurar que se llegó a cumplir esas misiones, esos objetivos que se plantearon?

ER: Pues tal vez sí porque en determinado momento la escena regiomontana de repente resultó atractiva. Por ejemplo, del DF, empezó a haber vueltas para ver qué es lo que estábamos haciendo y a llevarse cosas, e intentar conectar, meternos en el circuito; en ese sentido me parece que el frenesí abrió muchas puertas, pero también hay que entender que cambió el mundo. En los ochenta entra la computadora y poco tiempo después el internet, y toda esa actividad se empieza a encausar también por ahí... creo que son cambios climáticos.

EN: Para empezar hablar de los dos proyectos en los que te involucraste, Inconsciente Colectivo y La Caja, ¿cuál de ellos inicia?

ER: El Inconsciente, un grupo de estudiantes de la facultad. Ahí estaba Marcos Granados, estaban tres personas más, cuatro personas más que creo tenían mucho la vocación punk o representaban como una especie de espíritu punk en Monterrey, ligado con el Distrito Federal con la producción de fanzines y a la música y a los cómics.

EN: ¿Estamos hablando de qué años?

ER: Más o menos principios de los noventa, y todos estaban en la escuela, y hacían publicaciones muy artesanales. Tocó que yo les di clase y empezamos a trabajar juntos; más bien yo me sumé a ellos y participé. Yo no sería un, digamos, yo no me siento, yo no les di a ellos, más bien yo recibí de ellos.

EN: ¿Podríamos decir que tenía una especie de reminiscencias de lo que fueron Los Grupos en los ochenta en el DF, todos estos movimientos que se dieron en el centro del país?

ER: No, no... sabíamos de eso, pero yo nunca lo sentí así de parte de ellos. Más bien sentía que su vocación estaba más en la producción de fanzines y en la diversión, en el rock; era muy divertido. Me parece que Los Grupos, la mayoría de ellos están orientados políticamente, y son comprometidos, están vinculados a comunidades o a personas; acá creo que era más libre, aunque sí había una inquietud, propia de la universidad, de un estar en el mundo en forma crítica. Por supuesto no quiero decir que El Inconsciente no era un asunto hedonista, sí tenía orientación crítica, pero no estaba localizado de alguna manera como Los Grupos.

EN: ¿También se construían exposiciones?, ¿desarrollaban exposiciones de arte?

ER: No. El Inconsciente era más de la calle, y era como un, o sea, era para la clase; al final sí, cuando empezó a hacer ruido. Tal vez por el efecto colateral, sin pretenderlo, se organizaron algunas exposiciones en la Casa de la Cultura; pero no era, de origen, la preocupación. Nos juntábamos a veces en un café, y ahí mismo se armaban los fanzines, se repartían y cada quien se los llevaba y sabía lo que hacían con ellos; cuando se intentó hacer una exposición, el proyecto ya había madurado; no sé, tal vez por influencia de la escuela.

EN: Por lo que podría intuir, este colectivo no era una especie de subversión, o una rebeldía ante las instancias oficiales, porque no había esa necesidad?; ¿o podríamos hablar de una molestia ante organismos del Estado?

ER: No específicamente; no era un “vamos a darle

en la madre”. Me parece que estaba más enfocado a entender qué era una representación, y a tratar de romper los moldes de la producción, de hacer cosas no convencionales, a jugar, a plantear discursos fuera, no era así como un pleito; de hecho, cuando se da la oportunidad de exponer, no hay conflicto dentro del grupo para que se diga “no, eso no”.

EN: En cuanto a La Caja, ¿en qué año se gesta?

ER: Un poquito después de esto, digamos que a mediados de los noventa.

EN: ¿Cómo podrías definir ese proyecto?

ER: Pues en la Facultad había otro grupo que se llamaba La Santísima Trinidad, junto con El Inconsciente. Cuando El Inconsciente se disuelve y La Santísima se disuelve, entra un periodo en el que duele la disolución, y luego una parte de La Trinidad y una parte de El Inconsciente nos reunimos y empezamos a platicar, y de ahí salió La Caja. Éramos al principio 4 personas, y después creció a 13 ó 14 personas; ahí también creo que la idea parte de hacer las cosas fuera de los espacios oficiales, pero no porque los espacios oficiales fueran el enemigo, sino porque en mi punto de vista, había una necesidad de tocar lo real, de entender hasta dónde un discurso artístico podía pervivir o ser entendido sin la instancia oficial. Nos gustaba mucho encontrarnos con gente o cuestionar en la calle, y a partir de ahí propiciar diálogos, propiciar reflexiones, no sé, regalar cosas; la mayoría de las piezas fueron así, efímeras. Uno de los proyectos más logrados también fue gracias a un apoyo de CONARTE, nos autorizaron un “presupuestillo” para intervenir empresas, y todo el trabajo de gestión era lo interesante, el ir ahí y pedir “chance” de hacer instalaciones, o ir a hacer performances o acciones; lo que lográbamos era salirnos de nosotros mismos, de la creencia del mundo del arte, y confrontar eso con gente que tal vez en ese momento les resultaba una experiencia rara... a lo mejor un poco en el terreno puro de lo estético, o tal vez era algo así como “¿qué andan haciendo acá?, ¿andan perdidos?”. No nos importaba realmente, era el hecho de ir ahí y hacerlo; eso era lo único que nos interesaba. Uno de los proyectos muy significativos lo realizamos en una fábrica de juguetes y de ahí, después de negociar -el chiste era negociar la entrada-, después de haber negociado anduvimos viendo cómo producían el inflado de los plásticos, el desecho de eso, y sacamos montones de piezas, juguetes no ensamblados; con eso armamos una imagen en el estacionamiento y la gente de ahí salió a ayudarnos a formar la imagen que finalmente quedó de 10 metros... tuvimos que subirnos al techo de la nave para poder completar fotos de toda la pieza. Estaba

ahí la gente, creo que eso es lo que importa, el que los dejaran utilizar el estacionamiento; había una cuestión lúdica pero también de reto al sentido de la producción.

EN: ¿En el colectivo había algún tipo de preocupación por legitimar esas actividades a nivel institucional?

ER: No, realmente no. Todavía viene gente de México y quiere que tengamos esas historias escritas y las tengamos documentadas, y que se las entreguemos, que sean antecedentes, y no, no tenía esa intención, esa vocación; se van decepcionados. Siempre les digo “no, no era esa la intención”.

EN: ¿Cuántos años duró La Caja?

ER: Habrán sido unos 3 ó 4 años.

EN: ¿Estaríamos hablando del 2000?

ER: No sé, no me acuerdo; tal vez.

EN: ¿Habían espacios que estuvieran cuestionando lo instituido?

ER: Había un lugar muy chido en donde se juntaban, hacían exposiciones Mike Rodríguez y Damián Ontiveros.

EN: Sí, un proyecto que se llamaba “Vilma Madero”.

ER: Era como un conservatorio; estaba muy bien ahí la madriguera de Mike, porque era juntarse a platicar, a echar verbo. Había esto que, dentro de lo que se percibía como el mundo estéticamente atractivo, los museos, las galerías, Guillermo Sepúlveda ya estaba por demás instalado, y otras galerías; había este sentido no tanto de boicot pero sí de hacer las cosas de otro modo, de no participar del mercado.

EN: ¿Porque no se sentía una representación por parte de las instituciones, las galerías, los museos, que ya estaban insertos en el mercado del arte? ¿Así se sentían los artistas regios en esos años?

ER: No. Más bien tienes que traer la otra de que los coleccionistas no estaban en lo local, sino en valores consagrados, y que los espacios que se fueron abriendo funcionaban como vitrina de esos valores. Había un desdén, un desinterés de qué se puede encontrar acá, “vamos a esperar, vamos a esperar a que acabe de presentarse”. A los coleccionistas como que no les interesaba en momento anterior, el de los abstractos y el de los neomexicanistas, y lo nuevo todavía no cuajaba; quien creo que va a encontrar el modo de vincularlo un poco y señalarlo es Pierre, con la BF15. De hecho, creo que ellos tienen muy claro que el material que ya se estaba produciendo acá podía ser objeto del mercado, y son los que empiezan a señalarlo y a apun-

tarlo; pero no a nivel local. Eso perturba mucho, porque a los que pensaban que por la cantidad de eventos y acontecimientos que se dan en la ciudad, suponían que ya se puede vivir del arte en Monterrey, y les perturba que no se vea, que no se materialice, que no esté ahí. En esas fechas ya se está dando ahí lo otro, es decir, las subastas, la Casa de la Cultura, los premios, los apoyos; o sea, hay modos en los que puedes apoyarte de recursos para seguir produciendo.

EN: Los artistas que la BF15 toma para representar o moverlos en el mercado del arte al final termina siendo un grupo. ¿Qué sucede con todos los demás que estaban aquí trabajando y no encuentran una manera?, ¿se sienten huérfanos?; ¿qué sucede con ellos?

ER: Sí, ya lo dices muy claro; creo que esa es la condición de muchos artistas en todo el mundo. Este proceso de selección y de representatividad que se obtiene de ciertos artistas implica la exclusión de muchos otros, es algo que se aprende, el mundo del arte opera así; pero no recuerdo que hubiera protestas o declaraciones al respecto.

EN: ¿Cuál era tu posición en ese momento?

ER: Yo no quise participar. Fui a un par de reuniones con Pierre y envié, a veces, algo para sus colectivas; y me regañaron porque envié una foto y le puse de precio, en aquel momento, 50,000 pesos. Les pareció absurdo que yo pusiera ese precio porque ellos sí veían la relación que había entre objeto, mercancía, mercado y consumidor; pero ese era el precio que yo quería ponerle y hasta ahí llegué. Me parece bien porque nunca me interesó jugar al mercado. Cuando empiezo a trabajar con esto que te mostré ahorita, con los tickets, los panorámicos en la calle, empiezo también a interesarme más por lo académico, a entender mejor, a preocuparme, a comprender mejor cuál era el estatus del quehacer artístico, y empiezo a publicar en revistas, en Movimiento Actual, Armas y Letras, y eso me lleva después a ser parte del libro -el que organiza el Museo de Monterrey, y que me invitan realmente no por otra cosa sino porque está Moysén ahí-; después de eso sacamos el librito que te regalé, el libro naranja, y mi actividad se va a donde puede estar. También, toda la década de los noventa, casi completa, estoy haciendo arte correo; y el arte correo me da una satisfacción gigantesca. Justo en el momento en que se empieza a popularizar el Internet, y empieza a ser de uso común, dejo el arte correo; coincide en ese momento porque creo que lo sustituye.

EN: En el panorama que acompaña a los artistas, ¿ves que empiezan a reaccionar ante algo? Te pre-

gunto porque en el caso de Juan José, Juanjo, con La Lloradera, que pareciera que ahí empieza a haber ya un tipo de molestia, aunque no quiero que se entienda como un enojo, sino simplemente ya no están esperanzados a que la institución, la instancia oficial venga y te ayude a capitalizar su trabajo. ER: No lo sé, fíjate.

EN: ¿Cuál sería función?, si acaso habría una.

ER: A mí me parece muy distinto a todo, me parece que Juanjo es alguien muy coherente y muy arriesgado; tal vez con quien yo lo conectaría es con alguna gente de literatura o de teatro. Sí hay algún planteamiento, pero tiene que ver con otras cosas, con otros proyectos, con otras posiciones que en particular él toma y él asume. La Lloradera es uno de los momentos en los que tiene mucha más actividad como performancero de la calle.

EN: ¿Entonces no era algo general?

ER: No, ni Maik por ejemplo; a lo mejor Monje andaba por ahí haciendo travesuras, la propaganda política pero eso ya es después.

EN: Como reflexiones, ¿cuál crees que sean las razones por las que los espacios independientes, los espacios alternativos, las galerías de autor, los museos de artistas se configuran?, ¿porqué aparece este fenómeno? ¿Cuáles serían algunas reflexiones de tu parte?

ER: Me parece que si hubiera una forma de explicarlo no está de ningún modo separado de otras cosas que suceden. Me parece que si hay algo es la construcción de sujetos; y al ser sujetos estamos contruidos desde una serie de permisividades y prohibiciones. Eso nos hace sentirnos obligados a, o sino obligados, inducidos; a veces obligados, a veces inducidos, persuadidos para ser de cierta forma. Lo que sucede es que en tanto los sujetos intentamos zafarnos de estas cuestiones, y sabemos hacerlo, sabemos evadirnos, sabemos escondernos, sabemos producir algo que es muy individual, personal, y que tiene que ver con una cuestión privada; creo que el hacer arte fuera de las instituciones no es más que el hecho concreto de que las instituciones están fracturadas y lo permiten. La intención de una institución es la del control, y quiere controlar todo, pero no puede controlarlo todo; entonces lo que uno hace es estar siempre buscando su modo... así hay que entenderlo, como una especie de libertad y de desplazamiento. Por ejemplo, en ese sentido hay cantinas que no son oficialmente cantinas, y hay sexualidades que no son oficialmente las sexualidades, y hay cultos que no son oficialmente los cultos y así es; no tiene el gran misterio me parece, pero sí hay una cuestión desde la institución del arte de legitimar, que luego

ven que sucede y dicen: “ah mira que interesante... yo quiero mostrarlo porque es la vanguardia, yo quiero mostrarlo porque es lo que no está incluido, yo quiero mostrarlo porque soy el primero que lo va a mostrar y eso es prestigio para mí”; hay ciertas instituciones o ciertos discursos que los procuran. En mi experiencia siempre pensé que se tenía que hacer lo que se tenía que hacer y lo hacíamos nada más, como experimento, o como juego, o como reflexiones, o como acciones, a partir de la condición del arte, de la misma condición del arte; si la condición del arte es que se tiene que estar en el espacio para que sea legítimo pues nosotros diríamos a lo mejor no, vamos a probarlo a otro lado, vamos a romper esa pared invisible. En ese sentido sí vamos en contra de la institución, pero no al sentido de que la institución es que vamos a quitar al PRI, hay que quitar al PAN, hay que quitar al papa, o al PRD; en ese sentido no, en el afán de gobernar no, no lo percibo. En el afán de entenderse mejor, y a partir de la propia subjetividad, hacer cosas discursivamente artísticas, pero hacerlas, sí lo percibo; creo que eso pasa en todos los escenarios y en todos aspectos sociales.

EN: Para finalizar, ¿cómo percibes actualmente la escena del arte regiomontano?, ¿cómo existe en el circuito y hacia dónde podría ir?

ER: El presente me resulta muy atractivo, pero no lo puedo definir. Si quiero hacer un corte de problemas, pues está el graffiti, está la fotografía... está la escena de la música y los asuntos interdisciplinarios, como los jams, o todo lo que está pasando a partir del Internet y la interactividad.

EN: ¿Crees que se haya estancado por cuestiones de la violencia o que esté en lo mismo?

ER: No, no lo tengo claro. Seguí un poco con lo que pasó con CONARTE, lo leí, realmente no participé y los reclamos están en eso, así como que “¿y por qué me dejan fuera?, yo soy artista”. Pues siempre estás fuera, nunca estás adentro. Me parece que hay algo que es muy concreto, es muy fácil estar fuera de Monterrey haciendo algo; ahorita es el mejor momento para estar en contacto con el mundo. Por ejemplo, la Galería Pristine trae cosas bien locas y te manda fuera; esa facilidad de viajar, hacerte presente virtualmente o materialmente en otra parte del mundo. El que no quiere hacerlo no lo hace, no sé qué reclamo puedes hacerle a alguien de que no te apoye; ahorita está a tu disposición. nada más de que lo agarres. Lo que yo no veo es una reflexión continua de la condición del arte; me parece que la puerta está abierta y el mainstream evita pensar en la condición del arte.

EN: Muchas gracias.



*** Entrevista a Eduardo Ramírez. Crítico, curador y docente de arte. Autor del texto “El triunfo de la cultura. Uso político y económico de la cultura en Monterrey”, del Fondo Editorial de Nuevo León. La entrevista se realizó el 23 de julio de 2012, en la Escuela Adolfo Prieto, de CONARTE; en el Parque Fundidora. Monterrey, México.**

Eliud Nava (EN): Háblanos de ti. ¿Podrías hacer una descripción sobre tu persona?

Eduardo Ramírez (ER): Me cuesta trabajo hablar de mí. Principalmente soy maestro, es en lo que constantemente me he movido; ha sido mi práctica desde el 84 que salí hasta la fecha, a pesar de las crisis. También, otra cosa que utilizó mucho para definirme es que tengo formación en letras, luego una maestría en periodismo, las dos por el Tec; y relativamente hace poco estudios de doctorado en la UDLAP, Doctorado en Creación y Teorías de la Cultura. Por esto mismo y por ciertas prácticas, me justifico diciendo que soy un tráfuga de conocimiento, que prácticamente voy de un campo a otro, solamente que surgí del campo de la literatura, y que de alguna manera -como todos los estudiantes de las artes o de literatura-, yo intentaba escribir. Tengo unos textos publicados, las publicaciones siempre me han interesado, en un esquema de interacción con el medio o interferencia con el medio; entonces yo sí creo que, sobretudo en nivel cercano, como que aviento de carga todo a través de las ramificaciones, más allá de las que afirmo o no afirmo. Eso permite que todo lo que tú no veas o no estés de acuerdo puedas decirlo y entablar un diálogo o no con un cierto entorno cercano; por eso desde que soy estudiante he hecho comunicaciones, desde El Borrego, una de poesía, estuve trabajando publicaciones también en Difusión Cultural donde fue mi primer trabajo y mi interés por esto. Entonces, como tuve publicaciones independientes en el Tec de San Luis y así más o menos, salí del campo de la Literatura porque hubo ciertos eventos que no me llamaron la atención, a lo mejor síntoma de mi inmadurez; es decir, me cagan los literatos, los escritores o los aspirantes a literatura,

a escritores, el ego de este tipo de gente me caga. Como se roza demasiado con mi ego entonces dije “esto no es para mí”, y empecé a juntarme con pintores porque era un campo en el cual, como yo no estaba implicado, podía decir y hablar sin que hubiera estos choques de egos; y lo he dicho varias veces: “el campo del arte literalmente lo aprendí por las borracheras”. Me emborrachaba a veces con el pintor y les preguntaba: “¿oye qué haces aquí?, ¿cómo le haces acá?, ¿cómo logras este efecto?”; así aprendí, y obviamente por acompañarlos a exposiciones, hablar con ellos en esquema de diálogo, luego ir detectando ciertas lecturas básicas, ya que mis estudios de posgrados los he utilizado estratégicamente como años sabáticos. Cuando yo estaba trabajando en San Luis me dije: “bueno necesito hacer algo”; la vida de estudiante me encanta, a lo mejor por eso sigo siendo maestro, entonces hice el posgrado, escogí el que me requería menos y me diera más, que tuviera mucho tiempo libre para repasar todas las lecturas que según yo ya me había leído y al mismo tiempo funcionara para el posgrado en periodismo. En ese momento la práctica del periodismo nunca me interesó como tal -el periodismo entendido de manera tradicional-, pero sin saber yo había ejercido lo que sería los medios comunicados; el periodismo independiente o las pequeñas publicaciones. Entonces terminé, me seguía juntando con la gente de arte, entré a un campo que no era el mío y también tenía ciertos cuestionamientos y yo me podía mover, brincar, podía decir o hacer cosas que la gente con formación o con un puesto no se le está permitido. Empecé incluso a dar clase de arte en la UDEM, a partir de terminar mi posgrado, la Maestría en Periodismo; entré a la UDEM, primero en Comunicación, y a los 5 años -más o menos en el 95- empecé a dar servicio a Arte, y es un campo muy paralelo porque yo tengo mi formación en Humanidades, Literatura, Arte, Periodismo, Comunicación. Por mi formación, me muevo en cualquier área, con esa facilidad que te da el no apego a un campo; ya en Comunicación, empecé a dar clases en Arte, y en algún momento llegué a dirigir las tesis, desarrollar proyectos -porque también siempre ha sido un área que me ha interesado, el desarrollar proyectos artísticos-. De ahí salto al PEF, que le llaman, que es el desarrollo de la tesis de la UDEM.

EN: ¿Estamos hablando en qué años?

ER: 96, 97 al 2000; 2000 y algo.

EN: ¿Cuando terminaste tu posgrado era a mediados...?

ER: De los 90. Estuve en Comunicación como 4 años y después, poco a poco fui dando clases, primero en Arte, y luego tesis en su parte meteorol-

ógica o de escritura en Arte, hasta que finalmente yo dirigí el PEF, que trabajábamos junto con García Rosales y Aldo Chaparro; ellos en la parte técnica porque yo no tengo ninguna formación en Artes. Si había problemas de pintura y de tal lo resolvían ellos, y en esquemas de concepto, contenido o lógica yo lo resolvía.

EN: ¿Pero aún sigues ejerciendo la literatura?; si no me equivoco obtuviste un premio hace poco.

ER: Sí, es que yo estuve en el clóset todo el tiempo; escribía, siempre he escrito. Escribía cuadernos, cuadernos, cuadernos, que aún están la mayoría; tengo como 25 cuadernos de idioteces, y hasta que después que regresé, ya con el tiempo, como que hubo un cambio, saqué mi escritura al público y la seguí ejerciendo, y dejé de leer novelas y cuentos, y empecé a leer ensayos, como alguna razón de querer comprender qué está pasando en mi entorno. Sin ninguna formación, sin ninguna guía, totalmente descontextualizado, empezaba a leer sociología, mitos, y cosas que no son parte de la formación en Arte, académica, pero yo lo iba haciendo por asociaciones; o sea, leía los autores que citaban los ensayos y los buscaba, cosas de ese estilo.

EN: Cuando inicias en la carrera de Arte de la UDEM, entras en la comunidad artística del Estado, ¿verdad?; ¿o no te consideras parte?

ER: Sí y no; es que yo no acudo a los esquemas sociales, yo no voy a las inauguraciones, a las exposiciones. Si conozco es porque conozco a los alumnos y de repente platicaba con ellos; obviamente de estas borracheras conozco a muchos pintores, escultores de la época de los ochenta, más o menos de la generación de Gerardo Azcúnaga, de Juan Carlos Merla, ese era mi conocimiento de la comunidad. Paralelamente, en Monterrey se estaba desarrollando, a partir de los noventa, ciertas comunidades; estaba desde el grupo de Enrique Ruiz, que se juntaban y platicaban sobre arte, sobre proyectos, hacían colectivos -yo sabía porque de alguna manera trabajamos juntos-, y sé que se juntaban en el taller de Aldo Chaparro, ahí mismo Ismael Merla, Fifi, Mario García Torres. Entre que se emborrachaban, platicaban, se prestaban libros y hacían proyectos; de ahí salió el proyecto La Mesa. También estaba el proyecto de la galería de Alfredo Salazar, creo que en San Pedro hicieron algunos eventos; pero yo no pertenecía a la comunidad. Siempre he dicho que a mí la parte social, o sea, la reunión, la exposición, echarnos un vino, ver gente; esa es la parte que a mí no me interesa. Me interesa el arte o cualquiera manifestación; leo, doy clases, más o menos ahí sufrago mis necesidades de platicar este tipo de cosas, estoy leyendo, o con

dos o tres amigos que tomamos una chela y empezamos a platicar.

EN: A pesar de esto, bueno, tú comentas que te mueves en la periferia, sin embargo tienes un conocimiento amplio, en cierta medida, de cómo se articula el circuito del arte regiomontano, ¿sí podríamos considerarlo?

ER: Por supuesto; y a veces iba a los eventos que había o a las exposiciones que había.

EN: Específicamente en esos años, ¿cómo percibías a esa comunidad o circuito?

ER: Mira, entonces -y de hecho por eso surgió Velocidad Crítica-, lo concebía como: “esto es una burbuja, esto está muy inflado”; o sea, que bueno que se estén juntando, pero se están juntando a emborracharse. Si tú investigas y rascas un poco, hay poca profundidad teórica, de formación, se está legitimando una serie de eventos, de manifestaciones que... pero para entrar un poco al planeamiento que me hiciste, habría que contextualizarlo. Es cierto que está todo este rollo de “post crisis”; vamos a decir, a partir de los ochenta, la quiebra de ALFA, de la Alianza para la Producción -el apoyo de no sé cuántos miles de millones para que Nuevo León no se cayera, con López Portillo-, Nuevo León empieza otra vez a repuntar, y ya cuando llega Salinas, con esta búsqueda de un nuevo panorama económico que tiene la globalización, los mercados globales, lo que pasó en el 92 que se dio después de mucho trabajo previo, mucha planeación de la Comunidad Económica Europea, Estados Unidos quería hacer un equilibrio un poco más sacado de la manga con el Tratado de Norteamérica de libre comercio, que se aplicó en el 94. Entonces Salinas desde el 88 ó el 89 hasta la fecha, propuso a Nuevo León con un esquema geopolítico, como punta de lanza porque estaba más cerca del norte, porque había cierta alianza también con los empresarios de la región; y entonces ahí se da un auge económico, un apoyo a Nuevo León, a la industria de Nuevo León, y se dispara FEMSA, se dispara CEMEX, Vitro, como primeras industrias a nivel internacional, y esto tiene un contrapeso o una repercusión en la infraestructura cultural. MARCO, el Museo de Historia Mexicana, el proyecto del Centro de las Artes, surgen en estos años, a principios de los noventa, como esa integración de Nuevo León, Monterrey específicamente, al mercado internacional. En ese contexto, que acontece por un lado, y por otro lado el proceso de descentralización, CONACULTA, con las becas de FONCA -que se quedaban en su mayoría en el DF-, entonces dijeron: “aquí no estamos cooperando en lo nacional, vamos a hacerlas por regiones”; y que la Bienal de Arte Joven del Noroeste, el FONCA por Estados, eso empezó con un

esquema de descentralización. Extrañamente cuando la iniciativa privada de Monterrey, que era la que estaba apoyando el arte desde siempre -el Tec, Arte A.C.-, hay como un diálogo entre la iniciativa privada y el Estado para el apoyo a la cultura. Con la crisis de los setenta y ochenta, la iniciativa privada -el Museo de Monterrey o la mayoría de los museos o colecciones corporativas de los mediados de los setenta-, se retiran un poco, retiran este apoyo; entonces el Estado, contrario a lo que pasa en el DF -en el DF el Estado se retira y entra la iniciativa privada, con JUMEX, COPPEL-, aquí pasa lo contrario-. Con todas estas becas como apoyo, los estudiantes de arte en los noventa, tienen este esquema de apoyos, estas universidades de arte que empiezan a finales de los ochenta, en la que la Escuela de Artes Visuales se convierte en licenciatura; luego está la Montemorelos, está la UDEM, y esto opera como una combinación de gente que está interesada en el arte. Además, se gesta la idea de institucionalizar la carrera de arte, de legitimarla; y luego están las becas al arte joven, que si vemos la nómina de quién ganó las becas en esa época son muchos estudiantes de arte que algunos continúan y otros no, aunque eso no importa porque así opera en todos lados... cuando tú becas al arte joven, no sabes si estás promoviendo a la profesión del artista. Todo esto se empezaba a dar, y era muy complicado, porque siendo maestro de arte, dando el último semestre de arte, veía que había un rezaño de educación en general; en vez de decir “O.K., déjame ver cómo aprendo”, la respuesta era: “¿tú qué sabes si tú no eres de Arte?”... opción 1... opción 2: “pues yo ya me gané una beca, y entonces tú no sabes”. Los programas de estudio de arte hay que cuestionarlos porque, vamos a decirlo de esta manera, hasta yo daba clase en una carrera de arte; o sea no hay formación de maestros, ¿quién da clases?, a la fecha, ¿quién da clases en las escuelas de arte?

EN: ¿Es una problemática en Monterrey?

ER: Sí, porque hace que, en Monterrey particularmente, se genere una burbuja de lo que estamos hablando; o sea que hay Licenciados en Arte, que hay artistas, hay jóvenes que ganan becas, que se van a las ferias, y que hacen toda una vida de artistas sin producir o sin dar un resultado en prácticas reales... es más el desmadre.

EN: ¿Velocidad Crítica inicia bajo una forma de autogestión o tiene un apoyo del Estado, de alguna institución privada?

ER: Sí, empieza con un esquema, vamos a decir, muy seco pero en broma; en broma quiere decir muy local. El otro factor, bueno te lo menciono, es que yo tuve cuates; tuve dos hijos al mismo tiempo.

Entré en pánico escénico, de que me iban a absorber demasiado y que iba a dejar de crecer profesionalmente; hablando de ejercer profesionalmente en mi área que es meramente la docencia. En ese momento creo que hacía artículos para revistas, muy poco, muy escuetamente; en el pánico escénico pensé: “necesito un proyecto que me absorba, que me de pretexto para que equilibre”; o sea lo que me van a absorber los cuates al mismo tiempo tuve triates, es decir, en el sentido de lo que implica un proyecto y el compromiso de una publicación. En esas pláticas que te digo que yo tenía con alguna gente, Mario Fernández, un estudiante de arte, estaba haciendo la Maestría en Humanidades en la UDEM; íbamos a comer, “¿fuiste a tal exposición?”, y tal y tal, y se la creen y tal, entonces yo, “es que... tenemos que hacer algo”, en otra comida, “es que tenemos que hacer una publicación... ¿qué tal?” Le empezamos a llamar El Hacker, así originalmente se iba a llamar la publicación; pero todo eran ideas etílicas, más o menos pensábamos en notas. Luego, en un momento dado, cuando ya nacieron mis hijos en diciembre del 99, enero del 2000, “¡ya!, ¡vamos a hacerlo ya!. Me vale madre, ¿quién?, ¿tú o yo?”; y pusimos ahí, creo que en servilleta -aún tengo algunos apuntes, igual y se perdieron-, los lineamientos los hicimos en servilleta. Yo tenía una experiencia totalmente local en la prepa de San Luis, de algo completamente flexible, de algo totalmente manuable; gratuito, de textos muy breves. Esa pretensión de hacer una revista de arte, Curare, Poliéster, era demasiado para mí, desgastaba mucho; entonces ya, “¿a quién invitamos?” Una de las cosas de las que partimos es que en Monterrey había suficientes profesionistas como para aventarnos un parrafito cada quince días, hacerlo también quincenal; esa idea de mantener, preferimos la flexibilidad y la rapidez, la periodicidad, que cada tres meses y la profundidad. Si bien aparentemente, hoy a la fecha estoy ligado a esta idea, a esta formación teórica, pero para mí la formación teórica no es lo mejor, prefiero escribir textos breves y cortos, entendibles para todos; y también pensé que no yo iba a entrar al proyecto si no era por lo menos un año. Debes tener claro que si te fallan tus colaboradores, tú puedes hacerlo solo; un proyecto tan breve que tú lo puedas hacer solo, porque es más importante darle continuidad y no cansar a los colaboradores y que sea gratuito, que no tenga publicidad, que no tenga ningún apunte mal porque estamos plagados de imagen y lo que falta es el discurso, el diálogo, la construcción y demás. Estábamos hartos que en Monterrey todo mundo hablaba, hacía crítica pero atrás de las personas, “es que la obra que presentó en la exposición fulatino es horrible por esto, por esto y por esto”, y luego cuando ven a fulanito, “oye, tu exposición estuvo chida... fregona”; es como,

¿porqué tener miedo a decirlo?, “tu exposición está mala por esto, por esto y por esto... platiquemos.”

EN: ¿Es porque consideras que los artistas carecen de una formación autocrítica?, ¿crees que está es una razón por la que esta “burbuja”, este circuito vivía solapándose, por así decirlo?

ER: Puede ser eso, por ahí van los factores como siempre. Uno, toda la formación que tiene Nuevo León, o Monterrey, de que “somos bien chingones y estamos encaminados al éxito”; entonces cuando hay datos de éxito no te pones a cuestionarlos, no piensas que están siendo usados por la empresa, por la institución, por el Estado, por otra persona, por un curador. Por un lado está esta idea de, con todo lo que se ha dado, las únicas manifestaciones públicas de crítica o de rechazo no fueron por los 50 muertos del casino, no fueron por los 60 que aventaron, gente desmembrada, en la carretera, fueron porque “somos chidos, somos jóvenes, somos 132”; hay una falta de costumbre, hay un clasemedierismo muy servil que se permea en las empresas, que se permea en las universidades. Por otro lado está el hecho de que hay una burbuja que está elevando a la gente, ¿pues quién se cuestiona? No se nos olvide que también a mediados de los noventa, vinieron unos ingenuos franceses y dijeron: “de aquí somos... ¿porqué no catapultar a los artistas jóvenes de Monterrey?”, fueron de los primeros que empezaron a introducir a los artistas jóvenes; claro, les prepararon el camino con las becas, las universidades, etcétera. Los llevaron a la FIAC, los llevaron a ARCO, los llevaron a todos lares y hasta funcionaron; muy bien intencionados, muy ingenuos. Pierre, a quien yo quiero y respeto mucho pero, igual, como todos los proyectos autogestivos se pauperizan y truenan, cuando no están bien fijados. Entonces todo el mundo quería hacer fila en la BF, “yo quiero ser el siguiente en la lista”, decían, y todo eso genera un esquema; y además la formación que tú dices, la falta de formación teórica.

EN: Por ejemplo, en el caso de Enrique Ruiz, Ismael Merla, entre otros, como mencionas, ¿tuvieron alguna reacción en cuanto la aparición a la BF15 que tú te hayas enterado?, ¿o cómo se inscribieron en el proceso?

ER: No sé Enrique; porque habría que analizar mucho su trabajo; sin ser negativo, es mejor su trabajo como maestro que como productor, yo así lo veo, por el tipo de producción que hace. Lo que sí sé, es que la mayoría quería apuntarse y hacían fila, como haces fila para Justin Bieber; querían que los incluyeran y no se cuestionaban si estaban bien o estaban mal.

EN: ¿Qué piensas acerca de los espacios alternativos y el proceso de legitimación?

ER: Pienso en La Panadería. La Panadería del DF a lo mejor empezó buscando alternativas, pero así de pronto se convirtió en un espacio oficial, apoyado por, no sé si la Rockefeller, no sé si la British Council, CONACULTA por supuesto, y peor porque tienen un periodo de legitimación inmediato; o sea, se cerró La Panadería y al año Taschen ya le había hecho un libro. ¿Eso es el modelo de alternativo fuera del sistema? Hello, o sea mis huevos; pero al mismo tiempo creó un esquema de éxito, todos queremos ser La Panadería, así como todos ahora quieren ser 132. Estas facilidades, por decir, de todas estas instituciones oficiales, aunque por supuesto que también hay lana de tu parte, pero también hay legitimación, medios, fondos; por ejemplo FinanciarTE, o los presupuestos federales. Todavía hace poco Rocío Cárdenas tuvo un apoyo para los bucólicos, Buco Art se llamaba; era un espacio alternativo, oficializado, patrocinado por. Yo dudo cuando dicen: “ya no hay espacios para el arte”, pues hay becas para instalaciones, hay bienales para instalaciones, hasta FEMSA tiene instalaciones dentro de sus categorías o tuvo mucho tiempo; hay espacios, el problema un poco, es sí están anquilosadas las estructuras. Supongo que aquí y en muchos lados, el circuito está desarticulado o fracturado; hay cafecitos, una galería institucional y museos, no hay pasos intermedios, a lo mejor ahí sí llenan un hueco, no hay donde presentar a los estudiantes de arte, porque todavía no los permiten en el Centro de las Artes, porque estos cafetines son muy tradicionales. En ese sentido, los espacios alternativos sí llenan un espacio, pero para integrarse a un circuito; nadie quiere ser rebelde, la idea es integrarse a un circuito.

EN: ¿Crees que la configuración de este tipo de espacios, a veces llamados independientes, otras alternativos o emergentes; crees que no responden a una falta de profesionalización en la actividad artística?

ER: No, al contrario, lo tienen muy claro. Por ejemplo, en Puebla, unos estudiantes de la UDLAP, ponen un espacio independiente y a los dos años se van a Goldsmiths a estudiar.

EN: ¿Hablas del caso de Don Apolonio?

ER: El de Don Apolonio, Isaac Muñoz, con el 6 x 6, o LaAlvaca; y no sé si de alguna manera sea tu caso, bueno, a ti no te tocó Goldsmiths sino Puebla. No sé si sea una manera de legitimación, un esquema de institucionalización, o un trampolín para decir “esto me sirve para instaurarme en el sistema”. Yo te lo puedo decir, siguiendo con el sistema, dando esa vuelta y entrando en esos huecos; mi doctora-

do fue con Velocidad. Mi trabajo profesional es más reconocido por Velocidad, como que me posicioné más por Velocidad que por otra cosa.

EN: ¿Cuál debería ser la función?, ¿cómo deberían configurarse?, ¿a qué deben responder?

ER: No sé. Voy a tratar de poner tres variables: uno, esta idea de circuito fracturado en el que llenan espacios necesarios; en ese sentido sí llenan una necesidad social o una carencia a las políticas culturales -aunque quién sabe porque hasta Callegenera tiene su espacio en espacios oficiales, espacios institucionales-. Entonces, por un lado están las fracturas del sistema y el exceso en la oferta generado por esta burbuja, una que genera muchos estudiantes de arte, muchos jóvenes inquietos, mucha gente y sus necesidades, todos quieren ser artistas; mi aspiración en la vida es ser artista joven, desde que cumplí 50 años yo quiero ser artista joven. ¿Porqué?, porque todo el mundo que es joven es artista, porque todo artista es joven; incluso a nivel económico, la juventud es el nicho. Todos le meten lana, Indio, Corona, todos le meten lana a los jóvenes y todo el mundo mete lana a las empresas creativas, al diseño, la vestimenta, el graffiti; todo el arte urbano, pero también el arte vuelto en su imagen de mayor derroche, se vuelve imagen y se necesitan muchos creadores de imágenes, muchas “gentes creativas” haciendo sus videitos caseros, haciendo sus diseñitos chidos. ¿Para qué?, para el Facebook o para lo que sea; y en algunas de esas, en algún momento, llegaremos a eso. Lo chistoso es que los colectivos de arte de los noventa son los despachos de diseño del 2010, y son más exitosos; ¿cómo se transforma la sociedad para llegar a eso?, es bien chistoso, y en eso la BF15 cooperó. La BF15, un despacho de diseño que vino a legitimar el diseño en Nuevo León en los noventa, porque últimamente es el diseño el que está funcionando. Entonces ese exceso de oferta de gente creativa, jóvenes, que necesita sus propios espacios; y puede ser también la razón del propio inmueble, que en algún momento dado lo puedes encontrar en García, o en el Centro, un buen espacio en donde hacerlos. Hay una parte muy importante que sí son movimientos sociales, que sí hay una necesidad de reivindicar ciertas posturas críticas, cierta desigualdad; pero eso es lo menos, todos se van para otro lado, a lo mejor en otros lugares, en otros esquemas del mundo, del planeta, de la galaxia, sí se den esos: los bienes comunitarios. A partir del terremoto del 85, del 68, toda la tradición de movimientos comunitarios es también la creatividad del arte que están tratando de hacer labor social; pero al circuito no le importa, de hecho, no sé si recuerdes La Perra Brava, el libro de Araceli Zúñiga y César Espinosa, en donde

documentan que a partir de los sesenta-setenta, ellos -que pertenecen al sindicato de la UNAM, de maestros-, se desligan de Los Grupos. Unos hicieron trabajo estético, se integraron, y otros hicieron trabajo social y nadie los pela; se fueron a Michoacán, a hacer trabajo con los sindicatos. hacían talleres, también creativos, porque hay toda una tradición del uso del arte, de la creatividad, etcétera, para esquemas sociales, pero esos no los historia el arte; o sea eso no les interesa. ¿Porqué?, porque ellos tampoco aspiran a integrarse. Lo que se plantea La Perra Brava es que se integran a las bienales del graffiti, y esa línea gráfica, que no es muy conocida por género, como técnica del arte contemporáneo, los acerca a los movimientos sociales. O la caída del sistema en el 88, el 94 con el Subcomandante, y ahora los 132; ¿dónde está la presencia del arte aquí?, este arte de la izquierda que ahora se está haciendo. De repente en unas manifestaciones del DF se aventaron unos performances, y unos videitos de arte; entonces aún no se ve cómo se están hilando esos movimientos sociales, críticos a la sociedad. Y si se están dando, es fuera del discurso que legitima al arte contemporáneo; porque de que se están dando se están dando, los medios comunitarios, las publicacioncitas, radios, carteles, pero todo está fuera de, y por supuesto fuera del mercado. Por eso a nadie le interesa, los que estudian más eso son los comunicólogos, los antropólogos, no los historiadores del arte, a ellos les vale madre.

EN: O los sociólogos, por ejemplo.

ER: Sí, sí, por supuesto. Ahora está la otra parte, que es bien importante también, que los grupos alternativos son una manera de trabajo flexible; esto quiere decir que ya el mercado no te contrata de planta, en general, para ahorrarse gastos y para generar ganancias, todo es por proyecto: “tú te pagas tu laptop, tú te pagas tu seguro, tú pagas lo que sea, tú pagas tu oficina, tu celular, y yo ni seguro te doy”, un proyecto que dura 2 meses, terminas y bye. Entonces toda la sociedad, toda la industria, toda la economía -por eso está el quiebre- hace trabajo flexible; eso hace que tú te vuelvas emprendedor, o sea, no es que yo sea muy chingón, no es que eso me de un plus, es que no hay de otra. Ya la estructura del edificio social con la que operó el estado de beneficio y demás se está desmantelando; “¿qué tengo que hacer?”, pues moverte, ser emprendedor... así nos lo vendieron. Ser emprendedor es muy chingón, pero realmente es “tú ráscate con tus uñas”, “tú vas a ser tu jefe”; “no güey, yo voy a ser el que va a tener que pagar el seguro, el que debe pagar su Infonavit, del poco salario que me dan”. ¿Qué quiere decir esto?, traducido o trasladado al mundo de la cultura, no se generan espacios

de arte, no se generan proyectos de arte, a nadie le importa, si ya de por sí no nos importaba desde hace mucho; pues soy mi propio dueño, nadie me expone, pues hago mi espacio de exposiciones de mi nada, con el mismo microsuelo, o con el sueldo de ser maestro, o de tal, y eso genera una pauperización, una precarización del creador. Sólo con esas tres variables podemos analizar de cuál es cuál, y vámonos uno por uno; se me hace que es muy difícil decir: “los espacios alternativos surgen por esto”. No pues este espacio alternativo, o este colectivo, de acuerdo a sus prácticas, entra un 60% a esto, ahora un 10% en el trabajo social, y un 30% en sumar o completar el circuito del arte.

EN: Actualmente en Monterrey, por la situación de la ciudad, la cuestión de la violencia y todo lo que está sucediendo en el país, obligan a más de uno a que busque maneras para darse a conocer; ¿cuáles serían tus reflexiones sobre esta problemática que se vive?

ER: A estas alturas del partido, las artes están siendo relevadas por la industria en la conformación del sujeto; vamos a decir, lo que la mayoría de las empresas producen, Nike, Coca Cola, Nescafé, Indio, es sujeto, producen cultura. Eso es rarísimo, ver como los anuncios de Indio son de un graffitero, un DJ; producen cultura y hace que yo me identifique con ellos, como sujeto, como individuo. Obviamente por el capital que hay detrás de esas empresas, se están papeando a los artistas; no hay artista capaz de generar esos modelos o convertir con sus producciones. Esta idea de, no sé si es “Despierta México” o “Amanece México”, de Nescafé, de que todos necesitamos un nuevo ánimo, en estos momentos de inseguridad de México. O Coca Cola que se producen mil tanques pero también 10,200 monitos de peluche; entonces veinte mil gentes están compartiendo una coca y vamos a ser felices todos. Es muy complicado en cuanto a esa producción porque lo que hoy deja más capital es producir un sujeto, experiencia y juventud, que puede ser parte de lo mismo; y ahí el arte se liga ante esa tentación, los diseñadores son los que están unidos a ese mercado, todo es diseño. Por ejemplo, los del 132 no producen consignas, producen logotipos; todo el mundo está manejando la marca 132, hasta los movimientos sociales son de marca. Debemos permitir que surjan esquemas, de trabajo, familiares, creativos, que permitan el cambio; volver a la plática, a una plática abierta. Yo digo que todo diálogo parte de un diálogo vulnerable, no de un diálogo de poder, si generas un diálogo de poder ya valió madre; y esos diálogos generan cambios sociales, pero todos están en lo suyo, cada quien tiene su monólogo y siguen hablando de lo mismo. A todo esto, creo que la generación de lazos es lo

que debe de pasar. Hay gente que dice “no hay espacios”, aquí, puta madre, sobran los espacios, pero en ningún lado pasa nada, los que hay no se utilizan. Hay que tomar por asalto a los espacios, no hacer espacios; sin pensar si es institucional o no es institucional, si es callejero o no es callejero, si está de moda o no está de moda, porque esas sí son posibilidades.

EN: ¿Ves de alguna manera pesimista la situación?, ¿crees que sí hay posibilidades sin caer en determinismos?

ER: Yo sí me he caracterizado por ser pesimista, como muy crítico; platicando con un amigo le decía que tengo como tres meses de no escribir, y es un síntoma de no joder la poca esperanza que está surgiendo. Creo que sí es un momento, desgraciadamente, de desmoronamiento moral y económico; un desmoronamiento material que ya no puede evitarse y se está desgarrando. Para mí hay un Post Monterrey, o Monterrey Post, en donde todos los valores que le dieron sentido a Monterrey ya nadie pueden decir que operan. Mi pesimismo es reconocer eso... ya nos llevó la chingada... mi optimismo es “pues ‘hora sí hay que hacer algo’”. Tuvimos que aprender de esa manera.

EN: ¿Proyectos a los que últimamente te hayas acercado?, ¿algunos escritos, algunas ideas que recomiendes para comprender mejor la situación actual de Monterrey?

ER: ¿En términos de espacios alternativos?

EN: No necesariamente... Hablando de Monterrey y su situación...

ER: Lo que veo es que los espacios esperanzadores es la “jodidez” de la gente. Cada vez más gente con la que platico se reconoce angustiada, se reconoce jodida, y eso es importante; vamos a decir, reconoce su vulnerabilidad, eso me da de alguna manera esperanza. En base a eso, se ha pretendido hacer grupos. Yo tengo un grupo, un proyecto, “es un proyecto” por decir algo, que es crear conversaciones, y volviendo a que quiero ser artista joven, es tomar por asalto los espacios y platicar con la gente. Pero lo que creo es que esto es el espacio importante, el reconocer el espacio del otro, del sujeto, el sujeto desarmado, el sujeto vulnerable, lo que tenemos que hacer; más que estar viendo el espacio arquitectónico, estético que generó una cosa padre en el otro. Tenemos que empezar a ver ese espacio jodido, deshabitado, ruinoso que tenemos cada uno, que tiene el otro, que lo observo en el otro y comunicarnos; ese momento lo estoy viviendo. Quiero pensar que existe por ahí unos proyectos que se basan en esto, algunos de pacotilla, otros de petate, y otros que van a coagu-

lar bien, a lo mejor ya no delante de la gente que conocemos, u otros que operan en estados institucionalizados, en un pequeño circuito de 20 personas del mundo del arte de Nuevo León; ojalá y vengan de afuera para que traigan aires un poquito más frescos.

EN: Muchas gracias.



*** Entrevista a Damián Ontiveros. Artista visual. Su trabajo se ha presentado en diversos museos, galerías y centros culturales de México y el extranjero. La entrevista se realizó el 1 de agosto de 2013, en el taller del artista. Monterrey, México.**

Eliud Nava (EN): Hola. ¿Podrías presentarte?

DO: Yo soy Damián Ontiveros, soy de Monterrey, vivo en Monterrey y moriré en Monterrey. Yo empecé a finales de los noventa la producción en mi trabajo; en el 99 ya estaba muy encarrilado y en el 2000 fue que se legitimó, vamos a decirlo, porque quedé en algunos eventos nacionales, en la Reseña y en la Bienal. Esas fechas estuvieron muy álgidas en cuanto a la producción en Monterrey, había mucho movimiento, estaba la gente experimentando cosas, todos estábamos haciendo cosas, y todo era permisivo, había muy buen cotorreo en esas fechas; incluso gente venía de otras ciudades para ver lo que estaba sucediendo en Monterrey. Me gustó mucho ese momento porque también, estás hablando de los espacios independientes, y había bastantillos; abrían y cerraban, eso da señales de una vida saludable en una comunidad cultural tan pequeña en Monterrey. En el 2001, el Maik, el Monje y yo abrimos -bueno lo abrimos entre comillas porque ahí trabajábamos-; estaba cerca de la casa de Los Lichis, ahí en la Obrera, se llamaba la galería Vilma Madero y estaba ahí en Madero y en Batallón de San Blás. Hicimos como unas 5 exposiciones pero la verdad eran como el mood de: “bue-

no tengo un trabajo, un lugar en donde vivo, voy a poner un espacio independiente”, eso está padre. Tú sabes, es mucha energía la que se gasta, mucho dinero, pero es bueno hacerlo. Pues lo hicimos y ya, lo hicimos y lo cerramos; estuvo ahí como un año funcionando. Ahí yo expuse una vez y varios; y ya como productor noté que algo estaba pasando en Monterrey y que había posibilidades de algo grande, vamos, iba solito. Había bastantes productores y eran de buen nivel, y como que nos quedamos esperando a que algo pasara. Sí creo que trabajamos lo suficiente, creo que sí hicimos lo que teníamos que hacer; vamos, no es nada más producir. Algo se desinfló, algo se cayó, algo se pinchó y mucha gente empezó a emigrar.

EN: ¿Podrías ubicar esto que se desinfló?

DO: Mira, yo creo que todos, todos los que estábamos haciendo algo pisamos todos los espacios que teníamos que pisar y a nivel principiantes; obviamente Museo Marco y esas cosas pues no, pero el Centro de las Artes, las Casas de la Cultura, algunas galerías, el Museo Metropolitano. O sea todos esos lugares los pisamos haciendo cosas y estábamos saliendo mucho fuera también, de la ciudad y del país. Para el mercado emergente, no para el mercado, para la escena, yo creo que no había mercado, vaya, a mí me compraron mis amigos, gente que yo conocía, gente que... había un funcionario de Conarte... o sea gente que nos veía haciendo cosas y nos compraba, o nos ganábamos becas, o teníamos un trabajo dando clases, o un trabajo como diseñador, lo que fuera. Yo creo que es saludable pero también creo que algo le faltó a Monterrey y fue más promoción cultural, o sea más... por decir, si Conarte era el encargado de la promoción creo que le faltó sacar, le faltó exportar el capital cultural que estaba ahí; nunca se hizo una exposición enorme de artistas nuevoleonenses, nunca hubo. Sí hubo, por ejemplo, Marco Granados hizo un evento muy bueno en Ex Teresa con unos 10 artistas -algo como lo que una vez hizo Carlos Ashida con “Piel Fría” que estuvo en el Carrillo Gil, y luego aquí en el Centro de las Artes, y luego no sé donde, que eran artistas tapatíos-, y alguien se encargó de echarles la mano. Un artista sobrevive, un artista siempre va a sobrevivir, pero una instancia cultural es la que tendría que beneficiarse con la capitalización de sus bienes culturales; entonces, yo creo que más bien, Conarte lo que hace es recibir, o sea Conarte busca ofertas y las agarra de fuera. Si viene algo de Alemania, si viene algo de DF, súper chido porque se escucha como si somos bien internacionales; eso es la mitad de lo que hay que hacer, la otra mitad es sacar lo que tú ya tienes aquí, es sacar tu producto. Es sacar tu capital cultural y ponerlo a rendir créditos fuera, y eso nunca

lo hizo Conarte; creo que era la instancia adecuada para hacerlo y nunca lo hizo. Entonces, hacer una gran revisión de artistas por ahí del año 2003, 2004, hubiera sido lo mejor que le pudo haber pasado a la cultura de Nuevo León; hablando de arte contemporáneo, pero nunca pasó. Ya para esas fechas muchos se habían ido, yo estaba regresando del DF, fui a hacer una, a tomar el programa del Centro de la Imagen -por cierto regresé peor de como me fui- pero estuvo bien porque sí es bueno salir y ver qué pasa y cómo funciona, cuáles son los mecanismos en otro lugar.

EN: Conarte se establece en el estado en los años noventa... ¿consideras que no hubo una revisión concreta por parte de Conarte de la producción desarrollándose aquí en Monterrey?

DO: No. Tomaron apuntes y creo que es un buen registro esta onda de la Reseña, pero la Reseña es muy general; algo más específico como es el arte contemporáneo, sobre eso se hubiera hecho una revisión exhaustiva. En el 99 hubo un evento del Museo de Monterrey de artistas de Nuevo León y fue una revisión bien “choncha”.

EN: ¿La de 100 años, 100...?

DO: Sí, esa, en el Museo de Monterrey; y debió de haberse hecho una revisión por una segunda parte, Conarte supongamos. No sé si esa exposición que realizó el Museo de Monterrey se interinó, se promovió; porque el catálogo estaba increíble. No sé si se hizo la labor de venta -creo que no, o díganme si sí, pero era una exposición muy global- o sea eran 100 años de trabajo; pero acá debería de haber sido una revisión “platafórmica” de qué está pasando, qué es lo que tenemos. No sé si eso fue lo único que propició a que la gente se fuera, la gente se fue, acabó yéndose; se fueron muchos y quién sabe, bien loco. Creo yo que ese boom en 10 años, vamos a suponer que 2005, 2006, 2007, yo no veo que se esté dando otra vez, ya pasaron 10 años; sube y baja, se infla, se poncha, salen poquitos y empiezan a emerger pero no acaban de cuajar. Creo también que estas generaciones nuevas son menos intensas, menos agresivas, menos arriesgadas; se están comprando una idea de que ya hay algo establecido y hay que seguirle cuando más bien habría que romperlo, y empezar de nuevo y con mucha energía... está muy disipada la cuestión.

EN: ¿Apatía?

DO: Más que apatía creo yo que falta de riesgo, hay mucha gente que quiere ser artista pero como que no tienen prisa, como que no tienen ese rush, y muchos sí tenían, de estar haciendo, de estar haciendo; es más como una falta de energía. Continua-

mente salen chavitos de las escuelas de arte, quieren hacer cosas de arte, pero siento que están copiando patrones de algo que ya está muy pasteurizado; como que no tiene mayor potencia, no sé, está pasando algo. Ahora que acabo de terminar la... fui vocal y terminé hace poco, desde hace tres años junto con Leonora Garza, quisimos que los recursos que tiene el gremio que es una cantidad considerable, se aplicara en algo que beneficiara; hicimos unas conferencias muy buenas, fue muy poquita gente porque a la banda no le importó. Luego decidimos cambiar el formato y hacer algo por selección, y desarrollamos junto con Marco Granados el PARAC, que es el Programa de Alto Rendimiento de Arte Contemporáneo. Hicimos una convocatoria, una preselección, y quedaron seleccionadas 15 personas, 7 no pudieron y se fueron quedando en el camino, y quedaron 8 con un buen nivel y eran chavitos. Yo espero que ellos sean parte de una camada que ahí va, que se está gestando, pero te digo, les falta como que riesgo; bueno, cada quien le hace como puede pero yo entiendo que el arte... tienes que generar algo que no haya sucedido antes, tienes que generar una expectativa que te llene como de una necesidad de querer conocer, de querer entender, ganas de algo sobre la vida. Está muy agitado, está muy agitado.

EN: De lo que comentas, uno de los factores que percibo, que indicas, es sobre una forma de inconsistencia en la escena del arte regiomontano y que parte de las instituciones oficiales, Conarte específicamente, en Nuevo León... ¿algún otro factor que consideres que en esta década se haya terminado por desinflar la escena?

DO: Sí, otro factor creo yo fue... Mira hubo un ciclo en donde se gesta una camada y producen, empiezan a promover ellos, exportan su trabajo; pero no cierra el ciclo porque hay un factor que falta ahí que es la colección. No hay la inversión, no regresa la lana, no regresa por 10 para poder seguir produciendo y una vida más o menos decorosa. Hay artistas que ahora les va muy bien porque se dedican específicamente a la pintura, incluso el discurso raya más entre lo moderno y lo posmoderno, no hay como una aproximación a lo contemporáneo. Esa producción es muy riesgosa y aquí en Nuevo León quien colecciona no le va a entrar a eso.

EN: El mercado del arte aquí en Nuevo León no absorbe...

DO: Esa parte no porque, ¿dime tú a quién conoces que quiera comprar una instalación?, o que haya comprado un vídeo de algo performativo... tiene que haber, tiene que haber uno, pero la cosa es que no es uno, debe haber 100; es un Estado con mucho capital, pero no se ha hecho una moda. Estuve

analizando más o menos cuál fue el proceso en la Ciudad de México, y creo que en parte, hay cosas más detrás; hay cosas que quizás sean obscuras pero yo no las conozco. Algo que impulsó mucho a Temístocles, a La Panadería, es que había gente con lana que estaba detrás y que apoyaba los proyectos, incluso compraban obra; aquí no hay y no sé si hubo hace unos 10 años, pero ahorita no hay, no hay ni la moda ni el coleccionista. Lo que se está haciendo no es suficiente, se tendría que hacer todavía más inversión por parte de los artistas para hacer mucho más escándalo, más ruido, generar expectativa, generar atracción. Ver que el coleccionismo es bueno, es saludable, es una buena inversión; propiciar que se cierre ese circuito. Aquí se fueron muchos artistas, vamos a decirlo, sabemos quienes se fueron; o sea, yo me fui a estudiar y quería saber de qué trataba la cosa, pero fui a ver si allá me iba mejor. Ahorita es que si aquí tenemos 100, 50, estamos haciendo la lucha en un mercado en donde dos o tres compran; allá hay 40,000 cabrones haciendo cosas de arte. Yo prefiero venirme acá e intentar generar esa cuestión, ese fenómeno de que algo suceda aquí; allá ya está pasando, de hecho ya está institucionalizada la cuestión del arte contemporáneo pero aquí no. Entonces va y viene, va y viene, con cierta desilusión de: “¿dónde me va a ir bien entonces?”; aquí en Nuevo León, habiendo tanto dinero... a principios de los noventa cuando se crea MARCO, había tanta lana, había tanto impulso con gente viajando a Nueva York y a Europa, que se cree que Monterrey es el próximo Nueva York; fue una utopía muy cotorra. Se crea toda esta cuestión mediática del arte contemporáneo y de repente se cierra el Museo de Monterrey, empiezan a cerrar galerías; es una pelota que se infla y se desinfla. ¿Cuándo va a parar de poncharse? Hasta que los artistas produzcan con más riesgo, hasta que decidan sacrificar todo por el arte, hasta que Conarte diga: “ahora sí vamos a hacer una mega revisión y vamos a meterle un chorro de dinero, y vamos a llevarla a varios países”... hasta que no diga eso.

EN: Desviando un poco el tema para seguir reflexionando acerca del circuito del arte regiomontano, como reflexiones, ¿cuáles serían los mecanismos que consideras son los que permiten la configuración de los espacios independientes de arte en la sociedad y a qué responden?

DO: Yo lo ejemplificaría con Facebook, tú entras a una página... a mí me gusta mucho una página que se llama “Mexicano’s Everywhere”, tiene 30,000 seguidores. Vamos a suponer que es como el caso de La Panadería, que se llenaba, se atascaba de gente cuando había inauguraciones, era muy popular; ¿a qué se debía?, pues sabías que era más el

desmadre. Sabías que el arte no se tomaba tan enserio pero sí era arte, y quienes llegaban traían buenas propuestas; entonces estaba en un lugar que era lindo pero antes no estaba tan de moda. Te vendían la cheve a buen precio, había música y te la ibas a pasarla bien; yo por eso abro esas páginas pendejas para poder reír un rato y luego ya las cierro. Hay espacios que los abren y llegan 20 personas o 25 personas, los amigos como en cualquier inauguración; bueno eso es en las exposiciones y después se dan talleres, se hacen como residencias. El hecho de que tengan éxito o no, yo creo que ningún espacio cultural tiene éxito como para vivir de eso, quizás sí; sé que sí hay porque hay asociaciones civiles que se dedican a eso, que es un centro cultural, que empezó como un pequeño espacio de cultura, pero el desgaste es tremendo, la inversión también. Lo haces porque es saludable, porque es bueno hacerlo; ¿a qué se debe a que unos funcionan y otros no?, yo creo que son como las páginas de Facebook, los contenidos son interesantes, saben mover su sistema de redes, consiguen patrocinios, están muy presentes en la escena. Sí se vuelven un poco focal en la escena local, y si llega alguien bien importante a nivel cultural, y dice “llévame a 5 lugares bien interesantes aquí en Monterrey”... “bueno sería el museo MARCO, el Centro de las Artes, El Rey del Cabrito, y un centro cultural bien loco que está aquí bien chido, y hacen tocadas y hacen exposiciones y hacen talleres”... “bueno, vamos”... o sea, que ese lugar funcione debe ser por los contenidos. Es muy obvio y es muy simple creer que, y muy inocente creer que por ser un espacio cultural se va a llenar; es bueno que existan. Hubo un momento que aquí en Monterrey estuvieron, por ejemplo el NoAutomático, unos 4 ó 5 lugares; eso habla bien del lugar. O sea, El Gargantas está pero eso es una cantina, ahí venden cheve, sí es un “centro cultural” pero es una cantina, no hay que confundir; ellos sí viven de la venta de alcohol y los otros no, no tienen porqué. Es saludable, es decir “yo hice un centro cultural y expuse a tales personas”, como espacio alternativo, como espacio independiente... yo en lo personal, cuando Maik, Monje y yo abrimos aquel espacio, era por total y vulgar cotorreo; y hacíamos pláticas y sí iba la gente y así, pero ninguno de los tres teníamos madera para ser promotores, ni gestores, ni nada de eso. Hay gente que sí la tiene y se la pasa todo el día buscando patrocinios, buscando becas y viajando, trayéndose a buenos artistas; o sea esa gente es la que tiene la capacidad de hacerlo y yo no la tuve.

EN: Dices: “en nuestro caso era más desmadre”. ¿Crees que haya otras líneas, por ejemplo algún tipo de rebeldía contra lo oficial o como apoyo al ar-

te emergente?. ¿Podrías comentar sobre otras razones?

DO: Sí. Esta onda de abrir un espacio porque no había donde exponer, y sí había, pero nosotros queríamos un lugar ya en chinga para exponer, queríamos esa inmediatez; poder tener el control de lo que se exponía y poder evitar toda esa burocracia oficial. Si quieres el dinero de esa burocracia pues tienes que seguir a esa burocracia; pero yo creo que el principal punto de partida ahí y el eje rector de un espacio independiente debe ser esa cuestión de rebeldía, esa cuestión de ir a tomar un espacio, de adueñarse de un espacio para hacer eventos culturales. Hablar de lo mal que está la situación económica, política y social; estarle picando con una puntilla al sistema político, cultural o como sea, y estarle haciendo ver esos errores. Creo que es lo mejor de un centro cultural alternativo, y creo que es lo que a mí me gusta de esos espacios; si no, solamente es un espacio cultural alternativo, pero no es un lugar de emergencia, o sea no es un lugar donde haya un hervidero de algo. Tú vas a un pequeño centro independiente y si van a exponer grabado lindo y artesanías está bien, pero si se van a hacer conferencias sobre activismo cultural, sobre el empoderamiento de la calle por parte de la comunidad, eso está chido; eso es lo que yo quisiera ver en un centro independiente, eso que se usa mucho tanto en España como en Oaxaca: “estamos haciendo presencia porque no estamos de acuerdo en cómo se están haciendo las cosas, y aparte nos tienen que dar lana”. Sé que en España hay recursos para espacios alternativos que se la pasan aventándole la madre al gobierno, y eso está bien. De todas formas esto es una especie de placebo: “está bien, yo te doy dinero, tú muérdeme, no importa; tú no dejes de hacer cosas para que se vea que están cuestionando políticamente y eso es saludable”.

EN: ¿Esta dinámica la podemos encontrar en México, específicamente en Monterrey?

DO: En Monterrey no, porque obedece a la idiosincracia del regiomontano; porque hay espacios que eran pequeños espacios culturales pero realmente era puro desmadre, era ir a tocar, era ir a emboracharte, hacer desmadre, que está bien, es hacer otra forma de oposición pero que no sale de ahí, que se queda adentro. En Monterrey yo no vi nada de esto, por ejemplo lo que es: “aquí se están haciendo cosas para demostrar que lo que pasa afuera no está bien, está todo mal y lo vamos a expandir a la calle”. Hacían eventos comunitarios, ahí en el barrio hacían expansiones hacia la ciudad, a hacer manifestaciones físicas, ya sea con graffiti, con performance, o con cosas así, para hablar sobre esa emergencia, sobre esa necesidad. ¿Sabes quién sí

lo hacía que te pueda decir?... Juanjo... con todos los eventos que hizo. Me acuerdo que el último, quizá no el último, cuando hizo el de La Lloradera, en el 2002. Era un análisis sobre la ciudad y sobre El Mesón Estrella, pero no era ningún acto tan agresivo como los que hacía antes; lo metieron al bote al güey. El sólo hecho de no saber qué está pasando, el sólo hecho de que la policía vaya, y entre como en un terror de que “esto no es normal, ¿qué está pasando?, alguien tiene que irse a la cárcel”. Eso se me hace bueno, obviamente el que la pagó fue Juanjo; yo creo que Juanjo sí era de los pocos que tenía ese “beat”, transgresor, incisivo, rompemadres, muy valiente, de salir a la calle vestido de novia, y cosas así.

EN: ¿Podríamos pensar que los espacios aquí en Monterrey normalmente buscan una legitimación?

DO: Sí, porque es padre decir: “yo tengo un centro cultural y hacemos eventos mis amigos y yo”, quedas bien, “ah es que tienes un espacio cultural”; y luego la gente va y te pide, “oye, dame una fecha”. Es como una micro galería, o utopía tonta, en algunos casos digo yo, que era infertil, que duraba un año, se cerraba y ya no volvías a hablar. Mira, no es cebollazo, a mí me gustaba mucho el proyecto tuyo que tenías porque se mantuvo un año, y otro año, se mantuvo trabajando, y se volvió una alternativa, que eso está bien porque a la hora que la gente dice “¿qué espacios hay para exponer?”, está la Casa de la Cultura, este, este y este, y está NoAutomático y este otro; esas opciones se me hacen buenas. Cuando nosotros hicimos nuestro proyecto no pensábamos en esa cuestión “guerrilleril”, o sea, sí trajimos ese “beat” pero no en ese momento; ese “beat” lo desarrollábamos en la producción, algunos. Hay gente que es buena para la producción, hay gente que es buena para la gestión, hay gente que es buena para la investigación, cada quien debe entender para qué es bueno.

EN: ¿Falta alguna articulación de estas personalidades en el circuito del arte regiomontano?, ¿crees que falta un circuito bien armado, bien articulado en Monterrey?, ¿lo considerarías?

DO: Sí. Que se de lo veo bien difícil porque aquí cada quien está en su onda, o sea, más en las artes visuales, cada quien está en su rollo; no es una cuestión de colaborar y eso no ayuda mucho. Una cosa que sí tienen en Oaxaca, sí tienen sus broncas y se pelean mucho entre ellos, pero sí hay mucha colaboración, porque saben que para que un proyecto se mantenga bien, hay que promoverlo y hay que compartirlo; y acá no, acá somos muy salvajes en ese sentido de “no, esto es mío y de mis amigos, no hay chanza”. Si hubiera esa dinámica de “nosotros somos 10 artistas y acá hay otros 10,

vamos a hacer diálogo, vamos a echar unas chelas y platicar y ver qué traemos, que proyectos tenemos”. Fíjate que yo tengo más alianzas con gente de Oaxaca que con gente de aquí, porque salió bien orgánico, unas chelas, “oye esto, oye el otro, sí, bueno”, intercambios; o con la gente de Tijuana. Aquí en Monterrey está bien cabrón, o sea, ¿qué será?, ¿como envidia o celos?; y si un grupo de artistas conociera a un grupo de gestores y conociera a un grupo de gente que supiera de la cuestión de la crítica, la intelectualización de este rollo del arte, entonces se pudiera hacer una dinámica interesante. Sí hubo quien lo hizo, quizás Enrique Ruiz que juntó banda y tal vez de ahí haya salido algo de su grupo, pero fuera de eso no recuerdo.

EN: Para concluir, ¿algún tipo de reflexión sobre la actualidad de la escena del arte regiomontano?, ¿cómo la ves?, ¿hacia dónde crees que va?, ¿cuál es su estado?

DO: El estado es crítico. El estado del arte emergente está en una situación de emergencia, no hay mucho “ponch”; sí hay algunos, pero la verdad es que, te puedo decir que el 70% de lo que yo he visto están siguiendo la legitimación. Están persiguiendo, están copiando lo que ya funciona; se están yendo por lo pasteurizado, por lo que no hace daño, por lo que se ve bien y hasta se puede vender. El arte no empieza ahí, el arte empieza por otro lado; ¿cuál es tu filosofía de vida?, ¿qué es lo que quieres hacer?, ¿qué de nuevo debe aparecer en el mundo?, ¿porqué tu idea es buena? Simplemente creo que la gente de aquí produce muy poquito. Entré en pánico cuando uno de los chavillos del PARAC hizo una pieza o dos piezas en un año; es como si un señor de una ferretería va a vender dos martillos en un año, ¿quién subsiste con eso?, pues nadie. Tienes que trabajar todos los días y avanzarle a tu bitácora de trabajo todos los días. Es esa, no hay mucho trabajo, no hay riesgo, no hay aglutinamiento tampoco; más bien hay como dispersión, en vez de aproximarse, creo que más bien la gente se aleja. ¿Qué dinámica habría que seguir?, no sé.

EN: ¿Qué tanto son responsables las instituciones educativas?

DO: Ellos le parten la madre, como no; hay maestros bien nefastos que no pudieron ser artistas, que están en la cuestión de la enseñanza, y traen una aversión de que uno de estos chavillos sean artistas. No pueden solo pensar, tienen que trabajar, producir; sí, en el CEDIM yo vi a un maestro así... vaya, el CEDIM traía un buen proyecto porque tenía a muchos artistas, estaba Oswaldo, estaba Daniel Lara, estaba con madre, eran artistas. Ahorita tienen a uno o dos, está Leo Marz; ellos sí le movieron los hilos a la banda. Ahorita no sé quién esté

quien esté, ni en la UDEM, en la Uni hay muchos; entonces las escuelas tienen mucha culpa de eso y el CONARTE tiene algo de culpa en eso porque el CONARTE ha hecho su trabajo pero puede hacer muchísimo más pero no lo sabe y necesita arriesgarle, meterle mucha lana. Para que a un artista le vaya con madre hay que meterle mucha lana, ya sea de nuestra propia bolsa o de algún inversionista, que puede ser CONARTE o alguien. Si no viaja suficiente, sino expone, si no haces proyectos... proyectos, güey, en forma... está bien difícil, está bien difícil. Lo peor para CONARTE es que luego Nuevo León no brilla, y le podría ir muy bien, de ser una cabecera fuerte a nivel nacional, en cuestiones de arte y cultura no lo es, en otras cuestiones sí, pero en arte no; creo yo que está apachurrado. Se le tiene que meter lana y energía.

EN: Muchas gracias por la entrevista.



*** Entrevista a Rubén Gutiérrez. Artista visual, curador y gestor cultural. Director del proyecto Object Not Found, espacio de arte nómada que ha experimentado varias formas de operar con el apoyo institucional o de manera independiente. La entrevista se realizó el 25 de julio de 2013, en la casa del artista. Monterrey, México.**

Eliud Nava (EN): ¿Podrías empezar presentándote?

Rubén Gutiérrez (RG): Soy Rubén Gutiérrez, soy artista de profesión, soy promotor, estoy empezando una carrera en cine, tengo una maestría en artes visuales, me acaban de aceptar en un doctorado en cine documental, y es lo que estoy haciendo actualmente; junto con el proyecto de Object Not Found, que ahorita realmente lo tengo como en stand-by, con objetivos a mediano plazo de activarlo.

EN: ¿Cuál es tu relación con el proyecto de Object Not Found?

RG: Soy el fundador, junto a un grupo de gente que desde un principio apoyaron la idea, soy el que lo ha administrado, el que lo ha mantenido sucediendo en los años que llevamos; eso, fundador y director, de alguna manera, de Object Not Found.

EN: ¿Podrías definir el proyecto?

RG: Nació como un proyecto de difusión y de promoción para convertirse en una plataforma para artistas emergentes. Nació por una problemática muy específica que era la falta de este tipo de espacios en el contexto de Monterrey; un espacio independiente dirigido por artistas que se dedicara a difundir, hacer visible la obra de ciertos productores, también traer gente de fuera para conformar redes, y es un proyecto que se ha ido adaptando con el paso del tiempo para sobrevivir. De pronto ha sido una especie de sala de proyectos, de pronto se ha convertido más hacia una residencia, de curadores o artistas; de pronto es un proyecto nómada que lleva exposiciones a otros espacio o que interviene otros espacios, institucionales o no. El objetivo a futuro es que se convierta en una residencia permanente, abierta no sólo a artistas, sino a productores culturales en general; guionistas, escritores, pintores, fotógrafos, videoastas, gente creativa que pueda trabajar en este espacio.

EN: ¿Año en que inicia el proyecto?

RG: En el 2003. La idea surgió en una plática en MARCO, estaba Eric Cámara, y al final, entre los comentarios de los asistentes estaba la queja de que no había espacio para los artistas en el museo MARCO; espacio para los artistas jóvenes locales en las galerías, o sea no sabían cómo infiltrarse en ese sistema. Básicamente lo que propuso Eric ahí era que hicieran sus propios espacios; ahí como que pensé que valdría la pena hacer un proyecto así y realizar un poco de trabajo cultural en ese sentido. Después se lo comenté a Lula y Maik, de laluchalibre, y rebotando ideas fue cuando definimos que lo más sencillo era hacer una página de internet, que ese fuera nuestro espacio virtual de difusión, siendo que no había presupuesto y no había un espacio. Entonces así nace, y la primera exposición de ONF resultó ser en Brooklyn, en Nueva York, perdón, en el Bronx, en el River Art Center; después resultó que nos prestaron un espacio que tuvimos tres años, donde cobró una presencia física aquí en Monterrey, por lo que se ha mantenido en algo que sucede más allá de la página.

EN: ¿Entonces no está suscrito al espacio físico, tiene distintas configuraciones?

RG: Sí, porque básicamente es un proyecto que nunca ha recibido una beca considerable, pero sí ha recibido muchos apoyos de gentes que simple-

mente aprecian el arte y tienen colecciones; y algunos apoyos institucionales, por ejemplo de Alberto Luna cuando estaba en la Casa de la Cultura nos apoyaba mucho. Nunca en metálico pero sí en boletos de avión cuando teníamos invitados, o nos imprimían muchas invitaciones, pósters; ese tipo de apoyos sí hemos recibido, pero más de iniciativas privadas. Por ejemplo, esta casona que tuvimos en San Pedro, que le decían “la esquina amarilla” -de hecho todavía está ese nombre ahí, como que se quedó con ese nombre el lugar-, y luego cuando tuvimos la residencia en Urbana, también teníamos ahí un departamento que nos lo entregaron como en acomodato. Tampoco ha tenido un equipo de trabajo estable, y tampoco hemos tenido sueldos; ha sido a través de colaboraciones que yo realizo.

EN: ¿Pero todo es dirigido por ti?
RG: Sí, en cierta forma sí.

EN: Sobre el circuito del arte regiomontano en el cual se insertó el Object Not Found, ¿qué podrías comentar?
RG: ¿En ese momento?, ¿hace diez años?

EN: Sí... ¿cuál era el panorama que existía en Monterrey en esos años?
RG: Estábamos como saliendo del boom de los noventa; ya no estaba la BF15, que fue un golpe duro para la escena de Monterrey...

EN: ¿Porqué fue un golpe duro?
RG: Porque la BF detonó muchas cosas y aglutinó a toda una generación de artistas. Fue un lugar muy importante en México, no solamente en Monterrey, sino en México; antes que existiera Kurimanzutto, la BF15 exponía Semefo, Santiago Sierra hizo de sus primeros proyectos ahí... la primera expo de Semefo en Monterrey fue ahí.

EN: ¿La BF15 tenía una personalidad para entrar en el mercado del arte?
RG: Sí, totalmente; a pesar de... hay que entender que la BF15 es una iniciativa que todavía existe en Francia, en Lyon existe una BF15; pero el sistema de allá es más independiente apoyado por el gobierno, por un gremio de artistas, es otro tipo de funcionamiento. Aquí se abrió como una sucursal pero era entre una agencia de diseño y una galería de arte; eso le daba cierta característica que la diferenciaba de las galerías establecidas comerciales y al mismo tiempo la visión que traían estos chicos era como fresca, otra visión, otro punto de vista acerca del arte... estos güeyes le abrieron la puerta a un chingo de gente bien talentosa... de pronto había un espacio en donde toda esta gente podía exponer y empezó a exponer, donde se empezaron a ge-

nerar relaciones, una serie de redes. Yo me acuerdo cuando fue la feria de Guadalajara, que ya no existe pero en ese momento tuvo varias ediciones, y la BF15 estuvo ahí. Sí fue un parte aguas en Monterrey, rompió esquemas mentales en cuanto al coleccionismo, en cuanto a qué es el arte, en cuanto a cómo se puede insertar eso que nosotros decimos qué es arte en una tradición de arte mexicano.

EN: ¿Estamos hablando a finales de siglo?
RG: Sí... no estoy seguro en qué año se fundó pero fue entre finales y principio de siglos.

EN: Al desaparecer la BF15 la escena del arte en Monterrey está...
RG: Perdida. También muchos artistas empezaron a irse, empezaron a emigrar al DF, empezaron a consolidarse en otros lados y había una especie de “impasse” que después se agravó con la violencia, con toda la ola de inseguridad; siento que apenas se ven cosas interesantes, que empiezan a surgir, o artistas interesantes que empiezan a hacer cosas.

EN: En el caso del Object Not Found, en esos años no se presentaban estas cuestiones de la violencia, había otras razones como tú mismo lo comentas, la falta de espacios para que los artistas emergentes tuvieran donde exponer...
RG: Una plataforma libre de los esquemas de una institución, que estuviera en manos de artistas, que fuera esta la visión; “esto es lo que para nosotros es importante mostrar”.

EN: ¿Porqué consideras que sea necesario que existan espacios de este tipo?, ¿por algún tipo de rebeldía a la institución?, ¿legitimar algún tipo de producción?
RG: Simplemente yo creo que por salud social, creo que hay demasiadas formas de ver el mundo y de entenderlo, y de conocerlo también; creo que ésta también es una manera interesante de hacerlo, tratar de conocer lo más que se pueda, de qué está pasando y hacer eso, una especie de statement de cuál es tu interés. Creo que es saludable que existan espacios que, bueno, no que se contrapongan pero que sean alternativos a la versión oficial de las cosas; es como tener un canal de televisión independiente, ya que siempre se agradece algo de televisión inteligente en contraposición a todo un discurso idiotizante.

EN: ¿Era uno de sus objetivos estar en contra de lo instituido, de lo oficial?
RG: No, estar en contra no, cuestionar sí; y quizás estar haciendo cosas que son posible hacerlas. Uno como artista o como promotor independiente

puede mantener un proyecto así, ¿porqué no una institución?, ¿porqué no los museos tienen un cuarto, una sala especial que esté mostrando lo que están haciendo los artistas emergentes?, ¿porqué no hay alguien que esté dedicado a una investigación constante? Son como oportunidades para que esas preguntas salgan y que alguien quiera contestarlas, y que surjan. Desde un principio se tenía una perspectiva de qué es, a dónde queríamos ir, todo lo que hemos hecho va apuntando a eso, un mejoramiento en cuanto a los artistas, lo que hacen, lo que se cuestionan, cómo lo muestran; también desde un principio me interesaba que fuera una sala de experimentos, un laboratorio donde la gente podía ir y hacer un cagadero si quería, o hacer algo que quedara increíble, o una exposición que todos los días cambiara, que estuviera abierta todo el tiempo desde el montaje o ciertas cosas que hacía que el espacio fuera más vivo que un museo. Por eso teníamos esta frase: “el arte en la galería y en el museo está muerto”, nosotros soñábamos que en ese momento, medio románticamente, que era un espacio vivo donde la gente iba y lo gozaba y surgían relaciones de alguna manera. Tenía ese lado, no sé si educativo o, vaya, si alguien quería hacer una curaduría y que jamás le iban a dar la oportunidad de hacerla en un museo, pues para eso estaba ese espacio; y al fin de cuentas sí era una plataforma de visibilidad, mucha gente a partir de ahí se dio a conocer y después entraron en galerías también, en instituciones. Sí hubo casos de éxito por decirlo de alguna manera.

EN: ¿Crees que el Object Not Found se instituyó como una plataforma que abrió o motivó aquí en Monterrey la construcción de otros espacios similares?

RG: Sí, yo creo que sí, de alguna manera; no sé qué tanto fue de coincidencia o por contagio, pero sí hubo una serie de espacios que empezaron a surgir después del Object y que incluso hacen las cosas de una manera más organizada, más constantes. Lo difícil de Object para mí es que tengo un trabajo primario que es mi propia producción; es un proyecto que va más, está atado a eso, no es mi principal ocupación. De hecho mi tesis de maestría lo menciono un poco, hablo sobre utopía, en uno de los capítulos y ahí menciono el proyecto de Object Not Found, y algunas que otras iniciativas que han surgido después como la de Luis Álvarez, la Galería en el Taller Mecánico, El Narval; también lo que está haciendo Raymundo con Videodromo y el cine en el parque. Videodromo es un proyecto que ha apoyado mucho estos eventos independientes, y las cosas que hacen los de Normal que si bien están más encaminadas a la música y a la escena indie, siempre están acompañados de exposiciones

de arte, videoarte y cosas relacionadas con eso; o los de Toc Toc que en diseño de alguna manera también están haciendo una cosa muy interesante. En arquitectura La Cobachita, creo que es otro de los despachos que se han constituido en estas “trincheras culturales” como le llamo en mi tesis, que al final de cuentas es un término que funciona al poderlo relacionar con una serie de redes o con espacios que puedes generar cosas y al mismo tiempo estar como independiente pero al mismo tiempo puedes estar en unas redes de este tipos de espacios o de proyectos.

EN: ¿En la actualidad cómo percibes la escena regiomontana del arte, lo que se vive aquí en la ciudad?

RG: Pues es muy distinto, todavía no es ni cerca-namente lo que se vivió hace diez años, en el sentido de que hace diez años había un grupo bastante grande de gente produciendo con propuestas muy interesantes; ahora creo que también lo hay pero es mucho más pequeño, y es quizás un poco más titubeante. Pero creo que sí está el inicio de algo, como un regreso a ese estado en el que se estaba creando, que de alguna manera se perdió por muchas cosas externas al trabajo de los artistas. Veo un paisaje deteriorado, instituciones más débiles, pero al mismo tiempo más iniciativas independientes como ONGs, iniciativas comunitarias; iniciativas que no sólo tienen que ver con arte sino con la comunidad. Creo que es un momento interesante, Monterrey necesitaba de alguna manera vivir con la inseguridad como para que saliéramos de una especie de letargo y empezara cierto grupo de gente a hacer cosas, a eso, a crear trincheras, a crear comunidad, a relacionarse más con el otro. Creo que hay muchas cosas interesantes que necesitan revisarse a fondo, y creo también que ahora es un momento en que la gente está volviendo a voltear a Monterrey con una curiosidad por lo que está sucediendo, lo que está pasando porque seguimos siendo una ciudad de provincia, seguimos siendo un gran rancho, que a pesar que de pronto se tenga la sensación de estar en el primer mundo, la mentalidad sigue siendo muy provinciana en lo general, muy medieval; pero al mismo tiempo veo muchas posibilidades, siento que es un terreno donde hay mucho todavía de ver, que vamos a ver cosas muy interesantes, espero que en los próximos años.

EN: Dentro de este panorama que observas, ¿hay algún objetivo que tengas en la reactivación del Object Not Found en la ciudad?

RG: No. El proyecto que tengo a futuro es hacer una residencia “extreme”; de hecho ya es el único proyecto que está en la página, que es este espacio que quiero construir en un área como un poco aisla-

da, a una hora exacta de Monterrey. Hacer una especie de guarida donde tú puedas ir a producir con ese reto para generar otro tipo de cuestionamientos; sí por un lado es un espacio que te aísla, pero al mismo tiempo me gustaría que genere preguntas como cuál es la importancia del arte en un entorno así, por ejemplo en un entorno donde no tienes los lujos que tienes en la ciudad, o en un ambiente más precario. ¿De qué te sirve ser artista cuando tienes que sobrevivir?; esa es la premisa de este proyecto. No se espera que los artistas produzcan piezas, sino que sobrevivan a ese aislamiento; y también me gustaría que este espacio se convirtiera en una especie de biblioteca, de archivo, que en un futuro, cuando la civilización lo alcance, funcione para la comunidad y la gente pueda ir y ver los libros, ver películas, ver qué hicieron toda la gente que ha estado ahí, darle ese sentido didáctico, educativo.

EN: Para terminar, ya has comentado algunas reflexiones de la función que estos espacios tienen dentro de la sociedad. A tu consideración, ¿cuál es la importancia de que existan estos espacios en la sociedad?, ¿cuáles serían las razones fundamentales por las que se configuran los espacios independientes, las galerías de autor, inclusive los museos de artistas?

RG: Cada espacio tiene, supongo, características muy específicas; te podría decir, por ejemplo, espacios similares The Black Factory, en Suráfrica, Johannesburgo, que es muy interesante en el sentido de que fue creado por artistas negros durante el régimen del Apartheid. ¿Para qué servía The Black Factory? Simplemente para darle un espacio a los invisibles, a los sin voz, a la gente que no tenía cabida en los espacios oficiales; en ese caso específico por ser de una raza que estaba siendo discriminada y atacada. ¿Qué fue The Black Factory? Fue una trinchera, una zona de resistencia simbólica ante el poder, ante el sistema. Creo que eso es una característica de todos los espacios, el que les permita sobrevivir a los artistas, mostrar su trabajo; que les permita interactuar y que les permita concretar el objetivo de porqué hacen obra, mostrarla, hablar de ella, hablar de los que les estimula en esas piezas, ese es un aspecto, por ejemplo. La Fundación Impact, en Holanda, que es una organización independiente que surgió con la intención de promover y difundir el videoarte desde hace veinte años cuando de alguna manera no había otra fundación de ese tipo; entonces también es como una misión muy específica, difundir esta disciplina artística y trabajar en torno a ella, generar reflexiones... así podríamos seguir con ejemplos. Todos al final es eso, crear un tipo de resistencia simbólica en contra de cierto status quo, que para mí eso es muy saludable; algo que te permite diferir de los demás

en una convivencia sana y de respeto. Al mismo tiempo volvemos a lo mismo, si no hay un espacio donde exponer, pues los artistas deben de construir uno; ¿cuál es el problema en eso? Creo que también invitar a la gente a que tengan este tipo de pensamiento proactivo emprendedor de infiltrar algo, en este caso en el sistema del arte, me parece una fórmula muy adecuada y que hemos visto que funciona. También, el hecho de que las comunidades que generan el sentido de una comunidad, un grupo específico, a mí me parece que todo esto es parte importante en este tipo de proyectos. En mi caso específico, de ahí como que empecé a trabajar mucho más con Lula y Maik, que lo hemos hecho hasta ahora; ahí conocí a Leonardo y a Jiménez, que han sido un par de artistas que yo siento que fue muy importante para ellos Object Not Found en el sentido de que ahí aprendieron muchas cosas, y ahora están poniendo en práctica todo eso en su vida profesional constantemente, y hemos trabajado juntos en muchas colaboraciones a través del tiempo. Todo ese tipo de cosas valiosas son las que le dan importancia a este tipo de proyectos, simplemente por ser algo que genera comunidad, un pensamiento que se aleja del estafío que, que genera el diálogo, y todo eso está chido. Llámalo como quieras, puede ser un club social, puede ser una sala de proyectos, puede ser un programa de residencias; realmente eso varía y cambia.

EN: ¿Se lleva acabo un proceso de legitimar el trabajo del artista que se acerca a estos espacios?

RG: De alguna manera sí, dependiendo también de quién es el que dirige el espacio, o cual es la tendencia o la línea.

EN: ¿Al final estos espacios sí están insertos en todo el sistema del arte?

RG: Yo creo que sí, o más bien el sistema del arte reacciona ante estos espacios; porque finalmente el sistema asimila todo. El sistema asimila desde un bote lleno de caca, hasta una pintura como un paisaje, porque es tan amplia la demanda que siempre está necesitando de productos nuevos, entonces es obvio que cualquier tipo de estas iniciativas en cualquier momento va a ser absorbido por el sistema; de ser una contracultura se va a convertir en una cultura oficial.

EN: ¿Crees que cuando sucede eso la función primaria de estos proyectos muta?

RG: No necesariamente, simplemente evoluciona y se transforma en otra cosa; quizá el algo institucional. Yo no sé si Arte A.C. podríamos considerarlo una iniciativa independiente que después se convirtió en una empresa, o la misma Fundación Impact que ahora es una fundación importante dentro

del espectro cultural, o The Black Factory que fue un espacio independiente creado en un momento de emergencia, ahora es una institución. Yo no le veo nada malo, es como la evolución de un ser humano que nace, juega, se vuelve rebelde, luego crece y se vuelve cada vez más tradicional y luego se muere; es como otro ser orgánico que tiene que sufrir esta evolución, es como la vida.

EN: Muchas gracias, Rubén.



*** Entrevista a Carlos Limas. Artista visual y gestor cultural. Ex director del Espacio de Alto Riesgo y del Taller de Experimentación Plástica de CONARTE. La entrevista se realizó el 2 de agosto de 2013, en la casa del artista.**

Eliud Nava (EN): Una presentación, por favor.

Carlos Limas (CL): Soy originario de Matamoros, Tamaulipas, pero crecí en Rio Bravo, Tamaulipas. A los 15 años viajé a Monterrey a estudiar, me interesé en las artes desde los 15 años, y vivo en Monterrey de forma independiente.

EN: ¿Podrías fechar el inicio de tu producción artística?

CL: Creo que la inquietud ahí siempre estuvo, es la historia como todo un cliché redondo donde siempre creces con una inquietud de crear, experimentar de una u otra manera, de descubrir sobre todo; por lo mismo que vengo yo a Monterrey mi intención siempre es entrar en la escuela de artes en la universidad pero nunca se da la oportunidad por los tiempos o por que estaba enrolado en otras carreras. Terminé diseño gráfico y ahí fue donde tuve la libertad de hacer, tuve más ideas sobre las cosas que me inquietaban; no necesariamente como cosas independientes como artista. No fue hasta que tuve la oportunidad de ir a Bélgica, en Bruselas, a estudiar en la Academia Real de Bellas Artes que lo

tomé como tiempo completo, con una entrega total a la investigación, a la experimentación, con esa referencia quizás del diseño gráfico que ya traía. Experimentaba todo el tiempo al punto que sentía que la pintura no era suficiente para poder proyectar lo que quizás estaba manejando en ese momento, necesitaba algo más tridimensional, más tangible, lo que me llevó entonces a una búsqueda dentro de la instalación, entre lo simbólico.

EN: ¿Entre qué años estamos hablando?

CL: 1996 al 2000. Tuve la oportunidad de estar becado para ir a Italia y estaba en un taller que era sólo de arte conceptual; estar ahí de intercambio fue bastante positiva la experiencia, empezaba a hacer muchísimas cosas en cuestión de lenguaje y proyección de conceptos.

EN: Del 96 al 2000 estuviste en Europa, ¿antes de ir tenías alguna noción de cómo estaba la situación del circuito del arte en Monterrey?, ¿cómo la percibías?

CL: No tanto, estaba más involucrado en la música; tocaba con un grupo la batería y la onda era meterte en ese circuito de los grupos que en ese entonces era más de rock. Todavía no estaba la necesidad real de buscar otro medio, si pintaba pero lo hacia para mí; en ese momento era más importante para mí la música. Cuando entro a diseño gráfico termino con una serie de obras que no tenían una línea, no había un tema en particular, era sólo pintar y sacar lo que traes; no veía la escena artística, luego fue más evidente. Del 92 para adelante, recuerdo empezaron a suceder cosas muy interesantes en Monterrey.

EN: Cuando regresas en el 2000, ¿te instalas directamente en Monterrey?

CL: Sí. Llego directamente a Monterrey con Miguel Rodríguez, venia con la idea de darle seguimiento a los proyectos que traía en mano; siento que en ese momento me faltaba más pulirme, evolucionar, concretar muchas cosas. Fue un primer año en el que yo venía muy confiado, en que las cosas se iban a dar de una mejor manera, más fácil; recuerdo que ese año comencé a participar en reseñas en todo tipo de convocatorias. Y todo ese primer año no te seleccionaban nada; me preguntaba ¿qué pasó? Mucho tuvo que ver el hecho que me costó sacrificio terminar la escuela, para empezar éramos un grupo muy pequeño de latinoamericanos y más de la mitad desertaban en el primer año; era como aferrarte al “estoy ahí, es una oportunidad única la mí, tengo que lograrlo”; y haces todo el esfuerzo para conseguirlo. Me dije: “Esto que traigo tiene que proyectarse, tiene que verse y aceptase de alguna

manera”; a nadie le interesó, estaba en un periodo muy existencialista preguntándome, “bueno, ¿de qué se trata?, ¿para qué ir hasta allá?... a lo mejor mi trabajo es aburrido. Después del año las cosas empezaron a caminar y fue una etapa diferente.

EN: ¿Porqué fue diferente?

CL: Era mejor pasar por eso para tener una autocrítica más objetiva sobre lo que estás haciendo, soy muy autocrítico con mi trabajo cuando estoy produciendo y como todos los artistas, no sabes hasta qué punto tienes la seguridad de que la obra está hecha o si le falta o necesita otro tipo de cosas. Después de ese periodo, para mí fue más fácil saber qué es lo que quería, lo que no quería y simplemente tener un acercamiento más bajo control de los materiales; recurrí no sólo a lo tridimensional sino también al video, a la fotografía, a integrarlo a mi discurso. En ese sentido era más interesante ver una transición de llegar y ver puertas cerradas, a ver nuevas oportunidades que se van abriendo y se van integrando a tu obra; te da posibilidades de crecer.

EN: ¿Cuál es tu visión del panorama artístico en Monterrey a principios de siglo?

CL: Sentía que estaban pasando muchas cosas interesantes, tuve la oportunidad de venir de visita cuando estaba en la academia y veía el Museo de Monterrey con exposiciones de las Bienales de FEMSA, las galerías de aquel entonces, a los artistas empezaba a identificarlos; obviamente yo no estuve en el momento cuando todo estaba desarrollándose y creciendo, era como el espectador que nada más está girando alrededor de todo eso. Era interesante para mí ver que estaban surgiendo los personajes, se les daba la atención y se les respetaba su trabajo, marcando el punto de referencia en la historia del arte en nuestra comunicad; era un momento de mucho crecimiento a muchos niveles. A partir de eso empiezan a surgir galerías y espacios y hay movimiento de varios niveles, el tipo de cosas y elementos que cualquier capital debe tener para autodenominarse como “capital de arte” -como decimos en México-. Se necesita tener ese ambiente que describimos como un ecosistema, donde tenemos a los críticos, curadores, artistas, galerías, la institución; todo de alguna manera se va integrando y va creando algo mas grande.

EN: ¿Existía algún tipo de práctica que estuviera cuestionando a las instancias oficiales?

CL: Creo que existía la idea de presentarlo todo, de darle un valor real a todas las formas de expresión, y eso pudiera ser en bidimensional, tridimensional, arte sonoro... no era para integrarse a la institución,

a lo que estuviera en ese main strip; existe algo más que eso, algo mas allá de lo que estas viendo en ese aparador bien iluminado. El ambiente general de una comunicad artística sana debe tener todos los elementos, lo bueno y lo malo que está detrás de eso; diferentes realidades que al final formen parte de una sola, una que le de equilibrio a todo la contra cultura, una parte de expresión no oficial.

EN: ¿Identificabas algunos espacios en esos años estaban interesados en subrayar alguna inconformidad con el circuito del arte regiomontano?

CL: Para mí fue difícil integrarme, yo era “el que viene de fuera”, los grupos ya estaban formados y mi referencia era muy alrededor de lo que se daba en el centro de la ciudad; cuando el Barrio Antiguo era ese barrio que seguía con todo ese tipo de encuentros, donde había exposiciones y presentaciones de todo, más allá de los antros; poder caminar por ahí hasta las 3 ó 4 de la mañana. Sabías que ibas a encontrar algo interesante, si no era obra, era gente bastante interesante... era muy interesante ir y compartir por que ahí mismo. Se hacían muchas colaboraciones, podías intercambiar ideas no sólo de la obra, sino de las necesidades del artista; de ahí salía el “deberíamos de hacer esto”. Te dabas cuenta que los bares se hacían espacios para exponer, aunque fuese en el muro y obras pequeñas -me refiero a los muros de cualquier corredor-; no tenia que ser una sala de exposiciones. Todos estos espacios estaban involucrados de forma directa o indirecta con este tipo de necesidades, ahí es donde surgen los espacios y ahí es donde vemos otra etapa... de ahí viene al idea de Alto Riesgo.

EN: El proyecto Espacio de Alto Riesgo, ¿cómo surge?

CL: El inicio no fue algo que tenía en mente, sino una oportunidad que se dio; es en ese momento en que todo hace click. En ese entonces yo tenía una beca de CONARTE, y al final tenía que hacer una exposición, mostrar el trabajo, de retribución -tenemos que cumplir con lo estipulado-. La familia de mi esposa tenía un segundo piso en una escuela de enfermería y era un segundo piso que estaba inhabitado, nos juntamos lo becarios y todos habíamos estado batallando para conseguir un lugar donde exponer; se me ocurrió comentarlo una vez en esas reuniones que teníamos -donde estábamos revisando y dándole seguimiento a los proyectos- que había un espacio que estaba en ciertas condiciones pero que se podía intervenir, donde podíamos hacer exposiciones y así todos pudiéramos completar y cumplir con la retribución y acabar con esa onda. Lo fuimos a ver y a todo mundo le gustó; decidimos hacer la exposición ahí.

EN: ¿Se podría considerar que el proyecto nace como una necesidad, ya que el mismo CONARTE no tenía espacio para presentar los proyectos?

CL: No era obligación de CONARTE el darle a los becarios un espacio para las retribuciones, era un compromiso que teníamos nosotros a resolver con la institución; CONARTE antes exigía al artista presentar el proyecto, quizás en ese entonces, no sé si ahorita lo hagan. En ese entonces no había esa preocupación de apoyarlos y abrir más espacios institucionales donde pudieran entonces reunirse los becarios y cumplir; darnos un espacio para las exposiciones finales. El lugar no tenía ventanas ni puertas, eran alrededor de 7 salones; había goteras en algunos, se veían los ladrillos del muro -parecía muestrario, había de todo tipo-, estaba sucio y lleno de escombros. Logramos convencer a CONARTE para que nos apoyara con lo menos en la instalación eléctrica, una que pasara por todos los cuartos y poder conectar proyectores, lámparas y todo lo demás. Hicimos la exposición, fue mucha gente y al final, la experiencia de esa exposición fue que mucha gente se acercó conmigo para preguntarme que si ellos podían exponer ahí; muchos artistas independientes, grupos colectivos, querían hacer una exposición ahí. Yo no lo había pensado así de esa manera, de integrarme a un espacio, luego me puse a pensar eso; no había aceptado que existía la necesidad de abrir espacios para que estuvieran ahí y apoyar a los que están empezando, es decir, darle oportunidad a artistas emergentes de hacer sus exposiciones, sobretodo por que dejar que ellos tengan que pasar por lo que uno ya pasó: esa primera experiencia. Se me hace una idea sana en ese sentido de colaboración, de apoyo, de simplemente ir estableciendo una forma distinta de integrarse; por que había mucha desunida, mucha banda que no se conocía, mucha gente estaba en sus grupos. Creo que fue una manera de ir abriendo espacio y hacerlo más comunitario, que la gente viniera al lugar a pedir el espacio y quedaba el lugar para exponerse; de ahí también, de cierta manera, viene el nombre de Alto Riesgo.

EN: ¿Cuáles serían tus reflexiones acerca de las razones por las que los artistas y los colectivos se acercaban para solicitar el espacio?, ¿considerarías que había una urgencia por parte de los jóvenes que no estaban siendo cubierta?, ¿crees que este tipo de espacios funcionan como plataformas para estimular el trabajo creativo?

CL: Totalmente. Al final, cuando das una beca, estás dando un apoyo y tu idea de resolver ese apoyo es estar en la revisiones que tienes que presentar; pero también, cuando tienes una beca, hay otras necesidades que a lo mejor la institución no se ha

puesto a identificar. Esas necesidades reales del pagar una renta, comprar el equipo necesario, encontrar un espacio para trabajar y donde exponer, y en un momento dado un registro, una sección aparte de lo que ya hay; como en esa pagina de la institución donde se muestre los becarios de todas las disciplinas, cómo trabajan, qué hacen, ir a verlos. Presentar una concesión verdadera del perfil para que la gente que pide apoyos pueda darse cuenta del proceso completo que es ser un becario, no nada más me voy a gastar todo el dinero en cheque y con el último mes termino todo el proyecto; sino que .se pueden integrar muchas otras instituciones y se pueden dar intercambios. Veo un hueco inmenso, por eso el espacio para mí era tratar de cumplir eso peor sin la burocracia y las decisiones, y los jurados, y toda esa parte que echa a perder las cosas, las buenas intenciones. la parte burocrática puede tener muchas malas intenciones pero al final resuelve una de diez realmente o menos. Siempre necesitamos tener cierta independencia y los artistas que tienen una beca, de cualquier institución, también deberían de tener el derecho a un nivel de independencia, donde la institución no está sobre ellos; necesitan dejar al artista en paz dejarlo trabajar... simplemente necesitan darle su lugar y el espacio para poder desarrollarse.

EN: Esta primera etapa de la que hablas, ¿podríamos ubicarla en qué años?

CL: El punto de partida fue en el 2004 hasta el 2006, por que en el 2006 me invitaron a coordinar el Taller de Experimentación Plástica de CONARTE, y quería darle seguimiento al Espacio de Alto Riesgo pero era mucho el trabajo que tenía en el TEP en ese entonces; me fui alejando de ese proyecto. Cuando estábamos en esa etapa, en Alto Riesgo, las estructuras, las ideas y objetivos ya habían cambiado; no era sólo abrir el espacio para exposiciones, los que querían participar, no se les cobraba, sino que les decía "si tú tienes una extensión que te sobre, pues tráetela y déjamela, si tienes focos tráetelos"; o sea, que fueran como donaciones voluntarias, no obligadas con el sentido de apoyar el proyecto. Digamos que esas eran parte de las políticas, por otro lado teníamos la intención de abrir una biblioteca para investigación y queríamos conseguir computadoras para dar seguimiento a esas investigaciones y también queríamos dar talleres; realmente la estructura del TEP está basada en los objetivos que ya se estaban trazando en Espacio de Alto Riesgo porque creíamos que era una idea que podía funcionar de una forma independiente, como una organización, buscar apoyos, hacerlo crecer y todo lo demás. Entonces la primera etapa empieza en 2004 y termina a finales del 2006, sin

embargo, de alguna manera, continúa en las ideas que se integran al TEP; de ahí sale el laboratorio de medios digitales, sale la biblioteca, los talleres alternos, talleres académicos y otros proyectos, como por ejemplo los intercambios, Plataforma, el programa de televisión. Por lo mismo que sabíamos que todo era posible, y si queríamos hacerlo y veíamos la necesidad -si había una necesidad- era nada más de ponernos las pilas, de ponernos a trabajar, y con ese mismo objetivo invitar a la gente. Ya no te estoy pidiendo esa extensión y ese foco, sino que te estoy pidiendo de forma voluntaria apoyar una idea para poder hacer ese frente común. Después del TEP -yo salí en el 2011-, en el 2012 quise otra vez empezar, pero ya la comunidad había cambiado de alguna manera; estaba el Barrio de la Luz y se esperaba más respuesta, más gente. Sí hubo mucho apoyo virtual, eso está súper bien, me dio mucho gusto y ánimo que la gente se acordara y todo eso, y cuando lanzábamos los eventos, en algunos venía mucha gente y en otros no había nada; pero luego vino la separación con mi esposa y me pidieron el lugar; ahí me quedé.

EN: ¿Consideras que el cambio en el público se debió a factores sociales como la violencia?

CL: Tuvo mucho que ver la inseguridad, simplemente se perdió el espacio; como en el Barrio Antiguo cada vez veíamos más incidentes y riesgos, que ya no hablabas de terceros, es decir, no era la historia del amigo del amigo del amigo que le pasó algo, sino ya eras tú, tus vecinos, gente que tú conocías. Pasamos por una etapa muy crítica que afectó a todos los niveles y desafortunadamente también al medio artístico, entonces siendo esta una de las respuestas para combatir la inseguridad, no se logró recuperar y muchos espacios cerraron. Cuando abrimos Alto Riesgo recibimos correos de otros amigos que también habían tenido espacios y siempre estábamos hablando de juntarnos para hacer algo juntos otra vez, ellos también querían volver a los espacios pero no veían quién más lo estaba haciendo; no se animaban, no sabían con quién, no sabían con qué, no sabían dónde. Finalmente todo fue a dar a esa área de la ciudad más protegida que es San Pedro, y todo fuera de San Pedro tienen como que otra noción de las cosas; no quiero ser elitista por que no se trata de eso, pero veía más relegado integrarse a algo más grande, simplemente quizás no era momento o no sé, tal vez una serie de circunstancias que al final simplemente la gente no salió.

EN: Hace un momento hablábamos del TEP, y comentaste que de alguna manera, esta dependencia de CONARTE había absorbido los objetivos de Espacio de Alto Riesgo; ¿qué sucede actualmente

en el TEP?, ¿continúa con esta línea?

CL: Siempre estamos expuestos a cambios, cada vez que hay una administración nueva los objetivos no se pueden, vamos, no nos podemos aferrar a una cosa porque uno no tiene la autoridad; los podemos justificar, tratar de convencer de que son proyectos que valen la pena, que han tenido respuesta, que cumplen ciertas necesidades. Fue una falta de comunicación, siento que fue una falta de aprovechar lo que ya estaba hecho; de darle seguimiento a una visión más amplia de las cosas. Antes el TEP siempre estaba detrás de la mecha de la Casa de la Cultura, y muy poca gente sabía que era; ya después el TEP era una referencia, ya había crecido bastante y hoy no sé, ahora es la Adolfo Prieto, ya no es el TEP. No digo que no hagan cosas interesantes, simplemente fue una diferencia de opinión alrededor de los proyectos, en los que ya no quise formar parte por que sentía que no podía identificarme con esos cambios; no quería formar parte, no quería estar ahí y ver que lo que había hecho durante tanto tiempo, y me había costado tanto trabajo -y no sólo a mí, sino a todos los que colaboraron- fue como una falta de respeto. Sentí que ya no tenía nada que hacer ahí, y lo que me iba a quedar viendo iba hacer esa mutilación; que no tuviera voz ni voto en las asociaciones importantes como coordinador. Entonces, ¿a qué voy?, ¿qué quieren que haga?; no quiero ir a estar cobrando para estar sentado esperando la llamada a ver qué sigue... estaba más tiempo afuera, estaba pendiente de otras cosas, que estar ahí en la dirección.

EN: ¿Cómo percibes actualmente el circuito del arte en Monterrey?, ¿qué tipo de exposiciones haz desarrollado?

CL: Ahorita la situación sí es algo confusa; creo que las cosas ahora más que nunca no se ven claras. Siempre tengo mucha incertidumbre de cómo se quiere retomar la iniciativa de una reseña y sale mal, están todos estos cambios en las instituciones y estás pensando qué sigue, qué va a pasar en el caso del TEP, que era un proyecto muy interesante y de pronto también desaparece; digo ahí está, o algo queda de él, pero ya no me paré ahí. Entonces, ¿qué es?, ¿dónde estamos?, ¿qué sigue?, ¿a dónde vamos?. Yo he intentado integrarme con lo que sé hacer, con lo que tengo de experiencia, no tanto como artista sino como promotor culturalismo, coordinador de espacios, como servidor público; no he tenido la respuesta, por eso ahorita les comentaba que estaba pensando irme a otro lado por que aquí ya no sé qué sigue. Me siento desilusionado, abandonado; quién sabe si allá pueda conseguir apoyo, pueda abrir algún espacio, conseguir becas y desde esa nueva trinchera poder invitar a artistas de aquí a que vayan allá. Nunca me voy a olvidar

de Monterey y a lo mejor este cambio que estoy haciendo no es definitivo, pero es lo que siento que debo hacer ahora; porque medio año sin encontrar esa estrella que te marque una dirección en el horizonte, no veo nada claro. Siento que tiene que venir una nueva generación, siento que algo va a pasar; obviamente esta etapa no es para siempre, de algún modo quiero pensar que de alguna forma fuimos parte de una generación que aportó algo, que dimos algo a la comunidad y que ese algo pueda ser una referencia para decir “vamos a intentarlo... si lo hicieron antes, ¿por qué no ahora?”. Pudiera eso inspirar a alguien más y que quede como un ejemplo; que bueno que se queda documentado porque muy pocas cosas se documentan, porque se hacen unos baches de cronología muy feos. Luego nada más están las referencias en algunos catálogos sobre lo que estaba pasando en un cierto lugar, en un cierto momento; entonces para mí eso sería una recomendación de reconocernos, de hacer registro y proyectarnos hacia un futuro más sano para los artistas, con más oportunidades. Que haya oportunidades, que podamos estructurar y acoplarnos a los momentos que estamos viviendo; no sé cómo vaya a cambiar la institución, no sé si puedan ver esa parte de las becas, esas necesidades, y los artistas puedan exigir y hacer algo cada vez más grande; hay muchísimo por hacer, hay reverses pero también hay pasos muy importantes y concretos que van marcando historia en un lugar específico alrededor del arte.

EN: En Espacio de Alto Riesgo, ¿quiénes te apoyaban?

CL: Sí, en todos los proyectos hubo colaboraciones de muchísimas gente; gente como Tomás Hernández, Francisco Benitez, Fernando Isassi, Edgar Leal, Daniel Alianza, Poncho Guevara, Adriana Vázquez... mucha gente que nos sentábamos en secciones y nos poníamos a revisar los programas que había y las necesidades y proyectos nuevos; entre todos les empezábamos a dar forma. Sergio de Osio también estuvo muy involucrado como vocal en ese tiempo y colaboró mucho, apoyó muchísimo para sacar los proyectos ya directamente de la institución; él era el enlace entre ambas partes y teníamos la misma idea. De lo más importante es que todos pudiéramos creer, que lo que estábamos buscando eran cosas que necesitaban hacerse y que eran posibles; esa fue siempre la forma de trabajar de todos los que trabajaban conmigo, dentro y fuera... fue por una colaboración y por que sentían que valía la pena apoyar este tipo de espacios.

EN: En tus reflexiones personales, ¿a qué responde la configuración de los espacios independientes de arte en la sociedad?

CL: En mi experiencia, tiene que ver primero con una necesidad y segundo con el hecho de quitar las piedras del camino; saber que era algo que podía crecer y aportar mucho a la comunidad y que podíamos descubrir y ver cosas que no íbamos a ver en un lugar más institucional. Se buscaba tener un perfil muy experimental, de muy alto rango, creo que de ahí venían las propuestas más interesantes; entonces, cuando tienes un grupo de gentes con esas necesidades, de alguna forma directa o indirecta, siempre va a surgir el espacio que les va a dar cabida para dejar ver todas esas propuestas, y más que nada por que siento que la necesidad es algo más trascendente en el sentido amplio, lo que va hacer que la historia del arte siga evolucionando. Es darle la oportunidad a que la evolución suceda y tenemos que ver lo nuevo, lo diferente; eso viene más del artista emergente, de los espacios emergentes, que quizás, en los espacios donde todos los artistas quieren cooperar -estamos hablando de un espacio realmente de creatividad-, exponer lo que tú sientes, que es el sentido más integral de la obra de arte para ti como creador, en un plano más amplio, creo que eso es lo que aportan los espacios independientes, el granito de arena a la evolución de la historia del arte... dejar que suceda, dejar que fluya. Hay que verlo y estar al pendiente, y hay que registrarlo, ser parte de eso; quién sabe si en 10 ó 15 años de toda esta investigación esté aportando algo más de lo que tú imaginaste que iba a aportar... por ese lado pues que chido.

EN: Muchas gracias Carlos por esta entrevista.



*** Entrevista a Rocío Cárdenas. Gestora cultural. Con el proyecto Buco Art, experimenta diferentes vías de la autogestión artística con y sin fines de lucro. La entrevista se realizó el 31 de julio de 2013, en la casa de la promotora cultural.**

EN: Hola. Antes que nada, me gustaría que te presentaras.

RC: Soy Rocío Cárdenas. Mi formación es multidisciplinaria, aunque no me gusta mucho el término; pero así podría definirme a grandes rasgos. De alguna manera he trabajado en el arte contemporáneo, en la difusión cultural, desde hace aproximadamente entre 12 y 15 años. Mi formación profesional, soy arquitecta, y tengo una Maestría en Artes con acentuación en Difusión Cultural.

EN: Sobre el proyecto de Buco Art, ¿qué podrías platicarnos acerca de este proyecto?; sus inicios, objetivos, sus alcances, entre otros puntos.

RC: Buco Art surge en marzo del 2006. Un poco antes, a finales de enero, ya había pensado en generar una especie de marca, porque al principio era solamente el nombre, y después empecé a pensar, primero, porque ya tenía un año con la venta de objetos de diseño en diferentes oportunidades que tenía de viajar por eventos, por ejemplo, que si iba a un congreso en la Ciudad de México, llevaba camisetas para vender y cosas como stickers, playeras y objetos hechos para, entre objetos de diseño y objetos para una cierta colección, y cosas así. Fue como en febrero del 2006 que yo tuve oportunidad de hacer una venta en un departamento en la Ciudad de México, en la colonia Del Valle, en casa de Jessica López “La Negra”, y Jessica me sugirió, “¿oye porqué no haces algo más formal?”. Después vino la siguiente feria de arte contemporáneo, y también me llevé cosas para vender, y de ahí surgió un poco más la idea. Siempre me había interesado esta cuestión de los espacios independientes como vínculos para proyectar otras ideas, para tener un espacio de oportunidad de trabajo; de hecho, de las primeras personas que conocí cuando empecé a viajar a Guadalajara, la Ciudad de México, Tijuana, fue a Alex Dorfsman, él estaba atendiendo en ese tiempo a La Panadería, te estoy hablando de que Alex estaba muy joven, tendría unos 22 años o algo así; conocí La Panadería, y luego conocí a Artemio, en el año 2002, 2003. Otra influencia también al conocer ese circuito fue mi cercanía con personas que también estuvieron involucradas en espacios emergentes en la década anterior, porque Buco Art nace en el 2006, Juan José González, un artista del performance que también tuvo varios espacios emergentes, el último espacio que Juanjo tuvo en Monterrey fue La Lloradera; que La Lloradera fue un espacio que existió a finales del 99 a finales del 2002, y era un lugar que estaba ubicado en el Mercado Estrella, entonces yo en ese tiempo le ayudaba a Juanjo con las cosas que hacía en el espacio, que como todos los espacios emergentes tenía vocaciones diversas, era como un lugar de activismo, encuentros también con proyectos de género por la

vocación de Juanjo. Pero a mí sí me quedaba claro que Buco Art era una especie de tienda de objetos de autor, y después se fue creando el concepto de galería, que yo regresando de la Ciudad de México, de esa Zona MACO, de esa feria de arte que fue en abril del 2006, ya tenía rentado un espacio, que era un mini departamento, una división chiquita de 3 x 3, en el Barrio Antiguo, Mina y Morelos, y luego el administrador del edificio me hizo ver que tenía de vecinos a un grupo, músicos, donde estaba Juan Carlos Olvera, la novia de Juan Carlos, otros 2 ó 3 chavos que estaban ahí. Había un escultor enfrente que estaba ahí, pues ahí mismo me dicen: “oye, ¿porqué no rentas otros dos lugares?, ya tienes la parte de arriba...”, y así fue como se integró un poco el proyecto. Al principio yo sólo quería un lugar en donde escribir y estar haciendo cosas; y así fue como creció, como una especie de tiendita.

EN: ¿Tu función directa en el proyecto es de dirección?

RC: Dirección, coordinación, procuración de fondos, porque no fue un proyecto colectivo a un mediano plazo. Lo que sucede es que sucedieron muchas cosas porque ese año me gané la beca de FinanciarTE del 2006, y también metí la beca por la misma recomendación de Juanjo, “oye, ¿sabes qué?, deberías de meter apoyo en la beca del FinanciarTE”, y me lo gané, y en esa época también concidió que los espacios emergentes tienen lapsos cortos, medianos de vida, y no están proyectados para que duren tanto. El proyecto de La Panadería por eso fue un proyecto tan extraordinario el el panorama del arte contemporáneo en México, por su duración; sí por ejemplo acababa de terminar en espacio físico Object Not Found, es decir, el espacio que tenía Rubén Gutiérrez ya no estaba funcionando y fue un tránsito en ese tiempo; en sí tuvimos eventos del Object Not Found cuando se vuelve un espacio nomádico.

EN: ¿Podrías hablar sobre la escena del arte regional en ese momento en que surge Buco Art?

RC: Fue un momento muy importante para definir el punto más álgido de la violencia en Monterrey; o sea, en el caso de Juanjo, no es que cerró La Lloradera en el 2002 por la violencia, sino más bien Juanjo terminó muy cansado de un espacio emergente, más bien complicado; pero retomando lo del 2006 yo creo que fue un año muy importante para delimitar lo que fue el incremento más fuerte de la violencia en Monterrey. De hecho, en esos dos años, Buco Art llegó al Barrio Antiguo en el último momento; es decir, en el último momento como espacio de vinculación con los jóvenes, donde todavía había antros, donde todavía había diversidad y movimiento en la noche porque, por ejemplo, para

abrir la tienda yo abría de jueves a sábado, a veces también abría los domingos en la mañana, pero casi siempre era en la noche, a partir de las 9 a las 2 de la mañana. Con ese horario yo estuve trabajando un año y meses, hasta que en la parte de abajo, en el bar El Wayé hubo un levantamiento, un asesinato, creo que era el hijo del entonces tesorero del Estado, te estoy hablando de febrero, marzo del 2007; y sí estuvo muy fuerte, más otras ocasiones en las que yo llegaba y habían soldados en la escalera porque yo estaba en el tercer piso. Y continuamente cateos, y continuamente el ejército; por eso creo que fue un momento que el Buco Art vivió antes del declive del Barrio Antiguo.

EN: Lo que me platicas hace referencia a las cuestiones de la violencia en Monterrey... ¿y sobre el ambiente artístico?

RC: Fue el punto en el cual ciertas políticas culturales empezaron a cambiar, como te digo, tanto FinanciarTE 2006, 2007, tenía apoyo para proyectos emergentes, cuestiones de literatura y revistas, y poco a poco, en el caso de las políticas culturales del Estado, se han estado cerrando, encriptando a ciertas características que deberían de ser de otros vínculos. Es decir, si tú quieres tener un espacio, ya no se te facilitan recursos. Digamos, las características que tienen estas becas, en FinanciarTE, es para preparación profesional, que te vayas a estudiar o prepara como creador, o el proceso de una exposición; entonces los espacios emergentes se quedan en el punto del proceso. Y en el caso del ambiente pues también en el 2006 al 2008, fueron el preámbulo de lo que pasa en el 2010, el asesinato de los jóvenes en el Tecnológico, los jóvenes universitarios que mueren, o que son asesinados de manera aleatoria, o en la calle; a mí me parece que entre el 2006 y el 2010 el ambiente se ha ido enrareciendo. En septiembre del 2008 fue la última edición de Zona MACO, aquí en Monterrey, que se hacía en Habita, la justificación de los organizadores para ya no seguir haciendo ese fin de semana en Habita es que la gente ya no quiere ir a Monterrey porque está súper violento. Sí cerraron galerías, muchos artistas decidieron mudarse, y creo que, más que mudarse no de una manera transitoria sino definitiva, porque hay mucha gente que está todo el tiempo en tránsito, y eso es una de las características en general del arte contemporáneo en Monterrey, que la mayor parte de la gente está, estamos en tránsito. Las condiciones, tanto para la creación como para la vinculación con otros proyectos determinados, no son tan amplias ni ofrecen tantas posibilidades.

EN: Cuando Buco Art estaba en un lugar físico diste cabida a proyectos de exhibición, ¿cuáles eran los

mecanismos que llevabas a cabo para realizar estos proyectos de exhibición?

RC: Siempre tuvimos una página y ahí aparecía una especie de agenda con algunos de los artistas que tenían objetos a la venta y también estaba la convocatoria abierta; algunas veces nos llegaron por convocatoria, y otras veces era porque llegaban y preguntaban. Muchos de los proyectos a nivel individual de exposiciones, que eran de artistas emergentes, estaban vinculados, de alguna manera conmigo, que habían sido mis alumnos o que estaban buscando una exposición individual; llegamos a hacer diferentes tipos de proyectos, o sea, desde la exposición normal hasta el evento de la fiesta porque teníamos la facilidad de hacerlo en la azotea, porque también podíamos usar la azotea. Eso era algo muy interesante del espacio, porque no era solamente el área de la exposición, sino el encuentro, el evento. Hubo entre exposiciones individuales, artistas de otras partes, por las convocatorias; lo que pasa es que cuando tuve FinanciarTE yo tenía que trabajar con un proyecto que tuviera que ver con el noreste de México, entonces sí hubo diferentes artistas de diferentes estados de México.

EN: ¿Los objetivos que marcaste, dentro de la beca de FinanciarTE o sin ella, se cumplieron de alguna manera?

RC: Sí, yo siento que sí, porque de la verdad, una de las cosas que después del 2008 asociabas con Monterrey es que la afluencia de públicos ha disminuido considerablemente, es decir, ya no puedes contar con esa gente que asistía a las exposiciones; además que en el 2010, las políticas tanto de organización de exposiciones de galerías privadas como de los espacios públicos de CONARTE o del gobierno, se han movido de horarios, es decir, ya es muy raro que tú llegues a una galería a las diez de la noche y encuentres actividad, ya cerraron o ya se están yendo, también por esta cuestión de la inseguridad. Creo que eso ha impactado mucho en la forma de organización y en la forma de que mires, y el tipo de público que va a los eventos; todavía Buco Art vivió esa época en la que tenías bastante gente en los eventos, el Barrio se movía con mucha gente, muchos jóvenes y era más fácil convocar.

EN: ¿Conoces, has asistido a espacios con estas características; espacios independientes que en la actualidad estén funcionando en Monterrey?

RC: A excepción del NoAutomático, cosas que estaban pasando cuando yo estaba trabajando, pues la verdad no sé, ahorita no estoy muy enterada de qué proyectos nuevos estén; sé que hay proyectos intermitentes como lo que está sucediendo con Tu Casa es mi Casa, que son los 8 egresados de la

carrera de artes del Cedim, que ellos desde hace unos 6 meses generaron un proyecto donde hacen una tanda, juntan dinero y con ese dinero compran un boleto de avión, a Luis Felipe Ortega, por ejemplo, y lo invitan a que esté aquí un fin de semana y que revise lo que está pasando en la ciudad, revise sus carpetas, platique con ellos, y a lo mejor con ese encuentro, con ese artista, se genere algo; ellos no tienen un espacio, hacen convenios con otros espacios.

EN: En tu opinión, ¿a qué responde la configuración de los espacios independientes, las galerías de autor, o estos espacios que tratan de construir una plataforma no oficial dentro del circuito del arte?

RC: En el caso de Monterrey, bueno, mejor te voy a comentar esto porque tal vez lo illustre; Daniel Montero, que es un amigo colombiano, él acaba de terminar el doctorado en Historia del Arte, tiene una tesis que está por publicar en Jumex, que se llama El Cubo de Rubik. El análisis del arte contemporáneo en los noventa, en nuestro país, específicamente en el Ciudad de México. Él tiene un capítulo donde habla de lo “alternativo” y los espacios emergentes, y los denomina como “parasistema”, y en el caso del centro, del Distrito Federal para ser específicos, sí se llega a absorber de una manera bastante clara por las instituciones. En el caso de ciertos lugares que ejercen ahora una influencia, son precisamente nodos culturales de ciertos públicos, públicos muy específicos; por ejemplo, en el caso de género, de la comunidad LGTB, sí están muy representados por el Museo del Chopo, pero antes de que El Chopo abriera, o que la UNAM se tomara la molestia de hacer estos públicos, y tener espacios que estuvieran más abocados a este tipo de público, prácticas culturales, artísticas, como quieras llamarlo, pues tenían espacios emergentes específicamente en la colonia Roma, los llamados “hoyos funkies”. No es una casualidad que en el Museo del Chopo se realice año con año exposiciones con temática gay, o de género; sucede algo muy parecido con otros lugares que llegan a insertarse proyectos como en el Ex Teresa con Eloy Tarcisio, que fue su primer director, todo lo que sucedía con el performance, todo lo que sucedía en la vía pública, en los espacios públicos, o por ejemplo con Mónica Mayer. En ese capítulo que te digo, Montero hace una especie de concentración de periodismo cultural en la Ciudad de México que habla específicamente de estos espacios emergentes y yo noto que hay varias personas, en particular cuatro, Mónica Mayer, Manuel Espinger, Cuauhtémoc Medina y Sofía Olascoaga, que tienen textos sobre los espacios emergentes. Sofía tiene su tesis de licenciatura por La Esmeralda precisamente enfocado a un proyecto que se hizo, bueno, que ella realizó en colaboración

de Mauricio Macín y con Solenaro, cuando estaba coordinando La Celda de Arte Contemporáneo, hizo como unas conferencias, donde reunió a los colectivos que operaron en la Ciudad de México o desde la Ciudad de México a finales de los setenta; su tesis consiste en una relatoría, en unas memorias de esos encuentros, donde se habla desde el Grupo SUMA, No Grupo, el Grupo Aztecas, o sea, y te das cuenta lo que condensa Daniel Montero en este capítulo de su tesis sobre el “parasistema” es muy claro, sobre todo, en los setenta, los espacios emergentes, los colectivos trabajaban precisamente como una resistencia sociopolítica en lugares y espacios que tenían que ver con procesos sociales, y evidentemente era resistencia. Por ejemplo, los primeros grupos que apoyaban a la señora Rosario Ibarra de Piedra cuando hizo la huelga de hambre en la plaza de Nuestra Señora de la Veracruz, que hay una serie de trabajos hechos en ese proceso por los grupos de esa época, mucha serigrafía, mucha actividad con los movimientos estudiantiles; entonces el espacio emergente no era tal, se juntaban en cualquier parte, en la plaza, en un lugar, en el espacio público. En los ochenta se dio importancia al espacio, a la galería, esta dinámica que tenía que ver con un lugar donde los jóvenes se reunieran, Daniel Montero lo pone como un proyecto que tenía que ver con la capacidad de socialización, porque a partir del 68 se genera un proceso de persecución juvenil en la cuestión política de los jóvenes; era muy característico que los jóvenes no podían reunirse en eventos masivos, es decir, Avándaro yo creo que fue lo último y en realidad estaban prohibidos realizar en el centro, en la periferia se podían realizar. La misma Teresa Margolles te platica que su pareja de años, que no sé cómo se llama, que es un músico metalero de mucha tradición, que había muchos lugares subalternos, subterráneos, en Neza, en zonas aledañas, y en todas esas partes en el centro de la Ciudad de México; ese concepto de “parasistema” me parece muy interesante porque te aborda el proceso de integración de los jóvenes a una necesidad de expresión que ya no tenía que ver con una necesidad meramente política, pero sí de identidad. Creo que en los ochenta, los espacios que sobreviven todavía tienen mucha relación con la política, pero no están en búsqueda de una legitimación, y lo que sucede en los noventa sí, en el caso de otros espacios como Temístocles, que ellos buscaban ser reconocidos y lo consiguen, o el circuito cultural de la Ciudad de México, como El Chopo, el Museo de Arte Carrillo Gil, que son los primeros que presentan algo del SEMEFO. Entonces, ese “parasistema” no está integrado en la ciudad de Monterrey, ni se va a integrar, ni hay un proyecto de integración.

EN: ¿Tú lo ves mucho más desarticulado en comparación con la Ciudad de México, un circuito que ya lleva tiempo desde Los Grupos, o desde antes con la Generación de La Ruptura?, ¿crees que se articuló una plataforma para que suceda este tipo de espacios?... pero en el caso de Monterrey, de acuerdo a lo que comentas, ¿es que no existe esa conexión?

RC: Yo creo que la sociedad en general, fuera del centro, si lo manejamos a nivel político queda muy claro; yo creo que el ejemplo colombiano, veo que está sucediendo en México, porque Colombia es igual que México en el sentido de que fuera de la capital, Bogotá es de izquierda y todo lo demás es de derecha, México está igual. Mientras que las voluntades no cambien, y no estoy hablando de derechas o izquierdas, estoy hablando de una percepción social, es decir, también tiene que ver con un proyecto de integración social juvenil, y no estamos hablando de la violencia a gran escala, y yo creo que en ese sentido, los proyectos de generación de públicos, son muy limitados y son muy tradicionales, se sigue viendo al espectador como un individuo pasivo, como alguien que no tiene criterio para hacer una reflexión crítica. En ese sentido, lo que sucede en la Ciudad de México, que yo lo veo más claro, sí se generaron espacios donde se pueda mostrar un performance, donde puedas mostrar una instalación en vídeo, donde puedas mostrar otros tipos de proyectos. En cambio, en Monterrey, cuando los artistas no puedan estar en espacios emergentes, tienen que estar en festivales, o sea, tienen que tener una fecha de caducidad, como lo que sucede con Horas Perdidas, porque no hayas un espacio para mostrar performance, para mostrar cosas interdisciplinarias; se siguen viendo las cosas como muy matéricas, y no se ve como una cuestión que tenga que ver con un proyecto cultural, eso que ha sido muy importante para generar otros espacios culturales, por ejemplo en Oaxaca, donde los espacios emergentes sí proyectan cultura y en donde sí están integrados o comunicados con los espacios institucionales.

EN: ¿Y a quién o a qué le adjudicas esta cuestión de políticas culturales deficientes en Monterrey?

RC: Yo no creo que sean tanto como políticas culturales deficientes, yo creo que son políticas culturales que están hechas para la población en general, y la población en general es apática y es crítica, y a veces hasta estúpida, porque no puedes pensar que integrando un espacio de expresión cultural juvenil como lo era el Barrio Antiguo, porque eso era, independientemente de las otras cosas, que en realidad eso creo que era un asunto muy importante, la sociedad de Monterrey es muy tradicional, y de alguna manera no permite que existan

esos proyectos a largo plazo. Y lo sabemos, creo que lo saben la mayor parte de la gente; ahora bien, creo yo que es como esta posible respuesta, falta de respuesta, pero sí no se piensa en una política cultural a mediano plazo o a un largo plazo, y también creo, por ejemplo, en el caso de la documentación de cómo se consiguieron que esos espacios se dieran, era porque estaban molestando, eran insidiosa la gente crítica. Por ejemplo, el caso de la galería del Auditorio Nacional le dieron a los gremios, especialmente a los grupos de artistas emergentes que no tenían donde exponer a finales de los ochenta porque iban y estuvieron afuera de las oficinas del no sé, el Secretario de Cultura, del CONACULTA, no sé, que les dieran un espacio, y aquí no pasa eso; o sea, tú te puedes ir a hacer algo y no va a pasar nada, y eso también es parte de un asunto.

EN: Para finalizar, en cuanto a Buco Art, ¿cuál es el momento en el que se encuentra el proyecto?

RC: Yo no estoy pensando en Buco Art como algo que tenga que hacer, es decir, no estoy enfocada en que el proyecto siga produciendo algo determinado; sí estoy consciente que en el momento en que vivió fue algo importante, divertido, pero ahorita es una marca, un proceso de trabajo, sobrevive, pero no está enfocado en generar público. Es una plataforma de trabajo para mí, para hacer textos, escribir y nada más.

EN: Muchas gracias.



*** Entrevista a Gabriel Garza. Artista visual emergente. Operó el espacio de arte El Triángulo, a finales de la primera década del siglo XXI en Monterrey. La entrevista se realizó el 26 de julio de 2013, en la casa del artista.**

Eliud Nava (EN): ¿Podrías presentarte?

Gabriel Garza (GG): Sí. Mi nombre es Gabriel Gar-

za, tengo 30 años de edad; actualmente pinto y doy clases de pintura. Hace unos años realicé algunas actividades en este espacio, se llamaba El Triángulo, en conjunto de algunos amigos, que estuvimos haciendo proyectos aquí.

EN: ¿Cuál era el papel que desempeñabas en El Triángulo?

GG: El responsable, o el encargado; el espacio es un espacio que yo opero. En realidad no había más gente operando conmigo, Rocío Garza y yo trabajábamos entonces haciendo diseño y fotografía juntos, compartíamos algunas responsabilidades en cuanto al uso del espacio pero en realidad no había una estructura específica.

EN: ¿Cómo definirías al proyecto?

GG: Fue un espacio que se utilizó para mostrar proyectos artísticos, muchos de ellos de gente que nunca había hecho un proyecto de forma pública; para muchas personas fue la primera vez, y otras personas que participaron que radican en la ciudad tienen más trayectoria. Fue un espacio para realizar proyectos artísticos, más que nada.

EN: ¿El espacio respondía a algún tipo de carencia que existía o existe en la ciudad para darle cabida a los artistas?

GG: Sí...

EN: ¿Qué podrías decir acerca de estas carencias?

GG: Empezó como una búsqueda mía, porque quería realizar un proyecto y estaba colaborando con un amigo mío que escribe y queríamos hacer un proyecto en conjunto; tocamos varias puertas en espacios de CONARTE y ninguna pareció abrirse en la temporada en la que estábamos solicitando realizar el proyecto y en eso yo empecé a entrar en este espacio, a remodelar el espacio, y pensé que podría adecuarse para un espacio expositivo. Nació como una búsqueda personal para mostrar las cosas que yo hago y se fue extendiendo hacia un proyecto que quedó en manos de la gente que exponía, o sea, a los proyectos propios.

EN: ¿En que tiempo operó El Triángulo?

GG: Si se puede concretar, o cerrar a las fechas de los proyectos expositivos, el primero fue en diciembre del 2009 y el último fue en octubre del 2011; esas fueron las fechas en las que estuvo operando.

EN: Anterior al primer evento expositivo, ¿hubo algún acercamiento a los artistas, acuerdos, algunas pláticas para poder operar este primer evento?, ¿tenían claros los objetivos que deseaban alcanzar?

GG: No; nunca se estipularon objetivos de ninguna forma. Muchas veces había una invitación a la que la gente decía sí o no, y había mucha gente que me preguntaba cómo era la dinámica para poder realizar un evento aquí; por razones que podría explicarte, si te interesa, te puedo comentar porque no tuve oportunidad de atender esos proyectos. El espacio fue y sigue siendo vulnerable de varias formas, por ejemplo, entraron a robar varias veces, y al hacer eventos aquí también había algo de vandalismo, hubo robos en el acceso principal del edificio en una noche del evento; entonces se empezó a convertir, o se llegó a una dimensión que yo no podía controlar, y finalmente el hecho de que hayan entrado al espacio me causó un especie de cambio que me llevó a cerrar el espacio.

EN: Sobre lo que me comentas, puedo deducir que el espacio funcionó, de alguna manera, para que tú mostraras tu trabajo; ¿podríamos asegurar que es por alguna insuficiencia con respecto a las instituciones oficiales y la incapacidad para albergar el arte emergente?

GG: Podría hablar de un marco de tiempo, 6 meses, 8 meses, en el que yo estuve buscando espacios con ciertas características, que años después para mí cambiaron y pudieron satisfacerse de otra forma, en otro tipo de espacios; o sea, yo iba con una idea de poder mostrar en una sala, en una galería. Ahí es donde yo podría hablar de mi forma de ver la carencia.

EN: ¿Cómo percibías la escena artística en Monterrey en esos años?

GG: En el 2009 yo sentía que había una época anterior en la que había muchísima más actividad, me refiero al 2000, 2001, cuando estuve un rato en Monterrey, y me tocó ir a muchos espacios que ya no existen, espacios como galerías que ya no están aquí...

EN: ¿Tú eres regiomontano?

GG: Sí, pero estuve fuera de la ciudad entre el 2001 y el 2007. Entonces, en el poco tiempo que estuve en Monterrey queriendo ver y buscar exposiciones, yo recuerdo mucha más actividad en el 2000 que en el 2009. Y en el 2009 sí salían cosas pero mi percepción es que ya había disminuido cierta energía.

EN: ¿Cuál podría ser la causa de esa disminución de actividad?

GG: No recuerdo en qué año fue la última feria de MACO, por ejemplo, pero me acuerdo que la gente que hablaba acerca de cómo se disminuyó el interés hacia MACO Monterrey tenía que ver con la

cultura regia misma por cierta falta de interés hacia lo contemporáneo por parte del regiomontano. En realidad no sé porque muchas galerías se fueron de Monterrey, Ramis Barquet se fue de Monterrey, Emma Molina se fue un tiempo -creo que ya ha vuelto otra vez-, y otros proyectos que recuerdo en el 2000 simplemente no tengo una pista de donde están. Creo que tiene que ver con la falta de interés general del regiomontano y con la inseguridad, también.

EN: ¿Te afectó la inseguridad, la violencia?

GG: Sí, en particular el que haya habido gente aquí, en más de una ocasión.

EN: ¿Cuántos eventos se realizaron en El Triángulo?

GG: Fueron 6 eventos. Tenían una noche de inauguración, duraban entre 2 semanas ó 1 mes, y normalmente se hacía un evento de cierre.

EN: ¿Se abría bajo cita?

GG: Sí.

EN: ¿Los proyectos tenían el apoyo de alguna institución oficial, por ejemplo CONARTE?

GG: No, no tenían apoyo. En el último proyecto que se realizó aquí, una de las personas que participó tenía un apoyo de CONACULTA y por eso utilizamos el logotipo oficial en la invitación.

EN: ¿Cómo consideras la respuesta de la comunidad artística sobre El Triángulo?

GG: Muy aceptable, fue favorable; un evento aquí podían asistir hasta 300 personas. Ahora que si fuera un público especializado buscando, o el qué buscaban aquí no puedo puntualizar si fue de alguna forma relevante.

EN: ¿Porqué crees que se da este tipo de fenómenos, los espacios independientes de arte o las galerías de autor, en el sistema del arte?

GG: Creo que generalmente en Monterrey si viene algo importante, bueno, emocionante, nuevo, mejor, no proviene de aquí, siempre proviene de otro lugar. Creo que generalmente el regiomontano tiene que buscar otro lugar para realizar lo que vaya a realizar; puedo pensar en muy pocos proyectos regiomontanos que están proyectados para la gente de Monterrey. Hay una cultura muy reacia hacia la gente propiamente de Monterrey, hablo de manera muy general; esa es una idea.

EN: ¿Ayudan estos espacios al trabajo creativo, especialmente de los artistas emergentes?

GG: Sí. Ahora me queda claro que un espacio cerra

-do no es la única forma de presentar proyectos; ahora creo que no se necesita un espacio galerístico para promover gente.

EN: ¿Existe la intención de reactivar el proyecto?

GG: No a corto plazo. Tengo un gran deseo de seguir construyendo arriba, y al pensar en ese plan, he estado considerando darle esa flexibilidad para que vuelva a ser un espacio expositivo; pero a corto plazo no lo veo.

EN: En la actualidad, ¿cuál es tu visión de lo que pasa en Monterrey en cuanto a la gestión cultural y a la producción artística?, ¿cómo te sientes trabajando en Monterrey? Si tuviéramos que hacer una radiografía, ¿qué ves?

GG: Hay oportunidades nuevas, el PARAC es una oportunidad nueva; este programa abre muchas posibilidades porque hay gente joven inscrita. Personalmente mi idea es trabajar aquí pero no tener que ver con Monterrey en un espacio en donde tenga que desarrollarme; o sea, no quiero que la misma dinámica que se vive en Monterrey de todos los parámetros para la forma en la que tenga que operar. Me gustaría llevar mi trabajo a otras ciudades, no ver únicamente a Monterrey como el lugar donde tenga que estar.

EN: Para finalizar, me gustaría mucho que nos platicaras sobre algún proyecto de los que se realizaron en El Triángulo, si acaso comentaras si todas las expectativas que se tenían acerca del mismo se hayan cumplido; ¿cuál sería ese proyecto?

GG: El proyecto que mejor cumplió las expectativas fue la exposición que se realizó en diciembre del 2010 que se tituló "Al acecho de un lugar adecuado", y participamos unas 5 personas: Adrián Procel, Mayra Silva, Alfredo Herrera, Jeimy Martínez y yo. Cada uno expusimos una pieza y el proceso que tuvimos previo al opening para mí ha sido de lo más gratificante.

EN: ¿Cuál fue ese proceso?

GG: Tener 4 ó 5 juntas para, con mucha intención, discutir el trabajo que se haría para la expo. En esas pláticas simplemente buscábamos compartir qué era lo que estábamos pensando y pues recibir comentarios de los demás; o sea, muy pocas veces, a menos de que tengas una estructura de por medio que te facilite esa comunicación pues no la tienes, o que la pidas, a la gente que te de comentarios o algo así, para bien o para mal, y eso se dio en esa ocasión. Estoy bien contento con ese diálogo, con ese acercamiento y con las piezas que resultaron; siento que ese tipo de dinámicas sí podría volver a reactivar el espacio. Creo que también el número

de personas ayudó para que se mantuviera activo el proyecto y que no se perdiera el hilo conductor del proyecto.

EN: ¿Guardaste alguna bitácora, hiciste algún registro de todos los proyectos que se presentaron en El Triángulo?

GG: Sí, sí tengo fotografías de casi todos los eventos pero no las publiqué; la gente que quiso publicar sus fotografías específicamente de El Triángulo pues lo hizo.

EN: ¿Crees que las personas que visitaron el espacio se influenciaron de lo que aquí se hacía, de lo que se presentaba?

GG: Sí sé de un par de personas que les detonó algo importante en lo que están haciendo y me incluyo; yo creo que en cualquier dinámica de grupo hay quienes van a decir que sí y hay quienes van a decir que no.

EN: ¿Has recibido comentarios de la comunidad acerca de si les gustaría que vuelvas a reactivar el espacio?

GG: Sí, de hecho todavía hay gente que me habla y me pregunta que si aún hay oportunidad para exponer, y eso me dice mucho; no había pensado en una carencia sino en una urgencia, de que se necesita ya. Yo les pregunto si realmente necesitan un espacio abierto con muros blancos para exponer, y les digo que hay otras formas de llevarlo acabo. Por ejemplo, después de que cerró el espacio yo hice varios proyectos en sitios en los que no considero espacios expositivos tal cual; para mí, este proyecto me permitió hacer cosas que normalmente no hubiera hecho.

EN: ¿Crees que haya una falta de visión en los artistas para considerar los espacios independientes como plataformas y así mostrar el trabajo que realizan?

GG: No lo critico porque yo mismo soy parte de esa idea de una caja blanca, vino y gente, entonces ya es un opening; y sí entiendo, sí comparto esa idea, sí me gusta. Pero sé que no es la única forma y muchas veces cuando la gente viene y pide el espacio nada más visualiza esa oportunidad; creo que se debe experimentar esa otra oportunidad para que puedas ver las posibilidades para presentar tu trabajo.

EN: Muchas gracias por la entrevista.

