

Noches de insomnio en Helsinki O de cómo descubrí que la diferencia en las temperaturas no afecta el rendimiento cerebral

Pilar Villela

Number 82, Summer–Fall 2002

Dossier Mexico

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/46017ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (print)

1923-2764 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Villela, P. (2002). Noches de insomnio en Helsinki : o de cómo descubrí que la diferencia en las temperaturas no afecta el rendimiento cerebral. *Inter*, (82), 32–33.

simples deudas con los bancos sembró las semillas de un descontento que Vicente Fox supo cosechar para ganar la primera presidencia no priísta en 71 años de historia.

Conclusiones

Vista en retrospectiva la década de los años noventa, podemos dividir en tres periodos el arte producido en aproximadamente unos quince años (de 1987 al 2002). Un primer período heroico que va de la ruptura con la tradición pictórica occidental y el neomexicanismo narrativo de la década de los años 80, el surgimiento de los primeros espacios alternativos emblemáticos como la Agencia, el Salón des Aztecas y la Quiñonera, entre 1987 y 1992.

El segundo período es un proceso de consolidación de los nuevos lenguajes y su legitimación mediante la Feria de Arte de Guadalajara y su Foro Internacional de Teoría del Arte Contemporáneo, la apertura de *Curare* y de Ex Teresa Arte Alternativo, y el surgimiento de espacios de artistas como Temístocles 44 o La Panadería con un enfoque en el arte neoconceptual, es decir, un período que va de 1992 a 1997.

El tercer período es el actual. Los curadores que comenzaron en el margen de las instituciones culturales en 1989, ahora se han convertido en una fuerza poderosa y han creado un canon de arte "contemporáneo", en el 2000 se creó el Patronato de Arte Contemporáneo, A.C., que se ha convertido en un protagonista central en la promoción del arte, a tal grado que Blanca González, la crítica de arte de *Proceso*, la revista política más importante le dedicó varios artículos acerbos criticando la influencia del Patronato. México es otra vez un artículo caliente, con muestras colectivas importantes en PS.1 Art Center en Nueva York, en Berlín y en San Diego, amén de su natural presencia en las Bienales de Sao Paulo, Brasil, *Documenta* en Kassel, Alemania y las demás bienales importantes de este año.

Noches de insomnio en Helsinki

o de cómo descubrí que la diferencia en las temperaturas no afecta el rendimiento cerebral.

Pilar VILLELA

A una tesis de arquitectura le debo la sorprendente idea de la Ciudad de México como un laberinto infinito. Es fácil concebir a un habitante que jamás dejara sus límites y, sin embargo, nunca llegara a recorrerla por completo. Es fácil también pensar en el mundo entero en esos términos, conectados por el aire y por los aeropuertos anodinos y casi idénticos entre sí, podríamos pensarnos transportados a diferentes paisajes urbanos en los que transcurre nuestra vida sin encontrar un centro, ni una resolución. Al intentar escribir esta nota sobre el arte a principios del Siglo XXI en la ciudad de México me encuentro ante otro de estos laberintos inestables. La imposibilidad de distinguir un sentido único o, más bien, la falsedad y la mala fe de quienes pretenden hacerlo me lleva a preferir plantear una serie de problemas que considero interesantes y a hablar de un conjunto de artistas que no tienen en común nada más que su excentricidad... quizá.

De centros y excentricidades

En la década de los noventa, el arte Mexicano pasó por una etapa de intenso cambio caracterizada, por una parte, por la institucionalización definitiva de las formas que llamaré innombrables (o alternativas, o no objetuales, etc.) y, por la otra, por una nueva relación de poderes entre la producción nacional y el estado.

Este cambio no se daba en el aire sino que estaba profundamente relacionado con una serie de acontecimientos sociales, políticos y económicos. Los dos ejes que, a mi parecer, representan mejor estos cambios serían la entrada de México a la economía de libre mercado y el inicio del proceso que llevaría a la derrota del PRI (partido que logró permanecer alrededor de 70 años al frente del país). Desde finales de los ochenta, una nueva generación de artistas había empezado a interesarse por medios como el performance y la instalación realizando sus actividades en diversos espacios independientes, y para principios del 2000 la situación había cambiado tanto que los pintores indignados insistían en que estos artistas los habían desplazado por completo, cooptando los espacios institucionales.

Si bien en México ya se habían hecho obras de este tipo, sobre todo en los años 70, esta nueva generación de artistas era más deudora de las revistas de arte internacional que llegaban con la apertura más o menos reciente que de los experimentos anteriores.

Sin entrar en mayores profundidades, podría afirmar que la fortuna de estos artistas de los noventa estuvo cimentada en su entendimiento de la nueva coyuntura en la que se encontraba el mundo y su país. Las razones por las que el mundo globalizado prefiere los no-objetuales no son nada difíciles de desentrañar. Ante la toma del control, a nivel global, por parte de los capitales especulativos, corresponde naturalmente un arte que se pondera a partir de los mismos principios. En el caso de México estos artistas

se negaron, en un principio, a participar en el escalafón burocrático y jerárquico de la consagración en los museos y optaron por la toma del poder por vía de estrategias de visibilidad al interior y al exterior del país.

Para decirlo en otras palabras, entendieron a tiempo que no era una buena idea esperar a que algún día, cuando tuvieran 50 años o más llegarían al Palacio de Bellas Artes — museo que el régimen anterior marcaba como el espacio de consagración por excelencia del arte mexicano —, y entonces se publicaría algún catálogo sobre ellos y sus exposiciones quizá viajarían al extranjero. Estos jóvenes *entrepreneurs* tomaron el toro por los cuernos y crearon su propio sistema (sus propias publicaciones, sus propios espacios y, sobre todo, sus propias redes de contactos con el extranjero). Entendieron muy a tiempo que en este nuevo orden mundial — al igual que en las bolsas de valores — el valor intrínseco del objeto era lo de menos y lo más importante era el grado de visibilidad en un sistema de valoraciones (información vs producción).

Es importante señalar que esta situación coincidió también con el auge de los discursos del pluri, trans, multi, mega, e infra culturalismo que irían de la mano con la globalización. Esta coyuntura, que generó una marcada obsesión por la representatividad de ida y vuelta en las grandes exposiciones internacionales (las bienales y su proliferación son un excelente ejemplo, así como los museos-franquicia, véase el célebre caso del Guggenheim de Bilbao), también allanó el camino para esta transformación.

En este punto me parece importante hacer una serie de comentarios en cuanto a esta situación. El panorama mundial posterior al 11 de septiembre parece haber puesto en entredicho la mayoría de las premisas optimistas de quienes creían en el nuevo y feliz orden mundial. Por el contrario, los oscuros augurios de quienes tan sólo hace unos 6 u 8 años hubieran sido clasificados de paranoicos parecen estarse cumpliendo a pie juntillas. No se si el arte dependa o no de las condiciones económicas y sociales de la sociedad que lo produce, lo que puedo afirmar sin duda es que las instituciones que lo rodean sí lo hacen. Por supuesto, si se da por sentado que si el Arte (así con mayúscula) no es más que una construcción institucional (histórica, mediática, etc.) esta dependencia es absoluta.

En el caso particular de México, este conjunto de coyunturas se presta a una serie de lecturas muy interesantes. En primer lugar me gustaría hacer algunas notas en cuanto al ya citado multiculturalismo. Si bien pareciera que, en este momento, el tema es más apremiante que nunca (en este mundo globalizado en el que vivimos ¿Cómo vamos a entendernos para vivir en paz? ¿Qué efectos va a tener la explotación salvaje de la que son presa los países pobres en la mayoría de la población de los países que no lo son?) y el mundo del arte se aleja de él satisfecho ya de tanto folklorismo. Para hablar de esto citaré un ejemplo. Por ahí de 1999, en una mesa redonda sobre el tan manido tema de la relación entre el arte y la vida se discutía acerca de la diferencia entre un artista y un profesional del arte — si es que la había. Un europeo que estaba presente protestó airadamente diciendo que lo que había que discutir no era eso sino la relación entre centro y periferia. Lo que este buen hombre no entendía es que precisamente nuestra única oportunidad de dejar de ser periferia era discutir lo que, para nosotros, resultara importante y vital en ese momento.

Ese es quizá también el problema de las exposiciones multiculturales o multiculturalizantes, que al poner a este pluralismo o la relación entre el occidente y las culturas exóticas como el eje de su discurso reducen a toda otra posible reflexión a un mero ornato, una particularidad geográfica o peor aún étnica — con todo lo que este término tiene de racista — sólo inteligible para los nativos que la produjeron.

Muchos mexicanos aborrecen a Frida y no comen chile.

Espero, estimado lector, que me perdone, si en este punto, me pongo un tanto cuanto anecdótica. Resulta que escribo este texto, con todo lo que esto tiene de improbable, desde Helsinki, y en este momento eso de las diferencias me toca muy de cerca. Traigo esto a colación porque otro ejemplo se me viene a la mente.

Dadas las condiciones en las que trabajamos los artistas en México, la gente de por acá vive en el paraíso terrenal — claro, salvo por el invierno... —, fuera de eso, el gobierno provee a estos creadores de una serie de privilegios que los mexicanos jamás soñarían en tener. Sin embargo, y para mi gran sorpresa, rara vez he visto a más de diez personas en una inauguración y en una encuesta reciente sobre las profesiones más valoradas en el país, la de artista resultó ser la menos apreciada. En otras palabras los contribuyentes opinan que vale más ser cualquier cosa antes que ser un artista. Para mi gran sorpresa también esto no parece inquietarlos, las instituciones son sólidas y funcionan sin grandes sobresaltos. Las grandes preguntas como ¿qué es el arte?, ¿quién lo hace? y ¿para qué lo hace? no tiene mucho sentido si hay una institución encargada de anular esas preguntas. Si bien los mexicanos tendríamos mucho que aprender de las organizaciones de los finlandeses, lo mismo podría ocurrir en un viaje de regreso.

Como buen país del tercer mundo, tenemos varias situaciones a resolver. La primera quizá está relacionada con las declaraciones que el presidente Bush hiciera hace poco en la cumbre de Monterrey que, abreviadas, fueron: "el que quiera dinero tiene que obedecer". Si bien esto es apenas una novedad, creo que hace mucho no se formulaba con tan pristina claridad. En el caso de las artes esto se manifiesta a través de los discursos y de algo que, por más que se le haya injuriado en la crítica de los últimos treinta años, sigue estando ahí: el estilo. El que quiera ir a la bienal tiene que obedecer. Sin embargo, y la otra parte fascinante de estar aquí en Finlandia, país primermundista pero, sin duda, periférico, es que cuando uno sale de

la revista de arte "internacional" se da cuenta de que, aunque quieran, no pueden obedecer.

La disyuntiva que se plantea es difícil, pues fuera de ciertos canales institucionales (terriblemente centralizados y de ahí su visibilidad), el trabajo se pierde y se diluye en los laberintos infinitos de la información, de estas ciudades amorfas e ilimitadas. Sin embargo, me parece que la solución se encuentra precisamente en las formas en las que este trabajo logra (aún sin quererlo), ser desobediente.

Los que son y los que se hacen.

Primero me referiré a la desobediencia inconsciente que es la que, por lo menos en el caso de México, ha recibido más cobertura internacional y que es interesante, digámoslo así, por default. Este caso se da cuando, pegándose al estilo o al discurso en boga, el artista, el curador o el crítico que lo glosa repite fórmulas que no alcanza a comprender cabalmente y produce obras que, bajo un examen más detenido, funcionan como antídotos del régimen que propugnan. Veamos algunos ejemplos en abstracto, Las ampliaciones de fotos casuales (snap-shots) de amigos, objetos callejeros o detalles domésticos que proliferaron en todo el mundo en la segunda mitad de los noventa y que pretendían, humildemente, ser muestras de la belleza en los detalles nimios de la vida cotidiana. Este tipo de obra, en vez de volver al arte democrático, otorga un poder casi absoluto al artista, aquel poder del genio creador que ha sido tan criticado desde la segunda mitad del siglo XX. Si esto no fuera así, ¿por qué no podemos ver las fotos que hacen nuestras tías en las páginas de Art Forum?

Otro ejemplo muy claro es el del artista salvador del niño pobre o el indígena hambriento, que se hace de fama y fortuna "dándole la palabra al otro" (o un pedazo de comida exótica al curador — que es lo mismo pero al revés) y evitándose la molestia de decir nada.

El otro caso, el del artista que no obedece con cierto grado de conciencia de lo que hace o, de plano, por que no le da la gana, me servirá para hablar de algunos artistas mexicanos o radicados en México que, en mi opinión, logran darle la vuelta a estos asuntos. Me parece importante aclarar que esta elección obedece más a una serie de encuentros más o menos fortuitos en el laberinto que a un examen concienzudo del panorama del arte contemporáneo en México. Por esta misma razón incluiré en estos ejemplos a artistas de diversas procedencias sociales, políticas y económicas y edades, así como a profesionales del arte ampliamente reconocidos a nivel internacional junto a otros que son tan desconocidos quizá, ni siquiera artistas son.

Por ejemplo, a las fotos sensibleras del momento cotidiano, podríamos oponer el socarrón video de pésima factura "Anónimo veneciano" — espero que la ironía del título quede suficientemente clara a pesar de las diferencias culturales — en el que los tres jóvenes miembros del *Honorable Comité de Reivindicación Humana* pasan unos alegres momentos en un popular parque de la Ciudad de México entregados a la inocente labor de jugar con burbujas de jabón. O un ejemplo sin duda mucho más ilustre para hablar del segundo caso que es el de la reivindicación del niño pobre y que encuentra su contraparte más polémica en la obra de Santiago Sierra quién básicamente está haciendo lo mismo, pero sin darse baños de pureza. Este artista con sus piezas de "personas remuneradas", en las que — para abreviar —, le paga a los pobres para humillarlos, no pretende denunciar, creo yo, la explotación de la mano de obra en el capitalismo en general, sino que, entre otras cosas, hacerlo en el marco mismo del mundo del arte para que este sistema particular caiga en una serie de trampas y valoraciones en cuanto a su dudosa probidad moral.

Agrego otros ejemplos aún más excéntricos en cuyo trabajo podrá profundizar el lector interesado, pero que, en mi opinión, plantean estrategias que van mucho más allá del esteticismo ramplón del color local (o trasnacional). Pienso, por ejemplo, en la pieza en la que Ulises Mora irrumpió en una concentración masiva frente a una megapantalla que transmitía un partido de México contra Holanda. El artista, impetuoso, corrió hacia el centro de la multitud vestido con los colores de Holanda portando un banderín que decía, en francés: "El arte se ha convertido en una provocación inútil". La acción terminó cuando la policía montada intervino para evitar que la turbamulta linchara al inútil provocador.

Pienso también en la modesta pero persistente pieza que Víctor Sulser lleva a cabo desde hace más de un año presentándose a todas las conferencias e inauguraciones acompañado de una liebre de trapo fabricada por él mismo y un machote de fotocopias de dibujos en los que esta liebre (muerta, falsa, representada), al contrario del de Joseph Beuys, nos hace el favor de explicarnos el arte a nosotros.

Más ejemplos: Las laberínticas de José Miguel González Casanova en las que el artista aplica una encuesta diseñada por un psicólogo para averiguar cuáles son los deseos más profundos de las personas y luego catalogarlas ofreciéndonos mapas-retratos de los imaginarios de una sociedad particular. O la persistente labor de crítica, curaduría, artesanía y difusión low-tech del colectivo "Pinto mi raya" que, desde hace años, insiste en que lo suyo es una obra conceptual. O la pieza mucho más juvenil del colectivo Azomex que recientemente organizó el concurso de pintura "Zoofilia: mito o realidad" en el que, para su gran asombro se inscribieron varios pintores, los mismos que sorprendidos acudieron a una premiación en la que el director de la asociación convocante iba vestido de Montoya — el pájaro descomunal de Plaza Sésamo. O la acción de Luis Orozco en la que, en un acto público, ofrecía leer las cartas y cumplía su promesa leyendo las cartas que le habían enviado sus amigos en los últimos años a una serie de señoritas que pasaban pronto de la sorpresa y el azoramiento a una franca

complicidad por este intercambio de mi futuro por tu pasado. O las refinadísimas intervenciones editoriales hechas por Mariana Castillo y Erick Beltrán, en las que por separado o en equipo han explorado los más diversos aspectos del material impreso como gráfica y como medio de comunicación. O la acción en la que el también muy joven Erick Hernández distribuyó, en un concierto masivo, unos papelitos que por un lado incluían los nombres de algunos grupos que iban a estar en el concierto y otros nombres de grupos que no iban a estar, y del otro la frase: "tal vez alguien quiere hacerte creer algo".

Si bien muchos de estos artistas ya son profesionales del arte con mayor o menor grado de representación institucional me ha parecido inevitable mezclarlos y hacer caso omiso de esas jerarquías. Al fin y al cabo soy una mujer latina y lo romántico se nos da. En abarcarlos y reducirlos a esquemas predecibles resulta de una pasmosa ingenuidad. La función de las instituciones, burocráticas y estatales o corporativas y ubicuas, es precisamente operar esa estabilización. No obstante, creo que todavía podemos darnos el lujo de ignorar los mapas que guían nuestras rutas y quien sabe, por ahí podemos encontrar alguna fuente o un banquito donde nos podamos sentar.

Domesticación y resistencia del perro

Víctor MUÑOZ

El campo contextual del arte actual en México parece estar reposicionándose entre dos conjuntos de estrategias discursivas: por un lado las que asumen diversidad discursiva en soportes y géneros indispensables y, por el otro, las que permanecen monodiscursivas y atadas a los paradigmas genéricos y disciplinarios. Sin embargo, la pluralidad cultural de nuestros días es antagonista a una mecánica excluyente entre estas dos posiciones artísticas.

En ese reposicionamiento coinciden, entre otros géneros y soportes, el arte acción, particularmente el performance, y lo que se ha llamado instalación. Si bien es la conceptualización y definición de estrategias discursivas el núcleo definitorio del arte contemporáneo, la diversidad discursiva y transgénica da motivo a la necesidad de reflexionar sobre estos dos géneros: el performance, y la llamada instalación.

La falta de publicaciones y de documentación sobre estos géneros ha hecho imposible para los artistas jóvenes conocer su historia inmediata y el desarrollo local de estos lenguajes. Pero este desconocimiento se extiende alcanzando incluso a profesionales. Con un considerable atraso, en los últimos años, han ido apareciendo publicaciones que pretenden llenar esos vacíos.

Recientemente el performance en la ciudad de México motivó textos, referidos fundamentalmente a su génesis y naturaleza.¹ También la instalación ha merecido textos.² Se trata de crónicas e historias que urgen en los antecedentes más remotos de las vanguardias locales e internacionales en el caso de los textos sobre performance. Es la búsqueda de información, comprensión, justificación y legitimidad en un contexto social fuertemente evasor de las propuestas no convencionales, sobre todo si no vienen acompañadas de reconocimiento que proviene del exterior de nuestro territorio. Sin embargo, esta etapa reciente, con su discurso sobre el performance, contribuyó para problematizar estas formas expresivas y establecer algunas cuestiones de primera importancia.

Si bien es cierto se reconoce que los discursos del arte acción y del performance emergen entre territorios creativos de diversos géneros como teatro, danza, pintura, poesía, escultura, música y otros, en el performance que se ha realizado en los últimos años en México, las referencias a la experimentación teatral son mínimas. Ello se podría atribuir, por un lado, al dominio de las convenciones paradigmáticas del gremio teatral y por otro, a una característica esencial del performance mexicano expresada de manera contundente por Antonio Prieto según el cual el performance está completamente divorciado del teatro. En "Escenas liminales" enfatiza esta situación: "La gran mayoría de performancers mexicanos proviene de la plástica y no tienen interés alguno en cualquier cosa que huela a teatro"³.

En una primera y lejana etapa a inicios de los años sesenta, artistas indistinguibles por su antiolemonidad, su espíritu lúdico y conciencia crítica, en ese espacio de planos paralelos entre las extensiones y la crisis del proyecto moderno, pusieron en marcha formas expresivas multidisciplinares articuladas por el teatro experimental. Alejandro Jodorowsky proponía entonces sus *efímeros pánicos*. En 1968 y en los años siguientes, algunos estudiantes y artistas salieron de las escuelas y los museos para realizar acciones callejeras urgentes. Era los años de la represión ante las demandas democráticas y luego vino la guerra sucia. A finales de los años setenta, algunos artistas que trabajaban en las calles y en espacios fuera del circuito