

En este arranque de milenio surgieron movimientos que nos hicieron creer que la transformación era posible gracias a la interconectividad virtual. Las primaveras árabes, las manifestaciones estudiantiles, el movimiento ocupa de Wall Street. Existía la ilusión de que el advenimiento del internet traía consigo la llave mágica para la organización política autónoma, que el control que los poderes fácticos tenían sobre los medios de comunicación había sido finalmente derrocado. Pero después del trauma colectivo de la pandemia de covid puedo afirmar que las redes sociales, más que fortalecer el ímpetu de lucha y movilización social, lo han domesticado con el placebo del activismo mediático, que solo refuerza la política de las identidades categóricas.

La desesperanza nace cuando solo podemos ver la putrefacción. Pero la putrefacción es necesaria para que nuevas realidades germinen. En vez de temer a la crisis, hagamos del cadáver de nuestros modelos sociopolíticos un abono rico para el futuro. Como los millones de microorganismos que fertilizan los suelos de los bosques, podemos transformar la materia orgánica que nos rodea sin desplazarnos del espacio mínimo que nos tocó habitar. Silvia Rivera Cusicanqui celebra la micropolítica como el horizonte ideal para recuperar la esperanza, el potencial de regresar a la comunalidad y la organización cotidiana. La micropolítica de abrirnos con la gente de nuestra colonia, escuela o trabajo, de conocer nuevas realidades a través de actividades y proyectos que nos llenan de gozo ante el malestar de la explotación capitalista. Esa micropolítica aterriza el discurso en las potencias del cuerpo y el territorio; en las alegrías y dolores que compartimos con los seres a nuestro alrededor, sin importar a qué mayoría o minoría pertenezcamos. ~

SOFÍA SARAVIA (Ciudad de México, 1989) es ensayista, guionista, profesora y traductora. Ha colaborado con la Coordinación para la Igualdad de Género de la UNAM.

Veinticinco años de reinventar las prácticas artísticas

por **María Olivera**

Cuando recibí la invitación para escribir este texto pensé en lo emocionante que sería visitar aquellas exposiciones a las que les tengo nostalgia –acaso saudade por no haber podido verlas en vivo– y que han formado parte importante de mi formación. Por fortuna tenemos los recuerdos, catálogos, libros y anotaciones de una memoria colectiva en constante transformación que mantienen estos referentes cerca. Por fortuna también estos artículos son

un buen pretexto para retomar conversaciones pendientes que nos ayudan a entender mejor nuestro presente y que quizá nos permitan una proyección a futuro. Faltarán muchas obras, sucesos y nombres en estas páginas que espero que podamos seguir socializando porque estos primeros veinticinco años del siglo XXI han sucedido como un remolino en el que las reglas del juego han cambiado constantemente.

Herederos y herederas de una estética contemporánea que comenzó a consolidarse en México durante los años noventa, nos encontrábamos con un mundo de nuevas lógicas conceptuales, formales y sociales. Durante el inicio de los años 2000 la posibilidad de experimentación estaba latente: los y las artistas estaban desarrollando códigos de lectura nuevos y la relación con el público se iba transformando también. Estos años han sido tiempos de reformulación de medios y espacios de enunciación, así como una plataforma para el cuestionamiento de la relación que establecemos con los espacios públicos, más allá del cubo blanco.

A la par del recuento de los (d) años y de la labor que han hecho los y las productores/as de arte, me acompaña una pregunta abierta que deja un ánimo esperanzador para poder

imaginar mundos distintos en nuestro presente y futuro: ¿será que cuando iniciamos este nuevo ciclo estuvimos a tiempo de cambiar la dirección del mundo y las artes? Aquí algunas pistas...

Al iniciar el siglo XXI, México se encontraba en un momento de expansión para las artes visuales. Los años noventa fueron cruciales para posicionar a las y los artistas mexicanos en el escenario global, cimentando un reconocimiento que derivó en la creciente participación del país en ferias de arte, bienales internacionales y exposiciones. Un grupo de artistas como Gabriel Orozco, Teresa Margolles y Francis Alÿs redefinió la manera en que se entendía el arte mexicano: se alejaron de los discursos nacionalistas que durante décadas habían dominado la escena, optando por prácticas conceptuales que permitieran una reflexión a partir de la descontextualización de lo cotidiano. Este cambio estuvo acompañado por la apertura y consolidación de galerías como Kurimanzutto y espacios como el Museo de Arte Contemporáneo (MUAC), que se convirtieron en sitios clave para la proyección internacional del arte contemporáneo mexicano, sin dejar de lado que la vía pública también se volvió el escenario ideal de acción para establecer nuevas y cambiantes relaciones entre el espacio público,



el arte y sus espectadores/as. Fueron eventos y piezas que nos ofrecieron la oportunidad de mirar el arte desde otras posibilidades más allá del mercado —mismo que también estaba creciendo de manera importante en estos primeros tiempos del año 2000, sin olvidar que México tuvo importantes apariciones en eventos como la Bienal de Venecia y Documenta en Kassel.

A medida que avanzaba el siglo, el arte en México comenzó a distanciarse de la categorización rígida de las disciplinas tradicionales y las obras comenzaron a definirse por el contexto y las circunstancias específicas en las que se desarrollaban. Este cambio reflejó un interés por abordar de manera directa las tensiones sociales, políticas y económicas del país. En este camino, la *performance* y el arte relacional, inspirado en los principios del crítico Nicolas Bourriaud, emergieron como formatos idóneos para explorar temas como el trabajo informal, las dinámicas de relación que tenemos con la arquitectura de la ciudad, la naturaleza y el vínculo entre el arte y su público, siendo este último un testigo de contemplación activa y participativa. Como

menciona Cuauhtémoc Medina, “una importante cantidad de las intervenciones públicas de la década [del 2000 al 2010] tiene como foco alterar, comentar y resignificar el paisaje y/o la rutina de la megalópolis, ya sea completando la narrativa de un elemento aislado del paisaje, o para producir una condición de vida impensable”¹.

A la par, la construcción e institucionalización del “cubo blanco” —entiéndase como las galerías tradicionales y museos— fue cuestionada con fuerza durante esta etapa. En su lugar, artistas y colectivos comenzaron a reclamar el espacio público, fuera de muro, como un escenario legítimo para el arte contemporáneo, proponiendo un diálogo más directo con los y las habitantes de las ciudades y sus entornos. La Ciudad de México, con sus tensiones, caos y vitalidad, se convirtió en un espacio de exposición en sí misma. Un ejemplo es *Re-enactment*, una pieza de Francis Alÿs realizada en 2000 en colaboración con Rafael Ortega en la

1 Hernández, E. A., y Gurfinkel, I. M., *Sin límites. Arte contemporáneo en la Ciudad de México 2000-2010*, Barcelona, Editorial RM, 2013.

que buscaban cuestionar las ambigüedades entre la documentación y la ficción: Alÿs compró un arma y se paseó por las calles de la ciudad con ella en la mano; al mismo tiempo, Ortega filmó estas acciones como testigo. La justificación de la recreación decía: “El 4 de noviembre compré una Beretta 9 mm en una tienda de armas...”, frente a la narración real: “El 4 de noviembre Francis me pidió que me reuniera con él en una tienda de armas en la calle de Palma...” Este tipo de acciones encarnaron la puesta en escena en el contexto del arte. Muchas de las obras creadas en esta época fueron efímeras o quedan pocos registros porque se imaginaron para ser acciones que atendieran la energía del momento, más que su legado.

Otra característica en estos años es que el foco de atención se trasladó a agentes externos, es decir que no era un binomio cerrado artista-obra, sino que se extendía la participación a otros personajes como sucedió en la *Primera gran carrera del bolero* de Roberto de la Torre, quien en 2001 organizó una competencia de carros de boleros sobre la avenida Azcapotzalco y que tuvo tanto éxito que se instituyó y comenzó a celebrarse una vez al año por parte de la Delegación Azcapotzalco. También vemos la participación de otras personas en *Un día de trabajo* de Marcela Armas realizada con diez asistentes médicas de la Unidad Médica Familiar núm. 2 del IMSS de la Ciudad de México en 2007, quienes realizaron su jornada laboral cotidiana con una modificación en su vestimenta de trabajo: los uniformes fueron pegados de tal manera que las mantuvo unidas durante toda la jornada. Las reflexiones que acompañaron este proyecto tenían que ver con señalar metafóricamente el funcionamiento real de los aparatos del Estado, a través de un modelo de unificación de los individuos.

Estas propuestas respondieron a varias dinámicas: la necesidad

de llevar el arte a otros espacios, colectivizar los cambios teóricos y visuales que apuntalaban lo contemporáneo, intervenir en las dinámicas urbanas y la urgencia de atender a problemáticas que se vivían en las calles, como la violencia, la desigualdad o el despojo. Proyectos como intervenciones en monumentos públicos y *performances* realizadas en sitios emblemáticos buscaron romper con la exclusividad de los museos y galerías, llevando el arte a escenarios cotidianos.

En estas activaciones el cuerpo colectivo adquiere fuerza. Hay varios ejemplos de proyectos que sucedieron en el metro; por ejemplo, en 2006 David Miranda realizaba la intervención *3 de julio* sobre un escaparate de la estación del metro Centro Médico donde había grandes letras que ocupaban toda la vitrina con la leyenda “No se detenga”; o *S* de Víctor Sulser, quien el mismo año improvisaba acciones con objetos recogidos en el trayecto de la estación del metro Merced a la de Pino Suárez. Incluso Lourdes Grobet registró cuatro décadas de la lucha libre mexicana dentro de la estación del metro Chabacano, evento que conmemoraron con tres luchas libres profesionales dentro de sus instalaciones.

En otros contextos la colectividad podía estar dentro del cubo blanco pero sin ser un espacio inmaculado: en 2005, Xavier Rodríguez desarrolló la pieza *Blanco de España*, una instalación performática que transgrede el espacio y al espectador ya que pintó algunas paredes de la galería con una mezcla de blanco de España y agua, lo cual, al secar, dejaba manchas en la ropa de quienes tenían contacto con los muros. Al repensar la ciudad como un espacio de exposición, los y las artistas no solo desafiaron la noción de qué constituye un lugar legítimo para el arte, sino que también transformaron al espectador en un participante activo, generando nuevas

formas de interacción y reflexión en torno a lo que significa habitar el espacio urbano.

La ciudad como proceso fue el primer territorio de trabajo. En estos años destacan las intervenciones en barrios de la ciudad, donde el arte se convirtió en una herramienta para resignificar espacios e involucrar a las comunidades locales en los procesos creativos. En 2008 Alfadir Luna desarrolló una acción que permitió crear una comunidad entre los mercados de la Merced, a través de la procesión en torno a un hombre de maíz que fue dotado de significantes, “la acción ritual inicia siete noches antes de la procesión, cuando el Señor del Maíz (hasta 2010) era desmembrado, y después distribuidas cada una de sus partes (brazos, manos, piernas, etc.) en distintos mercados del barrio de la Merced. Durante la procesión, que ocurre el primer martes de la primera luna creciente de octubre, van siendo reunidos los miembros de la escultura a su paso por los mercados, hasta que, una vez reconstruida, la escultura es recibida en el mercado mayordomo, donde es atendida durante un año. La procesión es acompañada de chinelos, banda de viento, cestos vacíos con cascabeles y estandartes en los que son descritas las estrategias de comercio más empleadas en los mercados participantes”.²

Con la llegada del siglo XXI el arte contemporáneo local experimentaba una especial expansión a través de estos proyectos, en parte porque el negocio del arte apenas empezaba a plantearse como un negocio en sí y el arte relacional desempeñaba un papel clave en las prácticas artísticas contemporáneas, al situar las relaciones humanas y la interacción social en el centro del proceso creativo. El 2004 fue uno de los años más prolíficos en este aspecto; destacan piezas como *Moby Dick*

2 “Procesión para unir un hombre de maíz”, disponible en mediosmultiples.mx.

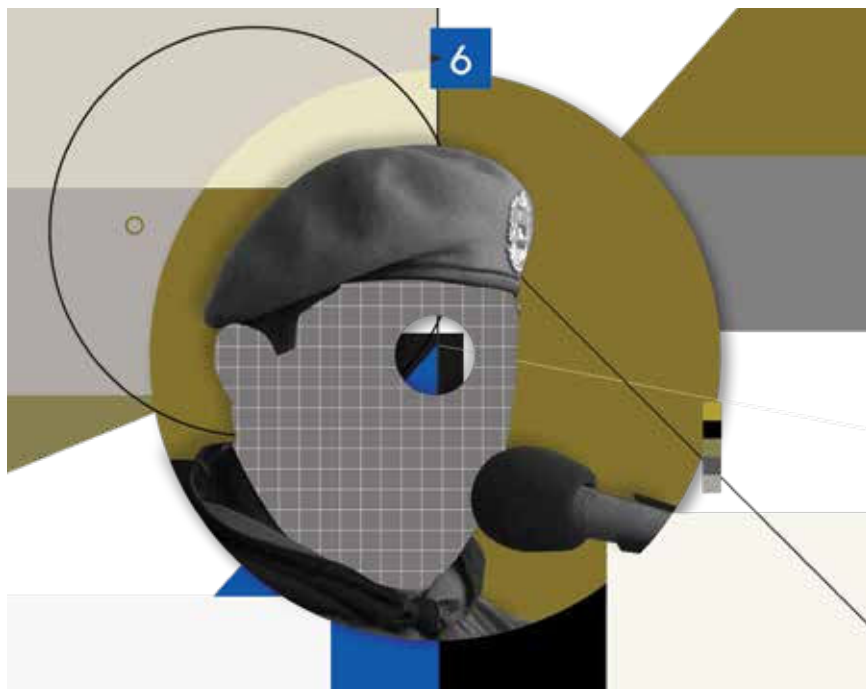
de Damián Ortega, acción que realizó en el estacionamiento de una tienda Comercial Mexicana, intentando controlar los movimientos del Volkswagen vocho, obra en la que se hace referencia a mitologías del hombre contra la naturaleza. El uso de la arquitectura de la ciudad también sirvió como material creativo como sucedió en *69 ventanas* de Roberto de la Torre quien, con ayuda de sesenta voluntarios/as que abrieron y cerraron continuamente las ventanas de las dos fachadas del edificio del hotel garage Señorial durante veinte minutos, generó un movimiento aleatorio y sutil de ventanas que reflejaban la luz del sol. O el reconocimiento de los espacios físicos y la naturaleza: de 2004 a 2009 Jerónimo Hagerman desarrolló la obra procesual *Contemplando la invasión* que planteaba un ejercicio formal sobre las nociones de espacio, escala y transformación a lo largo del tiempo tomando como punto de partida el crecimiento estático y exponencial del reino vegetal.

Si bien la capital ha experimentado en estos años una particular proliferación de espacios, instituciones y flujos artísticos, la conversación con el gobierno ha sido una discusión dispar pues hubo un quiebre entre lo que se leía como identidad cultural del país (planteada hacia el interior de la nación) y los intereses de carácter independiente y global que impulsan los y las artistas. La economía del sector privado en el arte también se fortaleció con la creación y consolidación de galerías y espacios independientes. Al repasar los primeros años del siglo XXI, siento que el panorama artístico en México se caracterizaba por el interés en temas sociales que marcaron una época de exploración lúdica y expansiva, donde lo experimental encontraba su lugar tanto en espacios independientes como en el ejercicio del arte relacional. Sin embargo, con el tiempo,

este espíritu inicial ha sido en gran parte absorbido por el fortalecimiento del mercado del arte, con ferias y eventos comerciales que dominan el circuito contemporáneo. Zona Maco, por ejemplo, se fundó en 2002 y desde hace unos cinco años este magno evento de “la semana del arte” se acompaña por más de diez ferias que quieren sumarse a las lógicas del mercado. Este cambio también refleja un creciente proceso de institucionalización, donde figuras clave como Gabriel Orozco han transitado de ser referentes internacionales del arte conceptual a ocupar un lugar simbólico en la narrativa oficial. Un ejemplo claro es el discurso de Andrés Manuel López Obrador, quien, al presentar el proyecto de Chapultepec, describió a Orozco como un “pintor mexicano”, encapsulando un cambio de percepción que refleja cómo el arte ha sido integrado a las dinámicas del Estado y los mercados.

Quizá las preguntas que aparecen en las dinámicas culturales del presente tienen que ver con cómo queremos construir relaciones en el sector del arte contemporáneo desde un lugar menos elitista y dispar, desde trabajos más justos y remunerados para artistas y gestores culturales. Lo que antes parecía un terreno de expansión y proliferación artística ahora se encuentra dividido entre circuitos comerciales privatizados y espacios institucionales que cooptan las prácticas artísticas. Por fortuna el arte defiende su libertad y quienes participamos de él también. Me gusta pensar que, ante las condiciones actuales de apoyo hacia el arte —recientemente se anunció una reducción del 28% del presupuesto destinado a cultura—, volveremos a apostar por habitar las calles como espacios de experimentación creativa. ~

MARÍA OLIVERA (Ciudad de México, 1996) es crítica de artes visuales. Licenciada en escritura creativa y literatura por la Universidad del Claustro de Sor Juana. Actualmente estudia la maestría en estudios de arte y literatura en la UAEM.



La renovación del populismo

por **Rafael Rojas**

La propagación de liderazgos o gobiernos del espectro de las derechas, que apelan a un discurso o emprenden programas políticos tradicionalmente entendidos como populistas, suscita una revisión de las coordenadas ideológicas de América Latina en el primer cuarto del siglo XXI. Denunciar las oligarquías, renegar de tradiciones liberales o socialistas, confundir el nacionalismo con el nativismo o acusar a opositores de enemigos de la patria nunca han sido gestos privativos de las izquierdas. Pero cuando todo eso se mezcla con la demagogia, el caudillismo o la militarización pareciera que la plataforma antiprogresista está girando sobre su eje.

Desde las aproximaciones al populismo de gobiernos que, a fines del siglo XX, impulsaban reformas neoliberales como los de Carlos Saúl Menem en Argentina, Alberto Fujimori en Perú o Carlos Salinas de Gortari en México, quedó clara aquella capacidad de desplazamiento del estilo populista. Esa maleabilidad ideológica, sin embargo, podría conducir a pensar el populismo como un gen de la historia latinoamericana y caribeña, reemplazando el lugar que antes se ha concedido al caudillismo o el autoritarismo. La mayor dificultad

para ese enfoque, como advirtiera hace dos décadas Guy Hermet y ha recordado recientemente Kurt Weyland, proviene de una larga historia en la que el populismo ha sido muy diversamente adoptado o repellido por las izquierdas y las derechas, las democracias y las dictaduras.

Anota Pierre Rosanvallon en *El siglo del populismo* (2020) que, a pesar de su inasible polisemia, el concepto de populismo es inevitable por su gran capacidad de identificación de fenómenos históricos y contemporáneos de la política moderna. Lo mismo podría