

UCLA

Mester

Title

Producción de historia, producción de territorio: traducciones y remakes en el arte mexicano contemporáneo

Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/28h7x4gn>

Journal

Mester, 45(1)

Author

Montero Fayad, Daniel

Publication Date

2017

DOI

10.5070/M3451030614

Copyright Information

Copyright 2017 by the author(s). All rights reserved unless otherwise indicated. Contact the author(s) for any necessary permissions. Learn more at <https://escholarship.org/terms>

Peer reviewed

Producción de historia, producción de territorio: traducciones y *remakes* en el arte mexicano contemporáneo

Daniel Montero Fayad
Instituto de Investigaciones Estéticas,
Universidad Nacional Autónoma de México

Hacia mediados de la década de los noventa en México se hicieron una serie de *remakes* de obras de artistas plásticos y visuales occidentales que son fundamentales en la historia del arte contemporáneo. Luis Felipe Ortega y Daniel Guzmán produjeron *Remake* (1994), un video de 10 minutos de duración de seis bloques en los que se reactúan cinco piezas de videos que ellos nunca habían visto personalmente. A partir de información documental impresa, *Remake* reproduce: *Corner Push* (1970) de Terry Fox; *Self Portrait as a Fountain* (1966-1967) de Bruce Nauman; *Face Painting* (1978) de Paul MacCarthy; *Press* (1973) de Paul MacCarthy; y *Bouncing in the Corner* (1969) de Bruce Nauman. A esta serie añaden *Boca* (1992), del propio Guzmán. Por otro lado, en el campo de las artes plásticas, se observa un gesto parecido. Damián Ortega hizo una versión de *Spiral Jetty* (1970) en miniatura con la obra *Hágalo usted mismo: Spiral Jetty* (1993) reelaborando la monumental pieza del *land art* de Robert Smithson en el patio de la casa de Temístocles 44,¹ esta vez en un pequeño pozo artificial con una espiral de tierra y piedras de un metro de diámetro. Eduardo Abaroa construyó un *Obelisco roto portátil para mercados ambulantes* (1993), una pieza que se refería directamente a la obra de Barnett Newman *Broken Obelisk* (1963) y que fue realizada con una lona “rosa mexicano” y una estructura desarmable para ser transportado por los mercados de la Ciudad de México. José Miguel González-Casanova elaboró una versión *gore* del *Étant donné* (1946-1966) de Marcel Duchamp; y Abraham Cruzvillegas recreó la famosa obra *Rueda del bicicleta sobre banco de cocina* (1913) del mismo Duchamp en *Sin título* (1993) poniendo en el centro de la rueda, en lugar de los rayos, una pintura circular de unas flores.

Cada una de estas piezas altera significativamente el sentido de la original no solo por la modificación de tamaño, factura o material sino que revierte su sentido—de manera un tanto perversa—por sustracción y adición: al mismo tiempo que a las piezas originales se les ha retirado el carácter solemne que les ha dado tanto la historia como la crítica de arte, se les añade una comprensión local de las mismas. Así, esas obras adquieren un sentido disperso que permite plantear la pregunta ¿qué significa hacer referencia a este tipo de arte en México? La respuesta tiene que ver con una apropiación crítica en la que se percibe un doble movimiento: la separación de la tradición local y la incorporación crítica a una cultura global contemporánea por parte del arte mexicano. Al mismo tiempo hay un reconocimiento del contexto local y las formas en que una obra realizada en otro lugar puede llegar a tener sentido en un contexto diferente.

Es claro que hacer un *remake* cuya referencia no viene del arte local tiene implicaciones culturales fundamentales. Por un lado se cuestiona la tradición local al reelaborar obras del canon occidental del centro. Por otro lado, ese mismo canon se ve actualizado por fuera de sus fronteras pero de una forma irregular que ya no corresponde a su propia genealogía. Por último, lo que surge de forma dialéctica es la noción de un arte contemporáneo que se hace acá, con referentes de allá, que se separa como excepción local de ambos lados pero que se vincula a los dos lugares como historia (en forma cita y referencia) y como territorio (en la medida en que se produce y se emplaza localmente). Así, aparece una definición del arte contemporáneo “como” excepcional: una forma de arte del que no se pueden identificar claramente sus orígenes, ni cuál es el lugar que debería ocupar.

Lo que mostraré es que los *remakes* que se realizaron en la década de los noventa ponen en crisis cualquiera narrativa histórica lineal de la historia del arte contemporáneo y permiten pensar en otras narrativas que afectan a la comprensión del arte local mexicano y del arte norteamericano. Lo que propongo es la posibilidad de pensar en el arte estadounidense en México no como influencia ni como derivación sino como consecuencia histórico-crítica de un proceso global excéntrico que produjo una crisis en un sentido amplio, a saber, cómo es que la configuración de la historia del arte de ese país puede tener consecuencias territoriales en México. Lo que expondré ayudará a repensar la historia del arte de los dos países: cómo el uso de esas obras en tanto operación crítica siempre son huellas de las relaciones

de poder existentes y cómo las industrias culturales mundiales han creado tecnologías y filosofías de la reutilización y la reproducción para producir intervenciones de apropiación crítica. Por último, mostraré que esos *remakes* hacen evidente que hubo un proceso activo de separación de la tradición de imágenes mexicanas, generando a su vez una vinculación a una tradición norteamericana pero con un sentido de especificidad local desde México. En ese sentido las consecuencias de una apropiación son más que estéticas y se convierten en políticas, éticas y claramente históricas.

Partiré de un análisis histórico que provocará un contraste con el arte producido en la década de los ochenta en México porque, a pesar de que los *remakes* de los noventa ya compartía similitudes con el de la década posterior,² las referencias a las que se remite no son las mismas. Por un lado, el arte de los ochenta llamado neomexicano, apropia y reelabora imágenes que pertenecen a la historia de las imágenes locales que se insertan a un mercado internacional pero que se asocian con una mexicanidad “original”; por el otro, el arte producido en los noventa hace referencia formal a obras producidas en los centros artísticos occidentales pero que se emparentan como procedimiento a una referencia global.

DESPRENDERSE Y VINCULARSE: HACIA UNA ESTÉTICA GLOBAL

En 2007 en el libro *La era de la discrepancia arte y cultura visual en México 1968-1997*³ se describe a los *remakes* producidos en la década de los noventa así:

La falta de acceso directo a las obras canónicas de arte contemporáneo ha sido un tema obsesivo de la crítica y debates latinoamericanos. La reivindicación de la repetición de la posmodernidad abrió a los artistas de los noventa una alternativa para convertir la sensación de carencia en gesto. Entre 1992 y 1995, varios artistas dieron el paso decisivo del *ready made* al *remake*: rehacer obras cruciales del arte contemporáneo no consistía en crear parodias en el sentido marxista que le dio Frederic Jameson en los años ochenta, pero ajustar cuentas con el centro por medio de copias permitía marcar con mayor nitidez la diferencia y la distancia. (Medina et al. 406)

Este texto acarrea los problemas históricos y críticos que los *remakes* invocan: la dialéctica centro-periferia, la producción de sentido y la producción artística. Según el texto, hay un tipo de arte en la década de los noventa que se produce por una “sensación de carencia” y que usa la repetición posmoderna para hacer de esa “sensación” un gesto: se produce desde la ausencia que a su vez se convierte en presencia como repetición de una referencia canónica al re-hacer obras que pertenecen a dicho canon. Ese “paso decisivo del *ready made* al *remake*” aparece como un momento crítico que permite marcar una distancia frente al canon de los centros artísticos. La falta de acceso a ese canon que es leída por Medina como una ventaja crítica porque permite una distancia, no muestra el tipo de historia que se está tratando de redefinir ni tampoco cuál es el sentido local de esas piezas más allá de “ajustar cuentas” con el centro. Pero lo más importante es que no considera que ese procedimiento también “ajusta cuentas” *acá*, con las formas de entender las imágenes desde la localidad. Postulo que la comprensión de formas críticas de la distancia está relacionada con el vínculo a una tradición de la imaginería de arte contemporáneo que se convirtió en canon, pero también de una separación de las imágenes como referencia que había construido el neomexicanismo.⁴ La “distancia” que se plantea vincula a ese canon pero como referencia local, ya no desde la imagen sino desde el contexto.

Este movimiento no se puede entender sin una referencia al neomexicanismo porque son ellos quienes usan imágenes “locales” como referencia artística. Tal como lo ha señalado Osvaldo Sánchez, el neomexicanismo es crítico porque

abre en México la deconstrucción ideológica de la representación nacional. El neomexicanismo anula la compulsión oficial por sacralizar una expresión representativa que llamamos nación. Y esa ficción incluye las consideraciones en torno a qué es propio y qué no, qué es mexicano y quién no. Y cómo no hay legitimación posible fuera del perímetro de las instituciones del Estado. (Sánchez 145)

Los neomexicanistas le dan representación posible a los cuerpos que antes no tenían posibilidad de ser representados en el imaginario nacional. Precisamente, al usar una serie de imágenes que pertenecen a la imaginería local que ha construido un sentido de pertenencia

regulado por la administración de las imágenes, pero pervirtiendo su función, ponen en crisis ese sistema de representación desde su misma plataforma. Un ejemplo es la obra de muchos de los pintores homosexuales de la década como Julio Galán y Nahum Zenil.⁵ Ambos realizan autorretratos en los que la imaginería mexicana es reconocible de forma inmediata: papel picado, rebozos y banderas mexicanas se pueden identificar dentro de los cuadros en los que muchas veces los personajes están en poses sexualmente sugerentes.

Diversas lecturas críticas de esa “tendencia” fueron hechas en la década de los ochenta y comienzos de los noventa. Se vincularon a la “transvanguardia internacional siendo México un país expresionista por antonomasia” (del Conde 174). Se leyeron como un nuevo mexicanismo que “no deriva del propósito explícito de traer a colación las raíces nacionales, sino de—a través de ella—rescatar ciertas constantes de identidad dispersas, contrastantes y aún opuestas entre sí, en aras de lograr una expresión que de algún modo tenga que ver con el contexto en el que se genera el producto” (del Conde 174) y también como un “fundamentalismo fantástico que es una irrupción de nuestra cotidianidad” (Ruy Sánchez 177). Todas esas interpretaciones coinciden en que el neomexicanismo tiene que ver con la historia, algunos de forma esencialista, otros de forma materialista. Al referirse a las imágenes populares, símbolos nacionales y a referencias al pasado histórico del país, la pintura de los ochentas se vinculaba con las tradiciones locales y al mismo tiempo abría un camino fructífero para nuevas propuestas artísticas desde el presente.

Sin embargo el neomexicanismo no toma sin más las imágenes populares y de la historia local: la pregunta posmoderna por la identidad se responde desde las referencias locales con imágenes que tienen que ver con el estereotipo mexicano que se ha construido de forma conjunta desde el país pero también y sobre todo, desde los Estados Unidos.⁶ A la pregunta de cómo representar la homosexualidad, la mujer o la maternidad, el neomexicanismo responde tergiversando imágenes que son reconocibles popularmente en el contexto local y que son usadas figurativamente, sobre todo en la elaboración de pinturas. La crítica se hace efectiva en el proceso de tergiversación como apropiación de lo re-conocible como imagen (muchas veces como cultura popular) y no tanto desde la intrusión de otro tipo de referencia extranjera. Es así que la vinculación histórica del neomexicanismo se hace de forma escindida: por un lado se produce la identificación del

sujeto histórico de la década de los ochenta a partir de su representación, mientras que por otro lado se vincula la historia de las imágenes locales como *útil* para esa representación. En los ochenta y comienzos de los noventa, el neomexicanismo actualiza las imágenes “mexicanas” como parte de una vinculación contextual y al mismo tiempo se separa de esa tradición al reelaborarlas críticamente como producción de la representación de subjetividades que antes no habían tenido una representación muy clara en el arte mexicano, como por ejemplo los sujetos homosexuales.

Los *remakes* que se produjeron a comienzos de la década de los noventa invierten completamente esa situación. La colección de imágenes a la que se refieren no pertenece al contexto local sino a una serie de imágenes del canon del arte contemporáneo internacional, construido sobre todo desde los Estados Unidos, y que tiene que ver con un arte-objeto-conceptual-contextual-minimalista. Sin embargo, las obras tienen otra configuración porque la referencia a la que se alude se modifica a partir de su comprensión local desde el contexto. Un ejemplo de ello es la obra *Sin título* (1993) de Abraham Cruzvillegas en la que se modifica sustancialmente la obra de Duchamp *Rueda del bicicleta sobre banco de cocina* (1913) al poner un cuadro circular de unas flores en el centro de la rueda. El cuadro, de una factura claramente amateur, hace referencia a muhcos de los cuadros que decoran espacios comerciales como restaurantes y hoteles de mediano o bajo perfil en la Ciudad de México o que se pueden encontrar en casas de familias de clases medias y medias-bajas de esa misma ciudad. Al poner el cuadro, una de las obras fundacionales del arte contemporáneo funciona como “marco” para otra y en ese sentido se genera una tensión con diferentes concepciones de entender el arte (una figurativa-decorativa, otra conceptual-objetual). La obra de Cruzvillegas tiene que ver con la posibilidad de crear un arte contemporáneo en México desde la precaridad, una versión del original que como repetición genera su propia diferencia.

Para entender esa situación se puede hacer alusión a unas declaraciones del artista Luis Felipe Ortega en un artículo que se publicó en el 2001 y que se refiere a la obra *Remake* de del mismo Ortega y de Daniel Guzmán. A comienzos de la década de los noventa, no tenían interés ni en las prácticas del performance local de los setenta y ochenta ni en el neomexicanismo, como método, medio o tema, y comenzaron a estudiar otras tradiciones artísticas:

Desinteresados por las propuestas de performance que se realizan en México, Guzmán y Ortega buscaron un discurso distinto a aquel que consiste en presentarse en público ejecutando acciones. Sin conocer los videos de aquellos artistas de los sesenta y setenta, crearon a partir de la información impresa en libros y revistas las réplicas de videos. Ortega señala que son imágenes que nunca se habían visto en México, a pesar de ser clásicas del arte contemporáneo y conocidas en el ámbito internacional. Para el artista, esta obra implica hacer pie de página de nuestras referencias artísticas y me parece absolutamente válido. . . como una declaración de principios en la que de repente el arte contemporáneo permite hacer ese tipo de cosas. En ese sentido hay un homenaje a los artistas y también, digamos, a los procesos que ellos mismos utilizaban. El resultado es una versión finalmente lírica de algo que conocíamos a fondo pero que nunca habíamos visto. En esa investigación nos dimos cuenta de que no conocíamos (directamente) ninguno de los videos que nos gustaban. (Gómez 1)

Con la información que podían obtener sobre esas obras foráneas en libros y revistas, se realizaron *remakes* que eran inéditas en el contexto mexicano pero no eran originales en un sentido estricto. Al realizar ese proceso se separaban de la tradición pictórica mexicana pero también de la tradición de la imaginaria local, tanto artística, popular y nacional, y se relacionaban con otra que se podría describir como extraña. Sin embargo, retomaban el proceso de utilización y apropiación de la imagen que habían realizado los neomexicanistas pero ya no desde la colección local de las imágenes sino más bien desde la circulación de las imágenes impresas que llegaban a México desde afuera. Hacer “pie de página” a las referencias del arte contemporáneo y al mismo tiempo “hacer un homenaje” a esos artistas como una práctica pertinente desde el medio (video) y desde cita (imágenes extranjeras) era una “declaración de principios” que partía de un interés por “otro” tipo de arte del que se tenía referencia tradicionalmente en México (como medio y como historia). Precisamente ese *otro* tipo de arte tenía que ver con *otra* tradición.

Ahora bien, la falta de interés para producir a partir de imágenes locales se combinaba con una pregunta por el contexto en y desde el

presente como inserción y uso de los objetos cotidianos que se podían conseguir en la Ciudad de México. La subjetividad de estos artistas es caracterizada no tanto por cómo es que ellos se ven en tanto imagen sino, más bien, por cómo es que se posicionan frente a las mercancías.⁷ Lo interesante, como veremos más adelante, es que la posibilidad de considerar el uso y circulación de las mercancías para producir obras—y los mismos *remakes*—le quitaban al arte su carácter excepcional en tanto objeto y origen.

Las consecuencias de esa sustracción son sustantivas: en primer lugar los artistas de los noventa ya no pertenecen a la historia local “por tradición” sino más bien por posicionamiento contextual. Ya no hacen uso de una construcción ideológica que se ha hecho a partir de unas imágenes sino que intentan hacer uso del contexto inmediato. Así, toman distancia de la imaginería local y se aproximan a otra foránea, preguntándose cómo funcionarían esas imágenes como obra de arte en México, partiendo de una interpretación de la imagen que está circulando como signo y que puede ser usada. Se trae la historia foránea a conveniencia, convirtiéndola en una local por interpretación en su uso, volviéndola contemporánea en relación a un territorio.

De alguna manera la historia del arte contemporáneo se desplegaba como copia “mal hecha” y tergiversada en México. Como lo decía Cuauhtémoc Medina en 2000, los “videos de *Remake* de Luis Felipe Ortega y Daniel Guzmán cumplen la función de señalar y reparar la distancia entre la genealogía del *mainstream* del arte contemporáneo y la de una periferia en vías de integración. Marcan, pues, el acto de sutura que hace posible el ingreso al mundo de arte global, dejando visible al tiempo un proceso incompleto de cicatrización” (84). Es en la tensión entre el ir y venir de la integración y separación del arte mexicano de la década de los noventa en que se produce un cambio significativo como diferencia tanto en la comprensión como en la producción de arte local.

UN RETORNO PARA LA SEPARACIÓN E INTEGRACIÓN EN LA HISTORIA

En su libro de 1996, *El retorno de lo real*, Hal Foster hace una reivindicación de la neovanguardia norteamericana en contra del argumento de Peter Bürger de que el arte producido después de la década de los sesenta en Estados Unidos era una repetición pobre de lo que había ocurrido en las primeras vanguardias en Europa. En efecto, Foster

no solamente reivindica las neovanguardias sino también compara su potencial crítico frente al arte contemporáneo producido en la década de los noventa: un tipo de arte que privilegiaba una producción basada en investigaciones del contexto y que dejaba por fuera los diálogos que se podían tener con la historia del arte. La idea básica de Foster era la coordinación de lo que él llamaba el eje diacrónico (o histórico) y sincrónico (o social) a partir de dos nociones básicas: el *parallax* y la *acción diferida* (Foster X). La relación que intentaba describir Foster tenía como fin entender el arte de la actualidad (de su actualidad) a partir de una pregunta fundamental: ¿qué produce un presente como diferente y cómo es que un presente enfoca a su vez un pasado?

Los *remakes* que se hicieron en la década de los noventa en México ayudan a replantear el asunto que le interesaba a Foster. Él se está refiriendo a un contexto particular (arte producido en Nueva York en la primera mitad de los noventa y su tradición artística local). Pero lo que me interesa resaltar es que la noción de historia que plantea Foster en ese libro se ve completamente afectada por una narrativa que se puede insertar desde la periferia al canon de la historia del arte y que él no podía ver: el replanteamiento histórico del canon desde prácticas periféricas. La reelaboración de la historia a la que se refería Foster tenía en cuenta el canon occidental artístico y la referencia a la repetición tenía que ver con las posibilidades interpretativas de un lugar del centro a otro, en el relevo que sufrieron las vanguardias europeas por las norteamericanas. Para Foster, la verdadera crítica al arte moderno estaba en la producción del arte en Estados Unidos, particularmente en Nueva York, una crítica que se desprende desde el minimalismo y que permite tener una comprensión de las primeras vanguardias en esa acción diferida. Así, la relevancia del arte norteamericano se vuelve a la vez fundamental y fundacional porque la aproximación crítica al arte europeo está “en otro lugar,” en una actualización histórica contextual, coordinando los dos ejes temporal-espacial. Por otro lado, los llamados *artistas etnógrafos*⁸ de la década de los noventa, eluden la circunstancia histórica al fijarse básicamente en el eje espacial (horizontal) evitando cualquier forma de distancia crítica y produciendo una cosificación del otro.

Lo que me interesa de los *remakes* mexicanos de los años noventa (no solo como *forma* sino también como *procedimiento*) es que acarrear problemas fundamentales vinculados a estas relaciones

históricas localizadas-deslocalizadas como territorio, política, subjetividad y agencia, pensando en las maneras en que lo local puede dialogar con el canon produciendo un emplazamiento de contexto y de la historia, es decir, todo lo que imaginaba Hal Foster del arte pero en México. Entonces pregunto: ¿cuál es el lugar del arte contemporáneo si al parecer los relevos actualizan el canon?⁹

El lugar depende de la circulación y al mismo tiempo de su emplazamiento como producción y exhibición. Así, el arte contemporáneo tiene que ver con una forma de territorialización y desterritorialización de las prácticas que corresponden a un mundo globalizado. Cuando pensamos en los *remakes* de la década de los noventa en México, podemos decir que se desterritorializa y reterritorializa el *lugar* de las obras canónicas del arte contemporáneo, y al mismo tiempo la *historia* de la que hacen parte, si se considera a la historia como un territorio.¹⁰ Muchos de los artistas que comenzaban a trabajar en la década de los noventa tenían un conocimiento de las prácticas y de la historia norteamericana (Newman, Nauman) y europea (Duchamp, Beuys), sobre todo aquella que se refería a una tradición minimal-conceptual. Al mismo tiempo tenían un desinterés en mayor o en menor medida por las prácticas locales del arte de una generación inmediatamente anterior.¹¹ La morfología de los *remakes* lo confirman en la medida en que se “parecen a” y “son como” sus referentes norteamericanos. Pero esa referencia es particular y enuncia desde allí una relación de poder en la que ese tipo de arte se había convertido en el canon global del que se podía echar mano para, incluso, poder señalar problemas locales; es decir, funcionan de otra manera.¹²

Esas obras, al mismo tiempo que se separaban de la historia local (la tradición mexicana) se vinculaban a una historia global (la del régimen de representación norteamericano) desde el territorio local para insertarse en el canon histórico. La tergiversación a la que me refería más arriba es un proceso de inserción en canon a partir de la circulación e interpretación de las imágenes. Lo que se produce es entonces una incorporación de la diferencia al canon pero también la posibilidad de pensar en el canon como diferente. Se rompe así una dialéctica fija que impediría pensar en esas obras como solo globales, o como solo locales, y se ponen más bien en relación con su propia circunstancia, que es local y extranjera simultáneamente. Aunque eso sí tiene que ver con procesos regulados de institucionalización del arte, como ya el mismo Foster lo señalaba, no quiere decir que

no se puedan producir desajustes en esas formas de representación institucionales, así fuera para que se vuelvan a regular. El proceso así entendido desborda el marco de la forma referencial para adquirir lugar en un marco institucional.

TRADUCCIONES-REMAKES

La obra *Remake* de Luis Felipe Ortega y de Daniel Guzmán no es una apropiación cualquiera: es literalmente un *remake* que re-hace en México una obra que ya existía en la historia del arte occidental como canon. Los artistas mexicanos reactúan las obras de los norteamericanos con sus propios cuerpos como ellos creen que debe ser la obra. Por ejemplo, la reactuación y el original de *Bouncing the Corner* de Bruce Nauman que realiza Luis Felipe Ortega con su propio cuerpo se asemejan: un hombre en camiseta blanca, descalzo rebotando en una esquina insistentemente. En ambos casos el video se muestra de forma horizontal generando una distorsión del espacio y del cuerpo, poniendo en juego la fuerza de gravedad como elemento ineludible y al mismo tiempo muestra la experiencia de un cuerpo en ese espacio. Las dos obras reflexionan sobre lo mismo pero no de la misma manera. A diferencia de la de Nauman, la reactuación de Ortega problematiza las condiciones del espacio y del cuerpo *aquí*, desde un contexto mixto. La obra reconoce su referencia exterior (del país, de la tradición) para comenzar una nueva: la del arte contemporáneo en México que está en diálogo con una cultura global.

Otro ejemplo significativo es *Hágalo usted mismo: Spiral Jetty* (1993) de Damián Ortega que reelabora en miniatura la obra monumental *Spiral Jetty* (1970) de Robert Smithson. A diferencia de esta última que para su realización requirió un esfuerzo mayúsculo—tiempo, dinero y un trabajo colectivo significativo para poder movilizar toneladas de tierra y rocas dentro del Gran Lago Salado en Uta—la obra de Ortega se burla de la monumentalidad de la *Spiral Jetty* original al traducirla en una versión en miniatura de un metro de diámetro que se instaló en un pozo en el patio de una casa en la Ciudad de México. El trabajo de Ortega ahorra tiempo, espacio y dinero y rompe con la idea de colectividad porque ya no se necesita movilizar ni recursos ni personal para la ejecución de la obra. Pero aún más, la obra de Ortega cuestiona directamente el factor *in situ* del *land art*. A diferencia de la obra estadounidense que está pensada y ejecutada para que sea inamovible y para que se transforme por las

condiciones climatológicas locales, la obra mexicana la puede hacer cualquier persona y en cualquier lugar en el que haya tierra, piedras y agua. La pérdida de solemnidad de la obra de Smithsonian es una ganancia en la de Ortega porque a comienzos de la década de los noventa, en un país en el que se carecían de recursos para realizar obras de arte contemporáneo de tamaños monumentales, se podía pensar en cómo es que se pueden emplazar, literalmente, obras que también se refieren al contexto pero con recursos limitados.

Es claro que estas formas de proceder se remiten a la noción de apropiación pero habría que preguntar cómo es que funciona para el contexto mexicano de comienzos de la década de los noventa. No es mi intención hacer aquí una historia de la apropiación ni poner en duda su importancia como concepto e incluso como procedimiento en el arte del siglo XX. Textos fundamentales, sobre todo algunos que parten de la tradición newyorkina de la revista *October* lo demuestran. Sin embargo, muchos de esos textos se referían a la apropiación para entender procedimientos artísticos al respecto de la posmodernidad a finales de la década de los setenta y comienzos de los ochenta: el fin de las narraciones totalizantes implicaba un retorno de la imagen y del objeto en una reconsideración histórica ya no como lo nuevo u original, sino como posibilidad de la dispersión del sentido de lo viejo reconsiderado en esa actualidad. La apropiación aparecía como una estrategia artística que permitía volver a pensar en las fuentes y los archivos fundadas en las crisis del autor y de la historia. El texto famoso de Douglas Crimp *Apropiación de la apropiación* (49-61) critica las apropiaciones fotográficas que hacen artistas como Richard Prince en la década de los setenta que, según él, derivan en una “categoría académica a través de la cual el museo organiza sus objetos” (Crimp 57). Benjamin Buchloh en *Procedimientos alegóricos: apropiación y montaje en el arte contemporáneo* (87-117) describe la apropiación como una operación crítica a partir del concepto de alegoría benjaminiano en la que “la mentalidad alegórica procede a una segunda devaluación del objeto para denunciar su desvalorización mercantil, de algún modo es como si se pusiera de parte del objeto” (Buchloh 91). Por supuesto los marcos de análisis venían sobre todo del estructuralismo y postestructuralismo francés y del marxismo y postmarxismo en el que nombres fundamentales como Barthes, Deleuze, Benjamin, Foucault, y Baudrillard se usaban para poder describir fenómenos artísticos y culturales. Usar esos marcos, y como

la misma Rosalind Krauss lo reconoce,¹³ es una especie de apropiación de la teoría europea que permitía entender fenómenos locales de los Estados Unidos como los de la circulación de signo en los medios de comunicación. En ese contexto, se construía una forma de entender la apropiación que emparentaba teoría crítica y procedimientos artísticos como formas críticas de la cultura.

En la década de los noventa y comienzos de los dosmiles, se hace una reconsideración histórica de los procesos de apropiación que tiene que ver con procesos de comprensión de la circulación de los signos, de las mercancías, de las imágenes y de las personas en un contexto globalizado. Tal vez esa reconsideración tenga que ver con la conciencia del papel que ha tenido el occidente en la enunciación del arte en el siglo veinte y la posibilidad de pensar en nuevas narrativas locales a partir de la globalización. Pero también pensar cómo es que esas nuevas narrativas locales afectan al arte de los centros occidentales. Uno de esos libros es el citado *Retorno de lo real* de Hal Foster, en particular el capítulo llamado “La pasión del signo” que se ocupa del giro textual del arte en la posmodernidad en la década de lo setenta. Otro de esos textos es *Art after Appropriation* de John Wlechman de 2001 que “piensa a través e intenta moverse más allá del paradigma apropiativo que marcó vívidamente el arte occidental y sus periferias durante la década de los setenta hasta los ochenta” (23-24). Por último, en su libro *Post producción*, Nicolas Bourriaud sostiene que

la apropiación es en efecto el primer estadio de la post producción; ya no se trata de fabricar un objeto, sino de seleccionar uno entre los que existen y utilizarlo o modificarlo de acuerdo con una intención específica. [. . .] De modo que si el procedimiento de la apropiación hunde sus raíces en la historia, el relato que vaya ofrecer comienza con el *ready-made* que representa su primera manifestación conceptualizada, pensada en relación con la historia del arte. (35)

Así entendida, la apropiación y la postproducción hacen parte del mismo relato económico e histórico y están en relación a un campo específico de sentido y a la independencia de ese campo. Genera además una genealogía interdependiente entre la referencia y de la cita que siempre va a privilegiar a la cultura del centro que fue la

que fundó el canon. Esas postproducciones tienen que ver con las apropiaciones no tanto porque alteren a las primeras sino que son un estadio posterior que se ven modificadas por la manera en como se mueve la cultura en canales tecnológicos de producción de datos y que representan una economía del uso.

Ahora bien, me gustaría poner en cuestión la perspectiva de Bourriaud con otra a partir de un texto más reciente. Martin Zeilinger ha mostrado de manera pertinente cómo es que es posible redefinir la noción de apropiación más allá de la idea de simple copia, derivado o incluso de dominación (aunque reconoce la relación de poder explícita e implícita) pensándola de nuevo como categoría crítica. Zeilinger redefine la apropiación como circulación en un sentido marxista que tiene que ver con un cuestionamiento profundo a las nociones de autoridad, de propiedad y de libertad asociados a un sujeto moderno libre que depende de la propiedad privada fundada en filosofías como las de Kant y Hegel. Como señala Zeilinger

Las practicas de apropiación son sintomáticas de la impermanencia de la propiedad al respecto de la creencia de que objetos materiales e ideales (mercancías, conocimiento, etcétera) pueden, en primer lugar, ser apropiados. En segundo lugar, el hecho de crear una nueva composición de materiales apropiados, hace que las nociones de creación original y de autoría sean criticadas y al mismo tiempo reivindicadas, en el momento en que el compuesto resultante, consistente de fragmentos de materiales que ya tenían autoría, cuestiona la inmutabilidad de la autoría y al mismo tiempo constituye un todo unificado que por si mismo puede ser clasificable como un original, como una nueva obra. En general, se puede decir que la apropiación en un sentido amplio siempre significa **circulación**, porque implícitamente admite que cualquier material o pensamiento es apropiado y reinsertado en el proceso de creación antes de ser creado/*autorado*/apropiado. (36)

El objetivo final de Zeilinger es pensar en una comunidad de referencias y de apropiaciones que pueda resistir de algún modo a los embates de la privatización total y que ayude a pensar en nuevas nociones de comunidad. A pesar de que el argumento de Zeilinger es

demasiado entusiasta, me gustaría hacer evidente que la situación a la que alude si describe los aparatos que permiten la apropiación y al mismo tiempo ayudan a comprender una subjetividad que *usa* y que *es* producto de esos aparatos.

SOBRE UNA RECONSIDERACIÓN DE LOS *REMAKES* EN EL ARTE RECIENTE

Más que postproducciones y que apropiaciones, esas obras son *remakes* porque re-hacen historias y territorios, pensando en los movimientos de territorialización y desterritorialización. Ese re-hacer puede ser entendido como un nuevo comienzo local pero también es una continuidad de la referencia a la que se alude. Es así que esas obras hacen evidente que a comienzos de la década de los noventa hay una transformación en el arte mexicano que se puede entender como una separación y al mismo tiempo como una vinculación. La separación tiene que ver con una modificación en la subjetividad que implica a un sujeto relativamente libre al respecto de su propia historia y que tiene la posibilidad de autodeterminarse, en la medida que quiere separarse conscientemente de la historia local. Sin embargo, la única manera que hay para realizar ese movimiento tiene que ver con una vinculación a otra genealogía que produce una comprensión diferente del arte y considerar otras historias que parten de una conciencia de lo extraño como propio, generando un disturbio tanto en las narrativas locales como en las extranjeras. Zillinger tiene razón al cuestionar el sujeto moderno a partir de la noción de apropiación en la medida en que la construcción del valor de la propiedad define el carácter de la libertad. Pero lo que no queda muy claro es cómo la noción de multitud¹⁴ que usa puede mantener un exceso en la circulación del sentido de las mercancías en términos de resistencia a un sistema capitalista neoliberal. Creo que la libertad a la que se hace referencia en los *remakes* es relativa, si es que la relativización de la libertad no la niega de principio.

Pero no solo hay una alteración de la narrativa local al alterar el carácter institucional (en términos de vinculación histórica) sino que también modifica la narrativa extranjera. Es como si la historia del arte internacional occidental se pudiera resolver en otro lugar o, para ser más precisos, como si las posibilidades narrativas del *mainstream* se pudieran interferir al ser pensadas localmente. En ese sentido uno podría establecer un pensamiento en el que hay una interferencia (así sea parcial) en el mito que funda las narrativas para establecer una

producción nueva de cadenas de mitos.¹⁵ El arte contemporáneo en la década de los noventa re-hace la historia en la medida en que las mitologías territoriales que se creen fundacionales, al entrar en relación con otras, son las que se desterritorializan.

Es claro que no quiero hacer una apología de los *remakes* de la década de los noventa. La situación hay que verla históricamente porque la integración a esas narrativas tenía mucho sentido a comienzos de la década de los noventa, momento en el México comenzaba a generar nuevas dinámicas económicas de apertura y de flujos. La exposición *Mexico City: an exhibition about the exchange rates of bodies and values*¹⁶ que se llevó a cabo en el P.S 1 del MoMA de Nueva York y en el Kunst Werke de Berlín en el 2002 es solo un ejemplo de ello en la medida en que es una evidencia de que el arte mexicano contemporáneo comienza a participar en las dinámicas globales simbólicamente. Sin embargo, la participación de artistas mexicanos en la nueva constitución del arte contemporáneo puede ser entendida como una relación acrítica con el mismo sistema en la medida en que se establecería como una reproducción de sus propios vicios.

Los *remakes* de la década de los noventa se abren paso a través de artistas de otras generaciones y que se siguen produciendo en la actualidad, pero con otras motivaciones. Un caso significativo es el de Mario García Torres quien parte de investigaciones que realiza sobre artistas de la década de los setentas para continuar con sus premisas desde otros ángulos, ya sea para remitirse a sus obras de forma directa o para repensar la práctica de algún artista en particular, mostrando un aspecto significativo de su pasado, para pensar el contexto presente.¹⁷ O incluso artistas más jóvenes como Guadalupe Sosa y Noé Martínez quienes reelaboran artesanalmente obras canónicas del arte contemporáneo como la *Brillo Box* de Warhol o el *Urinario/Fuente* de Duchamp para venderlas en un mercado local en Morelia con su obra *El estado actual de un objeto* (2008-2012). Claudia Cisneros re-actúa un fragmento de la obra de Pina Bauch *The Man I Love* en su performance *Después de Pina Bausch* (2014). El performance de Cisneros recuerda la pieza de Bausch en la que una mujer traduce simultáneamente la canción homónima de *Ray Charles* al lenguaje de señas para sordomudos. No obstante, Cisneros traduce la canción al español y el lenguaje de señas corresponde a esa versión.

Al parecer los artistas de generaciones más jóvenes ya no tienen que pensar en que es su deber hacer parte de la genealogía del arte contemporáneo porque ya lo dan por sentado. A lo que apuntan es más a la comprensión local de su contexto a partir de esas prácticas. La comprensión de ese contexto está en constante cambio debido a la globalización. A lo que se aferran con más certidumbre es entonces al tiempo y a la producción de historia desde *una* tradición. El arte contemporáneo en México es ahora parte de la tradición pero su “lugar” es ahora un tanto incierto. Habría que volver a preguntar por la condición de los lugares.

Notas

1. Temístocles 44 fue un espacio alternativo fundado en 1990 ubicado en la calle de Temístocles 44 en la Ciudad de México. Reunió a varios artistas, muchos de ellos fueron alumnos del taller de José Miguel González Casanova, un maestro de la entonces Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM. Sofía Táboas, Eduardo Abaroa, Abraham Cruzvillegas, Damián Ortega, Daniel Guzmán, Luis Felipe Ortega, Diego Gutiérrez, Pablo Vargas Lugo, y Ulises García Ponce de León, Franco Aceves y Rosario García Crespo sumaron sus inquietudes particulares por conocer y discutir sobre las tendencias artísticas, buscaban crear un proyecto de estudio, discusión y realización de instalaciones e intervenciones en una casa deshabitada en Polanco propiedad de la curadora y promotora Haydee Rovirosa. Temístocles 44 no surgió de una necesidad económica o por ir en contra del sistema, sino a partir de una reflexión teórica. Durante meses se reunieron para estudiar y publicaban un boletín llamado *Alegría*. Se realizaron diversas exposiciones en este espacio y la importancia de este proyecto tuvo importantes repercusiones para los artistas que lo integraron y para el arte contemporáneo mexicano.

2. Es claro que las similitudes no son formales sino más bien en las maneras de distribución, circulación y de consumo que iba a tener el arte mexicano después de la década de los noventa. Para ver esto en detalle consultar Montero, en particular los capítulos tres y cuatro.

3. *La era de la discrepancia: arte y cultura visual en México 1968-1997* ha sido calificada como la exposición más importante y ambiciosa del arte contemporáneo en México en la última década. La muestra, realizada en 2007, buscó recuperar la memoria del trabajo realizado en México de 1968 a 1997, en los márgenes de los espacios oficiales y los corredores culturales privados. Produjo además un catálogo que se ha vuelto referencia para la investigación.

4. El llamado neomexicanismo fue una tendencia artística mexicana que se desarrolló desde mediados de la década de los ochenta hasta mediados de la década de los noventa del siglo XX. Se manifestó principalmente en pintura figurativa en el que se mostraban imágenes que pertenecen a la imaginaria local como figuras prehispánicas y los símbolos nacionales, entre otros. También se hacía una reivindicación de la sexualidad y del género.

5. Julio Galán fue un pintor mexicano (1959-2006) que vivió la mayor parte de su vida en la ciudad de Monterrey. Su obra se caracterizó por retomar el nacionalismo y los ideales mexicanos conjugados con el humor, el sarcasmo y lo cotidiano. De la misma manera, la obra de Nahum Zenil, (1947) trata temas autobiográficos y refiere a su homosexualidad. Aunque fue educado en la abstracción, se le conoce más por sus obras figurativas autobiográficas. Su trabajo consta de dibujos, pinturas, collages, esculturas e instalaciones y autorretratos de su propia experiencia.

6. Para ver esto en detalle remitirse a Eckmann, en particular la primera parte del libro. Las relaciones entre México y Estados Unidos al respecto de la construcción de la representación mexicana son muy complejas. Carlos Granés en su libro *El puño invisible* hace un apunte ilustrativo al mostrar cómo es que algunas nociones de lo exótico se construyeron desde el país del norte con las visitas de los escritores de la generación *beat* como Kerouac y Burroughs, quienes mostraban a México como un país primitivo y salvaje pero poderoso y mágico. Adicionalmente vale la pena recordar que autores estadounidenses como Edward Sullivan, profesor de NYU, se ocuparon de mostrar al arte mexicano de la década de los ochenta como una manifestación novedosa y original, que estaba en diálogo con las raíces de mexicanas, raíces que para algunos eran incluso mitológicas.

7. Solo por poner un ejemplo entre varias, la obra *Anillo-vitamina-shampoo* (1993) de Sofía Taboas consta de una serie de cajas de anillos plásticos que contenían bolsitas de shampoo y anillos baratos que se consiguieron el centro de la Ciudad de México.

8. Se hace referencia, entre otros, a Fred Wilson con la obra *Minando el museo* (1992). Sobre Wilson Foster escribe: “En Minando el museo, financiado por el Musco de Arte Contemporáneo de Baltimore, Wilson actuó como un arqueólogo de la Sociedad Histórica de Maryland. Primero exploró su colección (un «minado» inicial). Luego recogió representaciones evocadoras de historias, principalmente afroamericanas, no a menudo mostradas como históricas (un segundo «minado»). Finalmente, rearticuló otras representaciones más que desde hace mucho tiempo se han arrogado el derecho a la historia (por ejemplo, en una exposición titulada «Obra en metal 1793-1880» colocó un par de esposas de esclavo, un tercer «minado» que explotó la representación dada). Con ello Wilson también actuó como etnógrafo de las comunidades afroamericanas perdidas, reprimidas o si no desplazadas en tales instituciones” (195).

9. Acá hago alusión al acápite del texto de Foster. Ante la frase afirmativa “La ubicación del arte contemporáneo” yo invierto su sentido y la convierto en pregunta.

10. “La desterritorialización habla de manifestaciones simultáneas y transversales, y supera todo determinismo económico: no se trata sólo de los capitales que ‘fugan’ y ‘fluyen’, ni de los recursos naturales privatizados, ni de la distribución en diferentes lugares del globo de la cadena de producción de las empresas transnacionales. La desterritorialización implica, además, la desarticulación del referente clave de las culturas: el territorio, espacio común donde se materializan las prácticas, que marca las fronteras entre ‘nosotros’ y los ‘otros’ (los de ‘adentro’ y los de ‘afuera’). Esto rompe con dos principios que han servido tradicionalmente para comprender las culturas: el de centralidad y el de oposición entre interno/ externo; ya que por un lado deslocaliza y dispersa el centro o foco cultural, y por el otro, hace permeables las fronteras que distinguen un adentro de un afuera” (Herner 170). Para ver en detalle la relación entre territorialización y desterritorialización en arte contemporáneo ver el libro fundamental *One place after Another* (2002) de Miwon Kwon.

11. Estos intereses no son unidireccionales y no todos están en búsquedas similares. Por ejemplo los artistas del grupo Zona, un espacio alternativo de la década de los ochenta y en los que participaron artistas como Boris Viskin, era primordialmente de pintores, aunque sus obras ya no se referían directamente a las imágenes producidas por el neomexicanismo porque tendían a un arte abstracto y las referencias no eran necesariamente nacionales.

12. En su tesis de doctorado Gabriela Piñero hace referencia a esta situación cuando pregunta “¿Por qué no tenemos un minimalismo global?” en relación a algunas propuestas de críticos latinoamericanos de los años noventa como Gerardo Mosquera y Luis Camnitzer. Para ver esto en detalle consultar Piñero en particular el capítulo seis.

13. En la introducción de *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos* Krauss reconoce que el uso de la teoría estructuralista y postructuralista por parte de los teóricos norteamericanos tiene consecuencias ideológicas. El libro retoma la noción de origen y de autor desde una perspectiva Barthesiana.

14. Es interesante apuntar la conceptualización de algunos italianos del concepto de “multitud”, como el mismo Antonio Negri, Mauricio Lazzaratto, Paolo Virno y Christian Marazzi.

15. La semiología manifiesta la relación entre los términos significante (imagen acústica de orden psíquico), significado (concepto), y el signo como la correlación de los dos primeros. En el mito volvemos a encontrar éste sistema semiológico, pero como sistema segundo, es decir, el mito parte de una cadena semiológica que existe previamente, de una primera lengua que

Barthes le asigna el término de lenguaje-objeto; y esa segunda lengua, la del mito propiamente, recibe el término de metalenguaje, pues en ella se habla de la primera. En conclusión, donde termina el primer sistema semiológico, propio de toda lengua—que es el signo—es donde comienza el segundo sistema semiológico (significante), propio del mito: el Sistema Mítico.

16. La exposición *Mexico City an exhibition about the exchange rates of bodies and values*, curada por Klaus Biesenbach y que se llevó a cabo en el P.S 1 del MoMA en el 2001 en Nueva York y en Berlín, fue una de las primeras exposiciones colectivas que intentaban trazar un panorama general de lo que ocurrió en el arte México en los años 90.

17. *¿Alguna vez has visto la nieve caer?* de 2010 se refiere a la relación que otro artista, Alighiero Boetti, estableció con la ciudad de Kabul en 1971-1979. Tras una investigación de más de tres años García Torres descubre un nuevo episodio: el One Hotel que Boetti abrió en la capital de Afganistán. Las imágenes proyectadas, junto con la voz en off, narran un viaje conceptual entre historia, mito y ficción, donde el pasado y el presente confluyen. El sustrato político emana al reflexionar sobre los cambios acontecidos en el paisaje y la cotidianeidad de Afganistán, especialmente tras los atentados del 11 de septiembre de 2001.

Obras citadas

- Barthes, Roland. *Mitologías*. México: Siglo XXI, 2002. Print.
- Bourriaud, Nicolas. *Post producción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*. Buenos Aires: AH, 2009. Print.
- Buchloh, Benjamin. “Procedimientos alegóricos: apropiación y montaje en el arte contemporáneo.” *Formalismo e historicidad*. Madrid: Akal, 2004. 87-117. Print.
- Crimp, Douglas. “Apropiación de la apropiación.” *Posiciones críticas*. Madrid: Akal, 2005. 49-61. Print.
- del Conde, Teresa. “Nuevos mexicanismos.” *¿Neomexicanismos? Ficciones identitarias en el México de los ochenta*. México D.F, Museo de Arte Moderno, 2011. 225. Print.
- Foster, Hal. *El retorno de lo real*. Madrid: Akal, 2001. Print.
- Gómez, Tina. “Adquiere el Museo Pompidou obra de Ortega y Guzmán.” *Reforma* 13 Septiembre 2000, 1. Print.
- Granés, Carlos. *El puño invisible*. Madrid: Taurus, 2012. Print.
- Herner, María Teresa. “Territorio, Desterritorialización y reterritorialización: un abordaje teórico desde la perspectiva de Deleuze y Guattari.” *Huellas* 13. (2009): 158-171. Print.

- Krauss, Rosalind. *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza, 2006. Print.
- Kwon, Miwon. *One Place after Another: Notes on Site Specificity*. Cambridge-Londres: The MIT Press, 2002. Print.
- Medina, Cuauhtémoc. “Negociación y apertura.” *Curare* 17 (2001): 77-84. Print.
- et al. “Remakes.” *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997*. México: Turner-UNAM, 2007. 406. Print.
- Montero, Daniel. *El cubo de rubik. Arte mexicano en los años 90*. México: Jumex-RM, 2013. Print.
- Piñero, Gabriela. “Tradiciones de escritura. Discursos críticos sobre el arte desde América Latina.” Diss, UNAM, 2013. Print.
- Ruy Sánchez, Alberto. “Nuevos momentos del arte mexicano: el fundamentalismo fantástico.” *¿Neomexicanismos? Ficciones identitarias en el México de los ochenta*. México: Museo de Arte Moderno, 2011. 226. Print.
- Sánchez, Osvaldo. “El cuerpo de la nación. El neomexicanismo: la pulsión homosexual y la desnacionalización”, *Curare* 17 (2001): 37-46. Print.
- Virno, Paolo. *A grammar of the multitude*, New York: Semiotext(e), 2004. Print.
- Welchman, John. *Art after appropriation. Essays on art in the 1990s*. Amsterdam: G+B Arts International, 2001. Print.
- Zeilinger, Martin. “Art and politics of appropriation.” Diss. University of Toronto, 2009. Print.

