



**JUAN DISPARÓ
A UN BUITRE QUE CAMINABA
CON PINTURA AZUL**

Un relato sobre arte en Aguascalientes

Jorge Terrones

**JUAN DISPARÓ A UN BUITRE
QUE CAMINABA
CON PINTURA AZUL**

Un relato sobre arte en Aguascalientes

JUAN DISPARÓ A UN BUITRE QUE CAMINABA CON PINTURA AZUL

Un relato sobre arte en Aguascalientes

Jorge Terrones



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA
DE AGUASCALIENTES

**JUAN DISPARÓ A UN BUITRE
QUE CAMINABA CON PINTURA AZUL**

Un relato sobre arte en Aguascalientes

Primera edición 2020 (versión electrónica)

D.R. © Universidad Autónoma de Aguascalientes

Av. Universidad 940,
Ciudad Universitaria, C.P. 20131,
Aguascalientes, México
<https://editorial.uaa.mx>

D.R. © Jorge Prieto Terrones

ISBN 978-607-8782-43-7

Hecho en México / *Made in Mexico*

A la ciudad de Aguascalientes



Índice

Preámbulo	13
Relato de una observación	13
Los capítulos	18
Introducción a los capítulos I y II	20
I. Arte es lo que uno dice que es arte	23
Arte	25
La definición y su problema	25
Criterios universalmente ambiguos, pero particularmente claros	29
Los criterios de identificación	30
II. Y arte contemporáneo, también	37
Otra vez el problema del arte	39
El problemático adjetivo	40
La transición: de arte moderno a contemporáneo	42
Un objeto es una obra de arte	42
La modernidad en el arte	44
Vanguardias históricas	46
Transición: de vanguardias históricas a neovanguardias	53
Neovanguardias	59
Criterios de identificación	70
Asimilación de las vanguardias históricas	70
Lo nuevo o lo diferente	71
Documentación del arte	73
Crítica del arte, en tanto su permanencia	74

III. Lo global alguna vez fue local	77
Introducción	79
Globalización	81
Los magos del tercer mundo	81
Lo que no ha tenido historia	84
Globalización y arte	90
El <i>inglés</i> del arte globalizado	91
La decolonialidad y las multimodernidades	95
Estéticas decoloniales	99
La historia construye geografías	99
Decolonizar el arte local	101
La localidad de un centro	103
Prohibida la entrada a lo local	105
MUAC: cero local	105
ME: lo local no es global	105
MUAC-ME	105
Reconocimiento de una localidad en una cultural global	106
Para ser provechosamente global, hay que ser revolucionariamente local	108
Transición transnacional	111
IV. El Centro de Artes Visuales como forma: una parte de la <i>estridente</i> cultura hidrocálida	113
Introducción	115
Una aproximación a la historia cultural de la ciudad de Aguascalientes	117
Hacia las <i>Bugambilias</i>	121
Las hojas de las <i>Bugambilias</i>	124
Los grupos	125
Salvador Gallardo Dávalos: ¿qué dejó el estridentismo en Aguascalientes?	127

<i>Paralelo</i>	134
Víctor Sandoval no se bajó del balcón	138
Resumen del periplo para llegar a la Casa de la Cultura	142
La construcción de la Casa de la Cultura	143
El Centro de Artes Visuales	151
V. El Centro de Artes Visuales como fondo: Juan Castañeda, <i>messegueriano</i>	157
Introducción	159
Alfredo Zermeño: profesor de Juan Castañeda	161
Los inicios en el arte de Juan Castañeda	166
Castañeda: estudiante de La Esmeralda	170
Benito Messeguer: profesor de Juan Castañeda	176
Juan Castañeda: <i>messegueriano</i>	178
Acciones paralelas a la formación de Juan Castañeda en La Esmeralda	179
Transformaciones institucionales	179
1968: <i>el evento más trascendental de la segunda mitad del siglo XX mexicano</i>	181
La actividad docente de Juan Castañeda en Ciudad de México	185
La solicitud de trabajo para dirigir el Centro de Artes Visuales	191
El regreso a Aguascalientes: Castañeda como director-fundador del CAV	193
Las charlas del Centro de Artes Visuales	198
VI. Un cuarteto de obras invisibles, hasta ahora	209
Introducción	211
<i>Bicicletas</i> : la primera obra de arte contemporáneo	213

<i>Travesía de un instante: instalación</i>	
de Moisés Díaz	223
<i>El camino: un buitre deja atrás la pintura</i>	231
<i>Chisto: Chiste, Christo y Cristo</i>	246
No hay artistas contemporáneos, sólo hay arte contemporáneo	259
VII. ¿Qué son una obra de arte y una obra de arte contemporáneo en Aguascalientes?	261
El autor en las obras	263
El tiempo en las obras	265
Cruce de documentos con teorías	269
<i>Ut pictura poesis</i>	272
Arte y Estado	273
Crítica y curaduría: metarrelatos sin relatos	277
Una paradoja en el arte	286
VIII. Un epílogo u otro preámbulo	287
Conclusión que puede ser un prólogo	289
¿Y las mujeres?	297
Palabras antes de abandonar el relato	298
Fuentes consultadas	301

PREÁMBULO

Relato de una observación

Pertenezco a una sociedad sin historia del arte, pero con historia artística. Desde un lugar que no existe a los ojos de dicha materia, esto es el relato de un cuarteto de obras invisibles.

En cualquier investigación hay tres componentes que la anteceden: ser asaltado por un fenómeno, observarlo y tener la inquietud de dialogar con éste, de decir algo. Los capítulos que siguen a este preámbulo han nacido del tercero. Hablemos aquí de los dos primeros.

Uno puede aproximarse a saber cuándo inició la vida de una obra, pero no puede vislumbrar cuándo terminó, porque las obras nunca están terminadas: el encuentro entre obra y espectador renueva la relación entre ambos. Se va un espectador, llega otro, y el arte les sobrevive. Es la vida la que se va, no el arte. Creo que la expresión latina no ha perdido vigencia: *ars*

longa, vita brevis. Con todo, hay arte que está más hermanado con el proceso que con el resultado. Pienso en *happenings*, intervenciones, instalaciones, entre otros. Acompañado por la obsesión de estudiar el arte de estas características, en 2010 acepté dar un par de clases en la Universidad Autónoma de Aguascalientes (UAA), concretamente en la Licenciatura en Ciencias del Arte y Gestión Cultural, que en 2017 cambiaría su nombre a Estudios del Arte y Gestión Cultural. En ese momento, mi atracción por el arte tendría que clasificarla en un nivel superficial. Sí, había estudiado el Máster en Artes Visuales y Educación en la Universidad de Granada (2009-2010), pero los másteres en España tienen una extraña relación entre la urgencia y la calidad, pues en 2 semestres hay poco tiempo para ahondar en un tema. Si bien fue un año educativamente nutritivo, no fue suficiente, ya que mi formación académica previa había sido en Letras Hispánicas. Para no abandonar mi formación a nivel universitario, paralelamente cursé y concluí la Maestría en Estudios Humanísticos con salida en Literatura en el ITESM. Con una vocación bastante clara, la literaria, y una profesión docente en construcción, la de arte, comencé impartiendo talleres de crítica de arte y de creación literaria. En las clases de arte fui desarrollando una obsesión por estudiar las transformaciones del arte, en general, y del arte contemporáneo, en particular.

Pronto me di cuenta de que la ciudad de Aguascalientes gozaba de una salud nada despreciable en cuanto a producción y reflexión de lo contemporáneo del arte. En los primeros 15 años del siglo XXI se acumularon varias tentativas por explorar el arte agascalentense, cosa que me hablaba de una preocupación por reflexionar la producción local:

1. En 2002 comenzó el programa académico de la Licenciatura en Artes Visuales.
2. En 2008 inició sus actividades la Universidad de las Artes. Entre las licenciaturas que ofrece están Danza Contemporánea y Artes Visuales.

3. En 2007 ingresa la primera generación de la Licenciatura en Ciencias del Arte y Gestión Cultural de la Universidad Autónoma de Aguascalientes.
4. En 2009 comienzan los primeros dos posgrados en arte del estado de Aguascalientes: Maestría en Arte (UAA) y Maestría en Arte Contemporáneo (Universidad de las Artes).
5. En 2010, *El Gran Vidrio* (2010-2013) –revista de arte contemporáneo producida desde Aguascalientes– publicó su primer número.
6. En 2012, el Museo de Arte Contemporáneo de la ciudad de Aguascalientes es el escenario donde se celebró el primer encuentro entre artistas, gestores y analistas de arte de Aguascalientes en el evento intitulado “Link”.
7. En 2013, la Universidad Autónoma de Aguascalientes se integra al programa interinstitucional doctoral en Arte y Cultura junto a la Universidad de Guadalajara, la Universidad de Guanajuato y la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo. Es el primer doctorado en materia de arte del estado.
8. En enero de 2016 se inauguró el Macro Espacio para la Cultura y las Artes (MECA) y el Museo Espacio (ME), con la exposición *Relámpagos sobre México* de Janis Kounellis. El 30 y 31, en el mismo lugar, se celebró un *simposium* internacional sobre arte contemporáneo.

Con seguridad no he nombrado todos los eventos que tienen afinidad con la difusión y estudio del arte en la ciudad de Aguascalientes durante el siglo XXI, pero con los ocho puntos anteriormente referidos es suficiente para comprobar que ha habido un especial interés por el arte contemporáneo. Exposiciones, artistas, discusiones, instituciones, publicaciones, me parecía que formaban parte de una misma relación, que hasta entonces desconocía. La pregunta que de inmediato me hice fue cómo surgió el arte contemporáneo en Aguascalientes. Dicha pregunta ha guiado los intereses de las siguientes pági-

nas, desde su principio, que es la parte de observación de un fenómeno, hasta su *aparente* conclusión, que es el presente documento. Digo que es *aparente*, porque a pesar de que este documento luzca íntegro y abundante, sólo está abandonado.

A medio camino de la investigación, creí que era muy ingenuo contestar cuál fue el origen del arte contemporáneo en la ciudad de Aguascalientes, pero llegado a este momento final, es decir, al de la escritura del preámbulo, no lo veo como una ingenuidad, sino como una reflexión que se encuentra en un punto intermedio entre lo clásico y lo contemporáneo. Digo lo anterior porque no dejan de tener eco las preguntas clásicas de la estética, a saber, qué es o qué significa el arte, y en este caso, qué es arte contemporáneo, pero el interés no quisiera inscribirlo en una cuestión meramente filosófica, sino particularizarlo en un lugar en concreto, con características y condiciones particulares: la ciudad de Aguascalientes. Aún así, decir *ciudad de Aguascalientes* es decir una situación geográfica amplia y desbordante para un estudio, por lo que me he centrado en el Centro de Artes Visuales (CAV), ya que es ahí por donde los caminos me decían que empezara. ¿Quién lo decía? Cualquier investigación empieza, decía, con la observación interesada por un fenómeno. Eso es algo que se dice muy a menudo, pero hay un siguiente factor que casi no se menciona y que juzgo igualmente importante: saber escuchar.

He dicho que fui profesor de agosto de 2010 a diciembre de 2014 en la UAA, por lo que la discusión sobre el arte fue constante. Entre el cuerpo de profesores y de gente ávida de conocimiento artístico (artistas, gestores, directores de institutos), de vez en cuando se comentaba, a nivel impresionista, cuál había sido la primera obra de arte contemporáneo o cuál la primera publicación o cuál el primer artista, o más aún, si en realidad había arte contemporáneo en Aguascalientes. Debido a mi desconocimiento de entonces, me limitaba a escuchar, no a opinar, por lo que fui indagando en las pistas que escuchaba, y llegué al nombre

de Juan Castañeda (Aguascalientes, 1942). Una vez que tuve este indicio, lo fui explorando con otros colegas.

Conocía el trabajo de Castañeda, mas desconocía al personaje (su nombre real, por ejemplo, es Arnulfo, no Juan). Con el tiempo, me enteré de que había sido director del Centro de Artes Visuales, desde su fundación, en el año de 1977, hasta el 2003, año en que se separó de la dirección, pero me faltaba algo: ver las obras de ese tiempo. Y llegó la publicación en Twitter que capturaría mi atención y que de alguna forma inspiró mi ingreso al doctorado. Juan Castañeda compartió en 2014 la fotografía que tomó a Gerardo Faustino Barba, también conocido como *El Buitre*, cuando iniciaba su obra de arte, que era un proceso. De su trayecto sólo queda la fotografía que disparó Castañeda. Después encontraría tres obras más que, junto con la de Barba, despertaron mi interés por estudiar sus posibles raíces, y más todavía, me hicieron cuestionarme si lo que estaba observando se correspondía con arte contemporáneo o no.

Con esas impresiones y con muchas hipótesis a medio hacer, ingresé al Doctorado Interinstitucional en Arte y Cultura (DIAC). La doctora María Eugenia Rabadán, mi directora de tesis, me ayudó a acotar y a pensar el arte desde el propio arte. A ella le debo lo siguiente: después de cuatro años de trabajo, la mirada que tenía en 2014, que es el último año que di clase, y la mirada de 2020, que es cuando terminé este libro, sólo comparten al mismo sujeto, pero no comparten el nivel de seriedad con que ahora observo el arte. Más de uno dirá que eso es una trivialidad, en tanto que uno está en constante cambio, por lo que afirmar que la mirada se transforma, independientemente del grado de estudio, no es una opinión contundente. Lugar común o no, es un hecho que no veo igual. La vista es un músculo que estimaba ejercitar sólo viendo y leyendo. No. También la honestidad juega un papel en la vista: me faltaba formación y, en consecuencia, tuve que usar anteojos.

Los capítulos

Hasta ahora he relatado las semillas y las raíces. Es momento de decir qué clase de árbol he pretendido sembrar.

En los capítulos I y II he tratado de estudiar los problemas que emergen en cuanto preguntamos por el ser del arte y del arte contemporáneo. Como es de suponer, no hay una definición que tenga un consenso compartido por una comunidad, pero llegar a una definición individual es menos complicado, de modo que he reunido a varios teóricos para conformar un entramado de teorías que me sirvieron para iluminar los documentos que en capítulos posteriores se revisan.

El capítulo siguiente también tiene relación con la reflexión del arte, pero de una forma tangencial, ya que la atención principal está enfocada en discutir acerca de dos fenómenos que están conectados con el arte contemporáneo y que consideré que no podía dejar de lado: *globalización* y *estéticas decoloniales*. Se dice que el arte contemporáneo es un arte internacional o global. Si esto es cierto, ¿qué significa ello?, ¿cuál es la relación que existe entre una entidad que no tiene una historia del arte propia y un fenómeno que atraviesa fronteras, independientemente de si en una entidad ha tenido un proceso de transformación, por ejemplo, de modernidad a contemporaneidad? Por otra parte, estéticas decoloniales, que es un concepto bastante reciente, permite reflexionar acerca del arte de una sociedad sin historia del arte y pensar los problemas que surgen a partir de ello.

A partir del capítulo IV, el estudio se parte en forma y fondo. No podía estudiar arte contemporáneo en un contexto muy concreto sin antes revisar algunos capítulos históricos de dicho contexto. El Centro de Artes Visuales fue un proyecto derivado de la Casa de la Cultura de Aguascalientes, que a su vez fue una consecuencia de las Casas de la Juventud, que están ligadas a tres nombres: Salvador Gallardo Dávalos, Salvador Gallardo Topete y Víctor Sandoval. La vida y obra de Gallardo Dávalos, por desgracia, no ha sido estudiada a cabalidad.

Sabemos de su tránsito político y poético por el país, pero sus virtudes como gestor cultural no han sido ni siquiera advertidas, lo cual me lleva a señalar el principal problema al que me he enfrentado: la falta de información. Los primeros brotes del interés de la sociedad hidrocálida por su pasado artístico están iniciando, pero su organismo es aún un embrión. Por otro lado, en esta parte intento responder algunas preguntas alrededor del Centro de Artes Visuales: ¿de dónde nació la idea?, ¿cómo surgió?, ¿cómo se explica su surgimiento?, ¿quiénes estuvieron detrás de dicho centro? Otra forma de leer este capítulo es pensando que el Centro de Artes Visuales se puede dividir en dos partes: forma y fondo. La forma, en este caso, la entiendo como la historia que hay detrás del CAV; y el fondo, los contenidos que ahí se enseñaron, sobre todo en materia de arte contemporáneo. Este capítulo, el IV, está centrado en su primera parte: la forma.

En el capítulo V me centro en Juan Castañeda y en su formación artística, tanto en Aguascalientes como en La Esmeralda. Como es de suponer, no había suficientes documentos que estudiaran la gestión de Castañeda de 1977 a 2003, que es el tiempo en que estuvo al frente del Centro de Artes Visuales, por lo que tuve que emplear una herramienta que viene de la historia, y que ha sido infrecuentemente utilizada en la historia del arte o en los estudios del arte: la historia oral.

Una vez terminada la división y estudio de la forma y fondo del Centro de Artes Visuales, en el capítulo VI me centro en cuatro obras de arte y las relaciones con sus posibles influencias artísticas. El capítulo VII, el único que no tiene una introducción, ya que me parece innecesaria, es donde se encuentran los resultados de la relación entre teorías y obras, así como otros asuntos que consideré oportunos integrar, con tal de argumentar su pertenencia o no con el arte contemporáneo. El capítulo VIII está reservado para conjeturar nuevos problemas o nuevas rutas de estudio para futuras investigaciones.

Espero que esto ayude a reflexionar sobre el pasado artístico, que nunca es pasado, de la ciudad de Aguascalientes.

Claro, quedé a deber miles de artículos, libros, revistas, que no tuve tiempo de leer, pero tenía que detenerme en algún momento, porque en una investigación, el hartazgo siempre juega en contra. Ya no estoy obsesionado con estos temas. Mi cabeza está en otro lado, pero espero que la dedicación de aquellos años se vea reflejada en las líneas que vienen.

No tengo formación en historia del arte, por ello no me he atrevido a decir que este documento es de dicha disciplina. Los relatos, no obstante, por mi formación y profesión, no me son ajenos. Si alguien juzga este documento como una aportación desde la historia del arte, se lo agradeceré, pero me conformo con pensar que es un relato acerca de un par de temas que estudié durante un periodo.

El título en castellano del famoso libro de Ernst Gombrich es *Historia del arte*. Si bien la traducción no es mala, es indigna de la intención del autor, ya que su título original es *The Story of Art* ('el relato del arte'), y no *The History of Art* ('la historia del arte'). La misión de Gombrich fue la de escribir *el* relato del arte, que creo que en parte logró. En lo personal, prefiero otro artículo, uno indeterminado: esto no es *la* historia del arte contemporáneo en Aguascalientes, sino apenas *un* relato.

Introducción a los capítulos I y II

¿Qué es arte? En mi experiencia, cuando surge esta pregunta en cualquier clase, conferencia o seminario, invariablemente emergen las pasiones: una mesa redonda se convierte en un cuadrilátero. Para evadir la lucha con la pasión, me parece que la gran pregunta de la estética, qué es arte, al menos en este siglo, desde las instituciones tiene una importancia menor. Gombrich abre su relato acerca de la historia del arte, de una forma que, diríamos, sintetiza lo anterior: "No existe, en realidad, el Arte. Tan sólo hay artistas" (Gombrich, 2011: 21). En una de las múltiples lecturas que admite esta frase, Gombrich parecería

decir: “no preguntemos por la abstracción que hemos nombrado ‘arte’, sino por los hechos concretos”. Habrá quien aplauda y comparta esta opinión. No es mi caso.

Quiero pensar que el origen y destino de este libro están en aquella pregunta. Me pareció indispensable comenzar con la discusión sobre los criterios que ayudan a identificar eso que llamamos arte, primero, y arte contemporáneo, después. Como se verá, los teóricos que me han auxiliado en esta tarea están circunscritos a un siglo, el XX, porque mi foco de atención está centrado en la transformación del arte en dicha época, y necesitaba que los objetos artísticos entraran en diálogo con su correspondiente tiempo. No estoy diciendo que Aristóteles, santo Tomás de Aquino o Hegel no sean útiles, pero si aceptamos que el pensamiento de un filósofo es una continuidad de la filosofía, entonces diríamos que en Arthur Danto, por ejemplo, están dialogando Kant y Hegel. No estoy sugiriendo que sean inútiles, decía. Digo que sus teorías, y las de tantos otros, son tan abundantes, que acudir a todas ellas es una tarea improcesable. Por ello, repito, el interés teórico y artístico está centrado en el siglo XX.



I
ARTE ES LO QUE UNO DICE
QUE ES ARTE





La definición y su problema

El punto de partida de cualquier asunto que busque revisar un fenómeno del mundo es señalar cómo va a ser entendido. En este caso, digo *arte contemporáneo*, y en apariencia es un sustantivo y un adjetivo, pero es probable que sea una especie de sustantivo compuesto. *Arte* y *contemporáneo* son dos vocablos que admiten una desproporción de sentidos, por lo que me siento obligado a señalar cómo lo voy a comprender.

La definición de arte no ha llegado a un consenso, y acaso nunca ocurra, en tanto que está en constante cambio. Pensemos en Miguel Ángel y pensemos en Marina Abramovic: ¿hay algún punto de enlace entre ambos artistas? Quizá si los relacionamos por medio de teorías o de alguna postura filosófica, pero sería difícil hermanarlos en cuanto a sus obras: el primero fue pintor, poeta y escultor; la segunda es una de las pioneras del arte performático; el primero tiene obras que se pueden ver *in situ*; la segunda tiene obras que se pueden consultar. Tal vez ahí radique

la diferencia: *ver* y *consultar*. Así esto sea erróneo, lo que quiero decir es que puntualizar una definición de arte, debido a su complejidad y multiplicidad de características, es poco probable que ocurra, si es que concebimos al arte como un concepto abstracto y totalizador. Otra forma de decirlo: si al arte lo consideramos una generalidad, no llegaremos a ningún lado. En cambio, si pensamos en particularidades, quizá sea menos fatigosa la empresa.

En 2012, Maria Popova publicó “What Is Art? A Few Famous Definitions, From Antiquity to Today”, donde reúne varias opiniones al respecto de lo que varios artistas y pensadores han escrito sobre la definición de arte. A continuación, seleccionaré y traduciré algunos, con la intención de mostrar las dificultades de sentenciar una definición sobre arte:

Leo Tolstoy: Arte es el medio para unir a los hombres en sentimientos comunes; además, es indispensable para la vida y el progreso hacia el bienestar de los individuos y la humanidad. [...]
Oscar Wilde: El arte es el modo más intenso de individualismo que el mundo ha conocido. [...]
Federico Fellini: Todo arte es autobiográfico (Popova, 2012).

Popova también agrega a Nietzsche, por ejemplo, pero adrede he escogido únicamente a los artistas. Podríamos pensar que ellos son los menos calificados para definir su ejercicio, porque pueden mitificar su profesión; sin embargo, cuando acudimos con los teóricos y críticos del arte, y los leemos, el asunto no está exento de aspavientos y controversias.

Traigamos a la memoria a Benedetto Croce, quien a mediados de la primera mitad del siglo XX, dijo: “A la pregunta, ¿qué es el arte? Puede responderse bromeando, con una broma que no es completamente necia, que el arte es aquello que todos saben lo que es” (Croce, 1938: 1). Esto quizá nos parezca una definición poco rigurosa y anticientífica, y como bien dice el italiano, tiene apariencia de broma, pero no lo es.

Dino Formaggio ha escrito que “arte es aquello que los hombres llaman arte” (Formaggio, 1973). Guillermo Cabrera Infante, desde la literatura, escribió: “literatura es todo aquello que se lea como tal” (Cabrera Infante, 2000: 444-445). Regresemos con Croce:

¿Qué es el arte?, diré, desde luego, del modo más sencillo, que el arte es visión o intuición. El artista produce una imagen o fantasma, y el que gusta del arte dirige la vista al sitio que el artista le ha señalado con los dedos y ve por la mirilla que éste le ha abierto, y reproduce la imagen dentro de sí mismo. Intuición, visión, *contemplación*, imaginación, fantasía, figuración, representación, son palabras sinónimas cuando discurrimos en derredor del arte y que elevan nuestra mente al mismo concepto o a la misma esfera de conceptos, indicio del consenso universal (Croce, 1938: 5).

Otra vez: ¿no es un tanto vago referir al arte como intuición? Me atrevería a decir que no, porque es una postura que intenta precisar lo que Croce entiende por arte, sin ánimo de conferir a sus palabras una dimensión universal. Al igual que Croce, Jacques Derrida se preguntó por el significado del arte. En *La verdad en pintura* leemos un par de apuntes que revelan la complejidad de esta tarea filosófica y que me hacen pensar en las palabras que cité de Gombrich en la introducción a este capítulo:

Comenzaríamos entonces por preguntarnos: ¿qué es el arte? Luego: ¿de dónde viene?, ¿cuál es el origen del arte? Esto supone que nos entendamos sobre lo que se entiende con el nombre de arte. [...] Hegel lo dice al principio de *Lecciones de estética*: sólo tenemos ante nosotros una sola representación, a saber: que hay obras de arte (Derrida, 2001: 31).

Hay hechos artísticos, sí, pero, ¿cómo saber que lo que vemos es arte? Ni Derrida, ni Croce lo dicen. Lo siguiente es una prueba de que, con todo y que Derrida es uno de los

filósofos más notables del siglo XX, su comprensión del arte es un tanto del siglo XIX:

Hegel ya había ligado la esencia de lo bello a la esencia del arte. [...] ya había planteado que una obra filosófica consagrada a la estética, filosofía o ciencia de lo bello, debía excluir la belleza natural. Es en la vida de todos los días que hablamos de un cielo bello. Pero no hay belleza natural. Más precisamente, la belleza artística es superior a la belleza natural, como el espíritu que la produce es superior a la naturaleza (Derrida, 2001: 37).

¿Cómo demostrar que una belleza artística es superior a una belleza natural? Más aún: ¿qué es lo bello? Tampoco hay respuesta. Lo que sí hay, no obstante, son más enredos. Dice Derrida: “La obra de arte proviene del artista, se dice. ¿Pero qué es un artista? El que produce obras de arte. El origen del artista es la obra de arte, el origen de la obra de arte es el artista, ‘ninguno existe sin el otro’” (Derrida, 2001: 43). Sí, uno es lo que hace, pero eso no dice nada sobre la forma de identificar que una persona sea artista, y que lo que produce, sea arte.

En la actualidad, como es previsible, los debates no se agotan y, por el contrario, parecen multiplicarse. Cuauhtémoc Medina, en entrevista con Pablo Jato para su documental *El espejo del arte* (2011), después de preguntársele qué significa arte, y tomar unos segundos para responder, dijo que se tendría que definir en negativo, es decir, estableciendo lo que no es (Medina, 2011). Arte no es un árbol, tampoco una bebida alcohólica, y un largo etcétera que nos llevaría a una cantidad irracional de posibilidades. No son definiciones rigurosas, pero lo curioso es que vienen de gente que practica regularmente el rigor en lo que hace. Croce, Derrida y Medina han trabajado seriamente con este fenómeno, al menos desde el punto de vista teórico, por lo que sus palabras no vienen del campo de la impresión, sino de la experiencia y del conocimiento.

Crterios universalmente ambiguos, pero particularmente claros

En 2003, Richard Eldridge publicó *An Introduction to the Philosophy of Art* (2003), donde afirma que son tres las condiciones (el autor les llama *dimensiones*, pero creo que la traducción tendría que ser *condiciones*) que debe de cumplir un objeto para ser considerado arte: que represente algo, que contenga una forma y que tenga un nivel de expresividad (Eldridge, 2003: 261). Cuando no hay ninguna de las tres o no están bien representadas, de acuerdo con el autor, entonces no estamos ante una obra de arte (Eldridge, 2003: 261). ¿Cómo comprobarlo? Me parece que no hay forma. Incluso el mismo Eldridge duda de sus palabras:

If this definition [...] is right, then it must help us to be clearer about what we are doing in making and attending to art and about why making and attending to art matter to us. It must, in particular, among other things play some role in identifying and evaluating works. It must sum up usefully the general kinds of things we do and might say in arguing the merits of a particular case: it must specify our criteria (Eldridge, 2003: 261).

Tener criterios fijos de identificación es un argumento *sine qua non* para el arte, así uno dude de su propia afirmación, como en el caso del autor previamente referido. Aun así, no estoy de acuerdo con sus criterios, porque si un criterio de identificación no está suficientemente explícito y definido, tiende a alejarse del rigor e ingresar en el terreno donde todo es posible. Y si bien todo es *posible*, por más paradójico que parezca, es necesario que eso posible tenga relación con criterios que lo satisfagan. No he pretendido discutir en profundidad con Eldridge, lo que he querido hacer es evidenciar que, por cada teoría, con seguridad habrá algún aspecto, más o menos vago, que permita el ingreso de cualquier cosa a la definición. Trataré

de que esto no pase, aun cuando esté a la merced de las inconsistencias, que son de suyo particulares en el arte. No tejamos nuestra teoría de acuerdo con un autor, sino con varios, porque hemos visto que con uno no basta.

Los criterios de identificación

Comencemos con Arthur Danto. El teórico norteamericano refiere que el asunto capital de sus investigaciones en la década de los sesenta era definir qué era el arte:

Por decirlo claro, mi definición tiene dos componentes principales: algo es una obra de arte cuando tiene un significado –trata de algo– y cuando ese significado se encarna en la obra, lo que significa que ese significado se encarna en el objeto en el que consiste materialmente la obra de arte. En resumen, mi teoría es que las obras de arte son significados encarnados (Danto, 2014: 147).

En otras palabras, Danto escribió que las obras de arte lo son porque hay comunión entre concepto y objeto. Esta modesta definición nos permite hablar de que hay una intención artística al crear un objeto en sintonía con su concepto, pero esto no dice nada de cómo llega a ser arte un objeto que está armonizado con su concepto. Danto es insuficiente para revisar lo que podemos comprender por arte. No digo que su filosofía esté equivocada, digo que sus alcances son bastante modestos, en tanto que en su definición no hay un espacio ni un ambiente ni una comunidad que valide dicho significado encarnado. Y más: tampoco hay definiciones precisas sobre la relación entre objeto y concepto, por lo que sus palabras están sujetas a varias interpretaciones.

Me parece que George Dickie fue un poco más complejo en su propuesta. Dice el autor: “este hecho muestra que el objeto que es una obra de arte debe estar insertado en algún

tipo de marco (invisible para el ojo al modo en que lo son, por ejemplo, los colores de los objetos) que es responsable de que sea una obra de arte” (Dickie, 2005: 92). En nuestro tiempo, tengo la impresión de que está aceptado que cualquier objeto es susceptible de convertirse en arte. El mismo Danto lo reconoce cuando afirma que “lo bueno de los años sesenta fue el incipiente reconocimiento de que cualquier cosa podía ser una obra de arte, algo que queda patente en todos los movimientos importantes de la época” (Danto, 2014: 118). Así, tener en cuenta un marco, como dice Dickie, o un ambiente, como he dicho aquí, es necesario para que el objeto adquiriera un estatuto dentro de un circuito, que podríamos llamar, como hace Dickie, círculo del arte.

Dickie llama “arte artefactual” al objeto que tiene la intención de ser reconocido como objeto artístico: “Por arte artefactual entiendo artefactos cuyos creadores pretenden o pretendieron que fuesen arte” (Dickie, 2005: 55). Entremos en discusión con Dickie, puesto que este concepto es difícilmente aceptable. Me explico: ¿cómo evaluar la pretensión o la intención de los artistas? A mi entender, lo “artefactual del arte” no está mediado por lo que un artista diga o haga, sino por lo que una comunidad científica o artística dice o hace. Una persona puede tener, digamos, una pretensión artística al crear un objeto, tener un significado encarnado en éste, pero sin ningún tipo de reconocimiento por un ambiente o comunidad. ¿Estaríamos ante una obra de arte? Un factor central de ese marco o ambiente es el público. Dickie así lo reconoce:

Siempre que se crea arte hay un artista que lo hace, pero un artista también crea para un público de algún tipo. Así, el marco también incluye un papel para el público al que se le presenta el arte. Naturalmente, una obra particular de arte no tiene que ser presentada a un público para ser arte. Las relaciones de una obra de arte dadas con un público son varias. Muchas obras de arte han sido creadas con la intención de presentarlas a un público,

pero, por diversas razones, nunca han llegado a éste. Un enorme número de pinturas, poemas y otros tipos de obras de arte son experimentados sólo por aquellas personas que las crearon; por una u otra razón, sus creadores no quieren que nadie más experimente su obra (Dickie, 2005: 96).

Quisiera discutir esta parte también. No comparto la postura de que el público puede ser prescindible. Repitamos a Dickie: “una obra particular de arte no tiene que ser presentada a un público para ser arte”. Las obras de arte que conocemos, aun cuando en su origen hayan sido escondidas o jamás mostradas a nadie, son obras de arte, porque fueron presentadas a un público, de modo que éste no es en absoluto prescindible. Si lo fuera, el arte adquiriría sentido cuando el artista, herméticamente, a solas, lo indicara. Los satélites que orbitan la obra de arte son los que en realidad dan luz a la categoría “arte”: críticos, curadores, academias, museos, publicaciones, estudiantes. Continuemos con Dickie:

El mundo del arte consiste en la totalidad de roles que acabamos de exponer, con los roles de artista y público en su núcleo. Descrito de un modo algo más estructurado, el mundo del arte consiste en un conjunto de sistemas individuales de dicho mundo, cada uno de los cuales contiene sus propios roles artísticos específicos, más roles complementarios específicos. Por ejemplo, la pintura es un sistema del mundo del arte, el teatro es otro, y así sucesivamente (Dickie, 2005: 106).

El mundo del arte es a la totalidad de los sistemas del arte, lo que nuestro planeta a sus continentes o países. Quizá la comparación no sea tan afortunada: las naciones tienen límites claros y atravesados por un sistema político-jurídico. El arte, cuando se adjetiva (arte surrealista, arte renacentista, arte argentino), parece que incluye y excluye. Esto, superficialmente,

puede ser cierto. Sabemos, no obstante, que las fronteras entre distintas clases de arte no son tan claras.¹

Entendamos al arte contemporáneo como un sistema del arte dentro del mundo del arte. Dicho esto, “Un sistema del mundo del arte es un marco para la presentación de una obra de arte por parte de un artista a un público del mundo del arte” (Dickie, 2005: 117). Para que exista una conversión de un objeto en objeto artístico, de acuerdo con la teoría que estamos conversando, debe pasar por un filtro institucional. Otro teórico del arte contemporáneo, Terry Smith (2012), sin mencionar a Dickie, parecería estar de acuerdo con él:

El arte contemporáneo es la red institucionalizada a través de la cual el arte de hoy se presenta ante sí y ante los distintos públicos del mundo. Se trata de una subcultura internacional activa, expansionista y proliferante, con sus propios valores y discursos, sus propias redes de comunicación, sus héroes, heroínas y herejes, sus organizaciones profesionales, sus eventos clave, sus encuentros y monumentos, sus mercados y museos... en síntesis, sus propias estructuras de permanencia y cambio (Smith, 2012: 299).

Encuentro en Smith, pero sobre todo en Dickie y en Groys, una manera similar de revisar el *ser* de una obra de arte. Boris Groys, en *The ArtWorld* (2008), comienza su libro preguntándose, justamente, ¿qué es una obra de arte? Su respuesta está en sintonía con la anterior discusión basada en el argumento de Dickie. Dice Groys: “The old question must therefore be asked anew: What is an artwork? The answer that present art practices offer to this question is straightforward: the artwork

1 Tomemos, por ejemplo, “arte argentino”: ¿cómo se contiene al arte desde una nación?, ¿cuáles son los criterios en un mundo globalizado?: ¿el pasaporte, el territorio, el sentimiento, la identidad, el proceso de naturalización, la creación de, sobre, para, por, desde Argentina? Habría que elegir. No digo que no se pueda. Digo que los criterios tendrían que aclararse.

is an exhibited object. The object that is not exhibited is not an artwork but merely an object that has the potential to be exhibited as an artwork” (Groys, 2008: 94). Veamos que la parte más sólida de Dickie se complementa con Groys, porque uno parece renunciar al público, mientras que el otro lo valida como parte sustancial del círculo del arte.

Con todo, Groys no está exento de cuestionamientos. Un asunto discutible tiene que ver con el estatuto que tiene un artista en relación con el marco del que habla Dickie. Veamos:

Under this new regime of authorship, the artist is no longer judged by the objects he has produced but by the exhibitions and projects in which he has participated. Getting to know an artist today means reading his curriculum vitae, not looking at his paintings. [...] Accordingly, he is measured not by his products but by his participation in the important exhibitions, just as an actor is judged by which roles he has played in which productions and which films (Groys, 2008: 97).

Groys es uno de los pensadores del arte más prestigiosos y conocidos de la actualidad, por lo que sus palabras tienen cierto peso, pero no estoy de acuerdo completamente con su argumento. Revisemos la tesis central de Groys, con todo y que al parecer no es un juicio, sino una descripción de lo que ocurre en el círculo del arte, como lo diría Dickie. En primer lugar, me parece que tiene más impacto lo que el artista haga diacrónicamente que sincrónicamente, pero notemos que Groys está particularizando su interés, no en la obra de arte, sino en el artista. ¿Qué pasa con las obras de autores que produjeron muy poco? Pensemos en Juan Rulfo, quien escribió tres libros. ¿Lo juzgaríamos como un escritor secundario en comparación con, digamos, Chesterton, quien tiene su obra agrupada en más de 30 volúmenes?

Advirtamos que el punto de vista de Groys encierra un juicio acerca de cómo opera el círculo del arte: hay artistas que producen más que otros, o que participan en exposiciones más

importantes, o que tienen más exposiciones *importantes* que otros. La descripción de Groys crea tres esferas en el mundo del arte: la primera, la del artista; la segunda, la de la obra; la tercera, la del conjunto de obras, es decir, la exposición. En cualquier caso, ¿qué significa que una exposición sea importante? Cualquier categoría semejante entraría en un conflicto conceptual, en tanto que se tendría que definir qué se entiende por *mejor*, *relevante*, *importante*, entre otros vocablos. Ese no es el camino para validar a un artista como tal.

Regresemos con Groys: “As long as an object is not yet exhibited and as soon as it is no longer exhibited, it can no longer be considered an artwork. It is either a memory of past art or a promise of future art, but from either perspective it is simply art documentation” (Groys, 2008: 98). De modo que tengamos en cuenta que si un objeto no ha sido exhibido o ya no se puede consultar, tendríamos que llamarlo documentación de arte, y no propiamente arte. A esto, Groys agrega lo siguiente: “In recent decades, it has become increasingly evident that the art world has shifted its interest away from the artwork and toward art documentation. This shift is particularly symptomatic of a broader transformation that art is undergoing away, and for that reason it deserves a detailed analysis” (Groys, 2008: 53). ¿Cómo diferenciar una obra de arte de la documentación de una obra de arte?

El filósofo francés, Alan Badiou, se refiere a esta actitud, vinculada con el arte contemporáneo, frente al objeto y la memoria: “Lo que tenemos es un arte satisfecho con su propia desaparición, un arte que muestra su capacidad de desaparecer. Todo lo contrario al arte contemplativo, porque lo que se contempla es lo que no desaparece. En cambio, el arte contemporáneo muestra su desaparición: no sobrevivirá” (Badiou, 2013). Menos apocalíptico que Badiou, pero igualmente preocupado por el arte contemporáneo, Groys parecería estar de acuerdo con la desaparición, siempre y cuando no se almacenara el arte. Así entonces, las obras que podemos consultar y difícilmente ver

no son propiamente arte, sino documentación de arte. Groys así lo interpreta y me parece una aportación fundamental para aclarar lo que vamos a ver en capítulos posteriores:

The artwork as traditionally understood is something that embodies art in itself, that makes it immediately present and visible. When we go to an exhibition, we usually assume that what we will see there –whether paintings, sculptures, drawings, photographs, videos, readymades, or installations– is art. Artworks can, of course, refer in one way or another to some thing other than themselves –say, to objects in reality or to specific political subjects– but they cannot refer to art, because they are art (Groys, 2008: 53).

La documentación de arte presenta una acción artística y se refiere a ella. Es un eco que reproduce el pasado, mas no la voz original. Continúa Groys: “Art documentation is by definition not art; it merely refers to art, and in precisely this way it makes it clear that art, in this case, is no longer present and immediately visible but rather absent and hidden” (Groys, 2008: 53). El documento que trae al arte al presente, insisto, no es una obra de arte (aunque puede llegar a serlo).

Hemos visto que las teorías de Dickie, Danto y Groys nos podrán iluminar la comprensión del estatuto ontológico del *arte*, pero en cuanto adjetivamos *contemporáneo a arte*, ¿estaremos hablando de lo mismo?

II
Y ARTE
CONTEMPORÁNEO, TAMBIÉN





OTRA VEZ EL PROBLEMA DEL ARTE

En 2013, Alan Badiou dictó la conferencia “Las condiciones del arte contemporáneo”, en la ciudad de Buenos Aires, Argentina. Me es relevante el siguiente apunte del filósofo: “Si por ‘contemporáneo’ entendemos simplemente ‘de hoy’ podríamos decir que todo arte es contemporáneo, dado que todo arte es de su tiempo. Por lo que, sin duda, queremos decir otra cosa o algo más cuando decimos arte contemporáneo” (Badiou, 2013). En efecto, ¿qué estamos queriendo decir con ello?

En 2012, NC-arte invitó a varios actores del circuito del arte colombiano a responder qué es lo que entendían por arte contemporáneo. El resultado es un libro de 70 páginas que recoge las breves respuestas de los participantes. Como es de prever, no hay un consenso, pero hay pistas para llegar a una definición. Óscar Roldán Alzate, curador, afirma que “al anteponer la entelequia ‘arte’ a la categoría ‘contemporáneo’ no sólo caracterizamos la pertinencia presente de ese arte en sí, [...] se le está confiriendo al sustantivo el poder que otorga el adjetivo

en calidad de adverbio de tiempo para dar razón de pertinencia de esa producción artística con los eventos, sucesos, sistemas y ambientes que nos toca vivir en el aquí y el ahora...” (Roldán Alzate, 2012: 62-63). Su argumento es un tanto caótico —“se le está confiriendo al sustantivo el poder que otorga el adjetivo en calidad de adverbio de tiempo para dar razón de pertinencia de esa producción artística” (?)—, pero tiene razón en un punto: la *situación* del arte en relación con su presente. ¿A eso llamaríamos arte contemporáneo? Aun cuando todo arte alguna vez haya sido contemporáneo, no podríamos decir que el arte contemporáneo sea un fenómeno del Renacimiento.

El problemático adjetivo

¿Qué sentido dar a *contemporáneo*? Nuestra época ha recibido varios apellidos (transmoderna, ultramoderna, posmoderna, líquida), pero el que ha adjetivado al arte ha sido *contemporáneo*. ¿Podemos afirmar que estamos en una época contemporánea? Andrea Giunta comienza su libro *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?* (2014), precisamente con este asunto: “Estamos inmersos en la contemporaneidad. Sin que logremos definir exactamente en qué consiste en el campo del arte —por qué, nos preguntamos, fijar un conjunto de rasgos que solidifiquen los aspectos del fluir desorganizado del presente—, podemos, tentativamente, considerar sus síntomas” (Giunta, 2014: 9). Esto es que no se puede concretar una definición de arte contemporáneo, cosa por demás previsible, pero tratemos de identificar cuáles son esos síntomas para revisar si un objeto, en primera instancia, es arte, y en seguida, si es arte contemporáneo. Giunta apuesta por el carácter universal de este arte:

Cuando recorremos los libros de arte que buscan responder la pregunta acerca de qué es el arte contemporáneo, emergen acuerdos y síntomas que remiten a una situación del arte global que supone todavía la tensión genealógica y evolutiva de lo que

se gesta o se visibiliza desde un lugar y luego se esparce por el universo” (Giunta, 2014: 10).

Tal vez me haya adelantado un poco, porque precisar lo que vamos a entender por arte contemporáneo no se resuelve identificando los síntomas, como afirma Giunta. Antes de precisar *contemporáneo*, conviene mencionar, brevemente, qué se entendió por su antecedente inmediato: el arte moderno.

Boris Groys, en “La topología del arte contemporáneo”, también advierte que para observar el arte contemporáneo es necesario revisar el arte moderno. En su texto expone lo siguiente:

La idea central del arte moderno fue la de creatividad. El genuino artista moderno estaba supuesto a efectuar una ruptura radical con el pasado, a borrar, destruir el pasado, alcanzar ese punto cero de la tradición artística y, al hacerlo, darle un nuevo comienzo a un nuevo futuro. La obra de arte mimética y tradicional fue sometida al trabajo iconoclasta y destructivo del análisis y la reducción. Abolir las tradiciones, romper con las convenciones, destruir el viejo arte y erradicar los valores obsoletos fueron los *slogans* del momento. [...] para reconocer alguna imagen como verdaderamente iconoclasta habría que compararla con las imágenes tradicionales y con los iconos del pasado. De otro modo, el trabajo de reducción simbólica permanecería inadvertido (Groys, 2009: 1-2).

Creo que la acepción que está dando Groys al término *iconoclasta* no está apartada de la realidad, puesto que los artistas modernos —hoy considerados *artistas* y también *modernos*—, al parecer tenían la consigna de inaugurar una nueva forma de creación, y a su vez, renegar del pasado. En este sentido, la acepción de iconoclasta tendría que ser, de acuerdo con la Real Academia de la Lengua, “que niega y rechaza la autoridad de maestros, normas y modelos”. Sí, esto es un tanto paradójico, ya que muchos manifiestos, como el surrealista, parecen dogmas, con lo cual un surrealista sería iconoclasta, en el sentido

de negar y rechazar a los maestros, pero no iconoclasta en el sentido de que sigue normas.

Con esta salvedad, sigamos: no es posible fijar los criterios de identificación de arte contemporáneo sin pasar por esta revisión, porque hay características que no se entienden sin el contexto. Por ello, pasemos muy brevemente a las transformaciones del arte: de la modernidad a la contemporaneidad, primero, y de las vanguardias históricas a las neovanguardias, después.

La transición: de arte moderno a contemporáneo

Un objeto es una obra de arte

Se ha escrito demasiado en torno a la idea del fin del arte moderno y su relevo. Uno de los teóricos que insistió en ello fue Arthur Danto. Leámoslo: “¿Qué pasa con el arte después del fin del arte, donde con ‘arte después del fin del arte’ significó ‘tras el ascenso a la propia reflexión filosófica’? Cuando una obra de arte puede ser cualquier objeto legitimado como arte surge la pregunta: ‘¿Por qué soy yo una obra de arte?’ (Danto, 2014: 41). Danto se hizo estas preguntas después de reparar en que la aparición de *Brillo Box* (obra de Andy Warhol exhibida en 1964), suponía que el arte tenía que ser entendido desde otra perspectiva. Esto habría que explicarlo en términos de tradición y de historia. Recordemos que el arte, tal como había sido entendido desde Sócrates, de acuerdo con Danto, se replantea su estatuto con el advenimiento de los *ready-mades* y la abstracción (Danto, 2014: 45). Ello supone colocar en crisis el concepto de mimesis, que fue el sinodal dominante, llamémosle así, de las obras de arte durante siglos: “la imitación ya no puede formar parte de la definición del arte, pues el arte moderno y el contemporáneo están llenos de contraejemplos...” (Danto, 2014: 45). En concreto, Danto entiende que la forma de aproximarnos analíticamente al arte se ha modificado

en el momento en que no se puede diferenciar entre dos objetos que en apariencia son idénticos. De manera matemática, Danto se preguntaría:

$$\text{¿ } X + A = X' + B?$$

Me explico: X es un objeto ordinario que se encuentra en un contexto extra-artístico A ; y X' es el mismo objeto, o que luce idéntico a X , desprendido conceptualmente de su función original, y colocado en un espacio artístico B . ¿Serán iguales? Sigamos con Danto:

El único cambio importante que caracterizó a los años setenta y que ha perdurado hasta el presente es que muchos artistas empezaron a rechazar los tradicionales ‘materiales para artistas’, y empezaron a usar cualquier cosa en sus obras [...]. Esto plantea una cuestión central de la filosofía contemporánea del arte: la de cómo distinguir entre el arte y las cosas reales que no son arte, pero que muy bien podrían haber sido utilizadas como obras de arte (Danto, 2014: 35-36).

El filósofo norteamericano, insisto, observa que, desde la segunda mitad del siglo XX , el arte se modificó. Pero agreguemos que su alcance teórico es, de alguna manera, un tanto provinciano, en el sentido de que se ancla en Estados Unidos y con un artista norteamericano. Lo que dice Danto sobre Warhol es perfectamente aplicable a Marcel Duchamp, y es con él por donde me gustaría empezar. Antes, respondamos la última pregunta que planteamos: aquellos objetos, ¿son iguales? No, no son lo mismo, en principio porque la *Brillo Box* de Warhol fue una escultura que se parecía al producto Brillo, pero Warhol no tomó el objeto y lo colocó en otro espacio, tal como haría Duchamp. Esta distinción requiere un conocimiento teórico y filosófico para poder llegar a señalar la diferencia.

La modernidad en el arte

A la distancia, los románticos son considerados modernos porque eran artistas que se definían en relación con su mundo actual. Quizá todo artista haya sido consciente de ser partícipe de una época, pero no todas las épocas han sido calificadas según un adjetivo que trata de situar el presente, como contemporáneo o como moderno. Consideramos modernos a los románticos, pero no calificamos como modernos a los artistas del barroco, porque tenemos convenciones que así lo han determinado. Digo esto porque las convenciones de la lengua nos indican que moderno y contemporáneo incluso podrían ser usados como sinónimos. Veamos la definición de moderno en su primera acepción según la RAE: “Pertenciente o relativo al tiempo de quien habla o a una época reciente”; mientras que contemporáneo, igualmente en su primera acepción, está definido como “Existente en el mismo tiempo que otra persona o cosa”. Y sin embargo, desde un punto de vista artístico, no representan lo mismo, como veremos. ¿Qué es la modernidad, entendiendo por ésta no *el* presente, sino *un* presente?

Traigamos a colación la literatura de Charles Baudelaire, que en buena medida es donde se puede leer la modernidad francesa. *El pintor de la vida moderna* es el retrato de la sociedad del siglo XIX en París, Francia, por donde podemos ver algunas características que Baudelaire observó: la agitación, la celeridad, lo efímero, la moda, el arte y la ciudad como personaje. Me parece que podríamos comprender ese libro como una reflexión que sitúa al hombre, no comprendido exclusivamente como un individuo, sino como un conjunto: ser moderno es ser en comunión, diríamos. En esa comunión, los conocimientos del mundo juegan un papel central. Alain Touraine (2012), en *Crítica de la modernidad*, es más extenso en su balance sobre la modernidad y su diseminación de saberes: “La modernidad no es sólo cambio puro, sucesión de acontecimientos; es difusión de los productos de la actividad racional, científica, tecnológica, administrativa” (Touraine, 2012: 17). Esto, sin embargo, para

Touraine también acarrea problemas políticos y sociales, ya que la sociedad se diferencia por la cantidad de factores que están involucrados en ella, por lo que debemos de limitar el interés, ya que de otro modo sería inabarcable.

Zygmunt Bauman (2013), en *La cultura en el mundo de la modernidad líquida*, define lo que entiende por modernidad líquida, que es uno de los adjetivos que ha recibido nuestra época. La propuesta de Bauman no es el único intento por tratar de definir el tiempo en que vivimos, y por tanto hay que comprenderla como tal, esto es, como un apunte, no como una sentencia. Revisemos a Bauman en esta no corta cita, y que es difícil de parafrasear, ya que es la explicación del propio autor sobre su concepto, con el cual, como veremos líneas adelante, estoy de acuerdo:

Uso aquí el término “modernidad líquida” para la forma actual de la condición moderna, que otros autores denominan “pos-modernidad”, “modernidad tardía”, “según” o “híper” modernidad. Esta modernidad se vuelve líquida en el transcurso de una “modernización” obsesiva y compulsiva que se propulsa e intensifica a sí misma, como resultado de la cual, a la manera del líquido [...] ninguna de las etapas consecutivas de la vida social puede mantener su forma durante un tiempo prolongado. La “disolución de todo lo sólido” ha sido la característica innata y definitoria de la forma moderna de vida desde el comienzo, pero hoy, a diferencia de ayer, las formas disueltas no han de ser reemplazadas [...] por otras sólidas a las que se juzgue “mejoradas”, en el sentido de ser más sólidas y “permanentes” que las anteriores, y en consecuencia aún más resistentes a la disolución. En lugar de las formas en proceso de disolución, y por lo tanto no permanentes, vienen otras que no son menos [...] susceptibles a la disolución y por ende igualmente desprovistas de permanencia (Bauman, 2013: 17).

La propia definición de modernidad líquida no está exenta del mismo problema que enuncia: una época que intenta

definirse, trata de ser sólida, pero debido a la multiplicación de propuestas, es difícil que sea permanente. ¿Se ajusta esta definición a lo que vemos en el arte contemporáneo? Tal vez en un sentido, pues, ¿qué tan permanente será lo que llamamos ahora, no sin polémica, arte contemporáneo?

Estoy parcialmente de acuerdo con Antoine Compagnon, quien dice que el rasgo principal de la modernidad es la “retórica de la ruptura y mito del comienzo absoluto [...] la conciencia de un papel histórico por jugar” (Compagnon, 2010: 35). Digo *parcialmente*, porque “mito del comienzo absoluto” no está claramente definido por el autor, y su sentido está sujeto a una interpretación desde la oscuridad de la frase, pero “retórica de la ruptura” es mucho más claro y me parece que no necesita mayor explicación. Como vemos, la modernidad tiene sus rasgos más o menos claros, pero la modernidad líquida, que puede ser un término para enunciar nuestro tiempo y, por tanto, al arte de nuestro tiempo, no tiene los mismos rasgos, quizá porque tengamos que esperar algunos años más para ver con claridad lo que vivimos. En cualquier caso, en la modernidad aparecieron las vanguardias históricas, y al igual que la modernidad, sus rasgos no son fáciles de resaltar.

Vanguardias históricas

En *Teoría de las vanguardias* (1987), Peter Bürger ensaya sobre las vanguardias históricas, la autonomía del arte y la relación del arte con su entorno, pero lo que más me auxilia en este momento es la tercera parte de su libro: “La obra de arte vanguardista”. En lugar de hacer una recapitulación de las vanguardias históricas, asunto que ha sido estudiado con suficiencia por el propio Bürger, quisiera recuperar el sentido que tuvieron las manifestaciones artísticas de las vanguardias históricas. En esta parte, Bürger señaló:

Los movimientos europeos de vanguardia se pueden definir como un ataque al *status* del arte en la sociedad burguesa. No impugnan

una expresión artística precedente (un estilo), sino la institución arte en su separación de la praxis vital de los hombres. [...]. La exigencia no se refiere al contenido de las obras; va dirigida contra el funcionamiento del arte en la sociedad, que decide tanto sobre el efecto de la obra como sobre su particular contenido (Bürger, 1987: 103).

Las obras que en nuestro tiempo vemos en los museos, son herederas de las transformaciones que las vanguardias históricas permitieron en el arte. A juzgar por las posturas que he consultado, hay un debate entre comprender las vanguardias históricas como grupos que conscientemente crearon arte, sobre todo en sus inicios, y como grupos que querían fundir el arte con la vida y, por tanto, ser conscientes de estar alterando el estatuto del arte sin hacer arte. En el primer sector mencionaría a Benjamín Valdivia (2013), quien dice que “la primera mitad del siglo XX vio surgir, avanzar y decaer con una velocidad pasmosa gran cantidad de tendencias artísticas, cada una de ellas con sus postulados teóricos y técnicos declarados manifiestamente con un casi neurótico énfasis en la diferenciación frente a sus contemporáneos y, sobre todo, frente a cualquier otro intento renovador del arte que en el pasado se hubiera pretendido” (Valdivia, 2013: 27); en el otro lado está Hans Sedlmayr (2008), y es con quien me parece identificar mejor mi postura. En *La revolución del arte moderno*, dice:

Actualmente, en el debate acerca del arte moderno, se olvida un aspecto del todo decisivo: y es que, precisamente, las tendencias revolucionarias extremas del arte ya no querían ser arte en absoluto. Esto lo expresaron abiertamente los vanguardistas en la década de 1920, la época de la gran franqueza, cuando la democracia popular se llamaba a sí misma abiertamente dictadura del proletariado (Sedlmayr, 2008: 178).

Tengamos en cuenta, pues, que el antecedente del arte contemporáneo, no es sólo el arte moderno, sino la modernidad. Naomi Blumberg escribió el artículo “What’s the Difference Between Modern and Contemporary Art?” para la *Enciclopedia Británica*. Dada la vocación de esta enciclopedia, donde los artículos son redactados por especialistas del área, entiendo que los temas tienen que ser tratados con rigor, claridad, pero también brevedad, por lo que muchas veces los autores no pueden ahondar demasiado en ellos. Leamos algunas líneas de Blumberg:

There is a difference, and it is based on rough date ranges established by art historians, art critics, curators, art institutions, and the like, who recognized a distinct shift that took place, marking the end of Modernism and the beginning of the contemporary age. Modern art is that which was created sometime between the 1860s (some say the 1880s) and the late 1960s (some say only through the 1950s). Art made thereafter (e.g., conceptual, minimalist, postmodern, feminist) is considered contemporary (Blumberg, 2018).

En su libro, Benjamín Valdivia cita a Andre Webber, quien hace otra división temporal, ya no sobre el arte contemporáneo y moderno, sino sobre las vanguardias históricas. El autor citado por Valdivia dice que entre el inicio del siglo XX y hasta la década de los cuarenta, podríamos limitar “el surgimiento y decaimiento de las vanguardias, siendo las únicas que pueden llamarse así con propiedad (consideradas por ello ‘vanguardias históricas’)” (Valdivia, 2013: 28). Regresemos con Peter Bürger, quien presenta un argumento para entender la transición de vanguardias históricas a otra clase de arte: los *ready-made* de Duchamp.

[...] no son obras de arte, sino manifestaciones. El sentido de su provocación no reside en la totalidad de forma y contenido de

los objetos particulares que Duchamp firma, sino únicamente en el contraste entre los objetos producidos en serie, por un lado, y la firma y las exposiciones de arte por el otro. [...] Cuando un artista de hoy firma y exhibe un tubo de estufa, ya no está denunciando el mercado del arte, sino sometiéndose a él; no destruye el concepto de la creación individual, sino que lo confirma. La razón de esto hay que buscarla en el fracaso de la intención vanguardista de superar el arte. Cuando la protesta de la vanguardia histórica contra la institución arte ha llegado a considerarse como arte, la actitud de protesta de la neovanguardia ha de ser inauténtica. De ahí la impresión de industria del arte que las obras neovanguardistas provocan con frecuencia (Bürger, 1987: 107).

Bürger ejemplifica, no sin ironía, una obra de arte con un tubo de estufa, y el humor se remonta a Duchamp. Por ejemplo, el famoso *Urinario*, en realidad no es un urinario: luce como tal, pero su ontología es distinta, en tanto que el espacio determinó su significado. En esto, sigamos a Groys: “If I move a certain ordinary thing as a ready-made from outside of the museum to its inner space, I don’t change the form of this thing but I do change its life expectancy and assign to it a certain historical date” (Groys, 2008: 36). Así sea un tubo de estufa o un urinario, en cuanto un objeto similar es colocado fuera de su contexto original y se inserta en un contexto artístico, es una prueba, como vimos anteriormente, de que dicho objeto ha sido reconfigurado por una ontología distinta, la de un estatuto distinto, porque la institución del arte, o círculo del arte, ha jugado un papel fundamental en esta reconfiguración.

Tal vez el cambio más significativo de todo ello haya sido la propia ontología del arte y su recepción en la sociedad. Marcel Duchamp, a mi entender, si no es el principal responsable, sí es uno de los que sacudieron el mundo del arte con sus ironías y críticas al mundo artístico. Quiero decir que los objetos de Duchamp no pretendían *ser* arte, sino *estar* en el arte. *Ser* arte lo entiendo como el significado que le ha sido conferido a un ob-

jeto por una comunidad artístico-científica de la que participa; *estar* en el arte, como un objeto que se encuentra en el mundo artístico, sin que necesariamente, al menos en su primer momento, sea arte, como es el caso de los *ready-made* de Duchamp. De acuerdo con el propio artista,

a readymade is a work of art without an artist to make it, if I may simplify the definition. A tube of paint that an artist uses is not made by the artist; it is made by the manufacturer that makes paints. So the painter really is making a readymade when he paints with a manufactured object that is called paints. So that is the explanation (Duchamp, citado por De Duve, 1996: 163).

Duchamp menciona que el *ready-made* es una obra de arte sin que haya un artista que lo haga, y quisiera discutir con este fragmento. Estoy parcialmente de acuerdo con el artista francés en cuanto a la presentación de un objeto que no ha sido fabricado por el artista, pero si a la sazón dicho objeto es comprendido como arte, no es por el fabricante, sino por el artista que lo determinó y por la comunidad que lo validó como tal. Me he detenido en esta parte, porque los *ready-made* revolucionaron al arte que le sucedió. Veamos un par de consecuencias:

La definición de Sócrates del arte deja de tener valor cuando a lo largo del siglo XX aparecen los *ready-made* y la abstracción. Sin lugar a dudas, la mayoría de las obras de arte en Occidente han sido miméticas y los artistas occidentales han sido en su mayor parte imitativos. [...] Pero la imitación ya no puede formar parte de la definición del arte, pues el arte moderno y el contemporáneo están llenos de contraejemplos... (Danto, 2014: 45).

Por su parte, Thierry de Duve, en *Kant After Duchamp* (1996), ha dicho lo siguiente:

[...] with the legitimization of Duchamp's readymades, a very different situation was seemingly made legitimate, [...]: you can now be an artist without being either a painter, or a sculptor, or a composer, or a writer, or an architect –an artist at large–. What has made this situation plausible? To answer that Duchamp liberated subsequent artists from the constraints of a particular art –or skill– is either begging the question or failing to take responsibility for endorsing this “liberation”. You might as well accept that anything goes (De Duve, 1996: 154).

En *Territorios del arte contemporáneo* (2010), Jorge Juanes ve una consecuencia negativa en lo que aprecia De Duve, sin que necesariamente discuta con él explícitamente: “Una dificultad para la reflexión sobre el arte es la aceptación acrítica, [...] de todo lo que se propone a diestra y siniestra como arte. Es una especie de esnobismo que, si bien tiene la ventaja, frente al pensamiento excluyente, de aceptar lo nuevo e inesperado, tiene el defecto de aceptarlo todo sin reflexionar...” (Juanes, 2010: 318). Quizá Juanes se preocupa demasiado por la forma en que es recibido el arte por el público ilustrado o por el público sin un conocimiento previo del arte, pero lo que es innegable es que las vanguardias históricas iniciaron con esta transformación ontológica del arte: no sólo se modificó el objeto artístico, sino también las categorías para juzgarlo: “[...] la morfología, el placer, el gusto, la subversión crítica dejan de ser criterios de juicio del arte. Lo importante es la proposición conceptual que el objeto artístico contiene y que, por tanto, nos lleva a la meditación sobre el arte, el artista filósofo” (Juanes, 2010: 414). Leonardo da Vinci ya decía que el arte es una cosa mental. Un sinónimo de ello podría ser lo que Juanes llama artista filósofo. En cualquier caso, el debate continúa, y no es inexplicable, ya que las consecuencias de las vanguardias históricas siguen resonando en los actos artísticos del presente.

De acuerdo con Compagnon, habría que distinguir entre dos tipos de vanguardias:

una política y otra estética o, más exactamente, la de los artistas al servicio de la revolución política, en el sentido saint-simoniano o fourierista, y la de los artistas satisfechos con un proyecto de revolución estética. De estas dos vanguardias, en resumen, una quiere utilizar el arte para cambiar el mundo y la otra quiere cambiar el arte, pensando que el mundo seguirá el movimiento (Compagnon, 2010: 39).

De lo que podemos estar seguros es que las vanguardias históricas tuvieron su componente político y su componente estético, pero en cualquier caso transformaron la forma de comprender el arte. Lo que no estaba presupuestado, a mi juicio, es la forma en que la segunda mitad del siglo XX asimilaría el proyecto de las vanguardias históricas, puesto que “esa misma tradición moderna, lejos de unirse a la cultura de masas y al arte popular, se aisló, sin duda cada vez más, en el universo de lo que se conoce en inglés como *connaissanceurship*, es decir, el medio confinado y elitista de los museos y las universidades, de la crítica y las galerías” (Compagnon, 2010: 82). El componente estético al que me he referido, lo entiendo desde los ojos del siglo XXI, porque soy consciente de que en su momento no se tenía previsto estar haciendo arte de élite, como hoy lo entendemos, sino un arte, o *antiarte*, que protestaba contra el mundo y contra el arte mismo.

En otras palabras, diríamos que las vanguardias colocaron en crisis el concepto mismo de arte, así como la producción, circulación y recepción del mismo. Y regresemos con Baudelaire para dejar más clara la diferencia entre arte moderno y contemporáneo, en cuanto a conceptos: “[...] para que toda modernidad sea digna de convertirse en antigüedad, es necesario que se haya extraído la belleza misteriosa que la vida humana introduce involuntariamente” (Baudelaire, 2005: 362). Tengo la sensación de que, en la época contemporánea, la belleza ha sido relegada como un concepto superado, o más aún, olvidado, lo cual nos podría hablar de la diferencia de vocablos que se utilizan para hablar de una época o de otra.

Tengamos en cuenta que si los valores tradicionalmente asociados con el arte, como belleza, armonía, entre otros, habían pasado a un lugar secundario o terciario, ¿qué los sustituyó? Ya hemos hablado del artista filósofo, pero ¿en qué consiste dicho replanteamiento de la figura del artista? Tal vez lo primero que tengamos que observar es la producción artística y su relación con el pasado. Volvamos al *Urinario* de Duchamp: ¿está representando una obra de arte, de la misma forma en que los románticos, como Turner, representaban la realidad? Sería más exacto decir que el cambio revolucionario en la historia del arte del siglo XX comienza con el debate entre *presentar* y *representar*, como han dicho varios pensadores que enseguida veremos. Los artistas dejan de *representar* la realidad y *presentan* la realidad: el *Urinario* es, en efecto, un urinario, pero no es el mismo urinario que veríamos en un sanitario de la época: ¿qué lo vuelve otra cosa?

Transición: de vanguardias históricas a neovanguardias
 Eugenio Garbuno Aviña, en su tesis doctoral *Estética del vacío: la desaparición del símbolo en el arte contemporáneo* (2009), también cita a Peter Bürger para construir su lectura: “La vanguardia rechaza la idea de arte como representación y en su lugar desarrolla una deconstrucción de la representación misma. La vanguardia histórica [...] ataca a la institución burguesa del arte y a la separación del arte y la praxis vital, y en cambio propone las prácticas antiartísticas para integrar el arte en la vida” (Garbuno Aviña, 2009: 86). María Eugenia Rabadán, en “A cien años de la presencia de los objetos en el arte” (2013), también divide la historia del arte en dos vocablos: representación y presentación. Esto, que en apariencia es un reduccionismo, es un profundo cambio tanto en la producción artística como en su recepción. Dice la autora: “Si estamos de acuerdo con la idea de que el arte no está inevitablemente en relación de representación de lo real —como la pintura desde la Grecia clásica, o desde el Renacimiento al postimpresionismo—, según el enfo-

que historiográfico con el que se lo mire, sino que es asimismo lo real –como en las artes visuales del cubismo sintético hasta hoy–, la presencia de los objetos en el arte sucede por primera vez en 1912” (Rabadán, 2013: 12). Leamos que al inicio de su argumento hay una oración condicional, pero hay más autores que lo dicen, con lo cual se puede reforzar su opinión: Gregory L. Ulmer (1985), por ejemplo, en “El objeto de la poscrítica”, escribió: “Casi todo el mundo está de acuerdo en que el *collage* es la innovación formal más revolucionaria en la representación artística que ha tenido lugar en nuestro siglo” (Ulmer, 1985: 126). ¿Por qué no decirlo? El collage es la revolución más impactante que ha vivido el arte en el siglo XX. De modo que, más que dudar, junto a los autores, suscribo sus palabras. Por el flujo de la discusión olvidé señalar cuál es la obra de arte que en 1912 revolucionó el arte, que es una obra de Picasso, de la que Garbuno también habla: “El collage fue una de estas estrategias de deconstrucción de la representación, Picasso lo empleó por primera vez en la obra *Naturaleza muerta con rejilla de silla*, de 1912” (Garbuno Aviña, 2009: 87). Clement Greenberg (2002), en “Collage”, su ensayo de 1959, y revisado en 1972, que aparece en *Arte y cultura*, también señala a esta obra como uno de los momentos centrales en la transformación del arte a principios del siglo XX:

En algún momento de 1912, Picasso recortó y plegó un trozo de papel dándole forma de guitarra; pegó a ese trozo otros y cuatro cuerdas tensas, creando así una secuencia de superficies planas que daban lugar a un espacio escultórico real al que añadió sólo el vestigio del plano de un cuadro. [...] Con este acto, Picasso fundaba una nueva tradición y un nuevo tipo de escultura, el que se ha venido en llamar ‘construcción’ (Greenberg, 2002: 95).

Los artistas dejaron de *representar* la realidad y comenzaron a *presentar* el arte como una realidad misma, haciendo uso del lenguaje y de la abstracción –pensemos en el suprematismo

y en *Cuadrado negro sobre fondo blanco*, de 1915, de Malevich—. No es gratuito que Greenberg agregue que, en esta fase del cubismo (1911-1912), este arte estuvo muy cerca del arte abstracto (Greenberg, 2002: 93). De acuerdo, el *collage* no fue lo único que desencadenó una serie de transformaciones en el arte, porque tendríamos que nombrar el pensamiento abstracto con Kandinsky, Mondrian y Malevich, así como al propio Duchamp (Rabadán, 2013: 12-13), pero es innegable que al inicio del siglo XX hay una serie de actos en algunas ciudades de Europa que permitieron que el arte se modificara:

Los hechos artísticos fueron dejando de estar en relación de representación de segmentos de lo real y comenzaron a ser el hecho en sí, la presencia, el acontecimiento, el texto teórico: *collage* cubista, *ready-mades*, merz, ensamblajes, fotomontajes, pintura abstracta, pintura de acción y gestual, *combine paintings*, instalaciones, *performance*, poesía opto-fonética, proposiciones analíticas... (Rabadán, 2013: 11).

En *Los pintores cubistas*, publicado por Guillaume Apollinaire en 1913, leemos dos enunciados que hablan de estos cambios: “Nos encaminamos así hacia un arte completamente nuevo que será para la pintura, tal como fue considerada hasta ahora, lo que la música es para la literatura. Será pintura pura, como la música es literatura pura” (Apollinaire, 1913). Me parece que lo que quiso decir Apollinaire, es que el arte estaba por encontrar otra cima, hasta ese punto inadvertida.

Lo anterior tiene, como consecuencia, decía, que hubiera una serie de transformaciones teóricas que hoy nos ayudan a iluminar el pasado, pero en su momento era difícil plantearlas, porque las vanguardias veían *realidad* y veían *arte*, y no encontraban diferencias, quizá por eso querían confundir uno con otro.

Al hablar de vanguardias, nos tenemos que remitir a principios del siglo XX —y cuando lo hacemos de neovanguardias, de acuerdo con Peter Bürger, a la segunda mitad del siglo ante-

rior—, y comprender que hubo un cambio radical en la manera de ver e interpretar arte. En este mismo tejido argumentativo, continuamos con Rabadán: “Las instalaciones, ambientaciones, *performances*, *happenings*, acciones, arte sonoro y composición experimental... —profundamente relacionadas con la creación de objetos— [...] se fundamentan en los supuestos de las vanguardias históricas revolucionarias” (Rabadán, 2013: 14). Los autores que he presentado afirman que las neovanguardias incorporaron a las vanguardias históricas como una influencia. Pero no sólo en cuanto a la diferenciación entre *presentar* una obra de arte, es decir, que el objeto sea el hecho artístico, y *representar* la realidad a través de una obra. El empleo del lenguaje, el pensamiento abstracto, son innovaciones que en el campo artístico surgieron a inicios del siglo XX, pero el *collage* se lleva la corona de las transformaciones. Regresemos con Clement Greenberg para revisar las aportaciones del *collage* a nivel artístico. Escribió Greenberg:

El primer artificio importante que descubrió Braque, hasta la llegada del papel engomado, para indicar y separar la superficie, fue la imitación de los impresos, que evocan automáticamente una planitud literal. Se ven letras de imprenta en una de sus pinturas de 1910, *El mechero* [...]. Al año siguiente introduce mayúsculas de imprenta, junto con letras y números de tipo menor, en una simulación exacta de la impresión y la rotulación con una frontalidad absoluta y fuera del contexto representacional del cuadro (Greenberg, 2002: 88).

El empleo del lenguaje como componente para la comprensión de la obra, de acuerdo con Greenberg, anteriormente no había adquirido el papel central que con Braque y Picasso adquirió. Dos ejemplos dan prueba de ello: el primero es que ambos, en sus etapas cubistas, no firmaron los trabajos donde incorporaban el lenguaje: “Las esquinas o márgenes en los que tendrían que haber ido las firmas eran justamente las zo-

nas de los cuadros que menos debían llamar la atención por su planitud literal” (Greenberg, 2002: 88). Esto nos indica que los dos artistas no querían distracciones de cualquier tipo: estaban jugando con un lenguaje novedoso que al parecer no admitía la firma, que era, y es, un empleo del lenguaje en el arte, con fines autorales, no fines estéticos, desde la era moderna; el segundo es que, con el *collage*, se partió el arte en dos: representación e ilusión (Greenberg, 2002: 93): la aportación del cubismo está en lo segundo, en la ilusión, pues aun cuando, por ejemplo, Picasso integró objetos de lo cotidiano dentro de la obra de arte, para crear una guitarra, no colocó una guitarra para sustituir a la guitarra. Con todo, su acto trajo una modificación en la producción y recepción del arte que con Duchamp llegaría a su posición más radical. De modo que, si estamos hablando de las contribuciones de las vanguardias históricas en los procesos artísticos de las neovanguardias, es verosímil pensar que el empleo del lenguaje, el uso de la abstracción, utilizar objetos de lo cotidiano para presentarse en el hecho artístico, de alguna manera comienzan a potenciarse con el cubismo.

Rabadán y Foster, discutiendo la teoría de Peter Bürger (fundamentalmente la de *Teoría de la vanguardia*), se han referido a vanguardias históricas y neovanguardias. Groys, bajo argumentos muy similares, apunta hacia una reflexión del arte contemporáneo como reconsideración del arte moderno. Andrea Giunta (2004) también señala lo siguiente:

El arte contemporáneo [...] se interesa más por la suerte de lo extraestético que por el encanto de la belleza; más por las condiciones y los efectos del discurso que por la coherencia del lenguaje. [...] Privilegia el concepto y la narración, en desmedro de los recursos formales. La devaluación de la bella forma se origina en la crisis de la representación: ésta deja de ser concebida como epifanía de una verdad trascendente y se convierte en un sistema de juegos entre el signo y la cosa (Giunta, 2014: 10).

En uno y otro lado se habla de la crisis de la representación, lo cual acerca a nuestros teóricos. Es decir, por el frente que se desee abordar el problema del arte en el siglo XX, encontraremos una crítica hacia la tradición, en un primer momento, y posiblemente hacia la institución, en un segundo.

Hay una frase de Marcel Duchamp que no me parece que mitifique el arte, sino que lo describe, al menos en esa época: “El arte tiene la bonita costumbre de echar a perder todas las teorías artísticas”. Y sí. Pocas dudas caben de que el arte de entonces estaba muy adelantado a las teorías que pudieran iluminarlo, pero esto no es reprochable para la academia, aunque lo puede ser, sino lógico: para construir una teoría hace falta distancia del objeto de interés, de modo que las palabras de Duchamp no son un ataque, tampoco una broma, sino una fiel descripción de lo que ocurre. Digo esto porque las formas de *hacer* modifican las formas de *ver* y, por tanto, las de *interpretar* y de *comprender*. Rabadán lo ha dicho bien: Cézanne, que fue el gran paisajista del siglo XIX, no estaría facultado para aceptar como paisaje la obra de Robert Smithson, *Spiral Jetty*, que en opinión de la autora es un paisaje (Rabadán, 2017). Las consecuencias conceptuales son evidentes y, en síntesis, podríamos decir, con Groys, que las vanguardias históricas

[...] is the art of an elitist-thinking minority not because it expresses some specific bourgeois taste [...] because, in a way, avant-garde art expresses no taste at all, no public taste, no personal taste, not even the taste of the artists themselves. Avant-garde art is elitist simply because it originates under a constraint to which the general public is not subjected. For the general public, all things –or at least most things– could be new because they are unknown, even if they are already collected in museums (Groys, 2008: 28).

El proyecto de las vanguardias históricas se institucionalizó. Lo que alguna vez, digamos, fue un acto contra la esté-

tica de su tiempo, hoy se ha convertido en arte de élite, como lo es la Capilla Sixtina. Por ello es que Peter Bürger dice que las vanguardias históricas fracasaron: “The provocation that was supposed to expose the institution of art is recognized by the institution as art” (Bürger, 2010: 705). Otro tanto lo leemos en Boris Groys: “The museum is, in this respect, not so much a space for the representation of art history as a machine that produces and stages the new art of today -in other words, produces ‘today’ as such” (Groys, 2008: 30). Para María Eugenia Rabadán, sin embargo, no es que las vanguardias históricas se agotaran:

Pienso, por el contrario, que el cambio en la teoría del conocimiento de estas vanguardias históricas ha llevado a la articulación de un paradigma en el cual trabaja una comunidad de artistas desde la segunda década del siglo pasado y que, por lo tanto, a partir de cierto momento no se comporta más de forma revolucionaria, como lo había hecho en torno a 1907-1914, sino que hace un tipo de cambio normal... (Rabadán, 2013: 14).

Ya sea un cambio o una continuidad por otros rumbos, ya sea a través de las instituciones que legitiman el arte (las universidades, los museos, las galerías, entre otras), la resonancia de las vanguardias históricas es evidente en el arte que le siguió: las neovanguardias. La denominación es de Peter Bürger, y a eso me refiero cuando hablo de arte contemporáneo.

Neovanguardias

En un par de décadas, tal vez los académicos del mundo del arte observen nuestra producción artística y en efecto la entiendan como *arte contemporáneo*, esto es que *contemporáneo* deje de ser un adjetivo y pase a formar parte de una suerte de sustantivo compuesto, de modo que si decimos arte contemporáneo mexicano, *mexicano* sea el adjetivo, y *arte contemporáneo*, el sustantivo. Claro, esto es jugar demasiado a la abstracción, o

especulación, pero lo que quiero decir es que con todo y que no hay consenso sobre lo que significa arte contemporáneo, libros como *Defining Contemporary Art* (editado por Phaidon en 2011, con textos de Daniel Birnbaum, Cornelia Butler, Suzanne Cotter, Bice Curiger, Okwui Enzwezor, Massimiliano Gioni, Hans Ulrich Obrist y Bob Nickas); *Art Since 1900* (coordinado por Hal Foster y publicado en 2004 por Thames & Hudson) y *Cuba, arte contemporáneo* (coordinado por Sebastiaan A. C. Berger y Andreas Winkler, publicado por Turner en 2012), entre otros, dan una idea sobre lo que podemos comprender por arte contemporáneo. En estos libros observo que hay una preponderancia de lo que Bürger ha llamado neovanguardias.

En la actualidad, considero que las neovanguardias no han sido sustituidas por otra clase de arte o de movimiento artístico, aun cuando haya voces que difieran con este apunte. Recordemos, sin embargo, que en cuestión de definiciones, no tenemos sentencias, sino posturas. Félix de Azúa, por ejemplo, parecería estar de acuerdo en que las neovanguardias fueron las prácticas artísticas que siguieron a las vanguardias históricas, pero no creo que esté tan seguro de que continúen en nuestro tiempo:

Aunque pueda parecer una provocación, el *arte contemporáneo* es ya muy viejo. Tiene más o menos cuarenta años, y todavía sigue siendo contemporáneo, aunque, por supuesto, ha ido cambiando con el paso de los años. Una historia no escrita del arte contemporáneo recogería su pujante nacimiento hacia 1960, su momento clásico durante los años setenta, y su decadencia (o manierismo) desde finales de los ochenta (Azúa, 2003).

Traigo a colación esta reflexión de Azúa porque el corte de caja que he establecido en este estudio es justamente el de la fecha de aparición del artículo, 2003. Ignoro si esté en decadencia, pero sé que las neovanguardias son las prácticas artísticas que podemos situar en ese tiempo posterior a los sesenta, aun cuando haya otros autores, como Andrea Giunta (2014) y Hal

Foster (2001), que sitúen su emergencia en algún tiempo posterior a la Segunda Guerra Mundial:

En el arte de posguerra plantear la cuestión de la repetición es plantear la cuestión de la neovanguardia, un agrupamiento no muy compacto de artistas norteamericanos y europeos occidentales [...] de los años cincuenta y sesenta que retomaron los procedimientos vanguardistas de los años diez y veinte como el *collage* y el ensamblaje, el *readymade* y la retícula, la pintura monocroma y la escultura construida (Foster, 2001:3) (Foster, citado y aumentado por Giunta, 2014: 17).

La propia Giunta se decanta por esa fecha, pero con un carácter distinto: no dice que el arte contemporáneo se originara después de la Segunda Guerra Mundial, sino que la contemporaneidad en el arte comienza en dicho momento histórico, como si la contemporaneidad fuera una cuestión política que permea en los campos del conocimiento humano:

Podría ser 1945, entonces, una fecha demarcatoria para el comienzo de la contemporaneidad en el arte. Pero también podría situarse en la explosión del informalismo en la segunda mitad de los años cincuenta o en el experimentalismo de los sesenta, momento en el que se opera un cambio radical en las formas de hacer arte. [...] Es entonces cuando la vida ingresa en el mundo del arte con pocas mediaciones, cuando cambia el concepto de espectador, cuando empiezan a ser significativos términos como participación (Giunta, 2014: 12).

De acuerdo con el *Oxford Dictionary of Modern and Contemporary Art* (2009), arte contemporáneo es: “An imprecise term applied to art that has been made fairly recently and which is considered ‘of its time’ in spirit” (2014: 153). En efecto, tal parece que *arte contemporáneo* se ha vuelto un comodín. Líneas atrás dije que, una vez que se adjetiva el arte, se inicia un con-

ficto que se resuelve fijando criterios. ¿Cómo entenderlo? Primero hay que tener en cuenta que, a pesar de la volubilidad del término, *arte contemporáneo* ha sido fijado por varios autores y varias instituciones. En la entrada del diccionario de Oxford, se dice, por ejemplo, lo que algunos han entendido por ello. Los enumero de acuerdo con el orden de aparición:

1. Robert Atkins, en su libro *Art Speak: A guide to contemporary ideas, movements, and buzzwords* (1990), entiende que *contemporáneo* “should be used to cover the period since Second World War” (2014: 153).
2. Jonathan Law, editor de *European Culture: A contemporary Companion* (1993): “is broadly in agreement. [...] The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, covers a similar time range, 1940 being its notional starting point” (2014: 153).
3. Christie’s: “defines ‘contemporary art’ as starting in 1970” (2014: 153).

Fijar el inicio de un fenómeno, en cuestiones científicas y culturales, por lo regular es una empresa destinada al fracaso: ¿cuándo inició exactamente la vida humana?, ¿a qué hora la depresión?, ¿en qué día el arte moderno? Estos interrogantes, acaso ridículos, habría que entenderlos como impertinentes. No preguntemos *cuándo*, sino *cómo*. Busquemos el desarrollo en sustitución de una impuntual fecha. A pesar de ello, hay denominadores comunes: varios intelectuales parecen estar de acuerdo en que después de la Segunda Guerra Mundial hay un giro en la comprensión del arte. Otros se van a la década de los sesenta, setenta u ochenta. En cualquier caso, las principales manifestaciones artísticas que están revisando son las neovanguardias.

El arte contemporáneo es una categoría donde caben muchas actividades. Al no haber una sentencia sobre su ontología, tengo que decir cómo lo voy a entender. Más aún: cómo y desde dónde. Importa poco la redundancia: entiendo, por arte contemporáneo, el arte de las neovanguardias. El mismo

diccionario de Oxford refuerza esta consideración: su comprensión del fenómeno se enlista en lo que varios de nuestros próximos teóricos han argumentado: “In terms of the actual development of art rather than convenient round numbers, it makes much sense to place the turning point as roughly the beginnings of conceptual art in the late 1960s” (2014: 153). Otra opinión que refuerza lo anterior es la del artista y académico Liam Gillick, en su largo ensayo *Contemporary art does not account for that which is taking place*, publicado en *E-flux* en 2010:

The dilemma of contemporary art [...] actually refers to the period between 1973 and 2008, rather than the post-1945 definition common in Western museums. This is in an attempt to avoid what might be called the “late modern” period, where the legacy of modernist arguments is still the primary term of reference. By 1973 we find ourselves already operating within an institutional context of contemporary art museums and art centers while reflections on the reductive and conceptual endgames of the 1960s have given way to a new set of debates about performance, video, and institutional critique (Gillick, 2010).

Con todo y que es cuestionable el periodo (1973-2008), el inicio más o menos coincide con el propósito de este libro. Ya he dicho a qué categoría artística me refiero cuando digo arte contemporáneo, pero falta precisar cuáles son las prácticas artísticas que califican como tales y señalar los criterios de identificación. Regresemos con Peter Bürger, quien en 1987 identificó que las neovanguardias eran herederas de las vanguardias históricas, pero con un cambio de consciencia: no la protesta contra el arte inmediatamente anterior, sino su asimilación y, en consecuencia, su aceptación como institución:

La restauración de la institución arte y la restauración de la categoría de obra indican que la vanguardia hoy ya es historia. Naturalmente, hoy se producen intentos de continuar la tradición de

los movimientos de vanguardia [...]; pero tales intentos, como por ejemplo los *happenings* —que podríamos llamar neovanguardias— ya no pueden alcanzar el valor de protesta de los actos dadaístas, independientemente de que puedan ser planeados y llevados a cabo con una mayor perfección (Bürger, 1987: 114).

En otras palabras: los artistas no actúan como si fueran, digamos, activistas en contra de un arte, sino como seres conscientes de que los actos de las vanguardias históricas pueden ser vistos como elementos técnicos que ayudan a construir obras de arte. Aquí hay un peso considerable en la intención de los artistas, lo cual puede hacer resbalar conceptualmente a cualquiera, y es por eso que he discutido con distintos teóricos en este entramado conceptual, pero *prefiero* hablar en términos de lo que la obra dice, no el artista o sus críticos.

Jürgen Habermas, en su ensayo “La modernidad, un proyecto incompleto” (1985), esto señala: “el proyecto de modernidad todavía no se ha completado, y la recepción del arte es sólo uno de al menos tres de sus aspectos” (Habermas, 1985: 30). De acuerdo con Boris Groys (2014), en nuestra época estamos reconsiderando los proyectos modernos (Groys, 2014: 87): “La razón más inmediata para esta reconsideración es, por supuesto, el abandono del proyecto comunista en Rusia y en Europa del Este, las revoluciones progresistas, las revoluciones conservadoras, las discusiones sobre el arte puro y el arte comprometido” (Groys, 2014: 87). Esta opinión está estrechamente vinculada con otra de Hal Foster (2001), quien dijo que “más que cancelar el proyecto de la vanguardia histórica, ¿podría ser que la neovanguardia lo comprendiera por vez primera? Y digo “comprender”, no “completar”: el proyecto de la vanguardia no está más concluido en su momento neo que puesto en práctica en su momento histórico” (Foster, 2001: 16). A pesar de que Foster no se refiere a términos como *moderno* y *contemporáneo*, sino de *vanguardias históricas* (movimientos artísticos aparecidos, principalmente, en la primera mitad del siglo xx, a

saber: dadá, surrealismo, futurismo), y de *neovanguardias*, aceptada que hay una asimilación de las ideas y actos vanguardistas en las neovanguardias.

Bürger, anteriormente ha dado sólo un ejemplo de neovanguardias: *happening*. Hasta donde he podido revisar, no hay un documento del autor donde agregue más divisiones, sin embargo, considerando que las neovanguardias emergen en algún momento posterior a la posguerra, entonces estaríamos hablando de instalación –Groys entiende la instalación como la expresión señera del arte contemporáneo–, arte conceptual (Kosuth), *action painting* (Pollock), arte procesual (Vito Acconci), apropiación o intervención (Christo), entre muchas otras. A partir del *Diccionario de arte moderno y contemporáneo de Oxford* (2009), y de lo que entiende la TATE Gallery, pasemos a definir las que nos son más útiles:

Arte conceptual: “A term now widely used for almost any form of art which cannot be placed in the traditional categories. At its origins in the late 1960s it had a more specific connotation as a type of art in which the idea or ideas that a work represents are considered its essential component and the finished product” (ODMCA, 2009).

Performance: “An art form, [...] in which the actions of the body generally presented «live» to an audience, are the most important element. Unlike the *Happening*, a term principal associated with New York about 1960, it has become a worldwide phenomenon, practiced by many leading contemporary artists. It was in the later 1960s and particularly in the 1970s that Performance art became recognized as a category of art in itself (the first quotation cited under the term in the Oxford English Dictionary dates from 1971)” (ODMCA, 2009).

Happening: “A form of artistic event, especially associated with the New York art scene about 1960, often carefully planned but usually including some degree of spontaneity, in which an artist performed or directed an event combining elements of theatre and the visual arts. The term was coined in 1969 by Allan Kaprow...” (ODMCA, 2009).

Arte procesual: “A term applied to a trend in art in the late 1960s and early 1970s in which emphasis is put not on the formal aspects of a work but on the processes involved in creating it and on the processes of change and decay it is subject to thereafter” (ODMCA, 2009).

Intervención: “The term art intervention applies to art designed specifically to interact with an existing structure or situation, be it another artwork, the audience, an institution or in the public domain. [...] The popularity for art interventions emerged in the 1960s, when artists attempted to radically transform the role of the artist in society, and thereby society itself. They are most commonly associated with conceptual art and performance art” (TATE, 2015).

Instalación: “A term that can be applied very generally to the disposition of objects in an exhibition, [...] but which also has the more specific meaning of a one-off work (often a large-scale assemblage) conceived for an usually more or less filling an interior (generally but not always that of a gallery)” (ODMCA, 2009).

Action painting: “A type of dynamic, impulsive painting, practiced by certain Abstract Expressionists, in which the artist applies paint with energetic gestural movements –sometimes by dribbling or splashing– and with no preconceived idea of what the picture will look like. [...] The term was coined by the critic Harold Rosenberg in an article entitled “The American Action Painters” in *Art News* in December 1952” (ODMCA, 2009).

Prestemos atención no sólo al significado, sino a las fechas: salvo la instalación, todas son de la segunda mitad del siglo XX. Esto quiere decir que lo que he presentado como neovanguardias, tiene un sentido temporal. Regresemos con Foster.

Si hay una comprensión, como menciona Foster, del proyecto vanguardista, ¿a qué se refiere? Para ilustrar su teoría, Foster ejemplifica con Rodchenko y la reflexión personal de su ejercicio artístico: “Reducí la pintura a su conclusión lógica, y expuse tres lienzos: rojo, azul y amarillo. Afirmé: este es el fin de la pintura.

Éstos son los colores primarios. Todo plano es un plano discreto y no habrá más representación” (Foster, 2001: 19). ¿De qué manera esto apoya mi inquietud? Los cuestionamientos planteados por las vanguardias históricas se centraron en desafiar las convenciones que hasta ese momento se habían presentado en la historia del arte, mientras que las neovanguardias asimilan sus resultados y los incorporan a sus prácticas. Así lo deja ver Foster:

(1) la institución del arte es captada como tal no con la vanguardia histórica, sino con la neovanguardia; (2) en el mejor de los casos, la neovanguardia aborda esta institución con un análisis creativo a la vez específico y deconstructivo [...]; y (3) en lugar de cancelar la vanguardia histórica, la neovanguardia pone en obra su proyecto por primera vez: una primera vez que, de nuevo, es teóricamente infinita (Foster, 2001: 23).

Badiou, en la conferencia ya referida, también expresa, con otras palabras, que hay una crítica del arte hacia el propio arte: “Creo que podríamos decir que el arte contemporáneo va a combatir la noción misma de obra, va a ir más allá de lo moderno en su crítica del romanticismo y del clasicismo” (Badiou, 2013). Hasta ahora he presentado a varios personajes alrededor del arte contemporáneo (teóricos, artistas, filósofos), pero falta un componente central en su comprensión: el público, ¿qué papel juega?

Estrella de Diego (2015), en *Artes visuales en occidente desde la segunda mitad del siglo XX*, ha dicho que “[...] los llamados *happenings*, relacionados con la teatralidad, y que buscan lo no perdurable de la obra, la obra como transcurso y la participación directa del público que siente asaltada su tradicional posición de poder frente a la obra: es la obra que ocurre –to happen” (De Diego, 2015: 23). Y no sólo el público, como vemos, es una característica de esta clase de arte: también la tendencia de los actos creativos a ser capturados en video o en

fotografía, o peor aún, no serlo, y estar en la memoria de los participantes. Hans Belting (2010), en *La historia del arte después de la modernidad*, parece que también habla de lo mismo, sólo que con distintas palabras: “En el arte tecnológico, los videos, una vez que han sido reproducidos, o las instalaciones, ya que han sido desmanteladas, siempre desaparecen. La permanencia, alguna vez inherente en la presencia del arte, es así reemplazada por impresiones rápidas que encajan en la naturaleza efímera de la percepción moderna” (Belting, 2010: 21). En páginas posteriores, veremos que estas palabras tienen sentido, implícitamente, con la historia oral, de la que ya hablaremos.

Volvamos con el cambio de la recepción de las obras, que alguna vez coquetearon con la permanencia, a través de los museos, y que en el siglo XX criticaron este proceso, aun cuando hayan sido integradas a ellos. En este papel activo, el público también tiene que cambiar su forma de apreciar lo que está observando. Jörg Heiser (2010), en *All of a Sudden. Things that Matter in Contemporary Art*, ha escrito lo siguiente: “[...] interesting art does the exact opposite and throws itself without restraint into the arms of my perception. It leaves me with the joyous dirty work of thinking and criticizing. It doesn't tell stories; it generates them” (Heiser, 2010: 21). Claro, es difícil precisar qué entendemos por arte *interesante*, como hace Heiser, pero lo *interesante* de sus palabras es la parte que la obra permite en el espectador: no tanto verlo, sino pensarlo. Y más aún: no cuenta historias, sino que permite generarlas. No estoy completamente de acuerdo con que el arte no cuente historias, porque así estemos ante una obra de arte abstracto, como pueden ser los cuadros negros de Ad Reinhardt, podríamos interpretar que hablan sobre la muerte, la depresión, la soledad, pero no podríamos decir que hablan sobre una copa de vino, un jabón de baño o sobre una niña que está entrando por primera vez a un salón de la secundaria. Podemos hacer una infinidad de interpretaciones, pero dentro de cierto marco. En este sentido, las obras de arte son como una especie de abecedario: un número finito de letras con un número infinito de permutaciones.

En lo que sí estoy de acuerdo con Heiser es que “With work of art, it’s less about what than about how. Not about the story itself, but about what set the story in motion, what interrupts it, what gives it rhythm, or what jumps out of the story like a frog out of a pound. [...] There we were, thinking contemporary art was the sort of culture that could tell us a story about a better life, or at least about better home decorations, and what do we find? Nothing but a black hole” (Heiser, 2010: 16). Groys también afirma el carácter participativo de las obras de arte neovanguardistas: “La obra se presenta, entonces, como resultado de una colaboración participativa y democrática. Esa tendencia hacia la práctica colaborativa es una de las principales características indiscutibles del arte contemporáneo” (Groys, 2014: 44). Alguien podría objetar que los artistas regularmente han tenido un taller y talleristas que los hayan auxiliado para crear su arte, pero no es exactamente lo mismo, pues aquellos echaban mano de sus ayudantes, y el crédito era de un artista, mientras que en algunas obras neovanguardistas, los artistas que trabajan en colectivos normalmente hacen uso del nombre, no de un artista, sino de un grupo.

Tal vez me haya adelantado en insinuar los criterios para revisar si un objeto es arte contemporáneo, pero es que cuando hablamos sobre el arte de nuestro tiempo, no se puede hablar en términos aislados, sino de conjunto. Quiero decir que no hay una característica separada de otra, sino que están en diálogo continuo. Consciente de ello, sin embargo, a continuación organizo los criterios de identificación, que ya he mencionado, pero ahora los muestro de forma resumida, como si fueran individuales.

Criterios de identificación

Asimilación de las vanguardias históricas

La incorporación del espíritu de las vanguardias históricas en las neovanguardias, la entiendo, no enteramente como la crítica hacia la institución del arte, sino como la asimilación de la institución como un componente fundamental para la creación artística. Si tomamos en cuenta que Bürger dijo que las vanguardias históricas eran un ataque al arte del pasado, esto quiere decir que dicho ataque, al final, se academizó. Dice nuestro autor en una revisión actualizada de su teoría:

The unification of art and life intended by the avant-garde can only be achieved if it succeeds in liberating aesthetic potential from the institutional constraints which block its social effectiveness. In other words: the attack on the institution of art is the condition for the possible realization of a utopia in which art and life are united (Bürger, 2010: 696).

Regresamos con Andrea Giunta, quien afirma que en el arte contemporáneo se combinan y fusionan distintas artes, por lo que es “difícil establecer materiales específicos del arte” (Giunta, 2014: 71). De inmediato nos asalta una legítima duda: ¿para qué fijar criterios? Notemos que Giunta habla de materiales, no de materialidades, por lo que los criterios son necesarios para saber ver una obra de arte de esta naturaleza. Por ejemplo, y éste es el criterio que nos auxiliará, las neovanguardias, de acuerdo con Foster y Giunta, asimilan las vanguardias históricas y atacan a la institución del arte desde la propia institución: “Toda una zona del arte contemporáneo implica poner en cuestión las instituciones desde las instituciones mismas. Para el artista ya no se trata de destruir los museos, tal como declaraban los futuristas en su manifiesto. Se trata de un diálogo amable, lleno de ironía y de sutilezas, desde las que aquél cuestiona el sistema que regula el arte” (Giunta, 2014: 71). Coincido con

Giunta cuando dice que “el artista ya no trata de destruir los museos, tal como declaraban los futuristas en su manifiesto. Se trata de un diálogo amable, lleno de ironía y de sutilezas, desde las que aquél cuestiona el sistema que regula el arte” (Giunta, 2014: 71). Es decir, la institución del arte no es un objetivo para ser severamente criticado en tanto institución, sino incorporado como tal y suscitando diálogos con las posibilidades que permite que un artista entre en esa contradicción, que es velada: criticar el arte desde el núcleo legitimador del arte. La lectura que hago de Terry Smith tiene relación con la institucionalización del arte: “Las instituciones de producción de artes visuales alcanzaron un desarrollo industrial que las lleva a ofrecer mucho más arte nuevo, con mayor velocidad y menor control, a las apabullantes multitudes de consumidores: lo hacen, desde ya, junto con un amplio reciclaje del arte del pasado, y así contribuyen a incrementar su interés y relevancia contemporánea” (Smith, 2012: 312). No está del todo claro si Smith entiende positivamente el vocablo reciclaje como intertextualidad o diálogo cultural entre distintas tradiciones artísticas, pero lo interesante de su apunte es que, desde la segunda mitad del siglo XX, las instituciones de producción de arte han jugado un papel central en la legitimación de obras y de artistas. No digo que antes no ocurriera, digo que ahora estamos más informados de que esta estructura aparece en cualquier lugar donde haya un museo pensado para exhibir arte contemporáneo.

Lo nuevo o lo diferente

Otro criterio lo tomo de Boris Groys, que a su vez lo recupera de Søren Kierkegaard. El autor dice que con el advenimiento de los *ready-made*, se crea una división filosófica que es distinguible empleando dos términos: lo nuevo o lo diferente: “Kierkegaard even rigorously opposes the notion of the new to the notion of difference, his main point being that a certain difference is recognized as such only because we already have the capability to recognize and identify this difference as diffe-

rence. [...] –because if it were really new it could not be recognized as difference. To recognize means, always, to remember” (Groys, 2008: 28). Con la emergencia de los *ready-made*, no había una tradición filosófica, ni histórica, que pudiera dialogar con la producción que se estaba haciendo en ese momento. Desconozco en qué momento se formó dicha tradición, pero sé que ahora la tenemos, por lo que podemos dialogar con esas obras con instrumentos científicos. Esta idea retomada por Groys es útil para formar un criterio de identificación, ya que cuando un objeto artístico irrumpe en el escenario cultural de un determinado contexto, sin tener un antecedente, podemos estar en condiciones de afirmar que se trata de una obra, no diferente, sino nueva. Lo diferente es algo que tiene al menos un referente de comparación; lo nuevo no lo tiene.

En este sentido, para Groys, la figura de Jesús y el *ready-made* son formas de lo nuevo, no de lo diferente, ya que no había parámetros para compararlos con otras manifestaciones previas, al menos en un determinado contexto: “If we look more closely at the figure of Jesus Christ as described by Kierkegaard, it is striking that it appears to be quite similar to what we now call the ‘readymade’” (Groys, 2008: 29). Algo similar sugiere María Eugenia Rabadán, pero su énfasis no es en lo diferente o nuevo, sino en lo paradigmático, de acuerdo con la teoría de Thomas Kuhn. Su aportación está en importar la categoría de *paradigma* para tratar de describir, no la ciencia, sino algunos episodios de la historia del arte: “No se puede pasar de lo viejo a lo nuevo mediante una simple adición a lo que ya era conocido. Ni tampoco se puede describir completamente lo nuevo en el vocabulario de lo viejo o viceversa”, dice Thomas Kuhn (2002) en “¿Qué son las revoluciones científicas?”, y Rabadán lo retoma para su argumentación. Dijimos que era similar, no idéntico, pues los paradigmas señalan transformaciones revolucionarias, aquellas que indican que un determinado fenómeno ha agotado su comprensión bajo cierta estructura, y un giro es decisivo para continuar dialogando con dicho fenómeno. He traído a

colación estas líneas, porque hablar de lo nuevo y lo diferente no es baladí: es un signo de que alguna modificación ha sufrido el arte, y que hay que discutirla.

Documentación del arte

Este criterio lo había mencionado en el capítulo anterior, pero vuelvo a resaltar su importancia, puesto que en las neovanguardias, la tendencia del arte ha sido la de presentarse como un acto efímero.

Ya he referido a Boris Groys (2008), con dos de sus ensayos, “Multiple Authorships” y “Art in the age of biopolitics: from artwork to art documentation”, que son indispensables para comprender esta parte. Recordemos que el autor es firme en decir que una obra de arte puede ser concebida como tal hasta que se exhiba. Antes, no, y repetimos: “It is either a memory of past art or a promise of future art, but from either perspective it is simply art documentation” (Groys, 2008: 98). La diferencia entre obra y documentación –que en apariencia es obvia–, para Groys es fundamental si se quiere analizar el fenómeno artístico contemporáneo:

Increasingly, in art spaces today we are confronted not just with artworks but with art documentation. The latter can also take the form of paintings, drawings, photographs, videos, texts, and installations –that is to say, all the same forms and media in which art is traditionally presented– but in case of art documentation these media do not present art but merely document it. Art documentation is by definition not art; it merely refers to art, and in precisely this way it makes it clear that art, in this case, is no longer present and immediately visible but rather absent and hidden (Groys, 2008: 53).

La tendencia a realizar obras de carácter efímero ha hecho que el documento juegue un papel fundamental para preservar

la acción en la memoria. De otra forma, es altamente probable que se pierda.

Crítica del arte, en tanto su permanencia

Alan Badiou es un filósofo francés, más bien decantado hacia el lado de la sociología, pero que en ocasiones diserta sobre otro tipo de fenómenos. El arte contemporáneo, por ejemplo. Retomo su conferencia, “Las condiciones del arte contemporáneo”, porque Badiou fija algunas características del arte contemporáneo y que extraigo como criterios. Dice el filósofo:

[...] el arte contemporáneo es una crítica del arte mismo, una crítica artística del arte. Y, esta crítica artística del arte, critica ante todo la noción finita de la obra. Primero, a la posibilidad de repetición. [...] la repetición, la reproducción y la serialización son procedimientos para destruir la idea misma de obra única. En segundo lugar, va a haber un ataque contra el artista o, más bien, contra la figura del artista. En el romanticismo, el artista es una figura sagrada, es el garante de la unicidad de la obra [...] pero en el arte contemporáneo se producen ataques contra esta figura del artista mediante la idea de que, de alguna manera, cualquier puede ser artista (Badiou, 2013).

La idea de la serialización se debe al famoso ensayo de Walter Benjamin *La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica*, que es un trabajo donde en parte diserta precisamente sobre lo que Badiou ha dicho con menos palabras, pero igualmente con hondura. Ya hemos visto a qué se refiere la crítica a la obra de arte y al artista de acuerdo con Duchamp, pero incluso hay una cita de Joseph Beuys que es más arriesgada que las palabras de Badiou. El segundo dice: “de alguna manera, cualquiera puede ser artista”; el primero: “everyone is an artist”.

Con el fin de dar mayor solidez a esta parte, retomemos a su vez a Thomas McEvelley, en *De la ruptura al cul de sac. Arte en la segunda mitad del siglo XX*: “El escritor o artista posmoderno

siente la necesidad opuesta, socavar o subvertir el mito del progreso mediante la renuncia o la parodia de las ideas de genio, originalidad e innovación. De ahí que las obras de esta tendencia tiendan a exponer sus fuentes con toda franqueza, burlándose de la idea de originalidad” (McEvelley, 2007: 243). Tengamos en cuenta que el adjetivo que está empleando el autor es *posmoderno*, y no *contemporáneo*, pero recordemos que no hay una manera de referir a las neovanguardias. Incluso aquí he dicho que por arte contemporáneo entiendo, precisamente, neovanguardias, por lo que son términos que en lo sucesivo usaré como comodines. Fuera del adjetivo, o a pesar de él, las obras de arte neovanguardistas se pueden interpretar como una crítica a las formas tradicionales de dialogar con el arte.

¿Cuál es el camino que hay que seguir? Regresamos con Terry Smith:

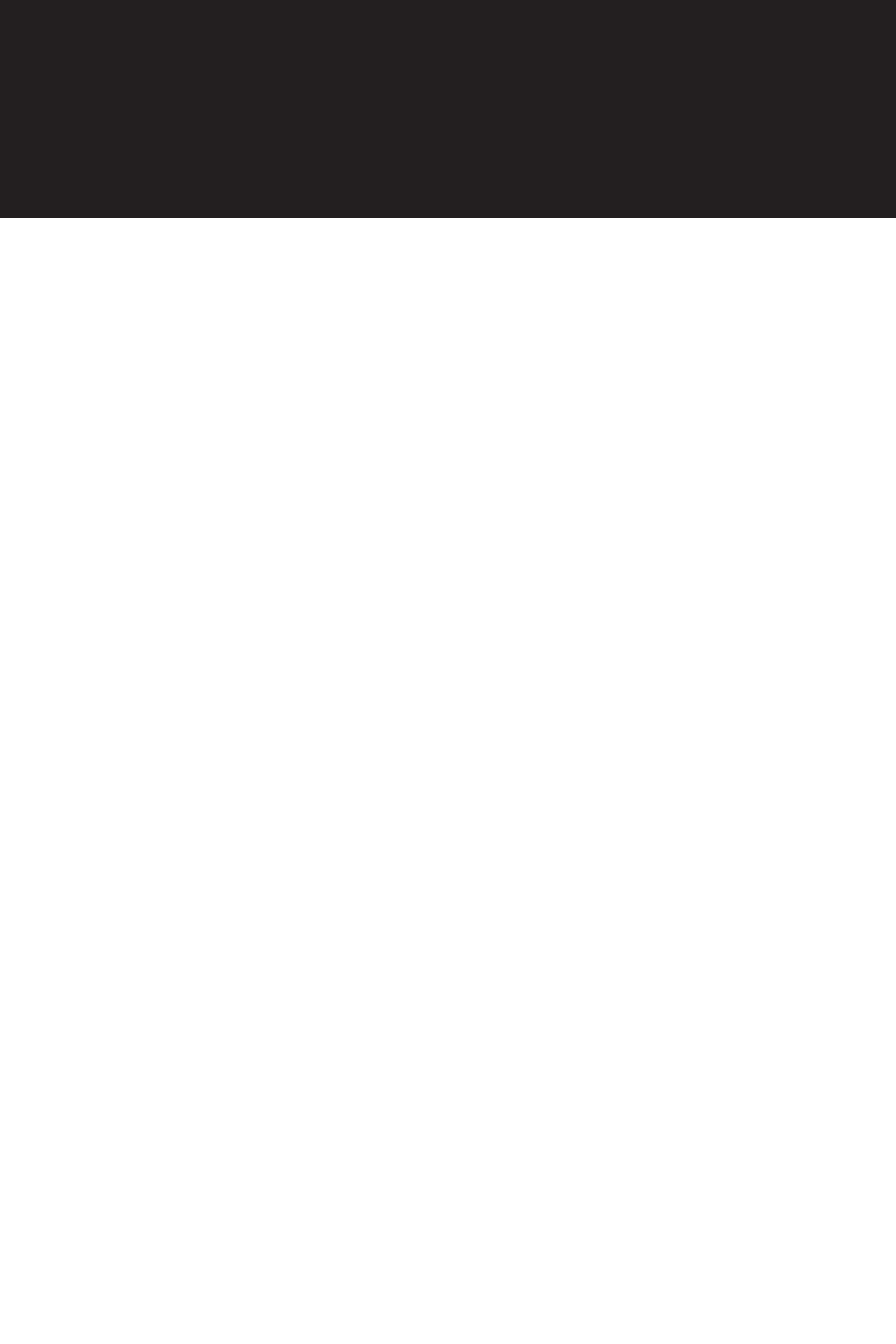
La historia del arte contemporáneo debe tomar por objeto de estudio el arte, las ideas, las prácticas culturales y los valores creados dentro de las condiciones de la contemporaneidad. Su objetivo fundamental debe ser advertir los procesos, modos y motivos por los que estas expresiones adoptaron en los últimos tiempos (o adoptan en la actualidad) determinadas formas y no otras. El trasfondo de todo ello no puede ser sino el pasaje de arte moderno a arte contemporáneo, un pasaje que se inició en los años cincuenta, emergió en los sesenta, fue discutido durante los setenta, pero resulta innegable desde los ochenta (Smith, 2012: 318).

El resultado final de este estudio apunta hacia esa dirección. No es un asunto menor. La frase “arte contemporáneo en la ciudad de Aguascalientes” contiene varias dificultades. Por una parte: la vastedad de información publicada en materia de arte contemporáneo a nivel mundial, si se me permite la hipérbole, es improcesable: he encontrado cientos de artículos, ensayos, revistas, documentales, libros, que disertan sobre el tema en Occidente. Abarcar todo lo que se ha dicho es una empresa que

se antoja, por decir lo menos, improbable. La ausencia de una investigación, académicamente respaldada, que explique o ensaye, parcial o totalmente, los factores que han incidido para que en Aguascalientes tengamos obras que se puedan asociar con arte contemporáneo, es otro de los problemas. Estudiar arte contemporáneo no es un estudio de una isla, sino de un archipiélago. Ello explica que no utilice a un teórico o dos, sino a varios.

III
LO GLOBAL
ALGUNA VEZ FUE LOCAL





Introducción

Algunas discusiones sobre arte contemporáneo insisten en que hay que considerarlo como un arte internacional. Por ejemplo, Luz María Sepúlveda (2013), en “La producción de las artes visuales contemporáneas en México: los últimos años”, afirma que “el arte de todo el mundo es visto en el mundo entero. Los artistas se alimentan de formas internacionales, con significados locales” (Sepúlveda, 2013: 214). ¿Cómo entender esa lectura binaria del mundo?, ¿qué significa que el arte de nuestro tiempo sea comprendido en términos globales? Más todavía: ¿qué significa que no sea entendido como un arte local?

Dos conceptos que entran en sano conflicto con el arte contemporáneo me han posibilitado reflexiones que nos pueden iluminar el caso de la ciudad de Aguascalientes: globalización y estéticas decoloniales. Son dos los propósitos del presente capítulo. Por una parte, presentar los conceptos y definirlos; por la otra, discutirlos.

Las teorías y reflexiones sobre la globalización que se encuentran tejidas en esta sección van desde Arjun Appadurai hasta Cuauhtémoc Medina, pasando por Terry Smith, Chantal Pontbriand y Anna María Guasch. En cuanto a decolonialidad: me he centrado, principalmente, en el libro *Estéticas decoloniales*, editado y coordinado por Pedro Pablo Gómez y Walter Mignolo.



Pues como lo suele decir Paulo Herkenhoff, la historia del arte no está localizada en un lugar geográfico específico, sino que está situada a partir del lugar donde esté un artista cuestionando la mirada, no importa dónde él o ella esté.

Inti Guerrero

GLOBALIZACIÓN

Los magos del tercer mundo

La exposición que es considerada como punto de referencia para los estudios artísticos de la otredad es *Les Magiciens de la Terre*, la cual ha sido comentada extensamente por Okwui Enwezor (1999), Homi Bhabha (1989), entre otros, por lo que no es mi propósito señalar su genealogía o sus consecuencias, sino describir una característica: es la exposición que inaugura la reflexión sobre las localidades en el arte. Curada por Jean-Hubert Martin en 1989, fue una muestra del trabajo artístico del mundo, no sólo de un sector:

Uno de los primeros desafíos en el ámbito curatorial de hacer de las artes visuales un fenómeno mundial alrededor de culturas se inició en el proyecto expositivo *Magiciens de la terre* (1989), un intento por parte de Jean-Hubert Martin de confrontar vis a vis artistas tanto del contexto occidental como del no occidental, sin más conexión entre sí que la de formar parte de una misma con-

temporaneidad y con una distinta valoración del artista frente al mago. Tal como sostuvo [...] en una entrevista mantenida con Benjamin Buchloh, la exposición no estaba compuesta tanto de obras de arte como de “objetos de experiencia y sensación visual” procedentes de culturas del todo distintas con el objetivo de incorporar “reflexiones críticas que la antropología actual había planteado sobre el “problema del etnocentrismo, el relativismo de la cultura y las relaciones interculturales (Guasch, 2016:106).

En 2010, Simon Njami escribió para *El Cultural*: “Era la primera vez en la historia del arte que una exposición de alto presupuesto y de máxima visibilidad invitaba a la escena del arte internacional a unos artistas [...] a una parte del mundo, excluida hasta ese momento de los debates estéticos y teóricos” (Njami, 2010). No deja de ser llamativo que una exposición en el Georges Pompidou de París sea el “supuesto” inicio que permite reflexionar sobre el arte de la otredad, cuando esa otredad es entendida como países subdesarrollados. Digo *supuesto*, porque cada arte local —o nacional, según se quiera observar— ha tenido sus propios procesos de creación artística, y que no haya sido colocado en los reflectores de los centros hegemónicos de poder artístico, no significa que estos procesos sean inferiores o inexistentes. El problema es menos el reconocimiento que la invisibilización. ¿Cómo dar cuenta de dichos procesos, a nivel internacional, cuando las propias naciones, como México, aún no han sabido cómo visibilizar la totalidad de la producción artística de sus localidades? Sé que esto suena ambicioso, pero también me suena justo.

Diríamos que *Les Magiciens de la Terre* fue una exposición importante, no para las metalocalidades —como puede ser Aguascalientes, en tanto que es una localidad de otra localidad (México)—, sino para que los centros hegemónicos del poder artístico voltearan a ver lo que pasaba fuera de ese circuito. No obstante, ¿qué tanto se visibilizó a los invisibles?

Los representantes mexicanos fueron Felipe Linares y Julio Galán, según leo en el artículo de Julia Friedel del 12 de agosto de 2016 para la revista *Contemporary &*. Linares, que en ese momento tenía 56 años, participó con alebrijes; Galán, que entonces tenía 30, con obras que apuntan a recoger lo popular y adornarlo de kitsch. Ésa fue la muestra representativa de México. Y tiene sentido no encontrar artistas contemporáneos, pues lo contemporáneo se estaba fraguando en México en ese momento (Montero, 2013). Además, la exposición no pretendía ser de arte contemporáneo —entendiendo, por éste, neovanguardias— sino una muestra representativa de cada país. Con todo, es interesante juzgar *Les Magiciens de la Terre* como una exposición con buenas intenciones, pero con resultados discutibles, no sólo por el caso mexicano y sus alebrijes y su kitsch, que podríamos calificar como obras exóticas a la mirada de los centros, sino porque un centro artístico convocaba a las periferias del mundo para que tuvieran reflectores, lo cual no deja de tener un dejo colonizador. Mariana Cerviño (2011), ha estudiado la exposición en “El circuito internacional del arte contemporáneo en los primeros noventa. Una descripción del llamado ‘arte global’”, y afirma lo siguiente en una de sus conclusiones: “Es así como en este escenario definido como de arte global, lejos de construirse una clave de lectura horizontal el intercambio con los países “no occidentales” se vio fuertemente determinado por la postulación de una diferencia aún demasiado radical entre el centro y la periferia, bajo la partición entre artistas “occidentales” y “no occidentales” (Cerviño, 2011: 49-50). Ignoro si la exposición ha tenido profundas consecuencias en las localidades periféricas del mundo del arte, pero no sería una mala idea que cada localidad reuniera una exposición metalocal para visibilizar los procesos artísticos de sus naciones. Objetemos, sin embargo, que ahí habría una dependencia de la periferia con el centro.

Como *Les Magiciens de la Terre*, con seguridad habrá muchas más exposiciones que hayan tratado de situar en conversa-

ción a los centros con las periferias. Ahí tenemos, por ejemplo, *Traffic: Conceptual Art in Canada 1965-1980*, de la que Terry Smith (2012), en *Curating Contemporary Art*, dice que fue un intento por repensar la historia del arte de todo un país, de la forma en que una exposición anterior intentó hacerlo con toda una ciudad: “Sometimes this urge can consume the art scene of an entire city, as *Pacific Standard Time: Art in L. A. 1945-1980* did throughout 2011 and for much of 2012 in Los Angeles” (Smith, 2012: 1925). Esta clase de exposiciones hacen que los museos locales sean lugares de reflexión nacional, primero, e internacional, después, ya que en un mundo continuamente informado, lo que sucede en un sitio puede ser fácilmente vinculado con un evento análogo en otra parte. Con ello se lograría lo que afirma Hans Belting: “En la era de la globalización, el museo local es un lugar para el encuentro con el canon de la propia cultura, en la que también se tienen a Mozart o a Rembrandt, pero donde también existen lo ajeno, lo olvidado y lo invisible” (Belting, 2011: 111). En el caso de Aguascalientes, más que lo ajeno, estamos ante un problema con lo olvidado y lo invisible.

Lo que no ha tenido historia

En “General Introduction, Contemporary Art in Transition: From Late Modern Art To Now”, Terry Smith (2011), dijo: “By the mid-twentieth century, modern art had become singular, even conformist, in its artistic orientations, and had concentrated its disseminative infrastructure (markets, museums, interpreters, publicists), in the great cultural centers of Europe and the United States” (Smith, 2011: 8). En efecto, cuando hablamos de los centros hegemónicos —que acaso sea una tautología— de poder cultural, normalmente nos referimos a los países o ciudades que tradicionalmente han transformado la cultura y el arte, al menos durante los dos últimos siglos (París, Nueva York,

Londres, Moscú, Madrid, Viena, tal vez sean las más importantes). Hans Belting (2010) también permite reflexionar sobre esta división del mundo entre centros y periferias, o dicho de otra forma, entre grupos de élite y minoría: “La historia del arte como discurso fue inventada originalmente para una cultura particular, [...] para una cultura con una historia común. En contraste, las minorías que emergen en una sociedad dada no se sienten necesariamente representadas por dicho marco en la medida en que no comparten la misma visión de la historia” (Belting, 2010: 86). Por minorías entiendo a aquellas sociedades cuyas producciones artísticas están invisibilizadas o marginadas de los discursos hegemónicos del conocimiento. Decir esto es controversial, porque en parte significaría que quisiera reivindicar el papel del arte en una sociedad marginada de las historias del arte en México, pero ése no es el propósito, sino entrar en conflicto con la propia historia del arte que no ha cubierto las localidades del país.

La diversidad y pluralidad de miradas que observan el arte del siglo XXI han advertido que no hay sólo una historia que contar, y en consecuencia, una sola historia del arte, sino varias. El testigo y el testimonio de ello es el arte contemporáneo que, en general, desprovisto de un componente nacionalista, nos habla de un arte del mundo o un arte internacional. Continuemos con Smith: “Contemporary art is –perhaps for the first time in history– truly an art of the world. It comes from the whole world, and frequently tries to imagine the world as a differentiated yet inevitably connected whole. This is the definition of diversity: it is the key characteristic of contemporary art, as it is of contemporary life, in the world today” (Smith, 2011: 8). ¿Qué significa, entonces, tener un arte del mundo? En las últimas palabras de *El laberinto de la soledad*, Octavio Paz afirmó: “Somos, por primera vez en nuestra historia, contemporáneos de todos los hombres” (Paz, 2014: 180). Habría que tomar con pinzas lo dicho por el premio Nobel. Si trasladamos a nuestro siglo las palabras que fueron publicadas en 1950, y somos

conscientes de que formamos parte de un mundo globalizado e incesantemente comunicado, habría que decir que sí, que el individuo se puede sentir contemporáneo de sus semejantes. Pero me asaltan unas dudas: ¿qué hemos globalizado?, ¿la conciencia sobre el otro, sobre los demás?, ¿la historia?, ¿el arte?, ¿la filosofía?, ¿todos los campos del conocimiento? En resumen, me parece que lo globalizado ha sido la conciencia de uno y su relación con lo demás.

Aun así, es innegable que los centros y las periferias continúan existiendo. Eso no ha cambiado —por la condición humana, acaso nunca cambiará—. Supongamos que los centros hegemónicos de producción cultural han debilitado su figura tutelar sobre el resto del mundo: ¿esto querría decir que las periferias han cobrado mayor fuerza? Me parece que ni los centros ni las periferias se han fortalecido o debilitado. Lo que ha ocurrido es que estamos más informados sobre esa dualidad. Y al estar informados, estimo que anhelamos reconocernos como partícipes de un mismo tiempo y abonar a la comprensión de la realidad, que está integrada por distintas realidades, no una. La historia no es sólo lo que ocurre en Ciudad de México o en Barcelona, por ejemplo. La historia es lo que escribamos de ella. La historia de Aguascalientes, en este sentido, al día de hoy, no ha sido escrita. Otra forma de decirlo: es un estado inexistente para la historia del arte.

Todo indica que este estudio se encuentra armonizado con un espíritu de época, si es que puedo llamarle así, en el que ser consciente de la multiplicidad de historias que conocemos, y la multiplicidad de historias que desconocemos, nos hace enfrentar la contemporaneidad con una visión crítica. Andrea Giunta (2014) lo ha dicho en términos latinoamericanos, pero su postura es mucho más audaz y polémica:

Las historias del arte organizadas desde los centros nos han repetido, una y otra vez, que las novedades del arte surgen en determinadas ciudades (París, Nueva York, Londres, Berlín) y desde

allí se distribuyen por el mundo. Cuando recorremos un museo de arte latinoamericano con un especialista en el arte europeo o norteamericano, es habitual que ante la obra de cada artista que ven por primera vez no se pregunten por lo distinto, sino por aquellos rasgos que les recuerdan a artistas que conocen. Así, donde nosotros vemos Torres García ellos ven Mondrian, donde nosotros vemos Xul Solar ellos encuentran los ecos de Paul Klee, cuando nosotros apreciamos las formas de intervención que plantean las obras de Alfredo Hlito nuestros colegas solo nos mencionan a Vantongerloo. [...] Desde esta perspectiva, que solo busca precedentes, toda obra remite a otra. Si concebimos el arte como un proceso general y universal, pautado por el lenguaje de las formas, en el que cada una puede entenderse como la consecuencia o el diálogo con otras, se diluye lo específico, el momento único en el que las formas estallan cuando se formulan, cuando irrumpen en el mundo, cuando entran en contacto con sus públicos (Giunta, 2014: 14).

Digo *polémica*, porque a Giunta parece que el nivel de estudio que más le interesa es el de la especificidad de una obra, y no la posibilidad de diálogo de dicha obra con su tradición. Si el arte contemporáneo, como veremos, es una especie de *inglés*, es decir, una especie de lengua común e internacional, el diálogo con la tradición es innegable, y el grado de especificidad va a aparecer, porque en el arte contemporáneo hay un diálogo implícito entre lo local y lo global. De nueva cuenta me he adelantado un poco, pero ha sido por una razón: situar a cualquier localidad artística, que no ha sido historiada en un contexto contemporáneo, arrastra una problemática que no es posible ignorar: una carrera contra el tiempo. ¿Cómo situar a dicho contexto en una contemporaneidad si éste no tiene documentada ni su modernidad? Voy más lejos: ¿cómo situarnos en la contemporaneidad del arte si nuestro contexto ni siquiera tiene trazada una detallada historia del arte, científicamente comprobada y bibliográficamente publicada?

Esto nos somete a una especie de contradicción: en el caso aguascalentense, estudio arte contemporáneo, sí, pero, ¿no me estaré refiriendo a condiciones modernas?, ¿qué hace contemporánea a la documentación que en capítulos posteriores presentaré? Thomas McEvilley (2007) ha escrito que “en la transición de la modernidad a la posmodernidad, el centro de atención del arte se ha desplazado de la búsqueda de universales estéticos a la búsqueda de imágenes que transmitan una identidad cultural particular y los problemas de ésta. En un mundo cambiante, el arte no simplemente define el momento presente” (McEvilley, 2007: 254). Es justo en esa transición en la que nos encontramos, pero la documentación de arte hidrocálido, de momento, está en una suerte de *no tiempo*, en tanto que veo que es documentación de arte que bien puede ser contemporánea y al mismo tiempo es producto de un contexto sin una modernidad visible en el arte.

Por principio de cuentas, es necesario reconocer que el caso aguascalentense forma parte de una exploración global en el mundo del arte, que a su vez está articulada desde distintos conceptos. Terry Smith ha encontrado cinco rasgos fundamentales dentro del arte de nuestro tiempo que, de manera sintética y parafrástica, comparto a continuación:

1. **Es un arte contemporáneo en cuanto a estilos y a prácticas.** El autor sostiene que con todo y que los artistas están situados “en una era posmoderna, sus prácticas son extensiones del arte moderno” (Smith, 2011: 11).
2. **El giro poscolonial.** Smith dice que esta tendencia es internacional y que, lógicamente, se origina “en aquellos países que fueron conquistadas por países europeos a partir del siglo quince. Los artistas, [de acuerdo al autor], están buscando la forma de integrarse y conectarse en una lógica cosmopolita” (Smith, 2011: 11).
3. **Las artes de la contemporaneidad.** Los artistas no se consideran “posmodernos”, en tanto que no es un tér-

mino que describa las condiciones actuales; se centran en cuestionar “los desafíos del tiempo, espacio, los medios y el ambiente del mundo actual” (Smith, 2011: 11).

4. **Globalización.** La modernidad tuvo como sedes a Londres, Nueva York y París. Después de la Guerra Fría, el mundo se dividió en submundos: el primero, los centros de dominio; el segundo, los países del bloque comunista; el tercero: países en vías de desarrollo. La globalización es una consecuencia de la caída del muro de Berlín y del mercado capitalista. Las tecnologías promovieron la creación de redes de manera global (Smith, 2011: 12).
5. **Giros transnacionales.** El autor explica, muy brevemente, que este rasgo de nuestro tiempo está vinculado con las relaciones entre naciones que están mediadas por grandes corporaciones multinacionales (Smith, 2011: 12).

El primer punto ya ha sido discutido en el capítulo anterior, sólo que Smith no se refiere a las neovanguardias, sino al arte contemporáneo. Las neovanguardias, bien podríamos comprenderlas así, son una extensión de las vanguardias históricas, pero con otros objetivos, que ya hemos comentado. Los giros transnacionales, en relación con Smith, rebasan mi comprensión del tema, porque considero que ese estudio tendría mejor acogida en una investigación de corte sociológico, y no es de mi interés en este momento. La abstracción que hace Smith del arte contemporáneo en cinco puntos, a cualquier estudioso le podría parecer un cuestionable reduccionismo, por decir lo menos. La he colocado en este entramado teórico porque encuentro inquietudes similares con otra pensadora del arte, Anna María Guasch (2016), quien dentro del VIII Seminario de Educación Artística, en la Universidad Autónoma de Aguascalientes, fue bastante insistente en subrayar el carácter global que tiene este arte y sus posibilidades de decolonizar las tradiciones con las que hemos sido educados. En concreto, insistió en que tanto globalización como decolonialidad son dos de los vasos comunicantes que

existen con el arte contemporáneo. De modo que hacer un estudio sobre arte contemporáneo desde Aguascalientes no puede obviar las discusiones más actuales en este sentido.

Globalización y arte

Globalización es un término impulsado, entre otros, por Roland Robertson en *Globalization: Social Theory and Global Culture*, de 1992, donde deja ver que hay una economía que está permeando a la humanidad. Chantal Pontbriand, al inicio de la segunda década del siglo XXI, publicó *The Contemporary, The Common: Art in a Globalizing World* (2010), que es una antología de textos donde se vincula el arte contemporáneo, entre otros aspectos, como su título lo indica, con la globalización. En “The Tectonic Plates of the Art World”, sitúa la aparición del vocablo en la década de los ochenta (un poco antes de Robertson): “Globalization is a phenomenon that started centuries, if not millenia, ago. But particular to our time is that we have acquired a greater awareness of it, to the point that the term itself first appeared at the beginning of the 1980s” (Pontbriand, 2013: 147). Ella indica una fecha precisa, pero, en cualquier caso, es casi al final de la segunda mitad del siglo XX cuando podemos rastrear su aparición como la conocemos actualmente.

Las variables económicas, políticas, mercadológicas, entre muchas otras, aparecen en la ecuación de la globalización. Entendamos esta categoría como un conjunto de instrumentos políticos bajo una lógica capitalista que ha cubierto el mundo. De modo que hay que precisar el área en el que nos vamos a situar. Así como hay una contemporaneidad separada del arte, y hay otra en la que se fusionan ambas realidades en la expresión “arte contemporáneo”, otro tanto tendríamos que decir sobre globalización y arte.

El *inglés* del arte globalizado

Hablar de arte, y particularmente de arte contemporáneo, no es sólo hablar de arte: también es hablar de su entorno. Puede haber una política estatal con apenas una ligera preocupación por el arte, o tal vez ninguna, pero no puede haber arte sin que esté mediado, comprendido o situado en un contexto histórico-político. El arte contemporáneo, ya se ha dicho, es un asunto que concierne al mundo. Es una suerte de *inglés*, según lo ha llamado Gerardo Mosquera (2010), puesto que es una *lengua* diseminada por el mundo. Pero para llegar a hablar ese *inglés*, para llegar a tener una lengua en común, es necesario entrar en conflicto con la globalización.

La globalización es un concepto occidental que da cuenta de tensiones políticas y de mercado, no sólo en Occidente, sino a nivel mundial. En “Islas infinitas. Sobre arte, globalización y cultura”, Gerardo Mosquera señala que la globalización es un producto de “la internacionalización de la economía, la profusión y fortalecimiento de instituciones transnacionales, la flexibilización del papel de los Estados-Nación, el auge de las comunicaciones y la información, el fin de la Guerra Fría, etc.” (Mosquera, 2010: 32). Pero vale la pena preguntarse si entendemos lo mismo por globalización como explicación de las lógicas de mercado a partir del fin del comunismo (fin de la Guerra Fría), y globalización vinculada con la cultura. Por precisión, distingamos entre globalización y globalización cultural. La primera es un término que, de origen, insisto en ello, se empleó para comprender las estructuras del mercado internacional y su impacto en las naciones después de concluida la Guerra Fría y la caída del Muro de Berlín en 1989.

En el prólogo a *Globalization* (2010), Arjun Appadurai argumenta que no podemos comprender la globalización como si se tratara de un modelo homogéneo (Appadurai, 2010: 5). Gerardo Mosquera parecería sutilmente diferir con Appadurai cuando refiere que la cultura occidental está generalizada. Leamos: “El capitalismo industrial y el de servicios, los sistemas

coloniales, la modernidad, la revolución informática fueron dirigidos por Occidente, y esto implicó la generalización de la cultura occidental” (Mosquera, 2010: 47). Es un tema delicado tratar de estandarizar o generalizar la cultura en el mundo: parecería como si en la actualidad tuviéramos una cultura, y no una multiplicidad de culturas. Chantal Pontbriand también está de acuerdo en que no es posible hablar en términos de homogeneidad: “[...] on the contrary, it advocates heterogeneity. It increasingly refers to the local while borrowing materials and technologies that also come from the global” (Pontbriand, 2013: 157). En cualquier caso, regresando con Appadurai, estoy de acuerdo en que la asimilación de la cultura capitalista sigue “different speeds, axes, points of origin and termination, and varied relationships to institutional structures in different regions, nations, or societies” (Appadurai, 2001: 5). Esto es que cada contexto, cada sociedad, cada cultura adapta, acomoda o resignifica, para sus propias necesidades culturales, un modelo o una ruta a seguir. Sin embargo, el mismo Appadurai, como muchos de los pensadores hasta ahora revisados, por más que intentan descentralizar el pensamiento, la estética, la cultura, por lo regular legitiman lo contrario. Ya sea que alguien interprete mis palabras como una crítica o como una descripción, es inevitable tener un centro de referencia, un canon establecido, una ruta transitada o un modelo previamente aplicado. Lo digo de una manera menos enredada: para que haya una periferia es necesario un centro; para que exista un centro es necesaria una o varias periferias. El centro, el canon, la ruta o el modelo que tenemos para investigar el mundo, necesita antecedentes, referentes u oposiciones.

Lo que es innegable es que la relación entre naciones occidentales y no occidentales es cada vez más íntima y estrecha. Por lo mismo: cada vez más criticable y cuestionable. En “Caminar con el diablo”, Mosquera asegura que “los contextos mismos han devenido globales a través de su interconexión con el mundo” (Mosquera, 2010: 151). Lo cual me lleva a preguntar cómo están

integrados esos contextos. Se habla de capital, de mercadotecnia, de economía, de política, pero hay otra clase de elementos que también se han globalizado: la cultura, por ejemplo.

No creo que sea una coincidencia que para dos pensadores de la globalización y el arte, la imaginación sea un factor fundamental para comprenderla. Regresemos con Appadurai: “The imagination is no longer a matter of individual genius, escapism from ordinary life, or just a dimension of aesthetics. It is a faculty that informs the daily lives of ordinary people in myriad ways” (Appadurai, 2001: 6). ¿Qué otra forma potencia la imaginación, esta imaginación global, como el arte? Marsha Meskimmon, en *Contemporary Art and the Cosmopolitan Imagination* (2011), ha escrito en su introducción al libro que la imaginación cosmopolita “is an emergent concept, it does not describe law or public policy and it cannot assure compliance in that sense. However, it is also a future-oriented and generative concept, able to locate and affect us profoundly by transforming our relationship with/in the world” (Meskimmon, 2011: 8). La interconexión con el mundo, la información, la consciencia sobre el otro, han hecho que la cultura capitalista de la globalización invada, ya sea para bien, ya sea para mal, nuestro imaginario colectivo. Así, entenderíamos que la globalización ha hecho que abstracciones como la imaginación sean compartidas por determinados contextos que adaptan lo que se les presenta como cultura dominante, y los hacen propios.

Usemos la definición de “globalización cultural” que se encuentra en la *Enciclopedia británica*. Ahí leemos que la globalización cultural es un fenómeno “by which the experience of everyday life, as influenced by the diffusion of commodities and ideas, reflects a standardization of cultural expressions around the world” (2016). Hay que aceptar que esta definición nos lleva, nuevamente, al planteamiento que sostiene que el mundo se observa como si fuera un solo texto y no, como quisiera proponer aquí, como una miríada de textos. Pasa que no creo que haya una estandarización, sino una asimilación de una

estructura que permite que una periferia dialogue con otras periferias y con otros centros. Alguien podría objetar que entonces hay una contradicción, puesto que he aceptado que el arte contemporáneo es una suerte de *inglés*, lo cual podríamos llamar una estandarización cultural en materia de arte, pero recordemos que el inglés de Inglaterra no es el mismo que el inglés de Estados Unidos ni el de Australia: cada uno tiene sus especificidades, e incluso, en ocasiones, el inglés no basta para entenderse entre dos individuos que hablan la misma lengua. Recordemos a George Bernard Shaw: “England and America are two countries separated by the same language” (Shaw, 1942).

La globalización cultural, en opinión de muchos pensadores del arte, ha generado un arte que tiene las características que quisiera enunciar de una vez, es decir, una serie de detalles, con una pretensión de pasar por homogéneos, que parten de un diálogo entre lo global y lo local, y tienen como consecuencia un arte global o un arte internacional: un arte contemporáneo. Leamos a Mosquera: “Cuando se discute en términos muy generales acerca de las artes plásticas suelen usarse las denominaciones ‘lenguaje artístico internacional’ o ‘lenguaje artístico contemporáneo’ como construcciones abstractas que refieren a una especie de *inglés* del arte en el cual se hablan los discursos ‘internacionales’ de hoy” (Mosquera, 2010: 30). La lengua de Shakespeare es la lengua común del comercio, de la ciencia, de la cultura. Lo que alguna vez fue el latín, hoy lo es el inglés. Lo mismo puede decirse del arte contemporáneo, como lo precisa Mosquera, pero agregó que quizá es mucho más exacto decir que esa apreciación suele ser en términos de la *recepción* del arte. Quiero ser enfático en que la *producción* de arte contemporáneo, si bien va a ser recibida como un arte internacional, no olvidemos que parte de un contexto determinado que bebe de las fuentes internacionales, así como de las locales.

La decolonialidad y las multimodernidades

Anna María Guasch, en “Imaginación cosmopolita y localidad”, tensa la relación entre producción y recepción: “una de las «virtudes» de la globalización, en su impacto en diversas esferas de la producción y recepción artística, reside en sus paradojas [...] en su doble alianza con los mecanismos de un mercado que busca a la vez la homogeneización y la utopía de relacionalidad y generosidad recíproca” (Guasch, 2012: 15). Esta opinión merece un comentario: las paradojas de las que habla Guasch son observables cuando asistimos a un museo de arte contemporáneo en cualquier parte del mundo: en efecto, parece que hay una suerte de homogeneización en los espacios de exhibición artística contemporánea, pero eso es hablar estrictamente de *cómo luce* ese arte, que es hablar de *forma*, y no de *fondo*, que es donde se encuentran las particularidades temáticas que cada artista tiene en función de sus obsesiones, aficiones o inquietudes del mundo. Cuando hablamos de arte contemporáneo como un arte internacional, parece que acentuamos su ser *en* el mundo. Pero hay otra preposición que aclara el punto de partida de todo ello: *desde*.

En *Desde aquí. Contexto e internacionalización*, Mosquera (2012) reunió a una serie de teóricos y críticos del arte para que discurrieran sobre las condiciones globales en que está insertado el arte contemporáneo. Cito en su integridad un párrafo de la introducción al libro, escrita por el mismo Mosquera, porque es absolutamente pertinente para ejemplificar a qué me refiero:

Desde, y no tanto de, en y aquí, es hoy la palabra clave en la rearticulación de las cada vez más permeables polaridades local-internacional, contextual-global, centros-periferias, Occidente-No Occidente. En general, la obra de muchos artistas contemporáneos, más que nombrar, describir, analizar, expresar o construir contextos, está hecha desde sus contextos subjetivos, históricos, culturales y sociales —en términos internacionales. El contexto deja de ser un locus «cerrado», relacionado con un concepto

reductor de lo local, para proyectarse como un espacio desde donde se construye naturalmente la cultura internacional. Antes, solo los contextos centrales internacionalizaban sus peculiaridades –por ejemplo, el arte pop estadounidense–, mientras los demás quedaban reducidos a ser «locales». Hoy la dinámica tiende a la pluralización activa, a una nueva agencia de los contextos a escala regional y global (Mosquera, 2012: 10-11).

De esto resalto dos puntos:

- a) El arte contemporáneo es un arte internacional construido con bases locales.
- b) Anteriormente, los centros hegemónicos dictaban la orden del día. En la actualidad, se parte de un *diálogo* entre centro y periferia, y no de un *monólogo* de los centros para que las periferias lo escuchen sin participar.

El segundo inciso es el que me es más importante, y encuentro un apoyo en la tesis de Ulrich Beck, uno de los principales impulsores de la globalización como construcción cultural, quien indica que “el concepto de globalización se puede describir como un proceso (antiguamente se habría dicho: como una dialéctica) que crea vínculos y espacios sociales transnacionales, revaloriza culturas locales y trae a un primer plano terceras culturas” (Beck, 1998: 14-15). La tentativa es *revalorar la cultura local y traerla a un primer plano*. ¿Por qué?, ¿por ser muy valiosa?, ¿porque el mundo se está perdiendo de los próximos artistas, de las próximas obras que van a dar un giro a la comprensión del arte? No. Es mucho más sencillo que eso: ¿por qué? Porque ha existido una cultura local. Creo, con firmeza, que los grandes artistas, los grandes maestros, las grandes obras que se nos han presentado, repetidamente, en los libros de historia del arte y en los museos, lo son, en parte, porque han sido consagrados por publicaciones, teóricos, filósofos, editoriales, entre otros, que han considerado que la humanidad no debe perderse de esa producción. Por su-

puesto que El Bosco, Picasso, Duchamp, Miguel Ángel, Durero, Pollock, Rothko, El Greco, Velázquez, Orozco, son nombres fundamentales para comprender la humanidad, pero no son los únicos. Mejor aún: no deberían de ser los únicos. Hay otros, aún invisibles, que igualmente han abonado a la comprensión del mundo, de nuestra realidad, que no han sido considerados aún por la historia del arte. ¿Sería muy osado afirmar que la historia del arte no está desprovista de polémicas que se pueden asociar con cuestiones coloniales? Para liberarnos de este problema, es necesario ahondar en nuestros propios contextos y discutirlos. Mejor dicho: decolonizarlos. Esto es un proceso intelectual que eventualmente se materializa: cuando visibilizamos la marginación, la discutimos y la hacemos dialogar con otras realidades análogas y antitéticas, no sólo estamos colocando reflectores en lugares donde no los había: estamos iniciando un proceso decolonizador en un contexto particular. Por ello, “la nueva historia del arte desde América Latina se centra en las nociones y conceptos que elaboran los artistas y los críticos en sus situaciones creativas específicas” (Giunta, 2014: 22).

Continuemos con Mosquera, con quien comparto su opinión al respecto de lo que a continuación cito: “las relaciones entre arte, cultura e internacionalización se han transformado de modo tan radical como silencioso en los últimos 15 años. Atrás han quedado los tiempos de los ismos y los manifiestos, así como los *establishments* centralizados” (Mosquera, 2012: 10). Pero esto no hay que traducirlo como si ese pasado fuera intocable. Nada más alejado: al pasado hay que reavivarlo constantemente. Cronológicamente, en efecto, los ismos, las vanguardias históricas, los manifiestos son elementos del arte del siglo XX, pero también hay que decir que son los que han dado forma y orientación al arte del siglo XXI. Son un *pasado presente*. Así que si revisamos la documentación del arte de un tiempo que no ha sido estudiado, es necesario resignificar los términos y los conceptos que podamos asociar con ellos.

En *Art and Globalization* (2010), varios pensadores del arte y la cultura se reunieron para discutir los temas que anuncia el título del libro. En la mesa redonda “The Prehistory of Globalization”, James Elkins argumentó que no basta con repensar los conceptos de la modernidad, sino que se necesitan nuevos significados:

What is needed is a series of multiple meanings for concepts like “cubism”, “expressionism”, “constructivism”, and all the others in each local context, because they often only appear to have comparable or compatible meanings in different parts of the world. As far as I can see, that is the only way to write a history of modernisms around the world (Elkins, 2010: 50).

¿Cómo lograr esa resignificación? En primer lugar, decolonizando los saberes del arte. “The artistic map has diversified and widened, but the problematics of each region touch and intersect, shifting like tectonic plates. No one can remain insensitive to the events that happen “elsewhere”, ha escrito Chantal Pontbriand (2013: 158), y se alinea en la opinión de Elkins, que es también la misión de los capítulos por venir. Una forma de comenzar es tener en cuenta que la modernidad en distintas partes del mundo, desde luego, no llegó a la misma hora. Thomas McEvelley (2007) comparte un concepto de Jim Supangkat, que me parece pertinente para nuestros fines: “multimodernidad”. “Según él”, dice McEvelley, “la modernidad se estableció, en un estilo u otro, en muchos países, y algunos de ellos, no teniendo acceso al centro del discurso, siguieron siendo una “modernidad marginada”. Sin duda no le falta razón. Supangkat dice que la modernidad indonesia existe desde hace tiempo pero sin ser reconocida en Europa y en Estados Unidos” (McEvelley, 2007: 247). En otra parte, el mismo McEvelley refiere una anécdota de Wenda Gu, quien es un artista chino. De acuerdo a McEvelley, Wenda Gu dijo: “Fue revolucionario, fue increíble. Casi cien años de arte moderno occidental se repi-

tieron en sólo cinco años en China. El expresionismo, el surrealismo, dadá, el arte de la *performance*, el arte de la acción, todo, todo...” (McEvelley, 2007: 247). Y esto tiene lógica, porque el referente que se tenía en la segunda mitad del siglo XX en las periferias artísticas del mundo, por una parte, eran las prácticas de las vanguardias históricas, y por otra, las neovanguardias, lo cual es un punto clave para revisar si un determinado contexto se precipitó hacia la modernidad vía las vanguardias históricas o vía las neovanguardias. McEvelley agregó: “Parecía haber una asunción subyacente de que para llegar a la modernidad, o a la modernidad tardía, o a la posmodernidad, uno tenía que pasar por la secuencia de las vanguardias occidentales, como un fruto que se ha de madurar de una determinada manera” (McEvelley, 2007: 247). Esto quiere decir que, de pronto, en ciertos lugares, de la semilla pasaron al fruto sin tener un árbol.

Estéticas decoloniales

La historia construye geografías

Chantal Pontbriand señala que las migraciones, en nuestro tiempo, son un problema que no se limita al tránsito de un país a otro, sino de continente a continente. Agregaríamos: una migración, no de seres humanos, sino de una forma de entender la vida: “mass migrations or individual movements transform our personal awareness as much as society’s awareness” (Pontbriand, 2013: 148). ¿Qué pasa con las sociedades que no han tenido, tradicionalmente, un problema migratorio? Hemos visto que varios teóricos reflexionan sobre las problemáticas de los seres humanos cuando tienen que huir de sus países por no encontrar una calidad de vida satisfactoria, pero las migraciones no sólo deberían ser entendidas entre naciones o entre personas: también migran la imaginación, las ideas, el arte: “los objetos culturales, incluyendo las imágenes, los idiomas y los estilos de peinado, se mueven con rapidez cada

vez mayor, cruzando límites regionales y nacionales...” dice, y dice bien, Arjun Appadurai (2015: 89) en “Cómo las historias construyen geografías: circulación y contexto desde una perspectiva global”. Ahora estamos mucho más informados y nos damos cuenta de que no hay una sola historia, sino muchas, sólo que algunas no se han contado. A pesar de que conozcamos el mundo en un mapa o exploremos el mundo a través de una computadora o sepamos que nuestro contexto —el que sea— existe, es muy probable que, bajo condiciones históricas, no exista. Arjun Appadurai en el ensayo previamente referido, defiende una idea intelectualmente seductora: la historia construye la geografía:

Cuando pensamos en estudios de área, es necesario reconocer que las historias producen geografías, y no a la inversa. Debemos alejarnos de la noción de que existe cierta clase de paisaje espacial en el cual el tiempo escribe su historia. Son los agentes, las instituciones, los actores y los poderes históricos, en cambio, los que hacen la geografía. No cabe duda de que hay geografías comerciales, geografías de naciones, geografías de religiones, geografías ecológicas, un número indefinido de geografías, pero cada una de ellas ha sido producida históricamente (Appadurai, 2015: 95).

Digo algo con toda la intención de provocar: Aguascalientes, como geografía donde ha existido una producción artística en la segunda mitad del siglo XX y el inicio del XXI, no existe, debido a que las historias que se puedan contar sobre el arte contemporáneo no se han escrito. No hay historia: no hay geografía. Aguascalientes no existe.

¿Cuántas sociedades se encontrarán en las mismas condiciones? Así como en el mundo de la economía la riqueza está concentrada en un porcentaje diminuto, de forma análoga tengo la impresión que la riqueza de la historia del arte se encuentra en un porcentaje ínfimo. Aliniémonos a la tesis de

Mosquera, quien indica que: “No se refiere [El eurocentrismo] sólo al etnocentrismo ejercido por una cultura específica, sino al hecho –que tan a menudo olvidamos– de que el hegemonismo mundial de esa cultura ha impuesto su etnocentrismo como valor universal y nos ha convencido de él por mucho tiempo” (Mosquera, 2010: 16). Sobre ello insistiré más en la parte final de esta sección. De momento, quedémonos con que las geografías son construidas por la historia.

Decolonizar el arte local

“La cuestión es hacer el arte contemporáneo también desde nuestros valores, sensibilidades e intereses. La deseurocentralización en el arte no consiste en volver a la pureza, sino en asumir la “impureza” postcolonial para liberarnos diciendo nuestra palabra propia de ella” (Mosquera, 2010: 19). He iniciado esta parte con la cita de Mosquera porque creo que hablar sobre decolonialidad es un tema toral en el arte contemporáneo. Ana María Guasch refiere que en la década de los noventa, en Estados Unidos, las minorías comenzaron a tener exposiciones donde reflexionaban sobre lo otro (Guasch, 2005, 571). Páginas después, define lo que es el arte periférico: “es el que por razones políticas y económicas está alejado del poder (y de la cultura) hegemónicos. Está alejado, cierto, pero aunque se debate entre la búsqueda de la autenticidad de sus raíces y el colonialismo de la modernidad, no llega a ser arte del ‘otro’” (Guasch, 2005: 575). La autora no da pistas sobre la identificación de un centro de poder artístico, pero me gustaría entender, no el centro, sino la periferia, como aquella producción artística que no ha sido historiada o que ha sido obviada por los productores de la historia del arte nacional.

“Estéticas decoloniales” es un concepto emergente que todavía se encuentra en construcción; sin embargo, hay publicaciones que comienzan a potenciarlo y a difundirlo entre la comunidad académica. Prueba de ello fue el *Primer Coloquio sobre Transculturalidad, Pensamiento y Estéticas decoloniales*, celebrado en febrero de 2016, en la Universidad Autónoma Metropolitana,

en Ciudad de México, y el libro *Estéticas decoloniales*, editado por la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, en 2012, y coordinado por Pedro Pablo Gómez y Walter Mignolo.

Tanto descolonización como globalización son conceptos que cuentan con una genética más o menos similar. Dice Walter Mignolo que “‘Descolonización’ fue una palabra clave en los primeros 25 años de la Guerra Fría, junto a otras que le fueron correlativas, tales como ‘tercer Mundo’, ‘países no-aliados’ o ‘Conferencia de Bandung’” (Gómez-Mignolo, 2012: 7). Recordemos que la globalización parte de esos problemas políticos y sociales en el mundo, por ello se explica la relación de sus orígenes. Agreguemos que la descolonización sobrepasó el terreno político y se instaló en las discusiones académicas de las ciencias sociales, como señala Mignolo (2012: 7). Definamos, con Mignolo y Gómez, estéticas decoloniales como “una muestra de “operaciones con elementos simbólicos” que buscan [...] desmontar el mito occidental del arte y de la estética [...] para liberar las subjetividades que, o bien deben orientar sus haceres para satisfacer los criterios del arte y de la estética, o bien quedar fuera del juego por no haber cumplido con las reglas” (Gómez-Mignolo, 2012: 9). Admito que la última disyuntiva es muy poco clara, pero con lo demás concuerdo. Así, con decolonizar la historia del arte, en general, y la historia del arte contemporáneo, en particular, no estoy desconociendo, por más paradójico que parezca, la historia del arte hegemónica y dominante. Antes bien, es el punto de referencia (recordemos lo que señalamos líneas atrás).

No niego ni reniego de la tradición de la que formo parte como hidrocálido-mexicano-latinoamericano-occidental. Sólo que, hasta ahora, hemos sido ignorantes con nuestro propio contexto, pues de otra forma no se explica que el terreno de investigación en Aguascalientes sea mínimo. Mignolo sugiere que las historias que faltan por contar tienen que ver con una actitud, no sólo del que domina, sino del dominado: “[...] no es fobia a lo extranjero, sino que se refiere a la falta de seguridad que nos

incapacita para crear nuestras propias genealogías de pensar y de ser” (Gómez-Mignolo, 2012: 10). Un concepto clave en las estéticas decoloniales es el de la *aisthesis* en lugar de estética, y ésta es la razón que dirimen los más aferrados a esta teoría:

La modernidad eurocentrada establece la estética para controlar las subjetividades y las formas de percepción del mundo [...], al hablar de cómo decolonizamos la estética moderna-colonial preferimos no usar el mismo término moderno “estética” sino hablar de “aisthesis” para poner énfasis en la liberación de los sentidos y de las formas de percibir el mundo frente a un sistema de regulación. [...] la aisthesis sería una liberación de esa regulación y de esa normatividad para descubrir una pluralidad de formas de lo bello, de lo sublime, de percepción del mundo (Vázquez, 2015: 79).

Quiero detenerme un poco en este fragmento. No soy enteramente aliado de la concepción de las estéticas decoloniales, en principio porque sus propios teóricos, me parece, entran en una especie de contradicción cuando prefieren el término *aisthesis* al de *estética*, y sin embargo, no llaman a su teoría *aisthesis decolonial*, sino *estéticas decoloniales*. En cualquier caso, con la lectura central de esta teoría sí estoy de acuerdo, y en apariencia es muy simple, pero a juzgar por la invisibilidad de ciertos contextos, asumo que sus respectivos investigadores o intelectuales normalmente no han estudiado las formas de percepción de lo sensible de sus localidades.

Mignolo apuesta —y suscribo su opinión, palabra por palabra—, por comprender a “La decolonialidad [...] [como] una opción que, al presentarse como tal, revela las verdades universales en opciones” (Gómez-Mignolo, 2012: 15).

La localidad de un centro

La situación del arte en la Ciudad de México, que es el punto de referencia como nación, durante los años noventa, se incorporó

al circuito del arte mundial (Medina, 2015; Montero, 2013). En “Situaciones locales y soluciones internacionales” (2012), Daniel Garza Usabiaga observa que, en dicha década, “varios artistas mexicanos recurrieron a una estrategia que consistía en la apropiación de piezas canónicas de la historia del arte moderno internacional con el fin de reconfigurarlas formalmente, alterando sus significados” (Usabiaga, 2012: 35). Precisemos que cuando dice “mexicanos”, se refiere a los artistas que trabajaban desde Ciudad de México. Cuauhtémoc Medina, en “Desde las ruinas de aquel proyecto”, contenido en *Itinerarios de la cultura contemporánea en México* (2015), desde su localidad identifica varios factores que incidieron en dicha incorporación: “Para alcanzar la contemporaneidad había que vencer las trabas que nos impedían asumir que la práctica artística occidental, la periférica y la poscolonial habitaban el mismo espacio de forma conflictiva” (Medina, 2015: 104). En otras palabras: los participantes del cambio en la capital del país comenzaron a construir su propia historia del arte sin desconocer el arte que rebasaba sus fronteras. Consideremos que hay un proceso de incorporación de lo global en lo local, explicado a través de una operación que consiste en que lo *ajeno* o distante, se convierte en *propio* o cercano.

En este sentido, Gómez y Mignolo señalan que si tenemos una idea de Europa es porque la misma Europa ha construido su propio *yo*, de modo que, como países en contextos coloniales con aspiraciones a decolonizarse, deberíamos imitar de Europa “esa capacidad para crear su propio-propio, pero sin devaluar e impedir, como lo hace Europa, que otros propios-propios surjan como aguas de manantial” (Gómez-Mignolo, 2012: 10). Creo que ya vamos configurando la idea, porque he insistido a lo largo del texto sobre ello: ser dialécticos, y en ese diálogo y en esa decolonización y en ese saberse partícipes del concierto global, conocernos y reconocernos.

Prohibida la entrada a lo local

MUAC: cero local

En la nota de Merry MacMasters, publicada por *La Jornada* el 12 de febrero de 2007, con motivo del anuncio de la planeación del Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC), leemos que la directora de artes visuales de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), Graciela de la Torre, señaló que la institución de educación superior tiene que “estar en el concierto internacional de los museos” (De la Torre, 2007). Este comentario, en apariencia insignificante, nos habla de una preocupación por parte de la élite universitaria en México de armonizarse con el resto del mundo en cuanto a espacios para exhibir arte. Hasta aquí no habría nada que criticar, porque cualquier institución educativa busca que sus programas académicos estén relacionados con el tiempo en que viven. Pero la nota continúa y aparecen las siguientes palabras: “Las exposiciones con que se abrirá el recinto, más allá de la del acervo, son ‘cero locales, señala De la Torre, porque ‘si algo es implícito en el arte contemporáneo es su globalidad’” (2007).

ME: lo local no es global

Casi diez años después, en 2016, en Aguascalientes, la entonces directora del Instituto Cultural de Aguascalientes, Dulce María Rivas Godoy, sentenció que el recién inaugurado Museo Espacio (ME), no daría cabida a artistas nacionales, porque primero se quería posicionar al museo como un espacio internacional al servicio de los artistas que respondieran a esa lógica (Rivas Godoy, 2016).

MUAC-ME

En ambos ejemplos hay un posicionamiento sobre lo local y lo internacional—diríamos: global—; en ambos hay poca estimación por lo local y una exagerada importancia por lo internacional; en ambos espacios, el arte que se privilegia es el contemporá-

neo. En el caso de De la Torre, cuando se refiere a las primeras exposiciones del MUAC como “cero locales”, probablemente quiso señalar que no estaban destinadas únicamente a un público local o a una lógica local, sino plural e internacional. Pero esto es redirigir sus palabras hacia un terreno benévolo. Digamos las cosas como son: tanto Rivas Godoy como De la Torre, con sus breves discursos, crearon una visión del mundo del arte contemporáneo con el que es difícil estar de acuerdo: lo local no es internacional. ¿Cómo evaluar una frase como esa en el siglo XXI? Cuán irresistible resulta subrayar el dejo colonial que hay en esas palabras. He compartido sólo dos ejemplos, pero me parecen altamente representativos de que algo ocurre con el arte del siglo XXI y su red de conexiones entre lo local y lo global. Es inevitable enfrentarse a una discusión inagotable e inabarcable en su totalidad, pero por algún sitio hay que empezar.

Reconocimiento de una localidad en una cultural global
Es arriesgado decir, por ejemplo, que la cultura hidrocálida tiene los mismos componentes, rasgos, factores o elementos que la cultura campechana, sonorenses o oaxaqueña. Una afirmación que defendiera lo anterior, por su falta de seriedad, tendría que condenarse. ¿No hay semejanzas? Claro que las hay, pero es mucho más exacto decir que las diferencias culturales entre dos o más contextos son mucho más profundas que sus semejanzas. A nivel internacional, nos unen comunicación, información, historia; nos separan los contextos. Allá, lo global; acá, lo local. De modo que no estaría mal decir que necesitamos una imaginación cosmopolita, como sostiene Meskimmon, para fortalecer que “understanding ourselves as wholly embedded within the world, we can imagine people and things beyond our immediate experience and develop our ability to respond to very different spaces, meanings and others” (Meskimmon, 2011: 8). Así, podemos entender dos cosas:

- a) Lo global como un fenómeno que inicialmente fue local, y que gracias a su poder simbólico o a su difusión o imposición sobrepasó su contexto inicial.
- b) Lo local como una globalidad en ciernes. Los ejemplos que prueban ello son vastísimos: por la literatura de Jorge Luis Borges encontramos las calles de Buenos Aires; personajes argentinos como los compadritos, los gauchos; escritores como Macedonio Fernández, José Hernández; artistas como Xul Solar, Paul Groussac. Borges jamás desestimó su localidad, Buenos Aires, y sin embargo, su literatura es de las producciones literarias más universales que hay. Lo local se vuelve global.

La simultaneidad de lo local y lo global, entre lo uno y el universo, no son relaciones aisladas, sino complementarias, y en este tiempo, indisociables. En “Globalización, lenguaje, dinámica cultural”, Anna María Guasch dice que “lo global y lo local son [...] los dos rostros de un mismo movimiento” (Guasch, 2012: 19). La reflexión sobre arte contemporáneo es ininteligible sin esta relación, de la misma manera en que es inexplicable sin tener en cuenta los centros hegemónicos de dominación cultural que durante siglos han dictado las rutas a seguir en el arte. Pero con esto no desconozco, insisto, a dichos centros. Desconocerlos es escupir hacia arriba: negaría nuestra tradición cultural. Empero, no entendamos lo anterior como si fuera la única forma de comprender la realidad. Me corrijo: no hablemos de realidad, sino de realidades.

Lo que quiero decir es que subordinarse a los centros, no cuestionarlos, ningunear la tierra que uno pisa, obedecer a los centros, es una tarea de anacrónicos, no de contemporáneos. Digo esto para ser conscientes de que cuando pensamos en globalización y decolonialidad, tendríamos que hacerlo dialécticamente: haciendo conversar lo global con lo local.

El primer paso que tendríamos que dar es reconocernos como partícipes de un mundo, que es la casa de la cultura

global: imaginarnos “ourselves at home in the world, where our homes are not fixed objects but processes of material and conceptual engagement with other people and different places...” (Meskimmon, 2011: 8).

Para ser provechosamente global,
hay que ser revolucionariamente local

“Para ser provechosamente nacional, hay que ser generosamente universales”. Alfonso Reyes, autor de la frase, quizá pensó esas palabras para dialogar con el debate de principios del siglo XX mexicano, cuando la tensión entre ser nacionalista y cosmopolita causaba polémica en la *intelligentsia* del país. De ello da cuenta el libro de Guillermo Sheridan *México en 1932: La polémica nacionalista* (1999). El vocabulario ha cambiado sus horizontes a favor de lo local y lo global, pero la cita de Reyes continúa vigente.

Las frases que rebasan su contexto, que se trasladan y acomodan en las exigencias de una nueva época, y continúan iluminando un fenómeno de la realidad, podemos considerarlas como sabias y atemporales. Liguemos las palabras de Reyes con nuestro siglo y digamos que *hay que ser provechosamente globales para ser generosamente locales*. He eliminado el universo y la nación, y he preferido pronunciarme por lo global y lo local. ¿Por qué? Tengo la impresión de que una de las consecuencias de la Revolución Mexicana y de la celebración del primer centenario de la Independencia, se produjo en materia filosófica, concretamente en cuestionar el ser del mexicano. Los libros de Paz (*El laberinto de la soledad*) y Ramos (*El perfil del hombre y la cultura en México*), son muestra suficiente de ese alboroto intelectual. A pesar de ser un tema particularmente atractivo, definir el ser mexicano es bastante cuestionable en nuestro tiempo. Quiero decir, ¿cuál es la condición de la mexicanidad?: ¿un pasaporte, un accidente geográfico, el conocimiento de una ciudad, la cultura, el arte, la familia, la comida? Cuán problemático resulta disertar, científicamente, sobre la identidad, en tanto que

preguntarnos en este siglo sobre ella bien valdría primero un cuestionamiento sobre su pertinencia.

Como campo de conocimiento y comunicación de la humanidad, el arte no está exento de ser permeado por ideologías o filosofías que lo quieran instalar dentro de una nación. Decimos “arte chileno”, “arte latinoamericano”, “arte hispanoamericano”, y la geografía se convierte en un criterio determinante. ¿Qué pasa cuando el arte es entendido como un producto del tiempo más que de un espacio?, ¿entendemos el arte como un fenómeno temporal, espacial?, ¿los dos? Los pensadores del arte han apostado por pronunciarse por relegar la nación a un plano secundario y asociar el arte contemporáneo como un arte internacional.

“Recognizing the art practices within the cities of emergence is a necessary factor for understanding contemporary life. Poiesis proves to be essential for the polis” (Pontbriand, 2013: 158). La cita es de Chantal Pontbriand y a cualquiera le podría parecer un lugar común. Los lugares comunes guardan cierta sabiduría que, sin embargo, por su continua repetición, pierden fuerza y efecto. Decir que vivimos tiempos donde la información y el conocimiento están a nuestro alcance a una velocidad vertiginosa, gracias a internet, es un lugar común; que el arte de nuestro tiempo es un arte de carácter internacional, también; que México tiene una potente producción artística, qué duda cabe. Las bondades de la rapidez son evidentes. Dentro de esta agitación, empero, vale la pena detenerse y reflexionar sobre varios temas que tienen relación con esos lugares comunes. Tanta información y tanto conocimiento sobre el arte de otros países y sobre el arte mexicano abren el debate para la reflexión sobre su propia condición. Por ejemplo: el arte local que no aparece en los libros de texto (educación básica), ni en los libros especializados (educación académica), que en apariencia es invisible por estar en un archivo o en la memoria del creador o del público, ¿por qué no ha sido considerado?, ¿por ser arte menor?, ¿por ignorancia? El arte local, decía, que no aparece en la historia

local, ¿por qué no está ahí? Si tenemos una producción cultural constante, ¿por qué no tenemos una historia del arte que nos ayude a dar una lectura sobre el presente?

La intención de esta parte no ha sido dar respuesta a tales inquietudes. Mejor aún: plantearlas y colocarlas en sano conflicto, como acción previa que habrá de ser vinculada con el objeto de mi estudio. Es inviable continuar aprendiendo y estudiando solamente la historia del arte hegemónica. Precisamos de mayores estudios que descolonicen las áreas del saber humano. De tal forma que no veo otra ruta, si es que deseamos comprender nuestro tiempo, nuestra contemporaneidad, que no sea reflexionar dialécticamente nuestra relación con el mundo y con el arte. Y no nos olvidemos de la imaginación: si el arte ha podido ser provechosamente local, por haber sido generosamente global, a la academia no le resta más que ser generosa y provechosamente global, para ser revolucionariamente local.

Néstor García Canclini (2007) podría sintetizar esta parte de este estudio con la siguiente cita, que tiene un peso significativo en la relación centro-periferia en un contexto globalizado:

En el campo de las artes plásticas, la globalización de los noventa fue percibida con una intensidad difícilmente comparable a la de otras esferas culturales: una creciente circulación de críticos, curadores, promotores, patrocinadores, coleccionistas y, desde luego, de artistas, a través de una red cada vez más amplia de bienales internacionales y ferias localizadas, en muchas ocasiones, en países “dependientes”. Los discursos críticos y las condiciones de mercado, ponían en evidencia que los “centros hegemónicos” habían entrado en crisis. Los agentes ya no se definían por una ideología que, tanto aquí como allá, oponía lo “cosmopolita” a lo “nacional”, e identificaba lo “local” con un heroísmo provinciano, sino que asumían una interacción necesaria en los nuevos circuitos (2007: 18).

Y sin embargo, creo que no es una exageración decir que los centros hegemónicos continúan ejerciendo su fuerza sobre los demás, ya que al menos la herencia colonizadora continúa, como hemos visto en los ejemplos del MUAC y del ME. Es necesario declarar la guerra a la amnesia, que es otra forma de entrar en la discusión sobre el arte contemporáneo en nuestro siglo. No hacerlo es aceptarse como invisible: una presencia ausente.

Transición transnacional

Regresemos con Terry Smith (2012) y su noción de *transición transnacional*: “I call the transnational transition: in the many art producing centers in the rest of the world outside Euro-America, a variety of local negotiations between indigeneity, tradition, modernity, and globalization led to the forging of distinct kinds of modern art and, in artistic exchanges within nearby regions and with distant centers, the emergence of specific kinds of contemporary art” (Smith, 2012: 2208). En este sentido, la documentación de arte que he seleccionado, permitirá observar cómo es que la *transición transnacional* mexicana, ejemplificada en Aguascalientes, ha producido probablemente su propio arte contemporáneo, sin que por ello apelemos a la originalidad o a la autenticidad de sus producciones. Recordemos que no estoy aquí para juzgar la calidad del arte, sino para evidenciarlo y tensar sus discursos. Cerremos con un apunte de Giunta, con la finalidad de mostrar que esta misión es compartida en otros sitios:

La historia del arte se ha escrito desde parámetros patriarcales, tanto en términos internacionales como latinoamericanos. Solo recientemente se ha iniciado la tarea de revisar la obra de artistas excluidas de los relatos establecidos de la historia del arte. En América Latina se ha emprendido el estudio de artistas mujeres que desarrollaron su producción desde el siglo XIX en adelante (Cavalcanti Simioni, Dorotinsky y De Luca, 2013). Pero los resultados de estos estudios aún no han impactado en forma consistente en

la museografía. Se buscan en los depósitos obras jamás exhibidas o analizadas para colgarlas en las salas, pero todavía no existen políticas decididas de adquisición de piezas de artistas cuyos trabajos son, muchas veces, considerados anécdotas menores dentro de la gran historia del arte (Giunta, 2014: 80-81).

IV
EL CENTRO DE ARTES
VISUALES COMO FORMA:
UNA PARTE DE LA *ESTRIDENTE*
CULTURA HIDROCÁLIDA



Introducción

El Centro de Artes Visuales (CAV), formalmente, se inauguró el 27 de noviembre de 1977. Su nacimiento, sin embargo, podemos rastrearlo muchos años antes, pues se trata de una idea que se materializa en 1977, sí, pero que podemos interpretar que fue concebida previamente. Al estudiar la dirección (1977-2003) de Juan Castañeda al frente del CAV, es indispensable e imprescindible estudiar la gestación de este proyecto. O más exacto: de esa idea.



UNA APROXIMACIÓN A LA HISTORIA CULTURAL DE LA CIUDAD DE AGUASCALIENTES

El Centro de Artes Visuales (CAV) está fuertemente ligado a la historia de la ciudad de Aguascalientes, no porque con su origen haya ocurrido un acontecimiento capital en la transformación política, demográfica o económica del pueblo hidrocálido, sino porque es uno de los espacios públicos que ha fomentado la actividad artística desde 1977, año de su fundación.

En la actualidad, el CAV forma parte de las instalaciones del Instituto Cultural de Aguascalientes (ICA), que comenzó sus funciones, como instituto, en 1986, y sin embargo, tenía 20 años funcionando como Casa de la Cultura. Y ésta, asimismo, responde a la creación de las Casas de la Juventud, que fueron un producto derivado de la política mexicana vasconcelista que trataba de llevar el arte, la cultura, el deporte y la educación al pueblo. De acuerdo con esto, el Centro de Artes Visuales es una consecuencia de un proyecto bastante complejo por el que desfilaron intelectuales y gestores culturales aguascalentenses.

Durante la segunda mitad del siglo XX, Aguascalientes vivió un crecimiento económico que probablemente haya favorecido al terreno cultural. Dicho esto, la creación artística, a través de la instancia gubernamental, sería impensable sin la combinación de distintos elementos. A riesgo de equivocarme, veamos tres variables que pueden ser determinantes en la construcción de una estructura cultural con la firme convicción de promover la creación artística, como es el caso del CAV:

1. Sensibilidad por parte del gobierno.
2. Talento para gestionar recursos.
3. Capital artístico explotable.

Si el gobierno en turno no tuviera los recursos o el interés suficientes para propiciar la creación cultural originada en el estado, el arte y la cultura tendrían que autogestionarse, como ha ocurrido tradicionalmente, o buscar en la industria privada algún tipo de espacios alternativos para desarrollarse.

La tercera variable está relacionada con la tradición cultural de Aguascalientes. Los primeros dos factores tienen que ver con la historia de Víctor Sandoval, que en su momento mencionaré. A continuación muestro los aspectos culturales más relevantes de los informes de gobierno que posibilitaron la apertura del Centro de Artes Visuales. La intención es evidenciar, cuando sea el caso, si el gobierno tenía la sensibilidad, preocupación o consideración de fomentar y apoyar al arte y la cultura en el estado de Aguascalientes:

Enrique Olivares Santana (1962-1968):

- La actividad artística se entiende como una labor de difusión cultural. Leemos que se han llevado a cabo “exposiciones de pintura, dibujo y cerámica en diferentes jardines de la ciudad, impartándose a la vez enseñanzas que han innovado los alcances de su difusión, y acercado más al pueblo con esta institución” (1963: 51).

- El informe menciona indirectamente la tradición artística a la que pertenece Aguascalientes: “Estamos persuadidos que los aguascalentenses disponen de una sensibilidad artística innata y por ello deben tener a su alcance instrumentos para encauzar y desenvolver sus aptitudes estéticas” (1963: 51).
- El gobernador promueve la creación del primer museo del estado: el Museo de la Insurgencia (1964: 57).
- El gobernador promueve la construcción de la Casa de la Cultura y la Biblioteca Pública del Estado. Al respecto del primer espacio, el informe dice: “En ella se exhibirá la obra de los aguascalentenses ilustres de todos los tiempos y será el recinto donde ocurran los grandes eventos culturales de nuestra Entidad. A la Casa de la Cultura recurrirán todas las corrientes universales del pensamiento y del arte para ser ampliamente difundidas, con el objeto de vigorizar la vida cultural de Aguascalientes” (1965: 62).
- El gobernador anuncia que, en el transcurso de 1967, la Casa de la Cultura abrirá sus puertas (1967: 24).

Francisco Guel Jiménez (1968-1974)

- El apoyo del gobernador a la cultura no es suficientemente proyectado en los informes de Gobierno. Leemos, por ejemplo, que “Las actividades desarrolladas por la Casa de la Cultura de Aguascalientes se han intensificado...” (1969: 47).
- En 1971, en su tercer informe, sin embargo, reconoce que la Casa de la Cultura de Aguascalientes ha obtenido reconocimiento nacional. Y agrega: “en repetidas ocasiones tanto en la prensa como en las dependencias oficiales, ha sido considerada como institución modelo” (1971: 46).
- En el quinto informe, el gobernador enuncia una parte de los proyectos gestionados por Víctor Sandoval: “La Casa de la Cultura desplegó una gran actividad. En la última anualidad realizó 320 eventos, algunos de los cuales tuvieron relevancia internacional. Organizó la Feria del Libro,

el Certamen Nacional de Poesía, el Ferial y el Concurso Nacional para Estudiantes de Artes Plásticas” (1972: 42).

- En el sexto informe leemos que el gobernador anuncia la adquisición de una parte del patrimonio cultural-artístico de Aguascalientes. Debido a la gestión de Sandoval, la Casa de la Cultura adquiere una parte del acervo de José Guadalupe Posada, Saturnino Herrán, Jesús F. Contreras y Gabriel Fernández Ledesma (1973: 55).

Refugio Esparza Reyes (1974-1980)

- En su primer informe, el gobernador reconoce, sin nombrarlo, a Sandoval y a la continuidad de su trabajo como gestor: “Fueron promovidos por esta Institución la Feria del Libro y los concursos nacionales de Artes Plásticas, Premios de Poesía, Gran Premio de Arte Popular y Muestra Internacional del Libro” (1975: sin numeración).
- Aparece por primera vez el Centro de Artes Visuales. Leemos, en el tercer informe: “La Casa de la Cultura y sus organismos filiales, los Museos de Aguascalientes, J. Guadalupe Posada, de la Insurgencia, la Difusora Cultural X.E.N.M., el Centro de Artes Visuales, la Televisión Cultural de Aguascalientes y el Teatro Morelos, han continuado incrementando sus actividades de promoción y docencia de la cultura artística” (1977: 70).
- Consciente de que la cultura necesita ser apoyada, el gobernador menciona que se han incrementado los subsidios “para que otorguen respuestas adecuadas a las demandas de los aguascalentenses” (1978: 81).
- Sobresale que el gobernador haya mencionado que en marzo de 1979 se celebró la III Reunión Estatal de Evaluación y Autocrítica.²

2 Eso tendría que entenderlo como la apertura de un gobierno dispuesto a dialogar y a escuchar. No digo que esto haya favorecido a la cultura en Aguascalientes, pero podemos inferir que el gobernador estaba dispuesto a escuchar cualquier tipo de propuesta.

- Se nombra al Centro de Artes Visuales por segunda vez en los informes de Gobierno: “Dentro de las instalaciones que han venido utilizándose para el ejercicio de las funciones tenemos: los Museos de Aguascalientes, J. Guadalupe Posada y de la Insurgencia; los Centros de Artes Visuales y Artes y Oficios; Radio y Televisión Cultural; el edificio central de la Casa, el Teatro Morelos y la biblioteca Fray Servando Teresa de Mier” (1980: 98).

Interpretemos que cada gobernador influyó, aunque sea un poco, en construir una infraestructura cultural que permitiría a los artistas tener espacios para su ejercicio.

Hacia las *Bugambilias*

Hemos visto, con Arjun Appadurai, en un capítulo anterior, que si no hay historia, no hay geografía. En Aguascalientes, a la fecha en que esto escribo, no hay una sola investigación que dé cuenta sobre la modernidad y el arte, o sobre la contemporaneidad y el arte. Todos los esfuerzos académicos, en este sentido, hay que entenderlos como tentativas: a través de la escritura, construir la geografía. La aspiración es llegar lo más hondo posible, y habría que conformarse con tocar las primeras raíces.

En los últimos años han comenzado a salir aportaciones a nuestra historia del arte. Ejemplo de ello es el proyecto *La enseñanza del dibujo en México*, encabezado por Aurelio de los Reyes, donde aparece el estudio de Luciano Ramírez (2014) “Enseñanza del arte y del dibujo en Aguascalientes (1832-1870)”.³ Ramírez permite comprender la relevancia de las escuelas de dibujo en la construcción de la cultura artística de una sociedad.

3 A la fecha en que esto se escribe, 9 de abril de 2018, todavía no se presenta el libro *El sublime arte de Apeles. Historia de la enseñanza del dibujo en Aguascalientes, 1832-1925*, de Luciano Ramírez, que se presenta el 13 de abril de 2018.

En Aguascalientes, la Academia de Dibujo (1832-1915) permitió que varios artistas se formaran, parcial o completamente, en ella. La currícula de la Academia, dice Luciano Ramírez, “se rigió bajo los principios del neoclasicismo (racionalistas e ilustrados) dictados por la Academia de San Carlos de la Ciudad de México, pero con un fuerte énfasis en la formación de artesanos y operarios que laboraban en los talleres de artes mecánicas o industriales, dada la realidad socioeconómica local” (Ramírez, 2014: 209). Me parece que la dimensión de su importancia aún no es del todo advertida entre la clase intelectual del estado. Hay guiños que me hacen pensarlo: si fuéramos más conscientes de que la Academia fue el sitio que ayudó a explorar su oficio a los artistas que hoy tenemos consagrados, habría más libros, publicaciones, mesas redondas. Más que eso: habría una inquietud colectiva. Ramírez lo dice mejor:

Falta historiarse todavía poco más de medio siglo de la Academia de Dibujo de Aguascalientes, semillero de grandes artistas mexicanos que luego de pasar a la capital de la República donde terminaron de formarse, han dado renombre a nuestro país. Tal es el caso [...] de Guadalupe Posada, Saturnino Herrán, Gerardo Murillo, alias Dr. Atl, Jesús F. Contreras, Francisco Díaz de León y Guillermo Ruiz (Ramírez, 2014: 234).

Cada nombre de esta breve lista es ahora un artista de renombre nacional, y algunos de ellos, internacional. ¿La Academia de Dibujo en Aguascalientes influyó en la construcción del arte hidrocálido en la primera mitad del siglo xx? Sería arriesgado decirlo, ya que faltan elementos para afirmarlo, pero el hecho es que esos artistas trabajaron o estudiaron durante un tiempo en la Academia de Dibujo de Aguascalientes. Por otra parte, hubo otra institución que ayudó a formar a varios intelectuales y artistas hidrocálidos. En *Bugambilias: 100 años de arte y cultura en Aguascalientes*, Salvador Camacho Sandoval nombra a dos instituciones educativas que sobresalían

en el estado: “En 1900 el estado tenía 102 mil habitantes y 61 escuelas, resaltaba la presencia de dos instituciones: el Liceo de Niñas y el Instituto de Ciencias. Este último cambió su nombre a Escuela Preparatoria en 1905 para adecuarse a la currícula de la Escuela Nacional Preparatoria” (Camacho, 2010: 40). Al no haber una institución de educación superior en el estado, la institución académicamente más elevada era la Escuela Preparatoria. Ahí estuvieron algunos jóvenes artistas, políticos e intelectuales: “Saturnino Herrán (1887), Ramón López Velarde (1888), Alberto J. Pani (1878), Pedro de Alba (1887) y Enrique Fernández Ledesma (1888)” (Camacho, 2010: 40). ¿Qué fue lo que provocó que tantos talentos tuvieran contacto en un pequeño vértice de la República Mexicana? Quizás el azar. Quizá, porque no todos nacieron en Aguascalientes. López Velarde, por ejemplo, nació en Zacatecas.

Si bien no se ha escrito en abundancia, hay notables contribuciones bibliográficas de los artistas aguascalentenses anteriormente señalados, como los estudios sobre Posada y Herrán. Y no son los únicos. En 2016 se celebró en Aguascalientes el año Jesús F. Contreras. Como una forma de homenajear al escultor, el Instituto Cultural de Aguascalientes y la Universidad Autónoma de Aguascalientes publicaron varios libros.⁴ En la presentación del libro de Marco Antonio García Robles, Luciano Ramírez destacó el incipiente interés por historiar la vida artística y cultural de nuestro estado. Si en 2016 apenas estamos reconociendo con más bibliografía a Contreras, ya podemos intuir qué pasa con el arte de la segunda mitad del siglo XX.

4 *Patria, rostro y sueño. Jesús F. Contreras. Escultor del Porfiriato*, de Patricia Pérez Walter, editado por la UAA en 2016; *Jesús F. Contreras. Pasión y poder escultórico*, coordinado por Luciano Ramírez Hurtado y Adrián Gerardo Rodríguez Sánchez, editado por el ICA y la UAA en 2016; *Jesús F. Contreras en las exposiciones universales de París, 1889-1900*, de María Guadalupe Rodríguez López, editado por la UAA en 2016 y *A la sombra de la Torre Eiffel. Los relieves de Jesús F. Contreras para el Pabellón Mexicano en la Exposición Universal de París de 1889*, de Marco Antonio García Robles, editado por la UAA en 2016.

Menciono lo anterior porque estas líneas serían inconcebibles sin el material bibliográfico, videográfico y hemerográfico que en los últimos años ha comenzado a emerger en el estado. Antes de llegar al Centro de Artes Visuales, conviene repasar los antecedentes culturales de la primera mitad del siglo XX, mismos que han sido estudiados con suficiencia por Salvador Camacho Sandoval en su libro –y único en México en su género– *Bugambilias: 100 años de arte y cultura en Aguascalientes 1900-2000*. Si ahondo en reflexiones que provienen de este libro, la razón es esa: no hay más publicaciones que se puedan comparar a la de Camacho.

Las hojas de las *Bugambilias*

El propósito no es glosar el libro de Camacho, sino exponer los principales momentos de la historia cultural de Aguascalientes, ya que explican la creación de uno de los proyectos culturales más complejos de nuestro país a nivel institucional: la fundación de la Casa de la Cultura en Aguascalientes. Debido a sus alcances, es más exacto decir Casas de la Cultura. Preguntemonos, además, ¿cómo fue que un sitio como Aguascalientes, de pronto, produjo al artífice de muchos y variados proyectos de gestión cultural en México, Víctor Sandoval? Esto lo podemos sintetizar en dos cuestiones que están relacionadas con la apertura del Centro de Artes Visuales: ¿cuáles son los factores que explican la emergencia de un proyecto como éste?, ¿cómo fue que Sandoval pudo realizar un proyecto institucional –local y nacional– tan ambicioso?

En el libro previamente citado, Camacho Sandoval subraya la importancia de contar con un grupo de artistas que a la sazón ayudaron a crear una imagen sobre el valor artístico de Aguascalientes: “[...] Aguascalientes mantenía una tradición singular de apoyo a las actividades culturales y artísticas, que venían tanto de la sociedad como del gobierno. En la ciudad de

Aguascalientes confluyeron [...] un grupo de jóvenes inquietos en el mundo del arte y la cultura. Entre ellos estaban Ramón López Velarde, Saturnino Herrán y Manuel M. Ponce” (Camacho, 2010: 24). López Velarde: la literatura; Saturnino Herrán: el arte; Manuel M. Ponce: la música. Es complicado saber cómo es que, de pronto, en Aguascalientes coincidieron estos talentos de tan variadas disciplinas del arte nacional. Especulo que la región centro-occidente de México, dadas las cortas distancias que hay entre sus estados, permitía una constante y activa circulación de artistas; o podríamos decir que la conjugación de estos artistas es obra del azar y de la fortuna, que son completamente improbables. De estas dos opciones, tiendo a pensar más lo primero que lo segundo.

A más de un siglo de distancia, en cualquier caso, lo que tenemos es un hecho irrefutable: en Aguascalientes trabajaron o estudiaron diferentes artistas de varias disciplinas.

Los grupos

Demos un salto hasta la década de los cuarenta, pero no por ello desconozcamos los esfuerzos de los intelectuales y artistas que trabajaron constantemente durante esos años en Aguascalientes. Quiero decir que las investigaciones sobre los grupos de artistas e intelectuales en las primeras cuatro décadas, son muy escasos, y nos tenemos que remitir, invariablemente, otra vez al libro de Camacho Sandoval, *Bugambilias*. Doy un ejemplo de lo que pasaba en el umbral del siglo XX:

El primero de abril de 1899, a las ocho de la noche se creó una nueva sociedad literaria en Aguascalientes. La prensa reportó el acontecimiento: quedó ‘oficialmente constituida una reunión fraternal que tiene como único objetivo el cultivo de las bellas artes’. [...] concurren Tomás Medina Ugarte, Eduardo J. Correa, Gregorio Jiménez, [...] Jesús Bernal, Plácido Jiménez, Melquiades Moreno, Telésforo Cornejo y Rodrigo A. Espinosa (Camacho, 2010: 38).

De entre ellos destaca Eduardo J. Correa, quien sería uno de los primeros novelistas de Aguascalientes y uno de los principales impulsores de la cultura hidrocálida. Correa, junto con José Flores, fundó la revista de literatura *La Bohemia*: “El primer número apareció el 9 de abril de 1900. Unos años después, en la sección de literatura, Ramón López Velarde publicó sus primeros textos, así como Enrique Fernández Ledesma” (Camacho, 2010: 39). Estos breves guiños comprueban que si bien la casualidad de que muchos artistas coincidieran en Aguascalientes puede ser obra del azar, no lo es la configuración del interés por fomentar la cultura y el arte en la ciudad. Regresamos a la década de los cuarenta, cuando nace una propuesta ciudadana de carácter cultural que buscaba promover la cultura y el arte: la Asociación Civil Pro-Arte. Ésta, dice Camacho Sandoval, “tenía como fin precisamente promover la creación y promoción de las bellas artes, en especial la música. Fue esta organización la que impulsó, el 26 de abril de 1945, la creación del Conservatorio de Música, canto y declamación ‘Manuel M. Ponce’...” (Camacho, 2010: 25). ¿Por qué es importante resaltar la fundación de la Asociación? Porque el Conservatorio de Música no duró mucho tiempo. Varios profesores, sin embargo, fundaron otro conservatorio: el Franz Liszt. Ahí estudiaría Víctor Sandoval. Simultáneamente, en 1951, se fundaría la Asociación Cultural Aguascalentense (ACA), que tuvo como propósito “estimular a los valores de la provincia en las artes y las ciencias, para ayudarlos en su desenvolvimiento, darlos a conocer y ponerlos en relación con el pueblo” (Camacho, 2010: 109). La palabra *provincia* es incomprensible si no existe su contraparte: la capital. Dicho de otra forma: centros y periferias, cuestión que ya hemos disertado en el capítulo anterior.

En este primer año de la segunda mitad del siglo xx, la relación entre provincia y la capital adquiriría mucha más fuerza en los años por venir. Antes de mencionar esta parte, detengámonos en las palabras de un gobernador de Aguascalientes,

Edmundo Games Orozco, quien tenía una misión importante en su administración: incentivar el arte y la cultura en el estado: “el gobierno no debe considerar el arte como entretenimiento de lujo, sino pensar en él como la esencia inmortal de la cultura; y entender que el artista es el obrero de base en la construcción espiritual de nuestro pueblo” (Camacho, 2010: 111). Para esos años, un personaje *estridentista* ya había hecho de Aguascalientes su residencia,⁵ y la historia cultural tendría una especie de líder: Salvador Gallardo Dávalos. Antes de ello, tomado del libro de Gómez Serrano y Delgado (2012), quiero señalar que los autores destacan dos hechos importantes para comprender la historia de Aguascalientes: “1957 - El 1 de junio aparece el primer número de la revista *Paralelo*, publicada por la Asociación Cultural Aguascalentense; el 1 de octubre se funda el Instituto Aguascalentense de Bellas Artes [IABA], como institución incorporada al INBA” (Gómez Serrano, Delgado, 2012: 318). El responsable de *Paralelo*: Salvador Gallardo Dávalos; el titular del IABA: Antonio Castro Leal y Romero. De ambos, Sandoval se nutriría, pero destaco a Gallardo Dávalos por encima de cualquier otro personaje, por haber formado parte del estridentismo y, por tanto, de un movimiento cultural de vanguardias.

Salvador Gallardo Dávalos: ¿qué dejó el estridentismo en Aguascalientes?

No es el propósito aquí hacer un recuento del estridentismo en nuestro país, pero que basten un par de comentarios de uno de sus principales estudiosos, Luis Mario Schneider, quien analiza la influencia e importancia de los estridentistas en la cultura mexicana subsecuente. Primero, un poco de sus orígenes: “[...] el estridentismo nace e irrumpe en los últimos días del mes de diciembre de 1921, con la aparición de la hoja volante *Actual*

5

Salvador Gallardo Dávalos llega a Aguascalientes en 1927.

No.1, redactada y firmada por Manuel Maples Arce” (Schneider, 1997: 41). El estridentismo, como muchas de las vanguardias históricas, tendría una corta vida, y finalizaría en 1927. Sin embargo, su impacto en la cultura mexicana no es menor. Con frecuencia se dice que el estridentismo es un movimiento literario mexicano que recicló ideas de las vanguardias europeas. Lo que no es complicado es afirmar que fue un derivado del futurismo. ¿Podríamos decir que el estridentismo es una mexicanización del futurismo? El manifiesto futurista de Marinetti tiene varios postulados. Leamos algunos de ellos:

- I. Queremos cantar el amor al peligro, a la fuerza y a la temeridad.
- II. Los elementos capitales de nuestra poesía, serán el coraje, la audacia y la rebelión.
- III. Contrastando con la literatura que ha magnificado hasta hoy la inmovilidad de pensamiento, el éxtasis y el sueño, nosotros vamos a glorificar el movimiento agresivo, el insomnio febriciente, el paso gimnástico, el salto arriesgado, las bofetadas y el puñetazo.
- IV. Declaramos que el esplendor del mundo se ha enriquecido de una belleza nueva: la belleza de la velocidad. Un automóvil de carrera con su vientre ornado de gruesas tuberías, parecidas a serpientes de aliento explosivo y furioso... un automóvil que parece correr sobre metralla, es más hermoso que la *Victoria de Samotracia* (Marinetti, 1909).

Ahora revisemos algunos postulados del estridentismo en el primer manifiesto, que fue escrito y publicado 12 años después por Manuel Maples Arce:

- I. Un automóvil en movimiento, es más bello que la *Victoria de Samotracia*”. A esta eclatante afirmación del vanguardista italiano Marinetti, exaltada por Lucini, Bruzzi, Cavacchioli,

etcétera, yuxtapongo mi apasionamiento por la literatura de los avisos económicos.

[...]

III. Es necesario exaltar en todos los tonos estridentes de nuestro Diapasón propagandista, la belleza actualista de las máquinas, de los puentes gímnicos reciamente extendidos sobre las vertientes por músculos de acero, el humo de las fábricas, las emociones cubistas de los grandes trasatlánticos con humeantes chimeneas de rojo y negro, anclados horoscópicamente –Ruiz Hidobro– junto a los muelles efervescentes y congestionados, el régimen industrialista de las grandes ciudades palpitantes, [...].

IV. Chopin a la silla eléctrica (Maples Arce, 1921).

Decir que son idénticos es exagerar un poco, pero es innegable la influencia que el futurismo tuvo en el estridentismo, aunque hay varias opiniones encontradas. Vicente Quirarte, por ejemplo, es más bien pesimista con el movimiento: “Un estudio del estridentismo debe partir de la idea de que en sus protagonistas la acción está por encima de la obra” (Escalante, 2005: 21). Como si las obras estridentistas, interpreto, fueran menos interesantes que la vida de sus autores. No lo sé. Lo que es cierto es que ventilaron en nuestro país los aires de las vanguardias históricas.

Evodio Escalante (2005), en *Elevación y caída del estridentismo*, sin ser profuso en su defensa de los estridentistas, hace un estudio donde presenta vicios y virtudes de la crítica mexicana. Ahí encuentro una reflexión que me habla del origen de la discusión sobre la importancia de los estridentistas: si son relegados, es porque la generación posterior, Los Contemporáneos, tuvo mayor influencia en la literatura que le siguió. En cualquier caso, una cosa es evidente: con el estridentismo, México se suma a los países que cuentan con movimientos de vanguardia. Algunos de los escritores de este grupo fueron Manuel Maples Arce, Arqueles Vela, Germán List Arzubide y Salvador Gallardo. De ellos, Gallardo Dávalos fue el que llegó a Aguascalientes.

La relación entre Gallardo Dávalos y el Centro de Artes Visuales en apariencia es inexistente. El vínculo entre un personaje y una parte de un instituto no se explica en términos materiales, sino abstractos: ideas.

Gallardo Dávalos contribuyó a animar la conversación sobre el arte y la cultura en nuestro estado. Veamos algunos rasgos de los estridentistas que Luis Mario Schneider (1997) destaca en su libro *El estridentismo o una literatura de la estrategia*:

Pretendían ser hombres universales, cosmopolitas, comprender sentimentalmente los más dispares y contradictorios sucesos mundiales, pero por la vía de la abstracción sentimental. De aquí proviene la moral dual del estridentismo, y que aparece también, por lo general, en toda escuela vanguardista (Schneider, 1997: 213).

Mientras los estridentistas volteaban a ver al mundo, en provincia, los artistas locales continuaban con la leyenda de que Aguascalientes era la Atenas de México. ¿Vemos la diferencia de concepciones? Allí, la tentativa es ser cosmopolita; acá, la de ser una tierra encerrada en sí misma. Más todavía, Schneider apunta un rasgo distintivo de los estridentistas: su necesidad de historiar el mundo. En este sentido, la lectura del primer manifiesto estridentista es para Schneider “[...] un llamado público a los intelectuales mexicanos a constituir una sociedad artística amparada en una necesidad de testimoniar la transformación vertiginosa del mundo” (Schneider, 1997: 41).

Es necesario refrescar la memoria y tener en consideración al segundo manifiesto estridentista de 1923, en tanto que Gallardo Dávalos participó en ese texto, y en consecuencia, suscribió las ideas ahí contenidas:

Primero.- Un profundo desdén hacia la ranciolatría ideológica de algunos valores funcionales, [...]

Segundo.- La posibilidad de un arte nuevo, juvenil, entusiasta y palpitante, estructuralizado novidimensionalmente, [...]

Tercero.- La exaltación del tematismo sugerente de las máquinas, las explosiones obreriles que estrellan los espejos de los días subvertidos. [...]

Cuarto.- La justificación de una necesidad espiritual contemporánea. Que la poesía sea poesía de verdad, no babosadas, como las que escribe Gabrielito Sánchez Guerrero, caramelo espiritual de chiquillas engomadas. Que la pintura sea también, pintura de verdad con una sólida concepción del volumen. [...]

PROCLAMANDO: Como única verdad, la verdad estridentista. Defender el estridentismo es defender nuestra vergüenza intelectual. A los que no estén con nosotros se los comerán los zopilotes. El estridentismo es el almacén de donde se surte todo el mundo. Ser estridentista es ser hombre. Sólo los eunucos no estarán con nosotros. Apagaremos el sol de un sombrero. FELIZ AÑO NUEVO.

¡Viva el Mole de Guajolote!

Puebla, Enero 1° de 1923.

Manuel Maples Arce, Germán List Arzubide, Salvador Gallardo, M.N. Lira, Mendoza, Salazar, Molina, siguen doscientas firmas.⁶

El discurso socarrón, sarcástico e insolente es notorio, pero quizás una palabra sintetice el tono del manifiesto: rebelión. ¿Contra qué o quién? Más exacto: ¿a favor de qué o quién? Considero que esta frase lo resume: “La posibilidad de un arte nuevo, juvenil, entusiasta y palpitante”. En esas palabras hay una postura frente al mundo artístico. Si querían favorecer un

6 Tomado del sitio web Carpetas Docentes de Historia. Historia del mundo contemporáneo. Relato histórico, cine, arte y literatura: goo.gl/cN0csI (consultado por última vez el 15 de febrero de 2017).

arte fresco, es porque les parecía que el arte de su tiempo estaba, digamos, anquilosado y muerto (de ahí que mencionen *palpitante*). Mención aparte su crítica a los símbolos patrios al ridiculizar a Ignacio Zaragoza, como representante de los “ídolos populares”. Crítica y sátira, local y global, adentro (México) y afuera (el mundo) son los esquemas duales por donde se mueve el estridentismo. ¿Sería válido o legítimo pensar que sus integrantes llevaban esa consigna en sus vidas? Claro, una cosa es el *yo* del artista y otra el *yo* social (por llamarlo de alguna manera), pero observo rasgos de la actitud artística de Gallardo Dávalos en las provocaciones culturales que motivó en la comunidad artística de Aguascalientes.

Luis Mario Schneider advierte sobre el tono de los estridentistas y se empata con lo que anteriormente he dicho: “Los estridentistas escriben no sólo para combatir, sino también para ridiculizar. El arte pasa a ser la principal acción de la vida humana, y se cree en él, no sólo como anhelo de libertad en el proceso creativo sino, además, como único sistema libertario de la raza humana...” (Schneider, 1997: 213). Medir la influencia del estridentismo es menos complicado en términos literarios que artísticos, pero quiero insistir en que no es el grupo al que estamos siguiendo, sino a uno de sus fundadores. El estridentismo participó de la transformación de la literatura mexicana, como bien afirma Schneider (1997: 214), pero, hasta donde he podido investigar, no se ha estudiado a fondo la implicación de este movimiento en otras áreas culturales. Desde mi punto de vista, algunas actitudes del estridentismo –a saber, tratar de ser cosmopolita, entender el arte como un producto susceptible de transformar al mundo, y ser irreverente como forma de rebelarse ante el mundo– fueron adaptadas en el siguiente proyecto que Gallardo Dávalos desarrollaría en Aguascalientes: la revista *Paralelo*.

Después de esta aproximación al estridentismo, en general, y a Gallardo Dávalos, en particular, retomemos el hilo de nuestra argumentación, y regresemos a la Asociación Cultural

Aguascalentense, ya que fue fundada por Gallardo Dávalos. Carlos Reyes Sahagún, en su libro *Víctor Sandoval* (2013), destaca la Asociación como una de las dos iniciativas que ayudaron a formar a sus sucesores (la otra: el grupo *Paralelo*) (Reyes Sahagún, 2013: 53). En el libro de Ilse Díaz Márquez (2014), *Salvador Gallardo Topete*, el biografiado y entrevistado,⁷ evoca su juventud y las actividades de su padre: “Cuando yo tenía 16 años, mi padre fundó la ACA (Asociación Cultural Aguascalentense) y me invitó a formar parte de ella, desde la primera sesión yo estuve allí. La ACA estaba construida por gente de diversas profesiones, había gente sin título y gente con estudios, médicos, licenciados” (Díaz Márquez, 2014: 25). Traigo a colación este comentario de Gallardo Topete porque justamente la ACA nació sin el ánimo de ser una institución que profesionalizara a los artistas y con el espíritu de ser democrática (sin distinción de vocaciones: lo mismo llegaban artistas por vocación que gente que entendía el arte como pasatiempo). La ACA fue formalmente constituida el 21 de junio de 1951, pero en realidad fue fundada en un evento anterior, una semana antes, el 14 de junio. En éste, los integrantes acordaron fundar la asociación buscando

[...] el engrandecimiento y propagación de la literatura, la música, la pintura, y en general todas las ramas del arte’. Los asistentes a esta reunión fueron [...] Salvador Gallardo, [...] Humberto Sánchez, [...] Guillermo Fritsche, [...] Francisco Antúnez Madrigal, [...] Víctor Sandoval, [...] Eduardo Pérez Vázquez y [...] Padilla Montoya. [...] Una vez como asociación, la presidencia fue ocupada por Salvador Gallardo Dávalos. El secretario: un joven de nombre Víctor Sandoval (Reyes Sahagún, 2013: 55-56).

Una de las críticas que se comenzó a realizar en la asociación, de acuerdo con Camacho Sandoval, fue dirigida a la tradición artística de Aguascalientes, o como se le nombraba

7 Salvador Gallardo Topete es hijo de Salvador Gallardo Dávalos. Lo manifestaba claramente en su firma: Salvador Gallardo (el hijo).

popularmente, la Atenas de México: “Era este discurso de la ‘Atenas perdida’ uno de los temas que parecía discutirse en el grupo que se reunía en el bar Cabo Cuarto y en el Café Andrea. [...] Y fue con este entusiasmo y visión crítica del panorama cultural del estado que fundaron la Asociación Cultural Aguascalentense...” (Camacho, 2010: 107). La ACA se desintegró a finales de los cincuenta. Después vendría el grupo *Paralelo*, que tendría al mismo líder: Gallardo Dávalos.

Paralelo

En 2016, la Universidad Autónoma de Aguascalientes publicó *Paralelo* en edición facsimilar. Es la primera vez que los públicos especializado, aficionado e inquieto de Aguascalientes y de México ven publicada una parte de su patrimonio literario, y por tanto, los estudios de la revista pueden arrancar con mayor facilidad. *Paralelo* (1957-1962), como cualquier publicación periódica, tuvo una corta vida: 17 números (3 de ellos dobles), que dan un total de 20.

El primer número (junio, 1957), de inmediato nos conecta con uno de los principales elementos de las vanguardias:⁸ el manifiesto. Su autor: Salvador Gallardo Dávalos; el título: “Aquí, *Paralelo* 21”; una de las frases del manifiesto: “¡PROVINCIANOS DE LA REPÚBLICA, UNÍOS!”. Si somos cuidadosos, nos daremos cuenta de que en esas cinco palabras hay un grito rebelde que remite, por la estructura de la frase, al *Manifiesto comunista* de Marx y Engels, pero en otra versión: un combate entre centro y periferias. Esto sólo podría ser producto de un grupo que tuviera dentro de sus integrantes a un intelectual que tenía más de 20 años de trayectoria como estridentista: Gallardo Dávalos. Su hijo, Gallardo Topete, recuerda: “[...] éramos un grupo con ideas afines, aunque sí que había varios

8 Si bien no todas las vanguardias tuvieron manifiestos, podríamos decir que, en general, sí forman parte esencial de los *ismos*.

principios particulares que nos llamaban: uno de ellos era atacar el centralismo cultural que hay en México, porque fuera de la Ciudad de México todo era ‘Cuautitlán’, así se decía” (Díaz Márquez, 2014: 46). En opinión de Julieta Rionda Villagómez, el grupo *Paralelo* realizó dos críticas: “la crítica al centralismo que practicaban los grupos culturales de la ciudad de México y la crítica al provincianismo cultural que se practicaba en la ciudad de Aguascalientes” (Rionda Villagómez, 2004: 41). ¿Es posible que esa actitud se haya incentivado por Gallardo Dávalos y su vena estridentista? Conjeturo que si el estridentismo es una extensión de las vanguardias históricas, y si *Paralelo* es la propia extensión del estridentismo, entonces el silogismo es simple: *Paralelo* fue la extensión de una extensión de las vanguardias históricas (acaso la que más tenga influencia sobre el estridentismo: el futurismo).

Ilse Díaz Márquez ha dicho que la crítica de *Paralelo* retomaba la “denuncia estridentista en contra de la “monosincracia nacional”, además de poner en evidencia la doble moral y la mediocridad cultural de la provincia...” (Díaz Márquez, 2014: 47). Aquí se asoman las características que previamente había referido del estridentismo: rebeldía, arte y lanzar un llamado a formar parte del mundo.

Los miembros del grupo crearon un seudónimo: Ricardo Ortiz Tamayo. Ignoro quién escribía los textos de este personaje, pero lo que es un hecho es que utilizaron a Ortiz Tamayo para transmitir ciertas ideas que querían publicar, sin asumir la responsabilidad de firmar los textos con los nombres reales. Por ejemplo: “En la provincia, nada; no existe nada. Si acaso alguna que otra señal aislada que prematuramente se marchita y se pierde por la falta de la debida orientación. La provincia está enferma de cursilería, igual que la capital, pero se acentúa más aquí” (*Paralelo*, 2016). Esto nos deja ver que la consigna lanzada por Gallardo Dávalos era consecuente con el resto de las publicaciones de los demás integrantes, a pesar de escudarse bajo un seudónimo.

El ataque a los lugares comunes que se tenían sobre la cultura hidrocálida también aparecía en los textos; sin embargo, la crítica era justa. Seamos conscientes de que, ya entrados en la segunda mitad del siglo XX, en Aguascalientes no había bibliotecas ni librerías “donde se pudieran comprar buenos libros y revistas, no abundaban los artistas, ni hombres y mujeres interesados en la creación artística ni en el debate intelectual” (Camacho, 2010: 106). En consecuencia, comprender a Aguascalientes como una Atenas, en palabras de Sandoval, era una ridiculez (Camacho, 2010: 106). Durante el corto tiempo en que duró *Paralelo*, tuvo varias respuestas favorables. Aquí algunos ejemplos⁹ de intelectuales y artistas:

Jesús Silva Herzog: Con suma atención y simpatía he leído la revista *Paralelo* que ustedes editan en esa ciudad. A mi parecer está bien presentada y es de calidad su contenido. Yo sé bien el esfuerzo que significa hacer obra de cultura con interés desinteresado en estos años dramáticos en que predomina todavía en buena parte del mundo el criterio del mercader. Por ese esfuerzo, que espero se mantenga con su noble terquedad, les envío mi felicitación cordial.

[...]

Salvador Novo: Pienso que la provincia se robustecerá con centrarse en sí misma: por la absorción, el cultivo, la exaltación de sus incomparables virtudes sin pensar (forma ya de la fuga que la ha desangrado) en la “capital”. Y en esta germinación arraigada en la tierra, el primer derecho-deber es el de los escritores, como ustedes, y el de una revista como la suya.

Sigan haciéndola, y nútranla con su vinculación profunda en lo que allá tiene: gentes y paisajes. Y que *PARALELO* cumpla muchos años fecundos (*Paralelo*, 2016).

9 Tomados del AÑO III. Número 10. Enero-febrero de 1959.

La investigación sobre la recepción de *Paralelo* como elemento que incidió en la transformación cultural de Aguascalientes está por hacerse, pero he querido señalar que es muy probable que algunos factores del estridentismo se adoptaran en Aguascalientes y se comenzara a motivar la conversación alrededor de la cultura local en relación con la cultura de la capital.¹⁰

Víctor Sandoval fue el principal discípulo de Salvador Gallardo Dávalos. El mismo Camacho Sandoval recuerda que, para Gallardo Dávalos, Víctor Sandoval era una de las personas que podía tomar la antorcha de la promoción de la cultura (Camacho, 2010: 114). De acuerdo con Reyes Sahagún, todos los proyectos que eventualmente desarrollaría Víctor Sandoval, en buena medida, lo debe al contacto con *Paralelo*, en general, y con Gallardo Dávalos, en particular. Así lo dice el historiador: “Toda la experiencia que Sandoval había adquirido en Aguascalientes desde los años cincuenta, pero sobre todo la perspectiva que animó las batallas del grupo *Paralelo* en contra del centralismo, se volcaron en la gestión de promoción de Bellas Artes...” (Reyes Sahagún, 2013: 142). Y no sólo en su gestión desde Bellas Artes, sino desde su propia tierra. Acá algunas de sus aportaciones a la cultura de México (no sólo de Aguascalientes):

Desde México, el maestro Sandoval impulsó la aparición de una revista que ofreciera la visión de provincia. El esfuerzo propició el surgimiento de *Tierra Adentro* [...] También en el ámbito de la literatura organizó, conjuntamente con la UNAM, los encuentros de Poetas del Mundo Latino, Internacional de Jóvenes Narradores y Nacional de Tradición Oral. [...] la integración de la comisión para el centenario del natalicio del poeta Ramón López Velarde [...] Otros logros de la Dirección de Promoción Cultural del INBA, a cargo de Víctor Sandoval, fueron el establecimiento de los festivales de la Orquesta Sinfónica Nacional, el Festival de Mú-

10 Notemos que otra vez resuena el tema que argumentamos en el capítulo anterior: centros y periferias.

sica de Cámara de San Miguel de Allende, Guanajuato, y el Festival de Danza Contemporánea en San Luis Potosí. También de esta época es la Muestra Nacional de Teatro en Provincia, que comenzó a realizarse en 1979 y que tuvo muchos años su sede en Monterrey, Nuevo León, para luego presentarse en diversas ciudades del país, incluida Aguascalientes (Reyes Sahagún, 2013: 142).

No creo que sea una hipérbole decir que, en cuanto a gestión cultural, Víctor Sandoval fue un visionario. Un genio de la gestión, diríamos.

Víctor Sandoval no se bajó del balcón

Oswaldo Barra Cunningham fue el artista que pintó los murales del Palacio de Gobierno de Aguascalientes. La obra inició en 1961 y concluyó en 1992. El gestor del proyecto fue Víctor Sandoval. A Barra Cunningham se le encomendó un mural donde se mostrara la historia de Aguascalientes. Pintó a Pedro de Alba, José Guadalupe Posada, Jesús Díaz de León, Saturnino Herrán, Jesús F. Contreras “y todas las grandes figuras de Aguascalientes, hayan nacido aquí o no” (Reyes Sahagún, 2013: 88). Todos los personajes anteriormente citados forman parte de la tradición cultural de Aguascalientes y de México, pero Cunningham no sólo pintó a los artistas consagrados, sino también a los incipientes artistas y prometedores gestores, como Víctor Sandoval y Salvador Gallardo Topete. El artista pintó a Sandoval, según él, “por haberle otorgado el trabajo, y a los demás por la información que le dieron para su realización...” (Reyes Sahagún, 2013: 89). Esto generó críticas entre la comunidad. El gobernador de entonces, Luis Ortega Douglas, consciente del problema, mandó llamar a Sandoval, quien en entrevista con Reyes Sahagún recuerda una anécdota: “el gobernador Ortega [...] dijo: ‘oye, dile a Oswaldo [Cunningham] que nos quite’. Yo le contesté ‘no, señor. Con todo respeto,

pero me costó mucho trabajo subirme a ese balcón, y yo no me bajo” (Reyes Sahagún, 2013: 92). Sandoval tenía 32 años.

A pesar de ser un personaje controvertido, narcisista y brillante, escasea la producción bibliográfica en torno a su trabajo. Sobre Víctor Sandoval tenemos una biografía de Carlos Reyes Sahagún (ICA, 2015); dos recopilaciones de textos de varios autores, todos amigos de Sandoval;¹¹ un especial de la revista que él fundó, *Tierra Adentro*, y una especie de antología de textos sobre Sandoval publicada en 1994 por *el centavo*, *Revista de Cultura y Literatura*, de la ciudad de Morelia, Michoacán. Más nada.

Víctor Sandoval debe de ser uno de los gestores culturales más extraordinarios y visionarios del siglo XX en el mundo de habla hispana, y sin embargo, no hay análisis sobre su exhaustiva labor. Quiero decir que al día de hoy no hay estudios sobre la gestión cultural de Sandoval vinculada con el teatro, o con la danza, o con la literatura, o con las artes visuales, o con la política. Tenemos someras e insuficientes aproximaciones a su trabajo.

El Centro de Artes Visuales es inexplicable, no sólo sin Sandoval, sino sin *Paralelo* y sin Gallardo Dávalos. De alguna manera, aunque con mayor ambición, Víctor Sandoval es el heredero de Salvador Gallardo Dávalos. Dicho de otra forma: se puede comprender a Gallardo Dávalos sin Sandoval, pero es inconcebible Sandoval sin Gallardo Dávalos. Si Gallardo Dávalos representa el estridentismo, y si Sandoval encarna la gestión cultural de las periferias en México, no es difícil decir que sin estridentismo no habría programas culturales, como los conocemos ahora, en las periferias de nuestro país; sin embargo, Víctor Sandoval, en su labor de gestor cultural, fue mucho más complejo que Gallardo.

Líneas atrás mencioné algunas de las aportaciones de Sandoval a la cultura mexicana. Esto no ha pasado inadvertido

11 Víctor Sandoval. *75 aniversario. Memoria viva*, editado en 2005; *Todos venimos de Fraguas*, editado por Ediciones Sin Nombre, Seminario de Cultura Mexicana e Instituto Cultural de Aguascalientes en 2012; y el número especial de *Tierra Adentro* con motivo de su fallecimiento: junio-julio de 2013, número 182.

tido para los artistas, gestores e intelectuales de México. Para muestra, un artista que no es de Aguascalientes y otro que sí lo es. El primero: Marco Antonio Campos, escritor, académico y amigo de Sandoval, da un guiño de cómo fue, y es, recibido el trabajo de Sandoval: “Decir Víctor Sandoval es hablar de varias facetas: del infinito promotor cultural, del admirable poeta de *Fraguas*, del gran amigo de sus amigos. La historia del promotor cultural es una historia que nació hace más de cuarenta años en Aguascalientes y creció en todo el país” (Campos, 2005: 7). El segundo, Alfredo Zermeño, en el libro que editó la Universidad Autónoma de Aguascalientes sobre su obra, menciona que el apoyo de Sandoval fue indiscutible para que la escuela de pintura en Aguascalientes se desarrollara: “Tuvimos mucho más apoyo, porque el maestro Sandoval era un promotor de cultura nato. Él conseguía recursos en un lugar y en otro, y las cosas se hacían. Involucraba a los políticos que llegaban de la Ciudad de México [...] y así iba consiguiendo apoyos más fuertes” (Zermeño, 2015: 21).

La profesionalización de las disciplinas artísticas y su respectiva gestión, en Aguascalientes, llegaría hasta la primera década del siglo XXI, por lo que la formación de Sandoval fue empírica, más que teórica. Pero no sólo él: los encargados de gestionar la cultura en Aguascalientes eran artistas de cierta consideración, pero ninguno tuvo una formación académica.¹² Reyes Sahagún, en su libro sobre Sandoval, resalta que “una de las características de la mayoría de los promotores culturales de la época en que Víctor Sandoval realizó su obra en el ámbito de la promoción y la difusión de las artes y la cultura fue la ausencia de una formación profesional pertinente” (Reyes Sahagún, 2013: 97). Y tiene razón. Sin embargo, en un sentido metafórico, acaso la universidad de Sandoval haya sido Gallardo Dávalos y *Paralelo*.

12 Acaso lo anterior sea un signo de la mayoría de los gestores que se formaron en la primera mitad del siglo XX en México. No digo que el caso de Aguascalientes sea una excepción. A nivel nacional ha sido la regla, al parecer.

Impulsado por el ánimo de *Paralelo*, de su mentor, Gallardo Dávalos, y del grito grupal “¡Provincianos de la República, uníos!”, Sandoval desempeñó distintos cargos en su trayectoria como servidor público, pero al parecer la consigna fue clara: descentralizar la cultura mexicana. En otras palabras: someter a discusión al centro y a las periferias. Cuando Sandoval asume la titularidad del Instituto Aguascalentense de Bellas Artes (IABA), en 1965, en rigor arranca su etapa más fuerte como gestor. Dos años más tarde, Sandoval crearía la Casa de la Cultura de Aguascalientes. Digo *en rigor*, porque él había pasado por el servicio público en años anteriores: “[...] fue gerente de la Feria de San Marcos, delegado de turismo en el estado y secretario particular del gobernador Luis Ortega Douglas. Posteriormente fue coordinador nacional de las Casas de la Juventud del Instituto Nacional de la Juventud Mexicana” (Camacho, 2010: 116).

Ya he hablado acerca del lugar común que se tenía sobre la cultura en Aguascalientes, que se decía que era la “Atenas de México”. Sandoval decía que era una falsedad y una cursilería y “mencionó que si realmente había grandes artistas a principio de siglo estos precisamente tenían que salir del estado porque aquí no había nada y después llegaban a ser más capitalinos que los mismos habitantes del Distrito Federal” (Sandoval, citado por Camacho, 2010: 114). Una crítica así de ácida demandaba, no obstante, una acción por parte de un intelectual al servicio del estado. ¿Cuál fue su propuesta? La Casa de la Cultura.

La historia de la Casa de la Cultura ha sido explorada por Julieta Rionda (2004), en su tesis *La formación de la Casa de la Cultura de Aguascalientes 1945-1985*. Hagamos una breve cronología de cómo es que Sandoval llegó a la creación de este espacio, ya que es ahí donde se gestó el Centro de Artes Visuales, en 1977. Marco Antonio Campos afirma que el mapa cultural de Aguascalientes sería otro sin Víctor Sandoval (Campos, 2005: 8), pero considero que se queda corto. No creo que sea aventurado decir que el mapa cultural de México sería otro sin Sandoval. Víctor Manuel Cárdenas va más lejos y divide el siglo XX en

dos: la primera parte: Vasconcelos; la segunda: Sandoval. Dice Cárdenas: “Así como se sostiene que José Vasconcelos cambió el rostro cultural de México durante la primera mitad del siglo XX, considero que don Víctor hizo lo propio para la segunda mitad...” (Cárdenas, 2013: 15). Si en un juego de abstracción eliminamos a Sandoval de la historia de la gestión cultural en México, habría que repensar los premios (Arte Joven, Bellas Artes de Poesía Aguascalientes) o los espacios (el Centro de Investigación y Estudios Literarios de Aguascalientes –CIELA–, y el Instituto de México en España), por mencionar sólo un par de construcciones culturales donde participó.

Creo que he insistido lo suficiente en su importancia. Dada la multiplicación de Casas de Cultura por el país, revise-mos una parte de la genética de la Casa de la Cultura de Aguascalientes.

Resumen del periplo para llegar a la Casa de la Cultura

En 1945 es inaugurado el Conservatorio de Música, Canto y Declamación “Manuel M. Ponce”. Por conflictos internos y políticos,¹³ al poco tiempo desaparece y se funda la Academia de Bellas Artes en 1946. Después de varios años, la Academia de Bellas Artes, a solicitud del INBA, cambia su nombre a Instituto Aguascalentense de Bellas Artes, que es el antecedente de la Casa de la Cultura. Paralelamente, un grupo de intelectuales con inquietudes culturales similares formaron en 1951 la Asociación Cultural Aguascalentense (ACA), que continuaría hasta 1957, fecha en que se transforma en el grupo *Paralelo*. En este periplo cultural es donde se formó (comenzó en el Conservatorio “Manuel M. Ponce”) y desarrolló (Asociación Cultural Aguascalentense y grupo *Paralelo*) Víctor Sandoval.

13 Dice Reyes Sahagún: “[...] en marzo de 1946, el Ejecutivo estatal intervino en el Conservatorio de Música, Canto y Declamación Manuel M. Ponce, y propició su conversión en Academia de Bellas Artes. Esto no gustó a directivos, maestros y estudiantes, quienes fundaron el Conservatorio Franz Liszt (CFL)” (Reyes Sahagún, 2013: 34).

La construcción de la Casa de la Cultura

Hay varios antecedentes de la Casa de la Cultura en Aguascalientes. Uno local, otro nacional y un último internacional. Cuenta Salvador Gallardo Topete que la Casa de la Juventud fue un “proyecto que se echó a andar durante el gobierno de López Mateos en todo el país” (Díaz Márquez, 2014: 71) y que tenía la misión de llevar la cultura al pueblo. Debido al éxito de la Casa de la Juventud de Aguascalientes –que era supervisada por el Instituto Nacional de la Juventud Mexicana (INJM)– y al talento como gestores de Gallardo y de Sandoval, se les encomendó “abrir casas en otros estados de la república y [...] capacitar al personal de las mismas” (Díaz Márquez, 2014: 73). Conviene decir que el INJM fue creado durante el gobierno de Miguel Alemán como un programa estatal al servicio de la juventud, como su nombre lo indica. ¿En qué sentido? Según leo en “El movimiento ferrocarrilero y la pintura de la Casa de la Juventud de Aguascalientes”, texto publicado por Luciano Ramírez (2011), eran dos los propósitos del INJM:

1. Propósito político: “Preparar, dirigir y orientar a la juventud en el conocimiento de los problemas nacionales, para alcanzar el ideal democrático y su prosperidad material y espiritual” (Ramírez, 2011: 180).
2. Propósito diversificado:¹⁴ atender las necesidades deportivas, de esparcimiento y culturales de los jóvenes mexicanos (Ramírez, 2011: 180).

14 Quizás haya un término mucho más elegante, pero por “diversificado” quiero dar a entender que la función de la Casa de la Juventud era culturalmente múltiple.

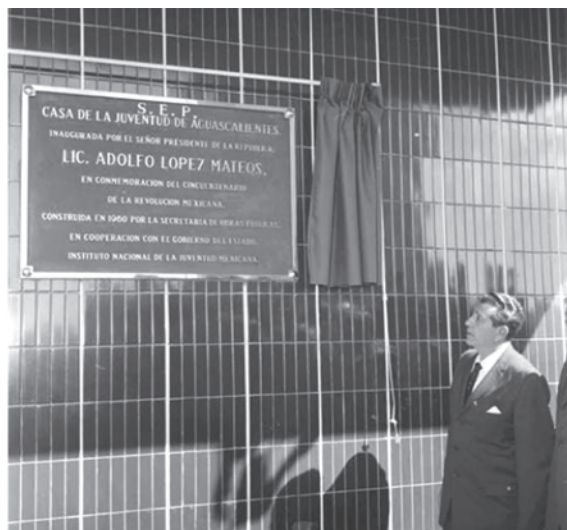


Ilustración 1. Inauguración de la Casa de la Juventud de Aguascalientes. En la imagen: López Mateos. Circa 1961. Mediateca del Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Las Casas de la Cultura a lo largo de nuestro país son producto de la iniciativa de Víctor Sandoval, pero antes de que la Casa de la Cultura fuera un modelo nacional, hubo programas similares en otras partes del mundo. Salvador Camacho Sandoval rastrea sus antecedentes hasta dos políticas de Estado: por una parte, en 1921, la misión vasconcelista de llevar la “alta cultura” al pueblo; por la otra: el gobierno de Lázaro Cárdenas (1934-1940). ¿En qué sentido son antecedentes? Ambos políticos tenían el compromiso de educar a la mayor cantidad de gente posible a través de la cultura (Camacho Sandoval, 2010: 132). Quizás el antecedente más fuerte sea el encabezado por el gobierno de Charles de Gaulle (1958-1969), a través del ministro de asuntos culturales, André Malraux, quien tenía la misión, al igual que sus pares mexicanos, de que la cultura fuera asequible por cualquiera. Para ello, se crearon “las Maisons de Jeunes et de la Culture, que marcaron profundamente la vida de los barrios y municipios en Francia durante varias décadas” (Camacho, 2010: 132). La primera de ellas fue fundada el 24 de

junio de 1961 en Le Havre, una provincia francesa (Reyes Sahagún, 2013: 110). En la tesis de Julieta Rionda (2004) encuentro un dictamen de André Malraux, quien en 1959 dijo que “en los próximos diez años Francia se convertirá, gracias a las Casas de la Cultura, en el primer país cultural del mundo” (Rionda Villagómez, 2004: 6). Víctor Sandoval era consciente tanto de Vasconcelos como de Malraux, pasando por Cárdenas, por lo que cada casa cultural que fundó tenía raíces políticas vinculadas con el desarrollo social, si es que le podemos llamar así.

He dicho que la Casa de la Cultura de Aguascalientes, la primera de las que se inaugurarían bajo el modelo de Sandoval, bebió de dos fuentes nacionales y otras tantas internacionales, y que ambas están apoyadas por una misión política: llevar la cultura al pueblo. Si en ese momento de la historia política y cultural de México se creía que la cultura podía, y debía, estar a la disposición de todos, era porque los funcionarios que decidieron apoyar la iniciativa veían en la cultura un dispositivo para difundir una ideología o una agenda política. ¿Será arriesgado señalarlo así? Veamos: el arte, en estrecha relación con la política, puede caer en la composición de un arte propagandístico, como el arte soviético de la primera mitad del siglo XX o en el muralismo mexicano del mismo período. Estos ejemplos evidencian el compromiso de la clase política, no con la cultura por sí misma, sino con la cultura como una posibilidad de ser un vehículo de difusión política. Hay un texto de la época, que es atribuido a Víctor Sandoval (falta la prueba), que me parece que resalta esta tentativa. Leamos un fragmento:

Que el recuerdo de los hombres que han dado gloria y prestigio a nuestro Estado, ilumine la obra de la Casa de la Juventud e inspire las mejores acciones de nuestros jóvenes. Que de esa salgan hombres que destaquen en las artes, en las letras, en el trabajo, en el civismo y sobre todo por su amor indeclinable a la Patria y a la Provincia. Que de ahí salgan los nuevos valores aguascalentenses que emulan el ejemplo de Saturnino Herrán, de Manuel M.

Ponce, de Esparza Oteo, de Pedro de Alba, de Francisco Macías, de Melquíades Moreno, de Arteaga, de Primo Verdad y de tantos y tantos aguascalentenses que han sabido honrar a México (Ramírez, 2011: 192).

No sabemos quién fue el autor de ese artículo, que a su vez ha sido rescatado por Luciano Ramírez, pero creo que muestra un poco del espíritu del mentor de Sandoval, Gallardo Dávalos. Cuando afirma su deseo de que de la Casa de la Juventud emerjan hombres que destaquen por su amor a la Provincia (así, en mayúscula), y cuando se habla de artistas e intelectuales de Aguascalientes que han honrado a su país, es evidente que hay una relación binaria entre centro y periferia, donde lo que se haga por la patria, desde la provincia hidrocálida, tendría que ser entendido como un alto valor cívico.

Quisiera que nos detuviéramos en el antecedente nacional de la Casa de la Cultura en Aguascalientes: la Casa de la Cultura Jalisciense, que fue inaugurada en 1959 por López Mateos. Dice Reyes Sahagún:

Cabe destacar que el establecimiento de esta institución fue una iniciativa del gobierno del estado, cuyo ejecutivo presidía el novelista Agustín Yáñez Delgadillo, y su objetivo sería el de “estimular los trabajos de creación, investigación y difusión científica, literaria y artística, además de establecer un intercambio cultural con instituciones e individuos dentro del país y el extranjero” (Reyes Sahagún, 2013: 109-110).

Para Sandoval, la misión de la Casa de la Cultura Jalisciense tenía fines elitistas (Reyes Sahagún, 2013: 109). No sé si “elitista” sea la mejor palabra, pero es una realidad que la Casa de la Cultura en Aguascalientes fomentaba la producción artística y los intercambios culturales con otras regiones. En cualquier caso, “Sandoval recuerda que el primer país que contó con uno de estos organismos fue Ecuador, la Casa de la

Cultura Ecuatoriana, fundada el 9 de agosto de 1944” (Reyes Sahagún, 2013: 11). Es innegable que Víctor Sandoval estaba al tanto de las casas de cultura bajo la gestión de André Malraux, pero al parecer quiso mexicanizar el modelo francés (Rionda Villagómez, 2004: 7). A pesar de ello, recordemos que Malraux estaba en la misma sintonía que Sandoval, en tanto que fundaron casas de la cultura para combatir la centralización cultural de sus respectivos países (Reyes Sahagún, 2013: 110). Con todo, Sandoval quería “algo más popular, cercano a la sociedad, en la que maestros calificados en su actividad artística compartieran su conocimiento con personas ávidas de adentrarse en los misterios de la creación artística, haciendo énfasis en la iniciación artística y no en las posibilidades de profesionalización” (Reyes Sahagún, 2013: 110). En efecto, Sandoval fundó las Casas de la Juventud y las Casas de la Cultura bajo la tentativa de que fueran espacios dedicados, ora a la producción, ora a la contemplación, pero jamás fueron pensadas para la teorización, estudio e investigación de la cultura y el arte. Entendamos, en ese sentido, a las Casas de la Cultura como centros de animación cultural, donde no necesariamente se academizaba el arte y la cultura.

Hubo varios elementos que facilitaron la apertura de la Casa de la Cultura en Aguascalientes. Empecemos por los hechos: la Casa de la Cultura se inaugura oficialmente el 16 de septiembre de 1967, aunque su inicio de operaciones haya sido en 1966 (Reyes Sahagún, 2013: 117). Ahora bien, ¿cuáles fueron esos elementos que favorecieron este proyecto? Reyes Sahagún ha identificado dos, y cada uno es explicable por la favorable manera en que Sandoval se relacionaba con intelectuales, artistas y políticos:

En primer lugar estaba la voluntad del gobernador Olivares Santana (1962 - 1968), su visión, con el fin de impulsar un proyecto de las características que sugería Víctor Sandoval; en segundo lugar es preciso tener en cuenta a la contraparte, el gobierno federal. Felizmente, en ese momento era secretario de Educación

Pública el escritor Agustín Yáñez, quien, [...] había sido gobernador de Jalisco, y con esta autoridad, promotor de la Creación de la Casa de la Cultura Jalisciense. Pero además, Yáñez mantenía con Aguascalientes una relación que podría calificarse de entrañable. El jalisciense realizó esporádicos viajes a Aguascalientes, para asistir a la Feria Nacional de San Marcos, concretamente a los Juegos Florales, ya como jurado o como mantenedor. A esto hay que agregar el hecho de que el subsecretario de Asuntos Culturales era Mauricio Magdaleno, quien también mantenía una relación de cercanía con Aguascalientes (Reyes Sahagún, 2013: 112).

No creo que sea aventurado decir que los contactos de Sandoval le ayudaron a dar cuerpo al surgimiento de la Casa de la Cultura de Aguascalientes. Además, hay que agregar que el Instituto Nacional de Bellas Artes, en ese momento, trataba de fomentar la creación artística en los estados (Reyes Sahagún, 2013: 114). ¿Podríamos decir que Sandoval tuvo suerte de haber conocido a la gente adecuada (Agustín Yáñez, Mauricio Magdaleno, Salvador Gallardo Dávalos) en el momento adecuado (política descentralizadora mexicana)? No olvidemos que, en ese tiempo, los funcionarios ya referidos al servicio de la cultura, así como artistas y escritores de ese momento (Sergio Galindo, Efraín Huerta, Rubén Bonifaz Nuño, Elías Nandino)

[...] compartían la iniciativa de apoyar de una manera más decidida los esfuerzos y las actividades culturales que se desarrollaban más allá de la ciudad de México, en la provincia tierra adentro, particularmente en la ciudad de Aguascalientes, [...] Así pues no era difícil que sus iniciativas hallaran una caja de resonancia y apoyo en el ámbito oficial de la cultura (Rionda Villagómez, 2004: 58).

Aun así, de ninguna forma podríamos reducir a *suerte* el trabajo de un gestor. Digamos que un gestor cultural de primera línea, no sólo tiene ideas, ni sólo tiene contactos, sino también una manera de relacionarse con el poder, de tal forma

que la relación le ayude a materializar sus inquietudes culturales. Así es como me gustaría que se comprendiera, al menos en este momento, la complejidad de Sandoval, que apenas iniciaba.

Conforme pasó el tiempo, la Casa de la Cultura se consolidó. En entrevista con Calíope Martínez —que a su vez es recuperada en el libro de Reyes Sahagún—, Sandoval comparte brevemente su experiencia de tantos años: “Había gente de todas las edades, ferrocarrileros, jubilados, maestros, profesionistas, familias enteras. Lo único que pedíamos era una cuota de recuperación. Este modelo y sus programas gustó a Bellas Artes y se planeó implantarlo en el resto del país” (Reyes Sahagún, 2013: 131). Digo *tantos años*, porque Sandoval, por muy genuina que fuera su preocupación anticentralista y pro-Aguascalientes cayó en una especie de caudillismo cultural. Veamos: desde que se fundó la Casa de la Cultura en 1967, Víctor Sandoval fue su titular en los gobiernos de Olivares Santana (1962-1967), Guel Jiménez (1968-1974) y en la mitad del sexenio de Esparza Reyes (1974-1980). En 1977, Sandoval fue nombrado director de promoción del INBA. En ese año habría de ser inaugurado el Centro de Artes Visuales. Una vez que Sandoval contó con los espacios para comenzar las actividades de la Casa de la Cultura, podemos decir que Aguascalientes¹⁵ tuvo una estructura cultural. Dicho de otra manera: contaba con una forma. Faltaba el fondo, es decir, la traducción de la estructura en obras de arte. Para completarlo, Sandoval invitó a varios artistas a hacerse cargo de los distintos espacios dedi-

15 Por acotar el interés a Aguascalientes no estoy desconociendo la enorme labor que hizo en otras ciudades. Reyes Sahagún, en su libro sobre Sandoval, da una somera idea de los alcances de nuestro personaje en común: “[...] ya en su calidad de director de Promoción cultural del INBA, Sandoval replicó lo hecho en Aguascalientes con las obras de José Guadalupe Posada y Saturnino Herrán, pero ahora en Campeche, con el pintor Joaquín Clausell Troconi; en Guadalajara, con José Clemente Orozco; Alfonso Michel en Colima; y en Zacatecas, con Francisco Goitia. [...] En este ámbito de las artes plásticas, también propició la generación de un programa de exposiciones itinerantes, así como las bienales Diego Rivera y Rufino Tamayo” (Reyes Sahagún, 2013: 139). Y esto, desde luego, es sólo una muestra.

cados a las artes. La lista la conforman los siguientes artistas o animadores culturales que estuvieron en Aguascalientes intermitente o permanentemente:

Humberto Naranjo en cerámica.

Ismael Guardado en grabado y pintura.

Jorge Galván en teatro.

Juan Manuel de la Rosa en serigrafía.

Georges Berard y Annick Morisse en danza.

Rosalía Aguirre en artes plásticas.

Miguel Donoso Pareja en literatura.

Juan Castañeda y Elva Garma en artes plásticas.

El interés de este trabajo está colocado en Juan Castañeda y su gestión, que a diferencia de otros directores de áreas artísticas, fue la única que duró tanto tiempo: 26 años. Esto ya nos adelanta una impresión: Castañeda tuvo a su cargo varias funciones. ¿Qué tanto fue democrático y qué tanto fue autoritario? Antes de entrar de lleno a la historia oral de Juan Castañeda, su gestión, su posible influencia en la transformación de la práctica artística hidrocálida, recordemos que Sandoval no sólo dio a los directores y artistas una posibilidad de proyección: les dio instrumentos para continuar sus trabajos y consolidarlos.

Fue en 1966 el año en que iniciaron las operaciones de la Casa de la Cultura, cuando fue lanzada la primera convocatoria para el Concurso Nacional para Estudiantes de Artes Plásticas. En 1981, este premio cambiaría su nombre a Encuentro Nacional de Arte Joven. En entrevista con Calíope Martínez, sobre este encuentro, Sandoval resalta la importancia y seriedad que se le dio desde su nacimiento: “[...] por las características que se establecieron es que tomó mayor relevancia a nivel nacional. Bellas Artes enviaba un jurado calificado, con grandes críticos de arte, que seleccionaban, clasificaban y montaban la exposición, que entonces ocupaba toda la Casa de la Cultura” (Reyes Sahagún, 2013: 121). El beneficiado de todo ello sería la comunidad ar-

tística, y muy especialmente la gente involucrada con el Centro de Artes Visuales.

El Centro de Artes Visuales

Por iniciativa de Víctor Sandoval, en 1972 se inauguró el primer museo de la ciudad de Aguascalientes: el Museo Posada. En 1975, con motivo del cuarto centenario de la fundación de la ciudad, el segundo: el Museo Aguascalientes. En este tiempo, las obras de Herrán, Posada y Fernández Ledesma comenzaron a regresar a Aguascalientes, por iniciativa de Sandoval. Así lo recuerda en entrevista con Calíope Martínez:

[...] traer a Aguascalientes a los principales artistas hidrocálidos pensamos era mostrar a la sociedad las obras hechas por sus coterreños, también así estimular a pintores y artistas en general que estaban produciendo. Así cumplíamos con la labor de sensibilizar a la sociedad y a las autoridades del apoyo que se debe dar a los jóvenes creadores y en general a la vida artística y cultural del estado (Reyes Sahagún, 2013: 134).

Sandoval tuvo inquietudes por muchas disciplinas artísticas, pero me parece que la literatura y las artes visuales fueron de su especial atención. En 1966, después de un año al frente del Instituto Aguascalentense de Bellas Artes, decía, Sandoval convocó al primer Concurso Nacional para Estudiantes de Artes Plásticas. El Concurso no pasaría inadvertido por la comunidad artística nacional. Prueba de ello es el testimonio de Teresa del Conde:

No hay buen artista mexicano que no haya pasado por el cedazo aguascalentense en sus juventudes tempranas, me refiero, claro está, a los artistas de las generaciones recientes. Tampoco existe crítico, escritor, promotor cultural o investigador del arte

contemporáneo que no haya parado mientes en los *concursos* y *encuentros*. Yo los sigo desde que se iniciaron... Y así otros (Del Conde, 1990: 11-18).

Antes de la inauguración del Centro de Artes Visuales, Sandoval gestionó varias exposiciones que han sido recuperadas por Julieta Rionda Villagómez (2004), de modo que aquí sólo menciono la que tuvo relación con el patrimonio cultural de Aguascalientes: “El Salón de la Plástica Nacional, en la planta alta de la Casa de la Cultura, fue integrado por obras de Saturnino Herrán, Jesús F. Contreras, José Guadalupe Posada, Francisco Díaz de León, Gabriel Fernández Ledesma y Edmundo Gámes Orozco” (Rionda Villagómez, 2004: 77). Que el Centro de Artes Visuales se haya inaugurado al final de la década de los setenta es explicable porque la institución cultural quería promocionar y difundir aún más las artes plásticas (Rionda Villagómez, 2004: 77). Para lograrlo, Sandoval invitó a un egresado de La Esmeralda a dirigirlo. El Centro de Artes Visuales fue formalmente inaugurado el 27 de noviembre de 1977 durante el informe de gobierno de Refugio Esparza Reyes. Su director fundador: Juan Castañeda.

Antes de entrar en Juan Castañeda y una parte de su gestión al frente del Centro de Artes Visuales, traigamos a cuento la opinión de uno de los artistas que fue profesor de artes plásticas antes de que existiera el Centro de Artes Visuales: Alfredo Zermeño (1938). Zermeño se formó en el Instituto Aguascalentense de Bellas Artes en 1956. En ese momento, el director era Antonio Leal y Romero. En el libro *Historia del Museo de la Insurgencia de Pabellón de Hidalgo y los Murales de Alfredo Zermeño* (2010) de Luciano Ramírez, el autor recupera un testimonio de Zermeño que ayuda a dibujar el ambiente cultural del estado durante los años sesenta:

Zermeño comenta que no había una atmósfera del todo propicia, pues era sumamente difícil desarrollarse y crecer como artista

plástico; no había muchas oportunidades de trabajo, el presupuesto del Instituto Aguascalentense de Bellas Artes era, en realidad, muy pobre y su mobiliario “mucho muy limitado” (Ramírez, 2010: 89).

En otra opinión de Zermeño, esta vez recuperada por Salvador Camacho Sandoval, quien publicó una entrevista introductoria a la obra de Zermeño en el libro *Alfredo Zermeño: vida y obra*, editado por la UAA, en 2015, el artista menciona que no había oportunidades en Aguascalientes, por lo que tuvo que migrar a la capital del país, concretamente a estudiar a La Esmeralda. En los cincuenta, Zermeño tuvo la oportunidad que jamás iba a tener fuera de Ciudad de México: “Los jóvenes provincianos no tenían los estímulos para tener una formación de excelencia, sin embargo, podían asistir a exposiciones y conferencias que jamás pudieron ver o escuchar en sus lugares de origen: asistíamos a conferencias con el maestro Siqueiros. Me tocó también con la maestra Ruth Rivera [...] El pintor Ignacio Aguirre nos daba composición” (Camacho Sandoval, 2015: 20). En las conferencias y en los encuentros con otros artistas, se entiende que Zermeño pudo discutir ideas que, de otra manera, viviendo en Aguascalientes, difícilmente hubiera podido conocer.

Después de terminar sus estudios en 1960, recibe la invitación de Antonio Leal y Romero de regresar a Aguascalientes para dar clase en el Instituto Aguascalentense de Bellas Artes (Camacho Sandoval, 2015: 21). Zermeño fue profesor de Castañeda, pero también de otro artista que, a juzgar por la opinión de un par de especialistas que enseguida nombraré, fue un artista atormentado, brillante y complejo, y que no puedo dejar de mencionar: Enrique Guzmán.¹⁶

16 ¿Por qué agregarlo al tejido de la argumentación? Porque Guzmán bien pudo ser una influencia para la producción que se llevaría a cabo en el Centro de Artes Visuales bajo la gestión de Juan Castañeda.

He querido detenerme en este punto de la historia del arte en Aguascalientes, porque Guzmán no es un artista menor, y es un antecedente interesante: Guzmán creó un arte que se aleja del arte meramente figurativo. Además, fue formado en la Casa de la Cultura de Aguascalientes.

No está de más repasar lo que se ha dicho sobre Guzmán en palabras de dos de sus principales estudiosos: Carlos Blas Galindo y Luis Carlos Emerich. Blas Galindo publicó, en 1992, *Enrique Guzmán: transformador y víctima de su tiempo*. Por él sabemos que Guzmán llegó a inscribirse a la Casa de la Cultura, no a clases de arte, sino a clases de teatro, sin embargo, después ingresaría al taller libre de artes plásticas: “su rebeldía se evidenció al apartarse de la figuración —la cual en aquella época era considerada como próxima al academismo o, al menos, al arte del pasado tradicional— para afiliarse a la abstracción geométrica, una de las opciones neovanguardistas” (Blas Galindo, 1992: 10). Esto se evidencia en la obra premiada de 1969 en el Certamen Nacional de Estudiantes de Artes Plásticas, *Desmembramiento*, donde, de acuerdo con Blas Galindo: “es posible advertir una variación estilística que reforzó su todavía incipiente rebeldía artística pero que fue determinante en la vida profesional de este autor” (Blas Galindo, 1992: 10). Su temperamento y talento hacen que la parte más significativa de Guzmán sea probablemente la de precursor de la posmodernidad en el arte mexicano (Blas Galindo, 1992: 14). No lo sabemos de cierto, pero, en cualquier caso, al tiempo de su publicación, el mismo autor es consciente de que la obra de Guzmán no ha sido suficientemente estudiada (1992: 21).

En *La era de la discrepancia* (2007) se menciona a Guzmán como un artista importante, de modo que la situación ha cambiado. Empero, ¿cuál es la relación de Guzmán con Aguascalientes? Hay que regresar a Víctor Sandoval y a sus esfuerzos por traer, por ejemplo, las obras de Saturnino Herrán a Aguascalientes. ¿Por qué? Porque Enrique Guzmán admiraba a Herrán y tomaría clases en la Casa de la Cultura. Luis Carlos Emerich, en

el prólogo al catálogo *Enrique Guzmán. Su destino secreto* (1999), refiere que

Aunque la fusión de la tradición fantástica mexicana con el surrealismo estaba presente en la pintura mexicana neomuralista de los años 1920-1940, es poco probable que a Guzmán le interesara, exceptuando tal vez a Frida Kahlo, y su gran admiración por la técnica pictórica de Saturnino Herrán (Aguascalientes, 1887-1928), cuya *Tehuana* (1914) ejerció una enorme fascinación en él (Emerich, 1999: 23).

La vida de Guzmán se apagaría en 1986 cuando contaba con treinta y tres años de edad. Emerich lo reconoce como un visionario y precursor “de las tendencias objetualistas, instalacionistas y performancistas de los noventa, que resultan enfocables como transposiciones a espacio, objeto, escala y tiempos reales, de lo que Guzmán consumó en imagen desde la absoluta ajenidad a las premisas teóricas que las sustentan” (Emerich, 1999: 19). Sorprende que Guzmán haya producido un arte que, como hemos visto, algunos califican como pionero, ya que su formación fue mínima y su relación con las instituciones educativas fue conflictiva. El testimonio de Alberto Virgen, recogido por Luis Carlos Emerich, vale la pena destacarlo para configurar una imagen de nuestro personaje:

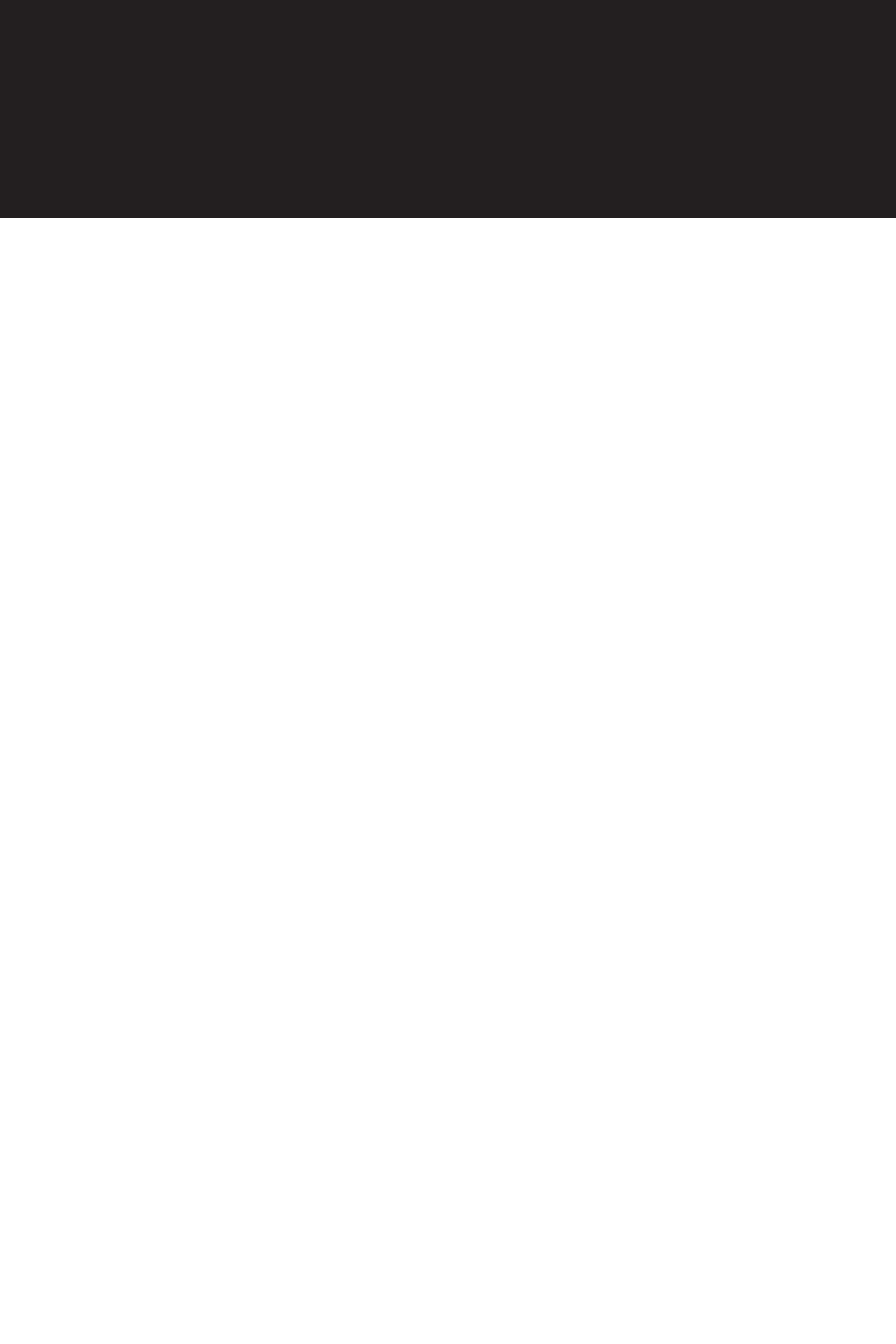
Su visión del mundo y de las cosas era muy limitada [...] la suya era una genialidad en bruto, que no tuvo tiempo de educar para poder disfrutarla. Más bien, la padeció, porque era una fuerza brutalmente dirigida hacia él mismo. Por un lado, no sabía sumar ni restar correctamente, pero por otro, podría plasmar el infinito. No tenía palabras para expresar lo que sentía, y menos lo que sucedía en su mente. Era como darle a un niño la capacidad de un sabio (Alberto Virgen citado por Emerich, 1999: 32).

La forma, es decir, el espacio del Centro de Artes Visuales, no ha cambiado demasiado a lo largo de los años. Desde el segundo lustro de la década de los setenta, ocupa lo que alguna vez fue una finca del siglo XVIII. Posteriormente sufrió un par de intervenciones en 1988 y 1991 (Acosta Collazo, 2007: 144). De modo que su transformación no ha sido de naturaleza arquitectónica, sino conceptual: ¿qué ideas se sembraron ahí? Ya tenemos a un antecedente, Enrique Guzmán, que bien pudo haber influenciado a los artistas que estudiaron en el CAV. Si a esto sumamos la hipótesis de que Juan Castañeda quería motivar a los talleristas a explorar su creatividad con novedosas formas, como leeremos más adelante, tenemos un terreno fértil para que un cambio se siembre.

En 1997, después de 20 años al frente del CAV, Juan Castañeda adelanta algunos detalles que veremos en el siguiente capítulo:

Fue el inicio de otra etapa de las artes plásticas en Aguascalientes, diferente a aquella anterior [...] se hacía una pintura caduca, entre un cubismo retrógrada y un surrealismo trasnochado. [...] Se empezó a trabajar, más que con las técnicas, con las personas, para convencerlas de la necesidad del cambio, de que lo anterior ya lo habían hecho otros y lo habían hecho muy bien. [...] se organizaron los grupos de otra manera y se empezó a trabajar con otra mentalidad (Castañeda, 1997: 70-72).

V
EL CENTRO
DE ARTES VISUALES COMO
FONDO: JUAN CASTAÑEDA,
MESSEGUERIANO



Introducción

En el presente capítulo trato de estudiar cómo fue que se pudo comenzar a debatir y producir arte contemporáneo en la ciudad de Aguascalientes. A partir de cuatro obras, me he preguntado los orígenes conceptuales e históricos que tuvieron que ocurrir para que se realizaran. Al no haber registro por escrito de la historia del arte, de la crítica del arte o de la filosofía del arte en la segunda mitad del siglo xx en la ciudad de Aguascalientes, he recurrido a los archivos del estado, del Instituto Cultural de Aguascalientes y de La Agencia A. C., así como a las donaciones de Juan Castañeda y de Moisés Díaz, para contrastar la información que he obtenido de Alfredo Zermeño, Juan Castañeda, Moisés Díaz, Pilar Ramos, Leonardo Martínez, Gerardo Faustino Barba, a través de metodología de historia oral (a saber, “La historia oral como método de investigación histórica” de David Mariezkurrena Iturmendi (2008); *La historia oral y la interdisciplinariedad. Retos y perspectivas* (2008), coordinado por Karla Y. Covarrubias Cuéllar y Mario Camarena Ocampo; “La historia oral. Origen, metodología, desarrollo y perspectivas” (1971), de Eugenia Meyer y Alicia Olivera Bonfil).

Recuerdo a George Kubler: “La contribución especial del historiador es el descubrimiento de las múltiples formas del tiempo. La misión del historiador, al margen de su erudición especializada, es representar el tiempo” (Kubler, 1988: 22). Hans Belting (2010) ha dicho que fue Henri Focillon el antecedente de Kubler, pero ambos coinciden en que las obras de arte están sujetas a un tiempo y a un contexto:

Como el viejo modelo del ciclo (en la naturaleza, en la sociedad y en la cultura), este modelo de la historia afirma que el arte en todos los lados pasa por ciclos similares que no están sujetos al tiempo cronológico, sino a un patrón de cambios temporal totalmente

diferente, que va desde los estados tempranos pasando por el estado de madurez hasta llegar a los estadios tardíos. [...] La fecha real de una obra importaba menos que su edad dentro del transcurso de un ciclo. Cualesquiera dos obras podían pertenecer al mismo periodo pero representar una etapa totalmente diferente en sus respectivos ciclos: una podía reflejar una fase temprana mientras que la otra, a pesar de pertenecer a la misma fecha, podía representar una fase tardía de otro ciclo (Belting, 2010: 174).

Comencemos con las obras situadas en el tiempo: ¿cómo surgieron? La historia inicia con Juan Castañeda y avanza con cada uno de los pasos que dio para formarse una idea del arte y del arte contemporáneo, ya que, si se produjeron esas cuatro obras, no fue por azar, sino por voluntad de los participantes, quienes tenían a Castañeda como su mentor, director, guía y profesor. El inicio de Castañeda está en el taller de Alfredo Zermeño, y con eso hay que comenzar.

*¿Cómo se escribe la historia de lo que fue mantenido
al margen de la historia?
¿Cómo atender el desvanecimiento de un momento cultural
y las posibilidades que abre su rescate público?*

Olivier Debroise, Cuauhtémoc Medina

ALFREDO ZERMEÑO: PROFESOR DE JUAN CASTAÑEDA

Antes de retomar una parte biográfica de Juan Castañeda, conviene saber que el CAV tiene un antecedente: los talleres de pintura y dibujo de Alfredo Zermeño en el Instituto Aguascalentense de Bellas Artes (IABA). Uno de los alumnos de Zermeño fue justamente Juan Castañeda, y es por eso que es pertinente hablar sobre él.

Alfredo Zermeño nació en Aguascalientes en el año de 1938. Ingresó al IABA en 1955 y finalizó su etapa en 1957. De acuerdo con la entrevista concedida a Salvador Camacho Sandoval, Zermeño se enteró de que existía la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado “La Esmeralda” por el pintor Alfredo Alemán (Camacho, 2015: 19). Sin embargo, en la entrevista que le hice, dijo que fue gracias a Salvador Delgado

Ramírez, quien daba clase de dibujo en el IABA. Ya sea por Alemán, ya sea por Delgado, el hecho es que Zermeño se mudó a Ciudad de México para estudiar en “La Esmeralda”, de la Secretaría de Educación Pública (SEP) y el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA). La razón de su migración es explicada porque en Aguascalientes no había más que los incipientes talleres del IABA. Digo *incipientes*, porque la formación que se daba a los alumnos correspondía más con un modelo recreativo que con uno académico, puesto que las universidades públicas de Aguascalientes formarían carreras afines hasta principios del siglo XXI.

En 1958, Zermeño llega a La Esmeralda, que tampoco era una escuela con formación académica, pero se acercaba a ello, ya que los estudiantes recibían una educación de varias horas diarias durante la semana, y con el agregado de que, sobre todo los de provincia, podían asistir a exposiciones y escuchar conferencias que de otro modo difícilmente hubieran podido ver y escuchar.

La Esmeralda se fundó en 1943, pero su origen se remonta a un par de décadas atrás, particularmente a “La Escuela Libre de Escultura y Talla Directa, fundada por Guillermo Ruiz [...] en 1927” (sitio oficial de La Esmeralda, 2017). Su propósito, en palabras de Olivier Debrouse, era llevar la educación artística “a todos los que desean pintar, sin restricciones de raza, de clase social o de educación previa” (Debrouse, 2017). Como decía, el espíritu de La Esmeralda no se correspondía con un modelo académico. Esto cambiaría en 1984, fecha en que se comienzan a otorgar títulos universitarios.

Alfredo Zermeño termina su paso por La Esmeralda en 1960. Fueron sólo un par de años, pero dejaron una impronta en su trabajo. De acuerdo con Zermeño, lo más importante fue la disciplina (Zermeño, 2017). Por la mañana cursaba seis horas, divididas en dos horas de dibujo y de figura humana, dos horas de pintura y dos horas de grabado. Por la tarde, había “materias teóricas, perspectiva, anatomía artística y de historia del arte encauzada a los temas prehispánicos” (Zermeño,

2017). Corría el año de 1960 y en Estados Unidos se consolidaba el expresionismo abstracto (Pollock), el arte pop (Warhol), el *happening* (Kaprow). Explicado por la inicial emergencia de esta clase de arte, no es descabellado pensar que era muy temprano para teorizar y difundir ese arte en una escuela de la capital mexicana. En su paso por La Esmeralda, Zermeño no pudo conocer aquellas innovaciones a nivel teórico, por lo menos, y tampoco por sus profesores, debido a la misma situación: no estaban en condiciones de reflexionar sobre las transformaciones artísticas que ocurrían en otras latitudes.

En entrevista con Camacho Sandoval, Zermeño se muestra crítico con su formación inicial. Llama “tradicionalistas y conservadores” a sus profesores de La Esmeralda, y a mí me dio el mismo comentario. En cuestión del arte de su tiempo, no se enteró de nada. “Desgraciadamente esa fue una de las fallas”, me dice. Su formación, podríamos interpretarlo así, consistió en dibujo y pintura realista. Zermeño resalta que las exposiciones que veía en Ciudad de México le nutrieron, pero no nombra ninguna.

Recordemos que el Museo de Arte Moderno (MAM) fue inaugurado en 1964; el Museo Tamayo de Arte Contemporáneo, en 1981; y el Museo Carrillo Gil, en 1974, que probablemente representen a los museos con mayor vanguardia artística en la segunda mitad del siglo XX en México. En el tiempo en que vivió Zermeño ahí, aún no había nada de eso. Es verosímil, entonces, su versión, ya que en historia del arte, por ejemplo, no veían nada contemporáneo (entendido como arte de su propio tiempo), sino arte prehispánico. Esto también es contrastante, por ejemplo, con la opinión de Octavio Paz, ya que en los sesenta, la modernidad empezaba a entrar en su crepúsculo. Dice Paz en “El ocaso de la vanguardia” (1972): “Hoy somos testigos de otra mutación: el arte moderno comienza a perder sus poderes de negación. [...] No digo que vivimos el fin del arte: vivimos el fin de la idea de arte moderno” (Paz, 2014: 423-424).

La modernidad estaba agonizando y en La Esmeralda no se reflexionaba sobre ello, de acuerdo con Zermeño. Si esto ocurría en una periferia del mundo del arte, pero capital del país en su sentido político, ¿cómo estaría la periferia de la periferia? En los setenta, por ejemplo, en opinión de Cuauhtémoc Medina, la Ciudad de México era “una periferia artística y cultural” (Medina, 2007: 150). Aguascalientes, en ese momento, no podía entrar en el diálogo artístico, porque las condiciones para integrarse aún no estaban asentadas. Habría que esperar a 1977, con la inauguración del Centro de Artes visuales.

Zermeño no dejaba de visitar Aguascalientes. Después de su paso por La Esmeralda, en el año de 1960 se casa y regresa a su tierra. Es ahí cuando Antonio Leal y Romero, que en ese momento tenía poder político y cultural en Aguascalientes, ya que era el director del IABA, lo invita a hacerse cargo de los talleres de arte. De acuerdo con Zermeño, Leal y Romero le dijo: “si tú saliste de ahí, regresa para que lo que aprendiste lo sigas enseñando” (Zermeño, 2017). No es difícil sospechar que, independientemente de la parte de provincia de donde naciera una persona, si su formación la hacía en la capital, y regresaba a su pueblo, era visto como alguien que tenía un mejor conocimiento del mundo. Pensemos, por ejemplo, que la Universidad Autónoma de Aguascalientes fue fundada hasta 1973, y apenas estamos en 1960: ¿dónde podía formarse una persona a nivel académico o profesional, si no en la capital? Zermeño aceptó la encomienda y comenzó su etapa de director de esta escuela. El artista refiere que transmitió lo que aprendió, comenzando por la disciplina, en cuanto a oficio, y por el arte figurativo, en cuanto a práctica. Él mismo es consciente de que en su dirección no mostró ni enseñó arte de su tiempo. Sus clases llegaban hasta los impresionistas: “siempre tuve la idea de que si me ape-gaba más en la pintura, a una fotografía, era lo mejor. [...] por ejemplo, del Arte *Naif*, de Arte *Fauves*, [...] de todos ellos, pues no sé cómo llegarían hasta entonces sin saber dibujar, porque volvía yo a lo mismo, entonces ¿quiénes me gustaban?, pues los

clásicos [...] Van Gogh [...] Renoir, Monet, todos ellos...” [sic] (Zermeño, 2017). A juzgar por su repaso de artistas, tenía especial interés artístico por los impresionistas, y es probable que en esto se haya centrado durante su dirección en el IABA, que inicia en 1961 y termina en 1967, ya que es el año en que el IABA se transforma en Casa de la Cultura de Aguascalientes, por iniciativa de Víctor Sandoval.

Zermeño continuaría dirigiendo el área de artes visuales en la Casa de la Cultura hasta el año de 1977. Entre el IABA y la Casa de la Cultura, Zermeño estaría alrededor de 20 años. No quiero dejar de mencionar que entre 1967 y 1968, tendría de alumno a Enrique Guzmán, quien inició sus estudios de arte a nivel institucional en el taller de Zermeño del IABA. Zermeño lo recuerda callado, pero disciplinado. Guzmán es un caso interesante en la historia del arte de Aguascalientes, porque fue un artista con un frágil temperamento (padecía de trastornos mentales), pero con notable talento en el arte. Si confiamos en las palabras de Zermeño, podríamos decir que una parte de la evidente disciplina que observamos en las obras de Guzmán, pudo haber iniciado su aprendizaje en las aulas del IABA. Claro, esto es una hipótesis, pero en la entrevista que sostuvimos, Zermeño hace énfasis frecuentemente en la palabra *disciplina*. Las enseñanzas de Zermeño, como hemos visto, estaban concentradas en pintura y en dibujo. Con el tiempo, Guzmán sería reconocido como uno de los artistas más influyentes de fin de siglo en el arte mexicano (Emerich, 1999: 21). No fue el único alumno destacado que tendría.

En 1962, Juan Castañeda fue alumno de Zermeño. Si algo tienen en común Guzmán, Castañeda y los demás artistas de su época, fue que no pudieron aprender o conocer, en Aguascalientes, el arte de su tiempo. En primer lugar, por la ausencia de información en la década de los sesenta en la provincia mexicana; y en segundo, porque Zermeño estaba interesado en seguir otra ruta. Destaco una opinión que Zermeño tiene sobre el arte contemporáneo, el de nuestro siglo, para que

podamos tener una mejor imagen: “El arte contemporáneo, lo mucho que se está haciendo, para mí en lo personal no me dice nada. [...] Ahora, esto otro te digo yo de arte contemporáneo: ya no es para el pueblo, es para una gente que tiene ya un conocimiento, tanto intelectual, como musical. [...] A ver, dile a un obrero [...] lo dejas sin nada” (Zermeño, 2017). La Esmeralda, en sus inicios, justamente tenía esa misión, es decir, llevar el arte al pueblo. Por su formación en esa escuela, es probable que Zermeño se haya adecuado a esos principios.

Hasta el inicio de la década de los sesenta, el arte en la ciudad de Aguascalientes, en cuanto a su producción, estaba limitado al gusto del director de los talleres de arte del IABA, primero, y de la Casa de la Cultura, después. Hemos visto que la modernidad estaba por agotarse, de acuerdo con Paz, pero otro pensador del arte no sólo observa lo mismo, sino que agrega que las vanguardias históricas habían sido institucionalizadas y que emergía un nuevo campo de reflexión artística. Ese pensador es Peter Bürger: “Here, the avant-garde does indeed have a revolutionary effect, especially because it destroys the traditional concept of the organic work of art and replaces it by another, which we must now seek to understand” (Bürger, 1984: 59). Estos cambios o transformaciones no produjeron ni frío ni calor en Zermeño, porque los desconoció, y no tuvo posibilidad de enseñarlo en el IABA. Juan Castañeda, al ser alumno de Zermeño, tampoco tendría este conocimiento en Aguascalientes. Tendría que esperar unos años para llegar a La Esmeralda.

Los inicios en el arte de Juan Castañeda

El nombre real de *Juan* Castañeda es Arnulfo Castañeda. Nació en 1942 en la ciudad de Aguascalientes, en la calle Rincón, del Barrio de San Marcos. Su padre era ferrocarrilero; su madre, ama de casa. Tuvo cinco hermanos. Castañeda fue el tercero. En el mundo artístico, Castañeda siempre ha usado Juan Cas-

tañeda y no su nombre real. Antes de estudiar una parte de su dirección al frente del Centro de Artes Visuales, conviene saber cuál fue su formación y cómo llegó a hacer lo que eventualmente hizo.

Castañeda es un artista que se ha dedicado, fundamentalmente, a la pintura y a la fotografía. En su faceta institucional, como ya hemos visto, dirigió el Centro de Artes Visuales por 26 años. Fueron casi tres décadas al frente del CAV. No estoy aquí para evaluar su dirección, sino para estudiar algunos proyectos que emergieron de ese centro y que me parece que es por donde comenzó el arte contemporáneo en Aguascalientes, ya que no había ni una escuela, academia o taller similar en ese entonces. Considero relevante enunciar algunos episodios biográficos de Castañeda, en tanto que explican cómo fue que se acercó al mundo artístico.

En el CAV fue profesor, difusor, promotor, crítico y gestor del arte. Agrego que también fue curador *avant la lettre*, lo que acaso lo convertiría en el primer curador en Aguascalientes en materia de arte contemporáneo (sobre este punto ahondaré en líneas posteriores). Ésas son las categorías en las que se desempeñó, pero me gustaría decir que también fue un impulsor de los jóvenes artistas y la pieza clave para comprender los primeros pasos de la profesionalización del arte en Aguascalientes.

Juan Castañeda se define como un “veedor”:¹⁷ le gusta ver y contemplar. Esto parecería sugerir que siempre lo ha sido, pero no es así. Su gusto por ver, entendiendo esta actividad como un acto de detenida observación, no comienza en la infancia, sino en su juventud. De las posibilidades que dan *los privilegios de la vista* (como diría Octavio Paz), quizá la más refinada sea la mirada artística. Se interesó por el arte cuando un amigo de la infancia, consciente del posible talento de Castañeda, le propuso ingresar al Instituto Aguascalentense de Bellas

17 Esta referencia de Castañeda, al igual que las siguientes del mismo, fueron extraídas de varias entrevistas que le hice.

Artes (IABA). Castañeda aceptó, no porque tuviera consciencia de que era un artista o porque tuviera un genuino interés por el arte, sino por curiosidad. Fue así que entró en el IABA, de septiembre de 1962 a junio de 1963. Su maestro de dibujo, quien también era profesor de educación física fuera del IABA, era Salvador Delgado. Cuando cambió a pintura, Castañeda tuvo como maestro a Alfredo Zermeño. Castañeda ignora quién fue el que tomó uno de sus dibujos de entonces y lo inscribió al concurso que se realizaba en la Feria de San Marcos de 1963, pero el hecho es que con ese dibujo ganó un primer lugar. Para Castañeda, sin embargo, haber ganado ese premio sólo le representó un estímulo, producto del accidente, pero es indudable de que su inmersión en el mundo del arte había comenzado.

Destaco una opinión que me ha dado Castañeda, al respecto de su participación como estudiante de Zermeño. Cuando le pregunto qué fue lo que aprendió de su profesor, contesta lapidariamente: “Absolutamente nada”. En el tiempo en que Castañeda fue estudiante del IABA, aún no comenzaba el Encuentro Nacional de Estudiantes de Artes Plásticas, el antecedente inmediato del Premio Nacional de Arte Joven, y quizás eso explique que no había las condiciones en Aguascalientes para que alguien profundizara en el conocimiento del arte de su tiempo. Sospecho que el sentido de la frase de Castañeda tiene relación con que no tuvo una formación crítica de su trabajo cuando fue estudiante del IABA. ¿En qué consistió, entonces, su incipiente formación en Aguascalientes? En *hacer*. No en *criticar* el *hacer*, sino sólo en el *hacer*. Esto nos puede hablar de cierta libertad, pero se puede confundir con cierta anarquía. Más aún: Castañeda dice que su paso por el IABA, en el taller de Zermeño, fue como haber estado, más que en un taller profesional, en un club de pintura. Ahí, desde luego, privaba la idea de crear un arte absolutamente figurativo. Castañeda no vio arte de su tiempo. Digo más: ningún estudiante de los talleres del IABA vio arte de su tiempo, porque Zermeño tenía una visión diferente de lo que se debía aprender en un taller de arte. Esto no es reprochable, sólo

lo estoy poniendo en conflicto con la formación de Castañeda. Sin embargo, no diría que no aprendió “absolutamente nada”, como dijo, ya que él mismo agrega que no conocía el temple ni el óleo, y ahí los conoció. A pesar de ello, la huella de Zermeño en la vida de Castañeda no está en el conocimiento técnico del arte, ni del mundo artístico de Aguascalientes, sino en que por él conoció que había una escuela de arte en Ciudad de México: La Esmeralda.

Para ingresar a La Esmeralda no había requisito. El único condicionante era el cupo. Hasta este momento, los acontecimientos capitales en la vida de Castañeda son la invitación de su amigo para tomar talleres en el IABA y el conocimiento de la existencia de La Esmeralda por Alfredo Zermeño. Estos antecedentes explican que Castañeda cursara sus estudios artísticos en la capital mexicana, y le dan un sentido a cada paso que tomó en su carrera previa como director. Menciono esto porque, como leeremos posteriormente, si no hubiera estado en La Esmeralda y si no hubiera residido en Ciudad de México, no habría sido director fundador del Centro de Artes Visuales, de modo que mencionar estos antecedentes no son detalles irrelevantes.

Castañeda acepta que él mismo no conocía nada de lo que se producía a nivel local. No se asumía como artista, y no estaba al tanto de la Asociación Cultural Aguascalentense, ni de la revista *Paralelo*, ni de Víctor Sandoval, ni de Desiderio Macías Silva. Tampoco conocía a Saturnino Herrán, Jesús F. Contreras o Ramón López Velarde. Interpretemos que estamos ante un artista que descubrió su vocación no a temprana edad y, no obstante, pudo hacer una carrera artística por su propia cuenta. Dos hipótesis son las que planteo aquí: por una parte, había una precaria difusión de los eventos culturales, por la otra, Castañeda no se interesaba en conocer esta oferta. Esto cambiaría radicalmente cuando ingresó en La Esmeralda.

Para tener perspectiva hay que alejarse de donde uno se encuentra. En ese sentido, Castañeda conocería mejor a Aguascalientes, no en su propio estado, sino en Ciudad de México.

Ese desconocimiento del mundo artístico, y acaso cultural, en general, de nuestro país y del mundo, comenzó a enmendarse, sí, en La Esmeralda, pero sobre todo por una persona, que es el tercer acontecimiento capital en la vida artística de Castañeda: haber conocido, haber sido estudiante y haber sido amigo de Benito Messeguer.

Castañeda: estudiante de La Esmeralda

Juan Castañeda ingresó a La Esmeralda en febrero de 1964. De inmediato se encuentra con una situación radicalmente distinta: mientras que en el IABA el énfasis estaba en la producción y en las habilidades manuales y conocimiento de técnicas artísticas, en La Esmeralda algunos profesores se preocupaban por que sus alumnos tuvieran otro tipo de aprendizaje. En concreto: teorías del color, perspectiva, historia del arte. En este sentido, se podría pensar que era una formación académica, pero recordemos que La Esmeralda no tenía institucionalmente esa vocación: por casi 40 años (de 1943, su fundación oficial, a 1983) no otorgó títulos universitarios, como muchas escuelas de arte en la actualidad. De modo que cuando digo que cuestiono este aspecto, lo hago bajo esa perspectiva. Por otro lado, desde luego que podríamos decir que La Esmeralda tenía una tentativa de profesionalizar a los artistas, es decir, de que llevaran una carrera *casi* académica.

La Esmeralda, como he dicho, se funda en 1943, pero sus antecedentes se pueden rastrear hasta 1927, que es cuando Guillermo Ruiz funda la Escuela Libre de Escultura y Talla Directa. A pesar de su edad, la historia de La Esmeralda aún no ha sido escrita en profundidad, con lo cual no hay forma de dialogar sobre las implicaciones que probablemente haya tenido esta escuela a nivel nacional, es decir, ¿cuáles han sido sus alcances?, ¿qué impacto tuvo fuera de la Ciudad de México?,

y más importante aún: ¿cuál es su papel en la historia del arte en México?

En 2015, sin embargo, la revista del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas (CENIDIAP), *Discurso Visual*, publicó un número especial sobre La Esmeralda, que tal vez sea el primer proyecto que eventualmente permita continuar las investigaciones alrededor de esta escuela. Ex alumnos, y ahora notables profesionistas, dejan entrever que existe esta deuda. Arturo Rodríguez Döring, en “Una historia de ‘La Esmeralda’, la escuela de arte del México posrevolucionario” (2015), que es un artículo de la revista anteriormente referida, menciona:

Espero que la oportunidad que nos brinda el INBA a través de la revista *Discurso Visual* deje abierta la posibilidad de que futuros investigadores se den a la tarea de escribir una mejor historia de una de las escuelas de arte más importantes que han existido en México y que sin lugar a dudas seguirá contribuyendo de manera sustantiva al desarrollo del arte mexicano (Rodríguez Döring, 2015: 71).

Para el caso de Aguascalientes, no es osado decir que ha jugado un papel central, ya que Juan Castañeda cursó sus estudios ahí, y lo hizo porque Alfredo Zermeño también lo había hecho. Sólo por esos dos ejemplos es motivo suficiente para afirmarlo. En La Esmeralda, el entendimiento que Castañeda tenía del mundo del arte se ensanchó y enriqueció, cosa que no había pasado mientras cursó sus estudios en el IABA. No estoy diciendo que La Esmeralda ofreciera la panacea, digo que la enseñanza artística en Aguascalientes estaba desfasada, debido a que las instituciones culturales, como hemos visto con el caso de Víctor Sandoval en el capítulo anterior, estaban apenas apareciendo, por lo cual no había una formación consolidada en ese sentido. Con todo, diversos estudiantes de La Esmeralda han cuestionado su propia relevancia curricular, como revela

la opinión de Yolanda Hernández y Carlos Ocegüera, integrantes de Germinal, uno de los grupos que surgirían en la década de los sesenta y setenta, principalmente en Ciudad de México:

[...] en el México de la década de 1970 como estudiantes nos encontramos con escuelas de arte que operaban viejos y caducos programas académicos, tanto en la formación teórica como en el desarrollo práctico, que no respondían al contexto histórico, ni se incrustaban en la problemática social que se vivía (Hernández y Ocegüera, 2015: 74).

¿Cuáles escuelas de arte? Hernández y Ocegüera no lo dicen, pero afirman que, La Esmeralda, no satisfacía sus “expectativas teóricas ni prácticas” (Hernández y Ocegüera, 2015: 75). Reafirmemos: no fue la panacea, pero su contribución a Aguascalientes no puede obviarse.

Los primeros maestros de Castañeda fueron Eduardo Castellanos, Rolando Arjona y Benito Messeguer. Este último fue uno de los profesores que ejerció una notable influencia sobre Castañeda.

Haber estado en La Esmeralda ayudó a Juan Castañeda a *sentirse* artista. Digo *sentirse*, porque estudiar una licenciatura o cursar varios años en un taller, no convierten al estudiante en un artista. Es una profesión que se valida por el circuito del arte, como lo llama George Dickie. Por ejemplo, en cuanto a obra de arte, repito lo que Dickie menciona: “ser una obra de arte, así pues, implica tener un estatus o posición dentro de una estructura” (Dickie, 2005: 115). Lo mismo valdría decir para el artista, es decir, que implicaría tener, no un título universitario, sino un estatus dentro de la estructura del mundo del arte. Lo que sí podemos decir es que Castañeda se forjó como artista gracias a su paso por La Esmeralda, por el IABA, por las enseñanzas de Messeguer y por lo que escuchaba y veía. En ese último punto, el MAM y las galerías de la capital jugaron un papel central en el desarrollo artístico de nuestro personaje. Por

ejemplo, la Juan Martín, que fue fundada en 1961 y por donde se podía ver a varios integrantes de La Ruptura:

La Galería fundada por Juan Martín se dedicó varios años a un grupo de 9 pintores, después llamados generación de “Ruptura” cuyo fin era realizar pintura distinta de la llamada escuela Mexicana. Geometrismo, abstracción, informalismo, neo figurativo, eran expresiones artísticas casi vedadas en los años 60’s. Este grupo consistía de Arnaldo Coen, Lilia Carrillo, Manuel Felguérez, Fernando García Ponce, Alberto Gironella, Francisco Corzas, Vicente Rojo, Gabriel Ramírez, Roger Von Gunten (Sitio oficial, 2017).

Continuemos con el breve listado de galerías que visitaba Castañeda: la galería Misrachi, que inicia su historia en 1933 y que tenía en sus muros a Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, José Clemente Orozco, el Dr. Atl, Rafael Coronel, entre otros (Guillaumin, 2012); y por último, la Pecanins, fundada en 1964, que en opinión de Merry MacMasters (2010) “a lo largo de 45 años no sólo colgaron en sus paredes la obra de muchos artistas famosos y de otros que con el tiempo llegaron a serlo, también abrieron sus puertas a ideas y propuestas nuevas, expusieron la obra de artistas latinoamericanos y tendieron un puente entre Cataluña y México” (MacMasters, 2010). Y más aún, fue una galería que tuvo conciencia de su tiempo, porque “en su espacio se hicieron *happening*, también las primeras propuestas de videoarte, exposiciones callejeras como *Pastelarte*, instalaciones, libros de artista, comida de colores, contribuyeron así a la proyección de varias generaciones de artistas” (MacMasters, 2010). Castañeda no menciona algunas otras galerías que ya existían en esa época y que probablemente haya visitado. En “Arte y galerías de México en la segunda mitad del siglo xx”, Margarita Segarra Lagunas (2012) hace un breve repaso por las galerías en Ciudad de México. Ahí encontré que, desde los años cincuenta, en la Zona Rosa, abrieron sus puertas los siguientes espacios: “la de Antonio Souza, fundada en 1956 en

la calle de Génova, que había sido inaugurada con una exposición de Manuel Felguérez y de Lilia Carrillo” (Segarra Lagunes, 2012: 87); y la ya referida Galería Juan Martín, que inició su trabajo en 1961 en la calle Amberes. Por esta última, según el relato de Segarra Lagunas, sabemos lo siguiente:

[...] a partir de 1965 expone [...] la obra de Vicente Rojo, [...] de Fernando García Ponce, de Roger von Gunten, de José Luis Cuevas, de Francisco Toledo. La presencia de intelectuales y escritores como Octavio Paz, José de la Colina, Tomás Segovia, José Emilio Pacheco, Juan García Ponce en las inauguraciones de la galería y a través de críticas en la página cultural de los diferentes periódicos contribuye a acrecentar su fama de lugar “a la moda” en el que se presentan a un público de “expertos y conocedores” los resultados de la investigación artística de vanguardia (Segarra Lagunes, 2012: 87).

Esta clase de exhibiciones, artistas y propuestas artísticas no eran posibles en el Aguascalientes de las décadas de los cincuenta y sesenta, por las razones que he comentado. Por otro lado, con esto no quiero decir que La Esmeralda, como institución, detonara un cambio en sus estudiantes. Si los estudiantes de los sesenta, a juzgar por las palabras de Castañeda, llegaron a comprender y conocer el arte de su tiempo, fue gracias a sus inquietudes personales, no por objetivos institucionales. No cuento con el documento que pruebe que la Esmeralda no contemplaba materias sobre arte de los sesenta dentro de su currículo, pero no es ilógico pensar que para que una materia se consolide y se imparta en una institución, es imposible que se haga durante el periodo que trata de abarcar. Por ejemplo, pensemos en una materia que quisiera estudiar el arte del año en curso: ¿por dónde empezar?, ¿quiénes han hablado sobre ello?, ¿qué tanto se ha escrito? Claro, podemos decir que en la actualidad no sería tan complicado contestar estas preguntas, pero eso es porque estamos acostumbrados a la velocidad de la información que nos

da la red. Podemos conjeturar que la velocidad de la información es central para diseñar una materia que contemple temas de la actualidad, por lo que en la década de los sesenta, por ejemplo, habría que esperar a que las investigaciones llegaran a México, se difundieran y se asimilaran.

Regresemos con Castañeda: en cuanto a su vida profesional, es indiscutible que lo que vio y conoció en la capital de México, en general, y en La Esmeralda, en particular, lo influenció, no sólo en cuanto a conocimiento de la historia del arte nacional e internacional, sino en cuanto a comprensión a cabalidad del mundo artístico. A través de sus compañeros y profesores, pudo conocer a una parte de la inteligencia mexicana que se encontraba en Ciudad de México, a saber, David Alfaro Siqueiros, Rufino Tamayo, Edmundo O’Gorman, Carlos Fuentes, José Luis Cuevas, Manuel Felguérez, Pedro Friedeberg, Carlos Monsiváis, Gilberto Aceves Navarro. Y los conoció, no porque ellos fueran a dar una charla a La Esmeralda, sino porque, como estudiante, aparte de Messeguer, hizo amistad con Benjamín Manzo, quien era amigo del artista Jaime Saldívar, quien a su vez era su vecino en Ciudad de México. Saldívar fue pintor, pero su aportación a la vida de Castañeda no está relacionada con el acto pictórico, sino con la gente que le presentó, ya que estaba dentro del círculo del arte de la capital del país. Manzo fue al primero al que invitó a sus reuniones, y Manzo, a su vez, invitó a sus compañeros de La Esmeralda. Con esto, sumemos otro factor que probablemente haya influido en Castañeda en su comprensión del mundo artístico: he mencionado sus estudios en La Esmeralda, así como su afición a ver exposiciones y galerías, pero no quiero dejar de mencionar que la conversación también puede ayudar a forjar el carácter de un artista, en tanto que el diálogo es la forma en que nos comprendemos, independientemente de la profesión.

En esas reuniones, por donde desfilaba una parte de la cultura mexicana de élite, había unos con más o menos vocación política, pero es indudable que 1968, con la matanza

de Tlatelolco, sacudió la conciencia de La Esmeralda. Juan Castañeda llegó a participar en las marchas anteriores al 2 de octubre de 1968, pero, por fortuna, el fatídico día no pudo asistir, porque no se enteró. Con todo, la conciencia política de Castañeda no se traducía en reuniones políticas, grupos, planeaciones de marchas, entre otras. Castañeda apoyaba, pero no militaba. En sus palabras, Castañeda es mucho más apolítico que político. Antes de retomar lo que ocurría a nivel político y artístico en esos años, me quiero detener en Messeguer, porque fue su principal guía durante ese tiempo.

Benito Messeguer: profesor de Juan Castañeda

No sé si los profesores alentaban a sus estudiantes a que conocieran arte de su tiempo, pero el caso del que hablamos, de Benito Messeguer, a partir del testimonio de Castañeda, fue uno de esos maestros que lo hacían, y lo hacían constantemente. Castañeda me ha dicho que sí se sentía parte de su tiempo, porque estaba informado de lo que estaba pasando en el mundo. Éste es un testimonio de relevancia, porque es verificable en su ejercicio como director del CAV, cuestión en la que ahondaré en líneas posteriores. ¿Dónde aprendió aquello? No fue estrictamente por La Esmeralda, sino por la conversación con Messeguer y por la actitud personal de Castañeda. Si estamos de acuerdo en que la conversación, el diálogo, el debate, la discusión, es decir, el intercambio de opiniones, contribuye a nuestra formación profesional, sea cual sea el campo del conocimiento, no es una exageración decir que Castañeda también fue formado por esos encuentros escolares y extraescolares con Benito Messeguer.

Benito Messeguer (1930-1982), de origen español, llegó a México cuando tenía 14 años, y ahí fue donde murió. Lo que más se ha estudiado sobre Messeguer, en cuanto a su pro-

ducción artística, ha sido su trabajo como muralista. Antonio Rodríguez dijo a *Proceso* que Messeguer dominaba todos “los aspectos de la plástica: la pintura, el grabado, incluso llegó a practicar la escultura pero su género fue el muralismo” (Rodríguez, 1982). También ha sido estudiada su labor como integrante de un grupo: “Con Francisco Capdevilla y José Hernández Delgadillo, formó en 1962 el grupo Nueva Presencia, también conocido como Los Interioristas” (MacMasters, 2017). Sin embargo, su contribución como profesor y la influencia que tuvo en sus estudiantes no han sido registradas al día de hoy. No he encontrado discusiones sobre la labor docente de Messeguer, sólo tengo documentos que disertan sobre su trabajo como creador, pero aparte del testimonio de Castañeda, tengo guiños que me hacen pensar en su buena reputación como profesor.

Arturo Rodríguez Döring refiere que, cuando ingresó a La Esmeralda, en 1984, escuchó “hablar incesablemente de los ‘años dorados’ de las direcciones de Benito Messeguer y Rolando Arjona, quienes sucedieron a Castro Pacheco en 1973-1976 y 1976-1983, respectivamente” (Rodríguez Döring, 2015: 68). Rodríguez Döring, exalumno, profesor y eventualmente director de La Esmeralda de 1998 a 2004, no es un representante menor para hablar sobre esta escuela, por lo que considero que su opinión es valiosa cuando refiere que en los ochenta “era el semillero de los artistas –principalmente pintores– más importantes de México” (Rodríguez Döring, 2015: 68). El autor se pregunta a qué se deberá ese éxito, y se responde que deben “haber tenido [...] mucho que ver los dos directores que tanto han sido aclamados: Messeguer y Arjona” (Rodríguez Döring, 2015: 68). Insisto: el papel de Messeguer en el sentido académico o docente es echado de menos en la historia del arte en México, pero está el testimonio de Castañeda, quien fue su alumno y amigo.

Juan Castañeda: *messegueriano*

Castañeda aprendió de Messeguer, sí, técnicas artísticas, pero lo que más ha impactado de él en su vida es su forma de ser y su actitud con los demás. En tres palabras: compartir la pasión. Claro, esto es improbable en el terreno científico, y podríamos hablar de transmisión de inquietudes intelectuales, de diseminación de conocimiento, de herencia intelectual, pero cuando Castañeda habla sobre lo que hizo, el nombre que repite es Messeguer, y se siente en deuda con él. En cualquier caso, una cosa es evidente: Messeguer era un maestro generoso con sus estudiantes, transmitía lo que le interesaba (no por nada Rodríguez Döring llama a este tiempo “edad de oro de La Esmeralda”), y eso lo heredó Castañeda. Me ha faltado mencionar una palabra: *provocación*. Castañeda menciona que Messeguer artísticamente *provocaba* a sus alumnos. Eso mismo refieren de Castañeda, Moisés Díaz, Pilar Ramos, Faustino Barba y Leonardo Martínez. A su vez, no en vano, La Agencia A. C., intituló un documento sobre Castañeda como *Las provocaciones de Juan* (2017).

¿Qué hacía Messeguer con sus estudiantes? De acuerdo con Castañeda, Messeguer viajaba con frecuencia a Nueva York y a Europa, y al regresar a la capital del país, compartía diapositivas a sus estudiantes y debatían sobre el arte que se practicaba en otros lados del mundo. Eso en cuanto al caso del arte fuera de México. Dentro de México, criticaba a la tradición muralista, por ejemplo, y eso también lo recuerda Castañeda como parte importante de su formación. Esto es comprobable cuando Messeguer dice que en esa época en México había “un estancamiento en cuanto a calidad; [se estaba] produciendo un muralismo lambiscón” (Messeguer, 1982). En cuanto a lo que le aprendió como docente, Castañeda menciona que jamás les dijo a sus estudiantes lo que debían de hacer, sino que los estimulaba para que crearan. Otra forma de decir *estimular* es *provocar*. Ya sea por afinidad intelectual o artística, ya sea por

identificación o por amistad, el hecho es que Messeguer vio en Castañeda algo más que un estudiante. Sería arriesgado suponer lo que pensaba Messeguer, pero a juzgar por los comentarios de Castañeda, diríamos que trató de transmitirle lo que sabía sobre el mundo del arte y el arte de su tiempo. Dice Castañeda que fue por él que conoció galerías, que conoció grupos y que le ayudó a integrarse al círculo cultural y artístico de Ciudad de México, que en ese momento era la capital del arte en nuestro país. Castañeda, en este sentido, fue, y es, *messegueriano*. Ese *messegerianismo* consistía, básicamente, en tener una actitud oral con sus estudiantes: conversar y criticar. Fue con Messeguer que Castañeda comenzó a criticar su trabajo y a criticar a los demás. Éste es uno de los dos rasgos definitivos que hacen distinguir La Esmeralda del IABA: conocer su tiempo y criticarlo. Pero no toda La Esmeralda funcionaba así. Castañeda recuerda que sólo se hacía en las clases de Benito Messeguer, y no nada más eso, Messeguer invitaba a sus estudiantes a no conformarse con el conocimiento de las aulas. Dicho esto, podríamos resumir la influencia de Messeguer en tres aspectos:

- Insistencia en conocer el tiempo en el que uno trabaja.
- Conocimiento crítico del arte.
- Compartir el gusto por el arte.

Castañeda tendría los tres.

Acciones paralelas a la formación de Juan Castañeda en La Esmeralda

Transformaciones institucionales

Mientras que Castañeda estaba en Ciudad de México, en Aguascalientes se ponían en marcha la Casa de la Cultura, en 1967, y el antecedente de Arte Joven, el Concurso Nacional para Estudiantes de Artes Plásticas, en 1966. El 28 de agosto de 2017,

el escritor y profesor de la Universidad de Houston, José Ramón Ruisánchez Serra, afirmó que el Premio de Poesía Aguascalientes había fundado la modernidad de la poesía mexicana (Ruisánchez Serra, 2017). Si esto es cierto, en 2018 cumplió 50 años de haberlo hecho. ¿Podríamos decir lo mismo sobre Arte Joven? Esto es, ¿podríamos decir que Arte Joven fundó la modernidad del arte en México? Necesitaríamos una tesis doctoral para conjeturarlo, pero no es arriesgado decir que Arte Joven no tiene una importancia minúscula. Por el premio han pasado Gabriel Orozco, los hermanos Castro Leñero y Enrique Guzmán. Y no sólo artistas. La calidad de los jurados está probada con tan sólo nombrar a algunos de ellos: Jorge Alberto Manrique, Teresa del Conde, Carlos Blas Galindo y Raquel Tíbol. Esta última, cuando Arte Joven (1981 a la fecha) aún era Concurso Nacional para Estudiantes de Artes Plásticas (1966-1980), en su décima edición, publicó un artículo en la revista *Tierra Adentro*, intitulado “El concurso de Aguascalientes: Motivación válida y necesaria”, de donde comparto un par de líneas:

No todos los caminos convergen en Aguascalientes. Mas no hace falta una investigación minuciosa para contestar que la mayoría de esos caminos sí crecen de alguna manera en la Casa de la Cultura. [...] Después de una década el Concurso ha tenido una red de intercomunicación reconocida por los propios estudiantes, la cual les permite una convivencia, a través de sus trabajos, que se debe considerar necesaria y hasta indispensable (Tíbol, 1976: 29).

Cada artista y jurado ha enriquecido el patrimonio artístico de México, y en consecuencia, Arte Joven ha contribuido a fomentarlo y potenciarlo, quizá como ningún otro concurso de arte en el país. Con todo, no existen estudios pormenorizados acerca de la relevancia que ha tenido en la formación de artistas mexicanos. Esto, desde luego, es hablar del arte desde un punto de vista del Estado, en tanto que es un premio y es una convocatoria que son originadas por la institución cultural en México.

¿Qué significa esto? La participación del Estado en nuestro país en materia de arte no ha estado exenta de controversia. Los muralistas mexicanos hicieron su arte, en buena medida, por la contribución estatal y reflejaron una política de Estado. Regreso a las palabras de Octavio Paz sobre el arte y sus matrimonios a lo largo de la historia:

Hubo una época en que la Iglesia les dictaba a los artistas lo que había que hacer; o el Estado, el arte oficial o los partidos políticos, como en nuestra época el realismo socialista [...] pero yo creo que la influencia de la galería, del comercio, ha sido particularmente nociva porque todas esas potencias antiguas tenían ideas sobre el arte. El mercado no tiene ideas, tiene intereses únicamente (Paz, 1984).

Una forma de ingresar a dicho mercado, quizá, sea a través de los premios, de modo que, en función de la importancia del premio, un artista puede ser catapultado o no a una esfera más amplia. Un premio no hace mejor ni peor a un artista o una comunidad, pero sí puede reflejar el arte de un tiempo determinado. Las transformaciones en el mundo artístico o en el mundo institucional del arte no acotan el radio de transformaciones. No olvidemos que también las hubo en cuestiones sociales y políticas, y esto, invariablemente, se reflejaba en el arte.

*1968: el evento más trascendental
de la segunda mitad del siglo XX mexicano*

En Ciudad de México, Castañeda cayó en cuenta de que las discusiones sobre arte afectaban, en el buen sentido, el trabajo de los artistas. Como ejemplo de esto, Castañeda recuerda, como parte de sus inquietudes personales, estar al tanto de las discusiones entre realistas y abstractos, los salones independientes, la *Exposición solar* (1968), el Salón de la Plástica Mexicana. Hubo varios eventos culturales y artísticos en ese momento, como los ya mencionados, pero acaso el evento más trascendental, por

sus implicaciones políticas y sociales, haya sido el 2 de octubre de 1968.

Ya he hablado de Benjamín Manzo, quien fue uno de los que le abrió las puertas de la comunidad artística. En aquellas reuniones, no sólo se comentaba la cultura, sino también el contexto social. De todo ese desfile de personalidades de la cultura mexicana, había unos con más o menos vocación política, pero es incuestionable que 1968 sacudió a la clase intelectual y artística de la capital. Al menos así lo deja ver Álvaro Vázquez Mantecón (2007) en “La visualidad del 68”: “Los estudiantes y profesores de las dos principales escuelas de artes plásticas de la capital (la Academia de San Carlos, de la UNAM, y la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado, La Esmeralda del INBA) también realizaron obra como parte de las brigadas de propaganda del Movimiento Estudiantil” (Vázquez Mantecón, 2007: 36). Como parte de La Esmeralda, Juan Castañeda llegó a participar en las marchas anteriores al 2 de octubre de 1968, pero a la fatídica no asistió porque no se enteró, como ya platicamos.

No es mi propósito hacer una exploración histórica del 68, más cuando hay cientos de tesis y libros y artículos y documentales que lo hacen con suficiencia (*La noche de Tlatelolco* de Elena Poniatowska, por ejemplo). No. El interés está centrado en las posibles consecuencias que tuvo en el terreno de la producción artística, sin desviar la atención de que, en el caso del Centro de Artes Visuales, no hay relación implícita o explícita del evento, porque todavía no se fundaba, y además, su director, como ya hemos visto, se ha declarado apolítico. Sin embargo, el suceso es en sí mismo tan poderoso que obviarlo sería lamentable.

A 40 años de distancia, Poniatowska escribió en *Babelia* (suplemento cultural de *El País*), un resumen de las repercusiones que tuvo el 2 de octubre de 1968 en la sociedad mexicana. La Premio Cervantes lo llama “el acontecimiento más trascendente de México en la segunda mitad del siglo XX” (Poniatowska, 2008). Es difícil estar en desacuerdo, y más aún cuando

revisamos la forma en que el Estado mexicano actuó con sus fuerzas armadas contra su propio pueblo:

[...] el 2 de octubre de 1968 sobrevino la masacre. El ejército tomó la plaza y hombres vestidos de civil que llevaban un guante blanco o un pañuelo para identificarse desataron la balacera. La desbandada fue general y el fuego cerrado y el tableteo de las ametralladoras convirtieron el lugar en un infierno. Según el periódico inglés *The Guardian*, murieron más de trescientas personas y las que llegaron a los hospitales tenían heridas en la espalda, en los glúteos, en las piernas, porque les dispararon por detrás, mientras huían (Poniatowska, 2008).

En 2007, la UNAM publicó *La era de la discrepancia: arte y cultura visual en México 1968-1997*. Casi 20 investigadores se encargaron de llenar un hueco en la historia del arte en la capital del país. ¿En qué sentido? Por ejemplo, Vázquez Mantecón recuerda que antes de la tragedia, entre agosto y diciembre de 1968, Raúl Kamffer filmó *Mural efímero* “sobre la acción de un grupo de pintores en apoyo a los estudiantes” (Vázquez Mantecón, 2007: 35). Entre los artistas que se involucraron estuvieron José Luis Cuevas, Roberto Donís, Francisco Icaza, Jorge Manuell, Adolfo Mexiac, Mario Orozco Rivera, Ricardo Rocha, Manuel Felguérez y Benito Messeguer (Vázquez Mantecón, 2007: 35). Por otra parte, igualmente anterior al 2 de octubre, tuvo lugar la exposición *Salón Independiente*, que fue una exhibición en protesta por la *Exposición Solar*, que fue organizada por el Estado para celebrar los juegos olímpicos de 1968. Los artistas se inconformaron debido a que había una jerarquía “por técnica, así como por espacios y premios”, de acuerdo a Graciela Schmulchuk (2002). En la nota “Exhibirá el MUCA el arte creado en torno al movimiento de 1968”, publicada por *La Jornada* el 12 de febrero de 2007, Merry MacMasters recupera el testimonio de Marta Palau, quien dice lo siguiente: “Llegué de Tijuana con mi obra, pero me hablaron todos y me dijeron:

‘no la entregues, porque nos estamos reuniendo para hacer una cosa de protesta por [...] la matanza de Tlatelolco’. No queríamos participar en una exposición del gobierno, pero sí mostrar nuestro trabajo en otro espacio” (MacMasters, 2007). Ese otro espacio fue el *Salón Independiente*, que tendría una corta vida: de 1968 a 1971. Ahí expondrían Gilberto Aceves Navarro, Artemio Sepúlveda, Arnold Belkin, Francisco Corzas, Fernando García Ponce, Benito Messeguer, entre otros (Híjar, 2007: 179). Por un lado, estas respuestas de los artistas a acciones del Gobierno hablan del interés de los creadores en usar su arte como protesta; por otro, hablan de una especie de divorcio entre las instituciones y sus artistas. Quizás ello explique la emergencia de grupos independientes, que no conformes con las plataformas institucionales, buscaron sus propios espacios y crearon sus propias obras al margen del amparo gubernamental. Estos grupos, a la sazón serían conocidos, justamente, como Los Grupos. Decenas de ellos actuaron bajo esta consigna. Alberto Híjar (2007) los antologó en *Frentes, coaliciones y talleres. Grupos visuales en México en el siglo XX*. Ahí podemos conocer y revisar un poco de la trayectoria de grupos como “Nueva Presencia” (1961), “Tepito Arte Acá” (1973), “El Colectivo” (1976), “Proceso Pentágono” (1976), “Peyote y La Compañía” (1978), entre otros. Institución y arte, al inicio del siglo XX mexicano, parecían estar en buenos términos y con resultados que al día de hoy se pueden ver (pensemos en los murales de Rivera, Orozco, Siqueiros o Camarena). En cambio, en la segunda mitad hay una separación.

En Aguascalientes, sin embargo, la segunda mitad del siglo no seguiría esa inercia de la capital. Al contrario, institución y arte fueron de la mano, como veremos. Ya sea a través de un divorcio o de un matrimonio, con el tiempo es comprobable ver que hemos tenido el mismo problema: ¿qué ha pasado con la reflexión, la teoría, la crítica, la historia del arte en esa época? La producción artística del tiempo en cuestión no había sido documentada, archivada y estudiada, y el proyecto

encabezado por Olivier Debroise y Cuauhtémoc Medina trató de hacerlo. Ante este problema, los autores se preguntaron:

¿Cómo se escribe la historia de lo que fue mantenido al margen de la historia? ¿Cómo atender el desvanecimiento de un momento cultural y las posibilidades que abre su rescate público? Ante el descuido institucionalizado del periodo, era necesario plantear una exhibición que operara como activación y socialización de la memoria. El interés académico en el ámbito artístico no es neutral: la apatía de los historiadores de arte del país que, a diferencia de otros lugares alrededor del mundo, no consideraban “lo contemporáneo” como terreno de investigación, era en gran medida resultado del desdén de las instituciones y del mercado hacia las obras, y de la falta de circulación de debates (Debroise, Medina, 2007: 20).

De alguna manera, su problema es el presente problema, y acaso también lo sea de los que están interesados en llenar huecos de la historia del arte en sus respectivas localidades. No es exagerado decir que en 1968 el país sintió la tragedia como si hubiera ocurrido en su propio contexto. Sin embargo, a nivel artístico, las repercusiones fueron distintas. En Ciudad de México hubo protestas, críticas y conformación de grupos que se alejaron de la institución. En Aguascalientes, a nivel artístico, no he encontrado una obra que se destacara como protesta del 68.

La actividad docente de Juan Castañeda en Ciudad de México

Castañeda termina su formación en La Esmeralda en 1968, aunque oficialmente egresa en enero de 1969. En ese momento no tenía pensado regresar a Aguascalientes, ya que consiguió trabajo en Ciudad de México, aunque, ocasionalmente regresaba a su tierra a visitar a su familia. De ocasional a perma-

nementemente, Castañeda regresaría a Aguascalientes en 1977, pero ese intervalo de nueve años también tuvo influencia en el Castañeda que llegaría a Aguascalientes como fundador del CAV, porque sus encuentros con Messeguer continuarían, y sus primeras experiencias como profesor de arte le confirmarían su profesión como artista y como docente. ¿Por qué es relevante esto? Porque si no se hubiera quedado durante esos años en Ciudad de México, difícilmente hubiera conseguido ser el primer director del Centro de Artes Visuales.

Un año después de haber salido de La Esmeralda, en 1970, Messeguer recomendó laboralmente a Castañeda y así comenzó su labor docente a nivel básico en el Colegio Israelita. Durante éste y otros trabajos, sin embargo, no dejó de preocuparse por exponer:

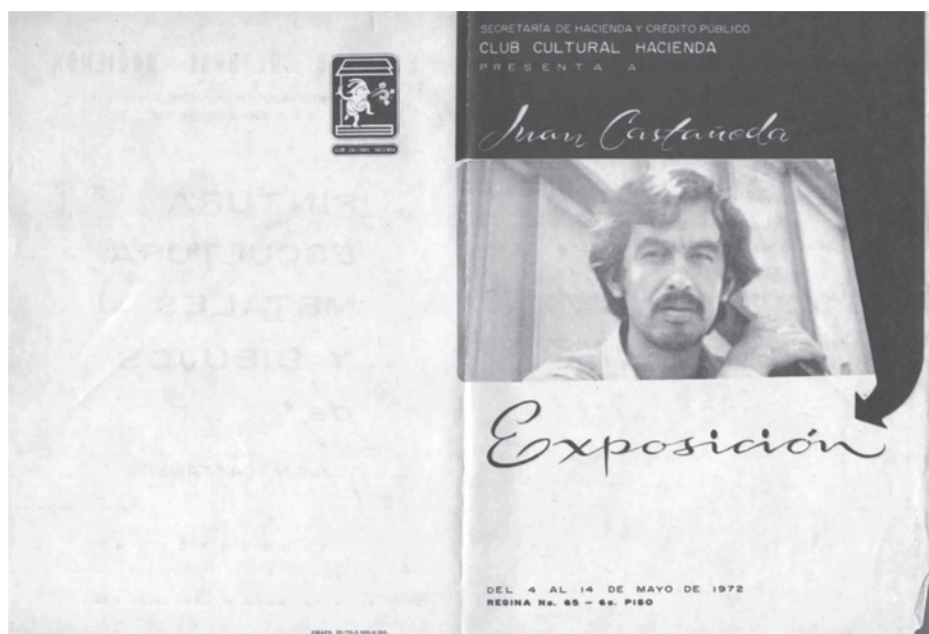


Ilustración 2. Exposición de Juan Castañeda en la Secretaría de Hacienda y Crédito Público. 1972. Ciudad de México. Imagen del archivo particular de Juan Castañeda donada al autor.

PINTURAS
DE
Juan Castañeda

Auto-retrato mixta s/fibracel	Corte transversal II acrílico s/tela	Dos mujeres II acrílico s/tela
Dos mujeres con sol rojo mixta s/tela	Corte transversal III acrílico s/tela	Encuentre las dos iguales mixta s/tela
Mujer horizontal mixta s/tela	Blanco negro óleo s/madera	La morena mixta s/tela
Interior acrílico s/tela	Mujer roja mixta s/tela	La vaca y la paloma mixta s/tela
Torso en la mañana mixta s/tela Colección Irma Palacios	Mujer negra acrílico s/tela	Torso cubierto de azul mixta s/tela
Mujer y triángulo mixta s/tela	Muchacha roja óleo s/tela	La vaca mixta s/tela
Mujer y triángulo II mixta s/tela	Torso verde cielo rojo mixta s/tela	Playa negra óleo s/fibracel
Corte transversal óleo s/tela	Dos mujeres mixta s/tela	Mujer en la playa óleo s/tela
		Mujer colgada mixta s/fibracel

EL INSTITUTO ANGLO-MEXICANO DE CULTURA, A. C.
SE COMPLACE EN INVITAR A USTED,
A LA EXPOSICION

que se inaugurará el martes 22 de marzo de 1977, a las 19.30 horas
en el Aula Magna del Instituto,

M. Antonio Caso 127 México 4, D. F. Tel. 566-45-00

Ilustración 3. Exposición de Juan Castañeda en el Instituto Anglo-Mexicano de Cultura A. C. Marzo de 1977. Ciudad de México. Imagen de archivo particular de Juan Castañeda donada al autor.

En el año lectivo de 1974, por invitación de Messeguer, Castañeda ingresa a La Esmeralda como profesor. Con ese trabajo, enriqueció su formación docente, en tanto que venía de dar clase a nivel básico y ahora daba clase directamente con aspirantes a artistas o con artistas incipientes o con artistas medianamente formados. Por otra invitación de Messeguer, Castañeda dio clase de dibujo en el Taller Nacional de Tapiz. Pedro Preux, el fundador del taller, pidió a Benito Messeguer un maestro, y pensó en Castañeda (Castañeda, 2017). Esto me habla de que Messeguer tenía en buena estima a Castañeda o en general era muy bondadoso con sus estudiantes y exestudiantes. En cualquier caso, una cosa es evidente: confiaba en Castañeda.

Como profesor de La Esmeralda, Castañeda intentó emular a su tutor. En su segundo año como maestro tuvo como estudiantes a Irma Palacios, Francisco Castro Leñero y Othón Téllez, por mencionar algunos de los más destacados. Su metodología, *messegueriana*, desde luego, radicalizó un componente que con Messeguer aparecía, pero no potenciado: la libertad. Al término del año lectivo, Castañeda pidió que sus alumnos lo evaluaran. Othón Téllez le dijo, según recuerda Castañeda, que la libertad había sido un exceso, y que eso no le había gustado. Castañeda lo hacía para que sus estudiantes trataran de comprender el hecho artístico como una de las manifestaciones de la libertad. Además, tenía en cuenta que sus profesores no siempre permitían que en sus clases hubiera libre albedrío. Por ejemplo, Ernesto Vázquez Beltrán, a juicio de Castañeda, decía a sus estudiantes incluso cómo debían sacar punta al lápiz. A unos profesores les interesaba más la parte técnica, a otros, como a Castañeda, la parte creativa. Tanto a Castañeda como a Messeguer les interesaba la crítica dentro de las aulas. Castañeda recuerda que en uno de sus últimos encuentros con Eloy Tarcisio en la ciudad de Aguascalientes, como parte del jurado de Arte Joven 2016, refería que cuando era estudiante, si quería platicar con alguien sobre arte contemporáneo, iba directamen-

te con Juan Castañeda. Irma Palacios y Castro Leñero son de la misma opinión, según cuenta Castañeda: cuando querían saber de arte actual, acudían a ver los libros de Castañeda, que es lo que hacía él cuando visitaba a Messeguer. Sea mito o no, están los testimonios de otros estudiantes que afirman que ésa era la forma de actuar de su profesor, Juan Castañeda (Ramos, Díaz, Barba, Martínez). Tantos artistas, sin ponerse de acuerdo, difícilmente mitificarían su opinión. Con esto no estoy diciendo que Castañeda fuera el único profesor interesado en difundir y promover el conocimiento del arte de su propio tiempo, sino que fue uno de muchos otros, pero su caso es especial, ya que cuando llega a Aguascalientes, este interés por su tiempo es reflejado en su gestión.

Entre 1974 y 1977, de acuerdo con Castañeda, Messeguer quería cambiar el plan de estudios de La Esmeralda, en el sentido de que quería modificarlo radicalmente. A los directivos de entonces al parecer no les agradó la intención de Messeguer, de modo que los despidieron. Hablo en plural porque Castañeda también fue despedido. En 1976, Messeguer y Castañeda se reunían y tenían juntas, pero Rolando Arjona, el entonces director, no estuvo de acuerdo con las modificaciones que sugerían, y de algún modo se las ingenió para que, a la entrada de La Esmeralda, se pusiera una lista de profesores que eran *non gratos*. Dos de ellos fueron Benito Messeguer y Juan Castañeda. Esto me habla de que Castañeda era incondicional de Messeguer, que lo seguía, que creía en él, y que estaba preocupado por crear un currículo más acorde con el tiempo en el que vivían.

Esta modesta revuelta estudiantil llegó a oídos del director del INBA, Juan José Bremer, quien trató de conciliar. Dio otro espacio a los profesores en cuestión. Fue así que nació lo que se le conoció como La Esmeraldita, que estuvo en la calle Colima (atrás de la famosa tienda Palacio de Hierro). Las modificaciones consistieron en eliminar los grados (primero, segundo, tercero) y se optó por formar grupos de intereses ar-

tísticos (escultura, dibujo, arte conceptual). Castañeda quiso la materia de arte conceptual, por sus intereses personales, dirigidos a provocar a sus estudiantes. Así se conformó el Centro de Investigación y Experimentación Plástica, que fue conformado por profesores y estudiantes de La Esmeralda. Fue lo último que hizo Castañeda antes de regresar a Aguascalientes.

Este episodio de la historia de La Esmeralda es brevemente contado por Mauricio Gómez Morín en “De los esmeraldinos años setenteros o del valor latente de las semillas”, igualmente publicado por *Discurso Visual*, en 2015. Por ejemplo, refiere que “La reciente elección del maestro Arjona había sido producto de una lucha encarnizada por el poder y por la orientación pedagógica/artística, que había generado una profunda escisión en ‘La Esmeralda’” (Gómez Morín, 2015: 86). Lo cual habla más de un conflicto político que de un conflicto curricular. Quizá no sean excluyentes, pero el caso es que Castañeda menciona que la lucha era por el cambio de currículo, mientras que Gómez Morín lo recuerda más como una lucha de poder, porque Arjona quería el poder a toda costa y acordó con Juan José Bremer, titular del INBA, quedarse en La Esmeralda:

Una parte de la comunidad académica y estudiantil se opuso a la maniobra, entre quienes se encontraba el propio Messeguer, Aarón Cruz, Carlos García, Tomás Parra y Sebastián. Pero Arjona reaccionó rápido orquestando un acta administrativa para la consignación de los antes mencionados “por saqueo y hurto de documentos oficiales”. La acción judicial no tuvo efecto pero la escaramuza sirvió para provocar la salida de la institución, no tengo claro si obligatoria [voluntaria o ambas, del grupo disidente] (Gómez Morín, 2015: 86-87).

He traído a cuento esto porque, en efecto, fueron despedidos varios profesores, como refiere Gómez Morín: “Arjona quedó encumbrado y [...] en un clásico juego [...] priísta: el INBA también apoyó la creación del Centro de Investigación y Expe-

rimentación Plástica (CIEP) dirigido por Tomás Parra y que dio cobijo a los maestros y alumnos cismáticos expulsados; algo así como ‘La esmeralda Alternativa’, sin decirlo expresamente” (Gómez Morín, 2015: 87). En palabras de Castañeda, se le conoció como “La Esmeraldita”. Esto sucedió poco tiempo antes de que a Castañeda llegara una oferta que terminaría aceptando, por lo que sus días en La Esmeralda, La Esmeraldita y Ciudad de México, estaban contados.

La solicitud de trabajo para dirigir el Centro de Artes Visuales

He nombrado las reuniones en casa de Jaime Saldívar y las pruebas de que en efecto tantos artistas tenían amistad con él, son ciertos guiños de Salvador Elizondo, de Elena Poniatowska y de Carlos Fuentes. En “Rememoración de amigos: Jaime Saldívar”, de Salvador Elizondo (2007), el escritor cuenta un rasgo de la personalidad de Saldívar:

Esa condición de la que se ufanaba no le impidió tratar con los pintores y con todos los artistas que lo frecuentaban en un plan de igualdad y muchas veces de generosidad poco común en nuestro ambiente, pues no fue parco ni en los consejos que le dictaba la experiencia ni en sacar la billetera cuando era merecida para ayudar a la innumerable mesnada de aspirantes que acogía a su hospitalidad (Elizondo, 2007).

Elizondo menciona un tema que uno podría entrever en el relato de Castañeda: la generosidad, ya que las reuniones se hacían en su casa, y recibía a cuanto artista se le presentara. Un elemento más, ahora a cargo de Poniatowska, data los encuentros desde los años cincuenta, donde Fuentes “además de bailar mambo y cha cha chá, escuchaba con una avidez insaciable a las mujeres de collares de perlas y vestidos chemise y

tomaba notas de cómo Jaime Saldívar [...] tocaba el piano para enamorarlas” (Poniatowska, 2017). Por si cabe duda acerca de la relación de Saldívar con Fuentes, hay una edición de *La suave Patria*, de Ramón López Velarde, cuyo prólogo es de Carlos Fuentes, y cuyas ilustraciones son de Jaime Saldívar.¹⁸

Las reuniones de Jaime Saldívar eran habituales, y en una de ellas, Castañeda conoció a Hilda Campillo. Tiempo después, en 1977, ambos coincidieron en una exposición en Ciudad de México, cerca del Parque de La Bombilla. Campillo abordó a Castañeda, y como sabía que él era aguascalentense, le hizo una oferta que consistía en lo siguiente: ir a dirigir el Centro de Artes Visuales de la ciudad de Aguascalientes. Campillo estaba trabajando en ese momento en la Dirección de Promoción Nacional. Su jefe: Víctor Sandoval. Hilda Campillo, además de su trabajo como funcionaria, era artista.



Ilustración 4. De izquierda a derecha: Hilda Campillo, Mónica Mayer y Maris Bustamante.

Crédito de la imagen: Archivo de Ana Victoria Jiménez (1991), revista Código.

Artículo publicado por Gabriela Jáuregui el 9 de junio de 2015.

18 El libro se puede consultar en el siguiente enlace: https://issuu.com/edicionestecolote/docs/suave_patria_web

El autor de *Fraguas* quería renovar la actividad artística en la Casa de la Cultura, y una de esas renovaciones fue a nivel institucional en las artes visuales. Sandoval encomendó a Campillo la misión de buscar a un director, conocedor del campo artístico, que preferiblemente fuera de Aguascalientes, y que quisiera regresar a su tierra para dirigir el CAV. Castañeda contestó que tenía que valorar las circunstancias y poner ciertas condiciones. Como sabemos, fueron aceptadas, y al poco tiempo Castañeda comenzó su etapa como director. Su paso por La Esmeralda –ora como estudiante, ora como profesor–, sus reuniones con Saldívar, su conocimiento del mundo artístico, su inquietud por estar al día en cuestiones de arte y sus conversaciones con Messeguer le dieron la experiencia que Sandoval necesitaba.

El regreso a Aguascalientes: Castañeda como director-fundador del CAV

La petición de Sandoval a Castañeda era sencilla: renovar la actividad artística, es decir, que no trabajaran como lo hacían con Zermeño, que en ese momento dirigía el departamento de artes plásticas de la Casa de la Cultura.

Juan Castañeda regresa definitivamente a Aguascalientes a finales de agosto de 1977, porque las clases empezaban en septiembre. El 1 de septiembre arranca el primer año lectivo del Centro de Artes Visuales, e inicia su gestión como director-fundador del Centro de Artes Visuales. ¿Qué fue lo que renovó Castañeda? En principio, hay que tener en cuenta que no había propiamente un centro de arte dedicado a la enseñanza no académica de las artes visuales. Castañeda, entonces, inaugura un nuevo episodio de la historia institucional del arte en la ciudad. Él mismo confiesa que llegó muy optimista, creyendo que sus ideas y sus propuestas “iban a ponerse en práctica con resultados extraordinarios”.

Antes de llegar a Aguascalientes, Castañeda hace su primer viaje por Europa, y conoce algunos de los museos que resguardan el patrimonio de la humanidad, como la National Gallery, el Pompidou, el Louvre, la Fundación Miró. También por Messeguer, o motivado por él, Castañeda fue a Nueva York por primera vez en 1969. En ese primer viaje, Castañeda y Elva Garma, artista y su esposa, también visitaron Washington. Ahí entró en contacto con los ídolos de Messeguer, concretamente con Van Gogh y Gauguin. También vio obras de Jackson Pollock y, según sus palabras, toda la historia del arte que hasta ese momento conocía. En una de las imágenes posteriores, veremos que los viajes eran un pretexto para la conversación, ya que ese aprendizaje y esa experiencia, eventualmente los compartiría con los demás.

Víctor Sandoval no habló de cuánto tiempo iba a estar Juan Castañeda al frente del CAV. Terminaría dirigiéndolo 26 años. Después de sus primeros seis años, Castañeda se reunió con el director de la Casa de la Cultura, Ladislao “El Chato” Juárez, y le comentó que podía elegir a otra persona como director y continuar el proyecto del CAV, pero Juárez le pidió consultarlo con el resto de los profesores. Benjamín Manzo, a quien conoció en La Esmeralda y quien terminaría trabajando en Aguascalientes, junto con Alfredo Zermeño, no veían con buenos ojos que Castañeda se quedara, y en palabras de Castañeda, le dijeron a Juárez: “Vamos a darle oportunidad otro año para que demuestre si es que puede”. Molesto, Castañeda aceptó, no sin antes reflexionar que no volvería a ofrecer su renuncia, a no ser que las autoridades culturales o estatales se la pidieran. Esto probablemente explique por qué no cedió el puesto a alguien más durante tanto tiempo. A pesar de ello, Castañeda tenía que hacerlo, es decir, cada seis años tenía que dar su renuncia ante las autoridades, porque así es el sistema burocrático. Castañeda llegó a la mitad del sexenio de Refugio Esparza Reyes (1974-1980), y sería ratificado en cuatro administraciones más: Rodolfo Landeros Gallegos (1980-1986), Miguel Ángel Barberena

Vega (1986-1992), Otto Granados Roldán (1992-1998), y Felipe González González (1998-2004). Con este último, sin embargo, no llegó a concluir: se apartaría en 2003. Estuvo, decía, 26 años, lo cual nos puede sugerir que tuvo tiempo de sobra para llevar a cabo sus ideas y sus provocaciones.

Castañeda decidió tener grupos por nivel: grupos de inserción, grupo intermedio y grupo avanzado. Él se quedaba con el último, porque así lo quiso. El criterio para decidir quién se encontraba en qué grupo era por tiempo: los que ingresaban, iban al primer grupo; los que llevaran al menos un año, al grupo intermedio; y los que llevaran dos o más años, al grupo avanzado. En 1977, los grupos intermedio y avanzado fueron elegidos por el tiempo que habían pasado durante el taller de Alfredo Zermeño, pero Castañeda se encontró con que ese criterio no demostraba que los alumnos tuvieran mayor conocimiento. En concreto, se dio cuenta de que los estudiantes y los profesores de intermedio y avanzado tenían dificultades conceptuales. Dice Castañeda que Zermeño enseñaba “historia del arte” llevando a sus estudiantes a exposiciones, no a través de un recorrido teórico y filosófico y crítico de la historia alrededor del arte.

De acuerdo con Castañeda y con otros artistas (Pilar Ramos; Moisés Díaz), había profesores que guardaban para sí la información que tenía que ver con la actualidad en el arte o, en dado caso, no compartían todo su conocimiento con sus estudiantes. Con esas actitudes, Castañeda se dio cuenta de que iba a ser complicado desarrollar lo que pretendía. Además, digamos que se le había olvidado un detalle: si quería replicar su aprendizaje en La Esmeralda, tenía que colocar al Centro de Artes Visuales como una escuela análoga, es decir, una escuela donde acudían muchas personas que tenían la clara intención de profesionalizarse. El Centro de Artes Visuales, como los anteriores talleres de arte en el IABA y en la Casa de la Cultura, no tenía esa vocación. ¿Qué era? Leamos lo que dice un documento de la época:

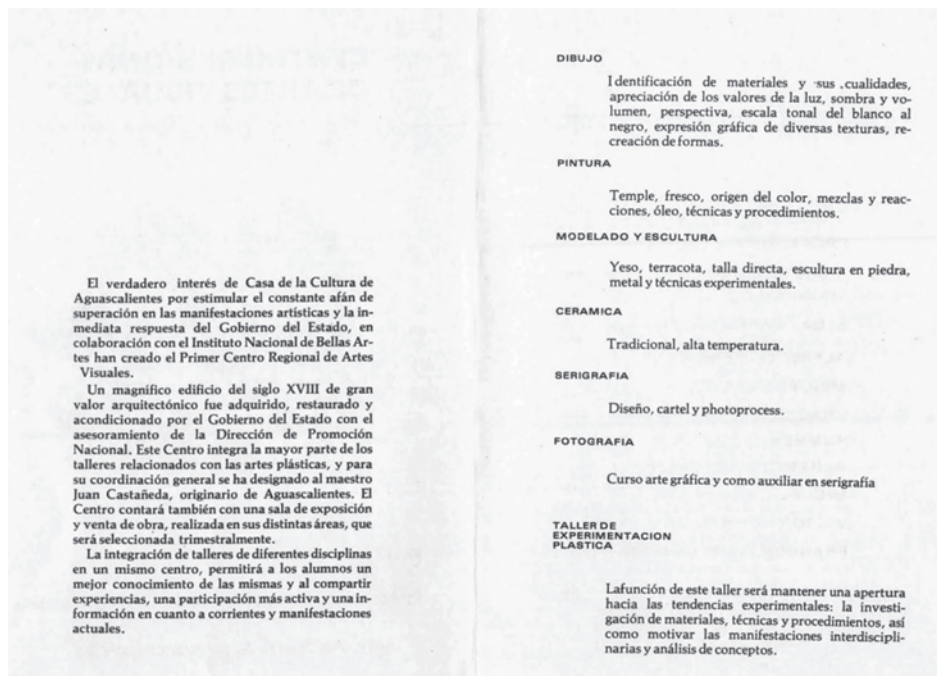


Ilustración 5. Interior del tríptico del Centro Regional de Artes Visuales de Aguascalientes. 1977. Imagen de archivo donada por Juan Castañeda al autor.

“El verdadero interés de Casa de la Cultura de Aguascalientes por estimular el constante afán de superación en las manifestaciones artísticas y la inmediata respuesta del Gobierno del Estado, en colaboración con el Instituto Nacional de Bellas Artes han creado el Primer Centro Regional de Artes Visuales. [...] La integración de talleres de diferentes disciplinas en un mismo centro, permitirá a los alumnos un mejor conocimiento de las mismas y al compartir experiencias, una participación más activa y una información en cuanto a corrientes y manifestaciones actuales” [sic].

Al no ser un centro académico de formación profesional en arte, no había criterios para elegir quién sí y quién no podía entrar, porque la misión de Sandoval era que el pueblo tuviera una actividad artística en la cual pudiera encontrar esparcimiento. Aun cuando otro tipo de gente se inscribiera al CAV, Castañeda afirma que muchos estudiantes se inscribían porque creían que dibujaban muy bien o porque algún familiar les había dicho que dibujaban bien o por terapia. De modo que

Castañeda se fijaba en la gente que quizá no sabía que podía profesionalizarse o en la gente que estaba más avanzada. Así, se convirtió en un detector de posibles artistas, no nada más de entusiastas del arte. Por ello creó el Taller Libre Regular, que se diferenciaba del resto de los talleres en el número de horas y en la vocación de los talleristas. Todos los demás estudiantes que no tomaran ese taller tenían dos horas diarias de clases de lunes a viernes. Los del Taller Libre Regular, tres horas diarias y con mayor rigor. No es casualidad que eso ocurriera en el segundo año lectivo bajo la gestión de Castañeda, es decir, 1978-1979. El primer año fue de diagnóstico. Algunos de los estudiantes que recuerda que participaron en este taller fueron Georgina Lemus, Osvaldo Vargas, Patricia Enríquez, José Luis Quiroz, Sergio Zamarripa y Moisés Díaz.

Recordemos lo que dice el folleto del Centro Regional de Artes visuales, que era como se le conocía en Ciudad de México al CAV, pero en Aguascalientes jamás se le llamó así, y al día de hoy tampoco: “la integración de talleres de diferentes disciplinas permitirá a los alumnos un mejor conocimiento de las mismas y una participación más activa, y una información en cuanto a corrientes y manifestaciones actuales”. ¿Todos los talleres tenían esto? No. De acuerdo con Castañeda, solamente el Taller Regional. Con esto no quiero decir que descuidara al resto de los talleres, porque sería falso. Más bien quiero decir que había un especial interés en este otro taller, porque se empataba con lo que Juan Castañeda había previsto para el CAV. Con esto comenzaba a ayudar a profesionalizar a los artistas, aunque académicamente no resultara así, ya que no había títulos universitarios, así como tampoco había, formalmente, una carrera dentro del CAV. ¿Cómo los ayudó? Siguiendo los principios que he calificado como *messeguerianos*: crítica, generosidad y conocimiento del mundo del arte. La crítica la realizaba en clase; la generosidad la tenía con quien quisiera conocer más sobre el arte o con quien tuviera algún proyecto artístico; el conocimiento del arte lo diseminaba, principalmente, en sus conferencias.

Las charlas del Centro de Artes Visuales

Acaso la aportación más valiosa de la vida personal y artística de Castañeda con lo demás sea la generosidad. Messeguer, de acuerdo con Castañeda, viajaba mucho a Nueva York y a Europa. A su regreso, siempre compartía transparencias o diapositivas con sus estudiantes. De esta forma se enteraban de lo que pasaba alrededor del mundo en cuestiones artísticas. Las charlas, las conferencias, las ponencias, las presentaciones que empezó a realizar Juan Castañeda eran para todo público. Esas charlas, en visión de los talleristas y de Castañeda, estimulaban a los escuchas a seguir explorando su talento, su creatividad y conocer lo que se hacía en otras partes de México y del mundo.

Diecisiete días antes de que se inaugurara oficialmente el CAV (27 de noviembre de 1977), por ejemplo, Castañeda ofreció la charla “Arte contemporáneo y sus derivaciones”. Según me relata, sus estudiantes tenían un conocimiento muy primario del arte en general, y su vocación no estaba claramente definida, en tanto que no era una misión del CAV convertir a sus estudiantes en artistas (cosas que, desde luego, ningún centro académico o no académico puede hacer o intentar), y en tanto que el perfil de los estudiantes tampoco estaba claro. Como director quería compromiso y entrega por parte de los estudiantes, pero, ¿cómo exigirlo si era un centro no académico?

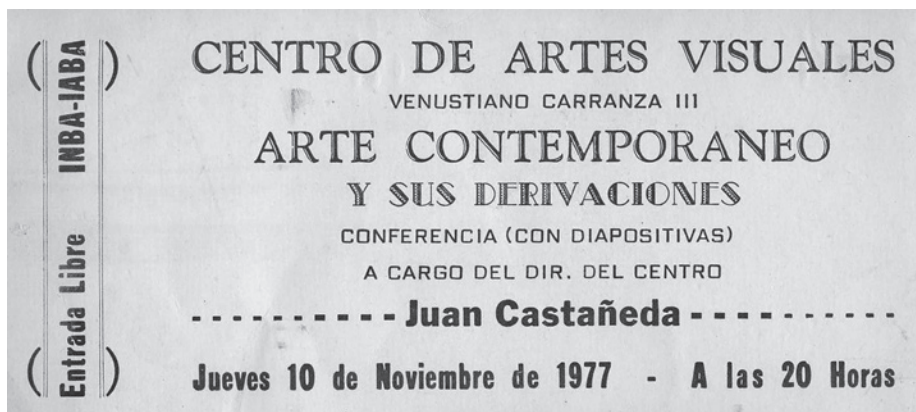


Ilustración 6. Invitación a la charla Arte Contemporáneo y sus Derivaciones a cargo de Juan Castañeda. 10 de noviembre de 1977. Imagen del archivo particular de Juan Castañeda donada a La Agencia A.C.

Castañeda comenta que era común que los estudiantes faltaran a clase, llegaran con retraso y que tuvieran otras actividades más importantes que hacer. Las charlas, conferencias y mesas redondas eran espacios de diálogo para que las inquietudes artísticas se compartieran, pero no todos asistían. ¿Cómo comprobar el impacto de estas charlas en la producción artística? En las obras que veremos, es probable que se encuentren los resultados. Al año siguiente, Castañeda organizó otra serie de charlas sobre arte y arte contemporáneo:

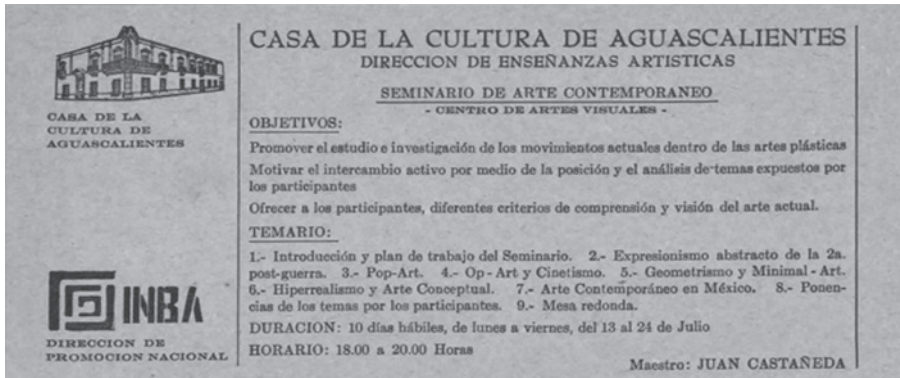


Ilustración 7. Invitación al Seminario de Arte Contemporáneo. 1978. Imagen del archivo particular de Juan Castañeda donada al autor.

(“Objetivos: Promover el estudio e investigación de los movimientos actuales dentro de las artes plásticas. Motivar el intercambio activo por medio de la posición y el análisis de temas expuestos por los participantes. Ofrecer a los participantes, diferentes criterios de comprensión y visión del arte actual”).

En marzo de 1981, Castañeda organizó una serie de charlas sobre artes plásticas, donde se discutieron temas alrededor de la profesionalización del arte en Aguascalientes. Por ejemplo, el 26 de marzo de 1981, se presentó la mesa redonda “El estudiante de A. Plásticas y su medio”. Esto lo aleja de los talleres del IABA, porque, como decía Castañeda, en ese entonces se dedicaban a la producción, y no a reflexión sobre la producción. Con Castañeda daría un afortunado giro, que muy probablemente haya contribuido a producir arte contemporáneo, como veremos en líneas posteriores. Digo esto porque varios de los participantes en las conversaciones también eran artistas, y algunos de ellos, con sus obras, forman parte del corpus de este estudio, como es el caso de Moisés Díaz, quien participó el 26 de marzo de 1981.



Ilustración 8. Invitación a la serie de Charlas sobre Artes Plásticas. Marzo de 1981. Imagen de archivo donada por Juan Castañeda al autor.

Otra charla que impartió fue "Nueva York-Washington y sus museos". Castañeda y Garma habían viajado a estas ciudades norteamericanas y, a su regreso, decidieron compartir su experiencia con sus talleristas, como lo hacía Messeguer.

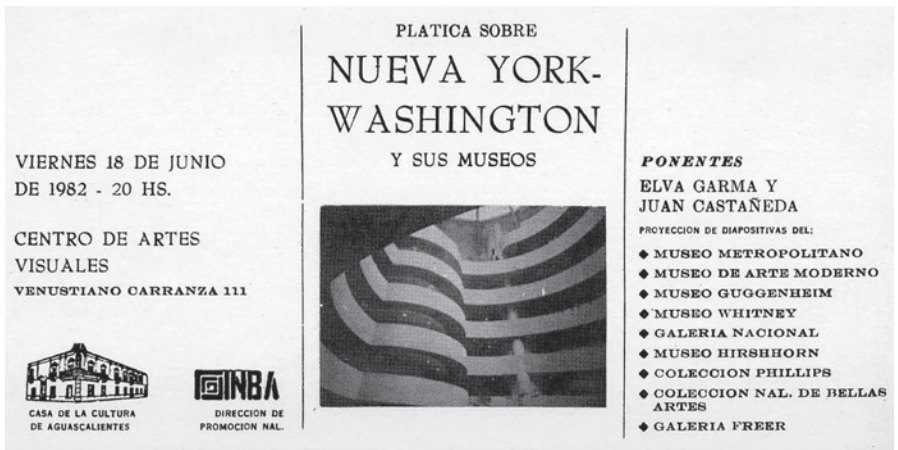


Ilustración 9. Invitación a la plática "Nueva York-Washington y sus museos" a cargo de Juan Castañeda y Elva Garma. 18 de junio de 1982. Imagen de archivo donada por Juan Castañeda al autor.

Al parecer, la gestión de Castañeda fue dando resultados, puesto que la presencia de artistas hidrocálidos era más o menos notable en Ciudad de México. Sus estudiantes se divertían, según afirma, pero también los estimulaba para que concursaran en otras partes de México y que tuvieran en su radar otras latitudes fuera de Aguascalientes. Así logró que en distintas ocasiones los invitaran a Ciudad de México a participar en diversas exposiciones. Pero no sólo sus estudiantes, también mandaba obras él mismo, como veremos. Por ejemplo, tan sólo a diez años de distancia de la inauguración del CAV, en el Salón Nacional de Artes Plásticas sección de espacios alternativos de 1987 (en donde participó, por mencionar sólo a un artista, Gabriel Orozco), también hubo gente de Aguascalientes (Díaz, Barba y el propio Castañeda). Como director del CAV, invitaba a sus estudiantes a que participaran en exposiciones fuera de Aguascalientes, y las siguientes dos imágenes de las siguientes cuartillas lo prueban. Con esto me parece comprender, tomando en cuenta el círculo del arte del que da cuenta George Dickie, en el que los títulos como artista, curador, obra de arte, director, se alcanzan por convención, que Castañeda sugería a sus estudiantes tener mayor visibilidad en el mundo del arte, ya que con fortuna alguien escribiría sobre ellos o alguien del mundo del arte los observaría y los capitalizaría.



Ilustración 10. Invitación a la exposición del Salón Nacional de Artes Plásticas Sección Espacios Alternativos del Museo de Arte Moderno (MAM) en 1987. Imagen de archivo donada por Juan Castañeda a La Agencia A.C.

(En el texto de Luis Rius Caso, leemos: "[...] es necesario señalar que muchas obras correspondientes a tendencias contemporáneas acaban en este tipo de proposiciones, por su clara postura anti-convencional y por su investigación sobre la percepción artística. No es extraño, pues, encontrar adeptos al arte conceptual, neo-concreto, de ambientaciones y escenografías, postal, ecologista, de video, neoconstructivistas, etcétera". Entre los artistas que participaron, destacan Vicente Rojo, Eloy Tarcisio, Gabriel Orozco, Mónica Mayer, Moisés Díaz, Juan Castañeda y Gerardo Faustino Barba).



Ilustración 11. Invitación a la exposición *Diálogos insólitos. Arte objeto en el Museo de Arte Moderno (MAM) de 1997*. 15 de mayo de 1997. Imagen de archivo donada por Juan Castañeda a La Agencia A. C.

(Entre los artistas que participaron destacan Leonora Carrington, Arnaldo Coen, Pedro Friedeberg, Alberto Gironella, Enrique Jezik, Yoko Ono, Francisco Toledo, y por parte de Aguascalientes, Juan Castañeda, Elva Garma y Gerardo Faustino Barba).

Una charla más fue “El arte en Aguascalientes, ciclo de mesas redondas del primer encuentro de artes plásticas”, de 1990. Los temas de las mesas fueron los siguientes:

1. ¿Profesión o Hobby?
2. La creación
3. El público del arte

Con estas actividades compruebo la importancia de la conversación en la formación de artistas. Y no sólo eso: al pa-

recer Castañeda coordinaba a los participantes de las mesas e involucraba a los propios artistas (estudiantes o egresados del CAV) para que no sólo produjeran, sino que compartieran sus reflexiones acerca de determinados temas. Por ejemplo, en la segunda mesa redonda, la del 20 de septiembre de 1990, participó Gerardo Faustino Barba. Todos los artistas que entrevisté coinciden en que su producción se enriqueció con las charlas del CAV y agregan que fue determinante para su proceso creativo.

No puedo comprobar si estas charlas, fuera del diámetro de los artistas, tuvieron algún impacto en el público en general. Aunque una parte de la sociedad obviamente consume arte, al día de hoy no hay un mercado del arte en la ciudad de Aguascalientes. Hay esfuerzos, como el de la galería privada *Ruido*, pero tiene pocos años funcionando. En esa época no había posibilidad para que los artistas, no sólo cultivaran su vocación, sino que tuvieran un trabajo remunerado. No estoy afirmando que en otras partes de México esto sea al revés. Digo que, al menos en Aguascalientes, no ha sido así.

Castañeda comprendió que sus intenciones iniciales iban a requerir mucho más tiempo del presupuestado. En principio porque eran muy pocos los estudiantes del Centro de Artes Visuales que estaban comprometidos, y cuando comenzaron a participar en los encuentros que Castañeda preparaba, según él, dudaban de la transparencia de los mismos, pues estaban más interesados en figurar en un catálogo que en discutir sobre cualquier aspecto relacionado con el mundo del arte local y nacional.

GALERIA DE LA CIUDAD
Venustiano Carranza 101 Tel. 5-34-43

"EL ARTE EN AGUASCALIENTES"
CICLO DE MESSAS REDONDAS
1er. ENCUENTRO
ESTATAL DE ARTES PLASTICAS
SEPTIEMBRE-OCTUBRE 1990

18 DE SEPTIEMBRE 20:00 HRS.
"¿PROFESION O HOBBY?"
Ponentes: ARTURO LEON COVARRUBIAS,
JESUS REYNA, GUSTAVO VILLAGARCIA,
SERGIO ZAMARRIPA.

25 DE SEPTIEMBRE 20:00 HRS.
"LA CREACION"
Ponentes: GERARDO BARBA, ALICIA MNER,
JESUS PALACIOS, OSCAR RANGEL.

2 DE OCTUBRE 20:00 HRS.
"EL PUBLICO DEL ARTE"
Ponentes: GERARDO CASTAÑEDA, YOLANDA HERNANDEZ,
ARTURO SILVA, JOSE MA. SOTO.
Moderador: JUAN CASTAÑEDA.

VISITAS GUIADAS

19 DE SEPTIEMBRE 19:00 HRS.
GERARDO BARBA.

26 DE SEPTIEMBRE 19:00 HRS.
JUAN CASTAÑEDA.

ENTRADA LIBRE

INSTITUTO CULTURAL DE AGUASCALIENTES

Ilustración 12. Invitación al ciclo de mesas redondas del 1er. Encuentro Estatal de Artes Plásticas "El arte en Aguascalientes". Septiembre-octubre de 1990. Imagen de archivo donada por Juan Castañeda a La Agencia A. C.

Las charlas continuarían a lo largo de su gestión, incluso más allá del Centro de Artes Visuales, esto es que organizaba charlas en otros espacios de la institución cultural hidrocálida.¹⁹ Ya sea por altruismo o por intereses, el hecho es que Castañeda colaboró con museos hermanos de la Casa de la Cultura. Como lo hacía Messeguer con él, así lo hizo Castañeda con sus estudiantes.

Si aceptamos la idea de que cualquier centro educativo ayuda a formar o profesionalizar a sus estudiantes en un área determinada, ya que se entendería que su vocación es justamente esa, no hay por qué sospechar que el Centro de Artes Visuales no lo hiciera. No lo estoy calificando como bueno o malo u otra clase de juicios de valor que no vienen al caso ahora, digo que el CAV ayudó a formar a sus estudiantes porque ésa era su misión, pero no podría decir que su formación sea equiparable a quien estudia una carrera profesional en pregrado o posgrado. Ora buenos, ora malos, ora regulares, son juicios sobre los artistas que tampoco me corresponde hacer, lo que es una realidad es que el CAV dio herramientas conceptuales que hasta ese momento no había en Aguascalientes, ni a nivel institucional ni a nivel alternativo (entendiendo por esto talleres de arte organizados por asociaciones civiles, por la iniciativa privada o por universidades), ya que no había nada similar.

Las charlas, conferencias, ponencias y encuentros que organizaba Castañeda, tenían la misión de animar la conversación alrededor del arte, y a juzgar por la insistencia a lo largo de los años, fue una práctica habitual. En esos diálogos se discutió desde qué era el arte contemporáneo (iniciando en 1977 y concluyendo en 2001, insistiría en este tema, lo cual nos habla de la importancia que Castañeda daba al arte de su tiempo), hasta la profesión de artista, de modo que el espectro era amplio y variado, y pudo permitir a los asistentes tener un pano-

19 Esto lo podemos comprobar en la última imagen de este apartado, que es una conferencia que se llevó a cabo, no en el Centro de Artes Visuales, sino en el Teatro Antonio Leal y Romero de la Casa de la Cultura de Aguascalientes.

rama más robusto del mundo del arte. La última invitación que he podido recuperar es de 2001, y en ella veo otra vez el interés por dialogar alrededor del arte de su tiempo.

El Instituto Cultural de Aguascalientes
y la Dirección de Enseñanza
a través del Programa de Educación Artística
tiene el honor de invitar a Usted
a la conferencia

**Arte
Contemporáneo**

a cargo del

Mtro. Juan Castañeda
Director del Centro de Artes Visuales

Moderador: Mtro. Moisés Díaz Jiménez
Coordinador del Área de Artes Visuales PROEA


la cual se llevará a cabo
el martes 4 de diciembre de 2001,
a las 19:00 horas,
en el Teatro Antonio Leal y Romero
(Casa de la Cultura)
Venustiano Carranza No. 101, Centro

Mtro. Juan Castañeda: Nació en Aguascalientes, Ags. Egresado de la Escuela Nacional de Pintura y Escultura «La Esmeralda». Ha participado en 90 exposiciones colectivas en los Museos más importantes de la Ciudad de México: San Carlos, Carrillo Gil, Arte Moderno, Rufino Tamayo y en el Palacio de Bellas Artes.

Participó en 30 exposiciones individuales en museos y galerías de las Casas de la Cultura y de varios estados de la República Mexicana; en la Galería de la Ciudad de Aguascalientes, Ags.; en el Museo de Arte Contemporáneo de Morelia Mich.; en el Foro de Arte y Cultura de Guadalajara, Jal.; en el Museo Diego Rivera de Guanajuato, Gto.; en Jalapa, Ver.; Ciudad Victoria, Tamps.; León y Celaya Gto.

Recibió 18 reconocimientos por sus trabajos de pintura, escultura, audiovisual, escenografía y fotografía. Fue acreedor al premio «Alfredo Zalce», en 1980. También obtuvo el premio CONASUPO en 1987, con el primer Nivel del Concurso, México. D.F.

Además de colaborar en programas sobre Artes Plásticas en Radio 1320 (Canal 6) y Radio Universidad. También ha participado en conferencias, mesas redondas y diplomados sobre su área profesional en la Ciudad de México, en Aguascalientes y en varios estados de la República Mexicana. En 1995 impartió una conferencia «Los Impresionistas Franceses y la Escuela de París», dentro del Ciclo: El Idioma en la Cultura y otros Procesos de Comunicación.- Francia/ Francés, programado por la Dirección de Enseñanza a través del Centro de Idiomas.

 INSTITUTO CULTURAL DE AGUASCALIENTES


 Secretaría de Educación Pública

Ilustración 13. Invitación a la conferencia “Arte contemporáneo” a cargo de Juan Castañeda. 4 de diciembre de 2001. Imagen de archivo donada por Juan Castañeda al autor.

Pasemos, entonces, a las obras que hemos visto para tratar de verificar si respondían o no a su presente.

VI
UN CUARTETO DE OBRAS
INVISIBLES, HASTA AHORA





Introducción

Al hablar de intención artística, estoy entendiendo que hay un testimonio del artista en cuanto a su opinión sobre la obra que produjo. Esto conlleva ciertas complicaciones, como la siempre abierta posibilidad de que los artistas mitifiquen o sobrevaloren su trabajo. Corro ese riesgo, pero lo he minimizado al insertar teorías que sustenten los comentarios de los artistas. No quiero dejar a un lado la historia oral de los artistas y sus obras. Tengo dos razones para no hacerlo: los testimonios, por sí mismos, son valiosos; y desecharlos sería ningunear décadas de memoria, que de otra forma no se conservarían.



BICICLETAS: LA PRIMERA OBRA DE ARTE CONTEMPORÁNEO

Debido a que no tiene título, he dado el nombre de *Bicicletas* –con la intención de identificarla, no de sentenciarla– a la acción que Castañeda y otros artistas y no artistas realizaron. El antecedente de esta obra, que data de 1976, un año antes de su llegada a Aguascalientes, está en Sinaloa. Como parte del cuerpo de profesores de La Esmeralda, Castañeda fue invitado al nortero estado para participar en el programa “Brigadas culturales”. En el libro publicado por Castañeda, *Ojos, ¿qué ven?* (2004), lo recuerda: “En 1976, siendo maestro de la Escuela Nacional de Pintura y Escultura La Esmeralda, realicé un viaje por el estado de Sinaloa junto con alumnos de la misma escuela. El objetivo era que junto con otras escuelas de arte recorriéramos durante dos semanas todas las cabeceras municipales” (Castañeda, 2004: 41). Esta actividad consistía en trabajar en el estado por dos semanas (la primera en el norte del estado; la segunda, en el sur), con actividades artísticas en los distintos municipios. No he encontrado información oficial en el Instituto Sinaloense de

Cultura, pero Castañeda narra que era un encuentro de distintas artes, no sólo de artes plásticas: se convocaban a escuelas de arte de Guadalajara y de México, y mandaban a artistas plásticos, bailarines, actores, músicos, de tal forma que fuera un proyecto transversal. La misión de la brigada cultural era que entre todos crearan e integrar a la comunidad. El grupo Germinal, cuentan Yolanda Hernández y Carlos Ocegüera, dos de sus protagonistas, “se consolidó en las experiencias de los talleres infantiles de educación artística en la población de Escuinapa, Sinaloa, en dos veranos (1977 y 1978)” (Hernández y Ocegüera, 2015: 75). De modo que tengo la seguridad de que había varios programas de educación artística en Sinaloa, pero no hay mayor información al respecto.

Regresemos con Castañeda en Sinaloa: él fue el responsable de coordinar al grupo de artes plásticas y junto a él llevó a varios estudiantes. Al cierre de las brigadas, las autoridades pidieron a Castañeda que hiciera *algo* en un estrado. El chofer que transportaba a los artistas escuchó al grupo de plástica cuestionarse lo que iba a hacer, y le dijo que él tenía unas cuantas bicicletas y que, si querían, podían hacer uso de ellas. Eso llevó a pensar al grupo en una acción. ¿Qué hicieron? Subirse al estrado y llenar de pintura las llantas de las bicicletas, y trasladarse, en la medida de lo posible, de un lado a otro. ¿Esto califica como una obra de arte? Es interesante preguntarlo en este momento, porque las obras que veremos a continuación plantean la siguiente pregunta: ¿esto es arte?

Desde el punto de vista de Castañeda, quien fue el responsable de ese trabajo, aquella acción en Sinaloa no era arte, sino una forma de divertimento. Veamos las circunstancias que llevaron a que esa acción se replicara en Aguascalientes en la primavera de 1978, es decir, en el primer año lectivo de su gestión. Sospecho que Castañeda quiso repetirla en Aguascalientes, pero en un área mucho más grande que un estrado de municipio. Para ello pensó en Plaza Vestir, que es un centro comercial dedicado fundamentalmente a la industria textil, que fue una de las industrias más fuertes en Aguascalientes durante el siglo XX:

“La industria textil y del vestido es una de las primeras actividades manufactureras en la entidad. Su formación como industria viene desde los años cuarenta y cincuenta y a partir de entonces su contribución a la economía estatal ha sido creciente...” (Camacho Sandoval, 2000: 18). Como vemos, no fue una industria menor en la segunda mitad del siglo XX en Aguascalientes, ya que, junto a la industria de alimentos y la metalmecánica, han sido relevantes en la economía del estado (Camacho Sandoval, 2000: 72). Que produjera esta acción en el estacionamiento de Plaza Vestir, de alguna forma se podría comprender como un diálogo entre el sector económico con uno de sus principales motores (la industria textil) y la incipiente institución cultural de artes visuales (el CAV).

Según Castañeda, su hermana trabajaba en Plaza Vestir, de modo que pedir autorización al jefe, Bernardo Navarro, no fue una complicación, ya que sólo pedían hacer uso del área de estacionamiento. La consiguió y comenzó a planear con sus estudiantes la forma de hacer ¿una obra?, ¿un divertimento?



Ilustración 14. Fragmentos del desarrollo del happening. Aquí vemos la actividad que realizaron con las bicicletas sobre la superficie. Imagen de archivo donada por Juan Castañeda al autor.

Uno de los participantes fue Moisés Díaz, quien detiene la llanta en la siguiente imagen:



Ilustración 15. Fragmento del desarrollo del happening .1978. Imagen de archivo donada por Juan Castañeda al autor.

De acuerdo con Díaz,²⁰ Castañeda juntó a distintas personas del Centro de Artes Visuales y les propuso hacer un *happening*. Les explicó en qué consistía esta manifestación artística, y los alumnos, entusiasmados, decidieron hacerlo. Cada uno tenía que conseguir el material y llevarlo al estacionamiento de Plaza Vestir. Al llegar, forraron el estacionamiento con papel craft, pintaron las ruedas de las bicicletas con distintos colores y comenzaron a pedalear alrededor de la superficie. Pero no fueron solamente bicicletas: algunas personas utilizaron su propio cuerpo para pintar en el papel craft, otras se quitaron los zapatos e hicieron lo mismo, sólo que con sus pies: un *happening* que se convirtió en una obra abstracta, con sugerencias de *body art*, y acaso, *land art*. Cuando la gente que estaba pasando

20 Cada referencia a Díaz, en lo sucesivo, ha sido tomada de las entrevistas que realicé con el artista.

por ahí vio aquella acción, se sumó y colaboró con los estudiantes en su elaboración, según puede atestiguar la Ilustración 14. Hasta aquí el recuerdo de Díaz, continuemos con Castañeda.

La acción, decía, consistió en emular su símil de Sinaloa, sólo que en una superficie mucho más grande. No todos los que participaron eran estudiantes del CAV: también hubo familiares de Castañeda y público que en el momento pasaba por Plaza Vestir y que de alguna manera se involucró. Cuando los participantes terminaron su recorrido, doblaron el papel por el que estuvieron transitando, y lo armaron en forma de libro, de tal forma que esto sirviera para participar en el Concurso Nacional para Estudiantes de Artes Plásticas. El resultado, por desgracia, está perdido, sin embargo, están las anteriores imágenes que he compartido, así como algunas del resultado:



Ilustración 16. Fragmento del resultado del happening, 1978. Imagen de archivo donada por Juan Castañeda al autor.

Quien tuvo la idea, de acuerdo con Moisés Díaz y Castañeda, había sido Castañeda, quien fue el profesor y organizador de la acción. ¿En quién recae la responsabilidad de la firma de la obra? Castañeda cuenta que se envió firmada por un colectivo de estudiantes, donde él no figuraba. Esto nos habla de que la intención de los participantes era la creación de una obra colectiva, y concretamente, de una *acción* o *happening*.

Acción (*Aktion*) es comprendida, de acuerdo con el *Oxford Dictionary of Modern and Contemporary Art* (2009), como “A Word, meaning ‘activity’ or ‘process’, used in German-speaking countries in the context of modern art to refer to Works that in Britain and the USA would generally be described as ‘Happenings’ or ‘Performance art’ (Oxford, 2009). Mientras que *Happening* se define como “A form of artistic event, especially associated with the New York art scene about 1960, often carefully planned but usually including some degree of spontaneity, in which an artist performed or directed an event combining elements of theatre and the visual arts” (Oxford, 2009). Me parece observar que *Bicicletas* cumple con las características anteriormente definidas por el diccionario británico. ¿Esto es suficiente para calificarla como contemporánea?

Podemos comprender las vanguardias históricas como un movimiento que dinamitó al mundo del arte y provocó que se cuestionara qué es una obra, cuáles son sus límites, qué cosa puede ser arte, entre otras preguntas. No obstante, esa época, a los ojos contemporáneos, es comprendida como una época más de la historia del arte, es decir, se ha institucionalizado. Peter Bürger fue uno de los principales pensadores que comenzó a teorizar esta especie de contradicción, y es fundamental para entender las neovanguardias. Dice Burger:

The revival of art as an institution and the revival of the category ‘work’ suggest that today, the avant-garde is already historical. Even today, of course, attempts are made to continue the tradition of the avant-garde movements (that this concept can be put

on paper without being a conspicuous oxymoron shows again that the avantgarde has become historical). But these attempts, such as the happenings, for example, which could be called neo-avant-gardiste, can no longer attain the protest value of Dadaist manifestations, even though they may be prepared and executed more perfectly than the former (Burger, 1984: 57).

Atendiendo exclusivamente a las categorías, lo que hicieron los estudiantes del CAV junto con Juan Castañeda fue un *happening* o *acción*, pero considero que hay más elementos para afinar la obra dentro de una categoría artística de neovanguardia, porque veo otros dos elementos involucrados en la acción: la *action painting* y una sugerencia duchampiana.

Debemos a Harold Rosenberg el término *action painting* por su texto “American Action Painters”, publicado en 1952 en *ArtNews*. Ahí, Rosenberg hace una crítica al mundo intelectual norteamericano, pues no se había planteado una teoría o una crítica de la nueva producción pictórica de Estados Unidos: “El silencio que han mantenido es escandaloso” (Rosenberg, 1952). Pero no es sólo eso, también hay una reflexión sobre el sentido que adquiere la pintura en una sociedad que se está transformando. Leamos unas líneas que adquieren un especial significado para el estudio de las *Bicicletas* del CAV:

Una vez que las dificultades propias de un acto real han sido esquivadas mediante el misticismo, la experiencia transformadora ha terminado. En este caso, ¿qué es lo que ha quedado? O, por plantearlo de otro modo, ¿qué es una pintura que no es un objeto, ni la representación de un objeto, ni el análisis o la impresión de éste, ni cualquier otra cosa que la pintura haya sido alguna vez —y que además dejó de ser el emblema de una lucha personal—? Es el pintor mismo, convertido en un fantasma habitando El Mundo del Arte. Aquí la frase típica “He comprado un O...” (en lugar de una pintura de O...) se convierte en una verdad literal. El hombre que comenzó rehaciéndose a sí mismo ter-

minó haciendo de sí mismo una mercancía de marca registrada (Rosenberg, 1952).

En esta clase de acciones, un posible tema de la abstracción es justamente la pintura misma, y de nueva cuenta, el cuestionamiento ontológico sobre los límites o no del arte. Estoy de acuerdo con Carolina Benvente Morales, quien agrega lo siguiente:

Para Harold Rosenberg se trata de subrayar que la radical novedad de la pintura americana a la que hace referencia descansa en su orientación a la acción, más que a la representación, pues esto es lo que conlleva un cambio completo respecto del arte practicado en Europa. [...] algo hizo “click” en la gente sensible de ese país y todo cambió en adelante, con la entrada en el lienzo, y luego con la detención en su superficie, y luego con la salida fuera de él, hacia el ambiente, el espacio, el mundo y el sí mismo, para intervenirlos y transformarlos sin intermediarios (Benvente Morales, 2011).

Como un posible origen de este campo de acción artística, y en el caso de la acción realizada por los integrantes del CAV en Plaza Vestir, retomemos uno de los primeros *ready-mades* de Duchamp.

Dice Duchamp: “En 1913 tuve la feliz idea de fijar una rueda de bicicleta sobre un taburete de cocina y de mirar cómo giraba” (Duchamp, 1978). Es decir que hay una transformación ontológica al momento de tomar un objeto de lo cotidiano y transformarlo en otra cosa, ya que el objeto pierde su sentido práctico y adquiere una resignificación. Duchamp fue el partea-guas del mundo artístico, porque en buena medida por él comienzan los cuestionamientos filosóficos alrededor del mundo del arte. He traído a colación esta obra de Duchamp, porque la rueda de bicicleta no tiene el sentido de ser una herramienta que ayuda al conjunto de la bicicleta a ser un vehículo para el traslado de un punto a otro, sino que adquiere otro significado.



Ilustración 17. Rueda de bicicleta. Marcel Duchamp. 1963 (recreación de la escultura original). "Four readymades of Marcel Duchamp You Should Know". Publicado por Zuzanna Stanska en Daily Art Magazine, 28-10-16, en <http://www.dailyartmagazine.com/4-crazy-masterpieces-marcel-duchamp/>

En la acción del grupo del CAV veo una expresión abstracta, hecha a la manera de los artistas que crearon *action paintings*, sólo que en lugar de usar sus manos o su cuerpo (como en el caso de Yves Klein), usaron bicicletas para pintar. Bien visto, no es sólo un ejercicio pictórico, sino también una intervención del espacio de Plaza Vestir, y en ese sentido, un diálogo entre dos universos de Aguascalientes: el económico y el artístico. Además, los integrantes del CAV emplearon un objeto que no es utilizado, en su sentido práctico, como una herramienta artís-

tica, como es la bicicleta, y la recontextualizaron, en tanto que adquirió otro sentido, como lo hizo Duchamp 60 años antes, pero con otra intención. Parece, por tanto, que estamos ante una obra neovanguardista.

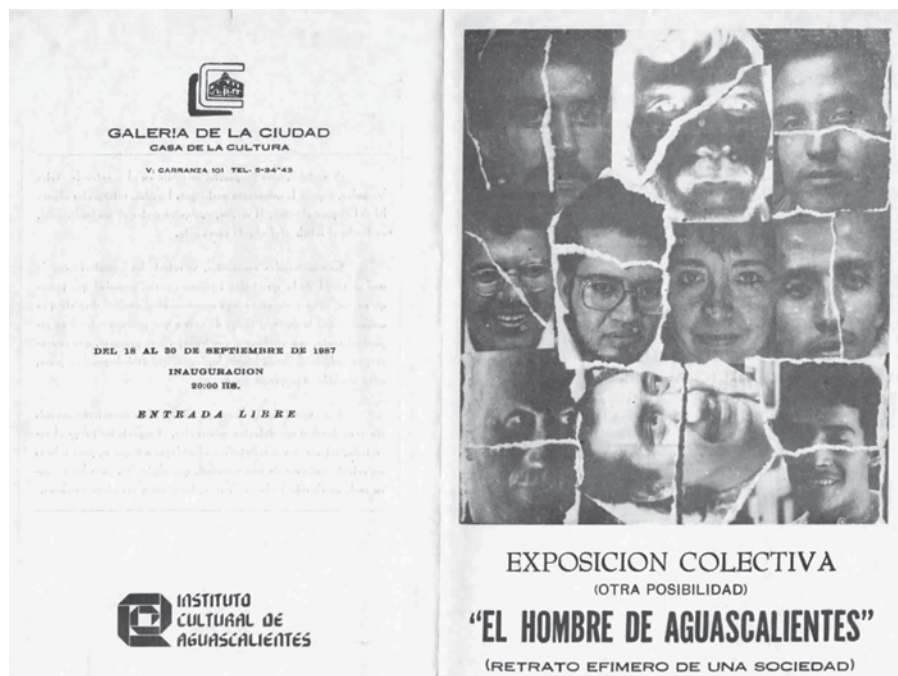


Ilustración 18. Invitación a la exposición colectiva "El hombre de Aguascalientes. Retrato efímero de una sociedad". Septiembre de 1987. Imagen de archivo donada por Juan Castañeda a La Agencia A. C.

Tendríamos que esperar a la década de los ochenta para ver una acción similar realizada por el grupo del CAV. Aunque no tenga imágenes de las obras, no quiero dejar de mencionar el resultado de la petición que Castañeda hizo a los artistas, con la intención de que experimentaran con cualquier tipo de material y produjeran arte de su tiempo: "Retrato efímero de una sociedad", cuya inauguración fue en 1987. Gerardo Faustino Barba, por ejemplo, mostró una obra donde había dibujado su

rostro afuera de la sala de exposición, de tal forma que, para ingresar, había que pisar su cara/obra. De ésta, la asociación civil La Agencia, la replicaría en 2012.²¹ La original está perdida, sólo sobrevive la invitación a la exposición colectiva, que también fue ideada por Castañeda.

Travesía de un instante: instalación de Moisés Díaz

Moisés Díaz nació en Aguascalientes en 1953. Trabajó durante años con su padre, quien era sastre, por lo que estuvo relacionado con textiles durante mucho tiempo de su vida, incluso cuando ya era estudiante del CAV. Primero llegó a la Casa de la Cultura entre 1975 y 1976, y fue estudiante, por poco tiempo, de Alfredo Zermeño y de la maestra Rosalía Aguirre.²² Cuando se funda el CAV en 1977, Díaz no se inscribió, sino hasta el otro año, en 1978, donde fue estudiante de Castañeda, pero desde el 77 acudía al CAV por curiosidad (fue así como participó en *Bicicletas*).

Castañeda trataba de fijarse en el talento de sus estudiantes, por lo que eligió a Díaz como uno de sus alumnos más aventajados y decidió empezar otros trabajos con él, concretamente a aprender a “desdibujar”. Ésa fue la expresión que usó Castañeda, y lo que intentaba decir con ello era una invitación a deconstruir su trabajo en profundidad: de un trabajo acabado, reducirlo a sus piezas esenciales. Es decir, preguntarse cómo fue que se resolvió tal tema o cómo fue que se eligió tal color. En ese proceso, Castañeda prestó a Díaz varios libros, donde el artista

21 El video se puede consultar en la siguiente dirección: <https://www.youtube.com/watch?v=xAUq2MbQbfl> (consultado por última vez el 15 de octubre de 2017).

22 Por desgracia no he encontrado información bibliográfica o hemerográfica sobre esta maestra. Sin embargo, por algunas pláticas con artistas, se puede tener una mínima imagen de su vida y obra: “ella egresó de La Esmeralda. Venía ella de Mazatlán y era una mujer que tenía una formación medio dura porque su papá era militar y era una mujer muy sensible y muy disciplinada. Traía la disciplina como militar”, es lo que dice Díaz.

se fue construyendo y aprendiendo. El primer libro de ellos fue *De lo espiritual en el arte*, de Kandinsky. La opinión de Díaz, al haber sido su estudiante, comprueba que la empresa *messegueriana* de Castañeda sí la llevaba a cabo. Díaz recuerda que, en el 77, Castañeda acababa de regresar de un viaje por varios museos de Europa, y les transmitía a sus estudiantes lo que veía.

Díaz inició su trayectoria en el CAV en 1978 y se quedó como estudiante aproximadamente hasta 1985, cuando Castañeda le dijo que su camino estudiantil por el CAV estaba concluido. En 1983, Díaz ganó el Concurso Nacional de Arte Joven. Un año después concluiría su tránsito por el CAV, como alumno, e iniciaría su trayecto como docente, profesión que a la fecha también desempeña ahí mismo.

Con sus primeros profesores, entonces, fue iniciado en el mundo, digamos, técnico del arte, pero con Castañeda su conocimiento se amplió, en el sentido de tratar de profundizar en el mundo contemporáneo del arte. De acuerdo con Díaz, todos los años había alguna actividad relacionada con el diálogo o la conversación: mesas redondas, discusiones, charlas. Cuando los interesados se enteraban de que había una exposición que les apetecía ver en Ciudad de México, Castañeda y un grupo de estudiantes iban a verla. Díaz dice que esto lo hacía con el CAV o sin el CAV, ya que él estaba interesado en ver lo que se hacía en otros lados, en buena medida porque Castañeda le decía que viera más allá de Aguascalientes. No fue el único consejo que le dio, también lo motivaba a que participara en bienales, que mandara su trabajo a museos, galerías, para que tuviera mayor visibilidad su arte.

En 1982, cuando Díaz estaba por ganar Arte Joven, hubo una polémica en el Centro de Artes Visuales, ya que varios alumnos, entre los que se encontraba él, pidieron a Castañeda que los profesores del CAV tuvieran mayor conexión con sus estudiantes, en el sentido de que compartieran el conocimiento que tenían, ya que consideraban que eran muy recelosos de su formación. “Eran muy buenos técnicamente, pero no soltaban

toda la información”, afirma Díaz. En cambio, Castañeda, en su opinión, sí lo hacía. La crítica estudiantil llegó a oídos de Víctor Sandoval, quien los citó en su oficina de Ciudad de México. Cuando llegaron, Sandoval les dijo que pidieran lo que quisieran. “Más cursos y que se mejore la preparación de los estudiantes”, dijo Díaz. “Sus deseos serán concedidos”, dijo Sandoval. En efecto, al poco tiempo comenzaron a llegar más talleres de arte contemporáneo para los estudiantes. En ese momento, entendían contemporáneo como arte de su tiempo, pero no como una categoría que más o menos podemos establecer en el siglo XXI. Sin embargo, es evidente que ya conocía arte conceptual y *happening*, que fue lo que hizo con Castañeda cuando fueron a Plaza Vestir a ejecutar la acción con las bicicletas. Ese concepto y esa ejecución llegó al conocimiento de Moisés Díaz a través de Juan Castañeda, que en sus palabras fue quien le abrió el panorama de lo que había en el mundo del arte.

Travesía de un instante fue la obra que participó en *Se instala la muerte*, una exposición organizada por Castañeda para que los estudiantes crearan instalaciones artísticas que tuvieran a la muerte como tema.

Recordemos que el padre de Díaz era sastre y que la industria textil en Aguascalientes fue muy fuerte en el siglo XX. La obra está dividida en dos sectores: uno superior; otro inferior. En la parte de arriba vemos la ropa, que de acuerdo con Moisés Díaz era de su padre, apelonada y unida con mecates y aprisionada como una especie de larva y colgada también con mecates; en la parte inferior colocó una serie de objetos que pueden formar parte de la vida de un ser humano (tazas, libros, velas) en un círculo, como si de ahí brotara la larva que se levanta sobre el centro de ese círculo.



Ilustración 19. Travesía de un instante de Moisés Díaz. 1996. Imagen de archivo del Instituto Cultural de Aguascalientes comprada por el autor.

Díaz trabajó con su padre de 1972 a 1991, por lo que la industria textil no era sólo un guiño al trabajo de su padre, sino un componente de su vida. En 1991 comenzó a trabajar en el CAV como profesor. En su opinión, Díaz era consciente de estar creando una obra contemporánea. Ahora leamos el argumento de Boris Groys sobre las instalaciones artísticas y comprobemos que las palabras de Díaz adquieren relevancia cuando enuncia su compromiso con la contemporaneidad en el arte:

El arte de la instalación, que en la actualidad es la forma señera en el contexto del arte contemporáneo, opera como un reverso de la reproducción. La instalación extrae una copia del presunto espacio abierto y sin marcas de la circulación anónima y lo ubica –aunque sólo sea temporalmente– en el contexto fijo, estable y cerrado de un “aquí y ahora” topológicamente bien definido. Esto quiere decir que todos los objetos dispuestos en una instalación son originales, incluso cuando –o precisamente cuando– circulen como copias fuera de la instalación. Los componentes de una instalación son originales por una sencilla razón topológica: hace falta ir a la instalación para poder verlos (Groys, 2009: 4).

La obra de Díaz clasifica como tal, no sólo por su propia opinión, sino porque está situada en el contexto contemporáneo del arte, en el cual Groys advierte que la instalación, repito, “es la forma señera en el contexto del arte contemporáneo”. Los antecedentes de la instalación como forma artística, en el siglo XX, los podemos encontrar en algunas acciones de ciertos vanguardistas. Por ejemplo, Kurt Schwitters y su obra *Merzbau*:

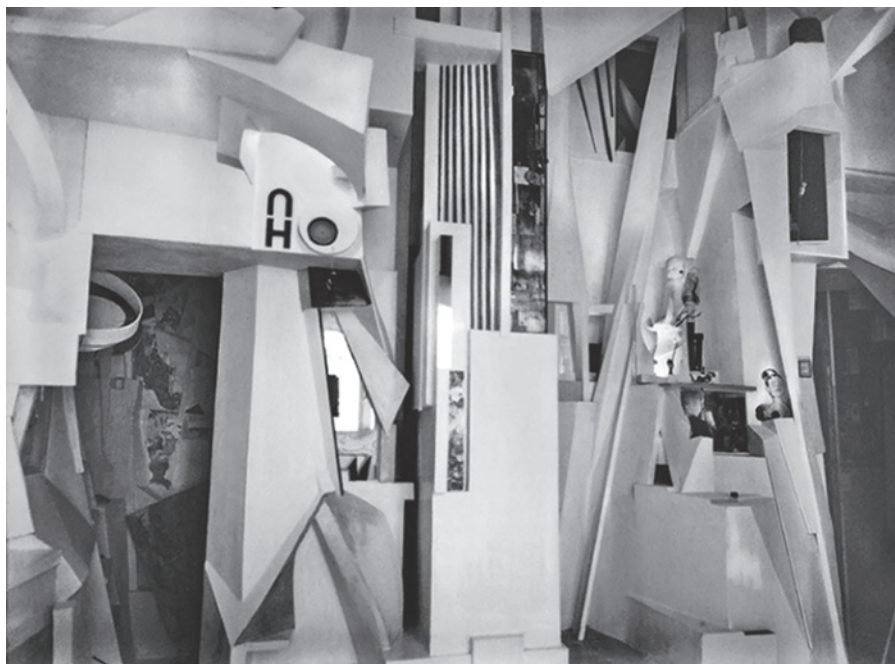


Ilustración 20. Kurt Schwitters, Merzbau. Photo: Wilhelm Redemann, 1933 © DACS 2007 Imagen tomada de la Tate <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/08/kurt-schwitters-reconstructions-of-the-merzbau>

De la obra de Schwitters sólo sobreviven imágenes, pues fue destruida como una de las consecuencias de la Segunda Guerra Mundial, pero su influencia sigue vigente. Schwitters es uno de los tres artistas que Claire Bishop (2005) distingue en su libro *Installation Art: A Critical History*, como precursores de la instalación en el siglo XX. Los otros dos: Duchamp y El Lissitzky (Bishop, 2005: 6). Uno de los aspectos centrales para comprender lo que es una instalación artística tiene que ver con las transformaciones del arte a lo largo del siglo XX. Ya lo hemos nombrado, pero digámoslo de nueva cuenta: no representar, sino presentar: “Instead of *representing* texture, space, light and so on, installation art *presents* these elements directly for us to experience. This introduces an emphasis on sensory

immediacy, on physical participation (the viewer must walk into and around the work), and on a heightened awareness of other visitors who become part of the piece” (Bishop, 2005: 11). Lo que hemos visto en páginas anteriores es el documento de esa instalación.

Me parece interesante colocar en diálogo temporal a la obra de Díaz con el trabajo de dos de los más renombrados artistas de la instalación, Ilya y Emilia Kabakov. En 1996 publicaron la obra *Monument to a Lost Glove*, cuyo boceto es el siguiente:



Ilustración 21. Dibujo de la instalación Monument to a Lost Glove. Ilya y Emilia Kabakov. 1996. Instalación que desde 1998 es permanente en Basel. Imagen tomada de <https://ilya-emilia-kabakov.com/installations/monument-to-a-lost-glove/>

No me quiero detener en el contenido de la obra, sino en su aspecto temporal. La instalación, en su momento, lucía así:



Ilustración 22. Ilya Kabakov 1996. Imagen tomada del sitio web: <https://www.wikiart.org/es/ilya-kabakov/monument-to-a-lost-glove-1996>, en donde se da el siguiente crédito:

“Uso legítimo. Added: 23 oct., 2017 by xennex”.

Díaz hizo una instalación que estaba en completa sintonía con su tiempo. No dejemos de mencionar que dicha exposición fue ideada por Juan Castañeda, y los participantes no sólo tenían que preparar los materiales para la instalación y pensar qué es lo que querían hacer, sino también explicar la pertinencia de cada uno de los elementos dispuestos en la instalación. Antes de eso, como es lógico, Castañeda explicó a los talleristas en qué consistía una instalación artística. Díaz admite, por ejemplo, que antes del CAV no conocía ni el vocablo ni el significado.

En palabras de Díaz, Juan Castañeda es un parteaguas en su formación, en particular, y un parteaguas en la enseñanza de la educación artística en Aguascalientes, en general. Lo recuerda como un profesor exigente y comprometido. Vale la pena

agregar que cuando Díaz ganó Arte Joven en 1983, fue con una obra que tuvo a Juan Castañeda como provocador.

Moisés Díaz continúa su trabajo artístico y actualmente se desempeña como profesor del CAV, y desde 2018, como titular del Museo de Arte Contemporáneo, que es un sitio dependiente del Instituto Cultural de Aguascalientes. A su vez, fue uno de los fundadores de la Licenciatura en Artes Visuales (2003), de la Universidad de las Artes, en su estado natal.

El camino: un buitre deja atrás la pintura

Gerardo Faustino Barba,²³ también conocido como *El Buitre*, nació en Aguascalientes en 1960. Gracias a un taller de arte que se impartía en el Instituto Tecnológico de Aguascalientes (ITA), donde en ese momento estaba cursando la Licenciatura en Administración de Empresas, entre 1977 y 1979, inició su inmersión en el mundo del arte. A principios de los ochenta pasó al Centro de Artes Visuales. Castañeda vio potencial en él, y con ánimo de orientarlo, se le acercó. En cuanto a su formación, resalto que Faustino Barba menciona que los seminarios, charlas, conversaciones y conferencias alrededor del fenómeno del arte, enriquecieron su comprensión del mundo del arte.

Entre 1984 y 1985 mandó una obra al Salón de la Plástica Nacional, en el cual se llevó una mención, pero lo más interesante es lo que hizo una vez expuesto su trabajo: llevó una trenza de ajos frescos, que de alguna forma enlazó con una tapa para parchar llantas de bicicleta. La consecuencia fue que la gente empezó a notar que algo olía muy mal. Faustino Barba dice que lo hizo con la intención de enseñarle a la gente que el arte también se huele. Y que puede oler mal, agregaría. Llama la atención que, de su primer contacto con el arte, a finales de los setenta, y esa acción, a mediados de los ochenta, no hayan pa-

23 Cada referencia a Barba, en lo sucesivo, ha sido tomada de las entrevistas que realicé al artista.

sado ni diez años, y sin embargo, su crecimiento es impactante: pasó del dibujo a las acciones; del arte tradicional al arte de la segunda mitad del siglo XX.

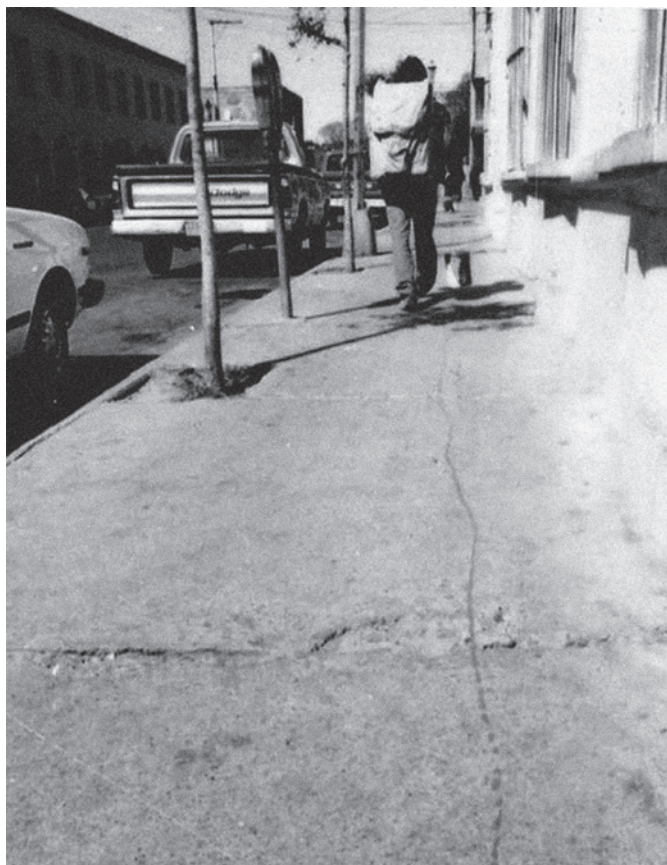


Ilustración 23. Gerardo Faustino Barba. El camino. Circa 1982-1984. Fragmento de la acción realizada por el artista. Imagen tomada por Juan Castañeda, resguardada en su archivo personal y donada al autor.

En 1983, por ejemplo, hizo dos obras, de las que no queda registro: *Carnes frías* y *Carnes calientes*. De acuerdo con el testimonio del artista, no es del todo claro si la primera era una pintura o una apropiación de latas oxidadas de sardinas y atún

colocadas en un formato de 1.20 x 80 cm; la segunda es más inteligible: en *Carnes calientes*, hizo que el cuadro se consumiera en llamas, hasta que las carnes, que formaban parte de la obra, estuvieran en su punto, a juicio del artista.

En 1984 recibió el segundo lugar de la Bienal Diego Rivera. En la nota “alta calidad en grabado en la Bienal del Cervantino”, publicada por Sonia Morales, en *Proceso*, el 20 de octubre de 1984, leemos: “Olimpo Mínguez, de Piedras Negras, [...] ganó con la obra *El peso del ego*; el segundo premio fue para Gerardo Faustino Barba, de la ciudad de Aguascalientes, con *Pensando en ella*; y el tercero para Esteban Azamar Fuentes, de Jalapa, con *Siempre con Dios*” (Morales, 1984). Gracias a este premio conoció a Teresa del Conde, quien estuvo presente en la inauguración. Faustino Barba dice que hizo buena amistad con la crítica de arte, pero lo más importante que cuenta es lo siguiente: Teresa del Conde le dijo que siguiera por la línea de la obra que había presentado, a lo que Barba respondió que no, que él iba a ser lo que él quisiera. Sea cierto o no, las palabras de Teresa del Conde adquieren mayor sentido cuando vemos el trabajo más reciente de Faustino Barba (imágenes que compartiré más adelante).

A principios de los noventa, Faustino Barba fue seleccionado para el Salón de Espacios Alternativos del Museo de Arte Moderno de Ciudad de México. Me atrevo a afirmar que su carrera iba en ascenso, pero sospecho que quiso dejar de estar figurando a nivel nacional. No digo que lo que hace ahora no me interese, digo que me interesaba mucho más el Faustino Barba de entonces.

La obra de Gerardo Faustino Barba (*circa* 1984-1985) no tiene título, pero en lo sucesivo le llamaré *El camino*. Ésta fue una obra que Castañeda dice que se le ocurrió a él. Faustino Barba afirma lo mismo. En cualquier caso, hay dos hechos: una imagen tomada por Juan Castañeda y un artista que hizo el recorrido: Faustino Barba. ¿Quién es el autor?

El estudiante que estaba dispuesto a hacer cualquier cosa, de acuerdo con Castañeda y con el propio artista, era Faustino

Barba. Por eso fue elegido por Castañeda, si aceptamos su versión de los hechos, para que hiciera ese recorrido por ciertas partes de la ciudad de Aguascalientes, como si de un curador se tratara. Otro hecho evidente, y que se repite, es que Castañeda ideaba y los demás artistas materializaban la idea. Pero no se quedaba en sugerir a los artistas tal o cual acción, sino que los motivaba y los provocaba para que en realidad la ejecutaran.

Faustino Barba me comentó que la idea de *El camino* surge a partir de las conversaciones con Castañeda. El objetivo era dejar testimonio de una caminata. El artista cargó una mochila cuyo contenido interno y externo era pintura en latas: en el interior guardó varios galones de pintura; en el exterior, de las partes laterales colgaban sendos botes de pintura. Cuando se agotaba la pintura de uno, se detenía, guardaba el vacío, lo sustituía por uno nuevo y reanudaba su obra. Según su testimonio, un amigo suyo que había conocido en el ITA, a quien no nombra, iba a ayudarle a hacer la obra, pero cuando llegó al punto acordado por ambos, su amigo no estaba. El recorrido fue el siguiente:

1. Centro de Artes Visuales (en el mapa: A).
2. Templo de Nuestra Señora del Rosario (en el mapa: B).
3. Avenida Las Américas y Segundo Anillo (en el mapa: C).
4. Barrio de El Encino (en el mapa: D).
5. Héroe de Nacozari, a la altura de La Alameda, cerca de Los Arquitos (en el mapa: E).
6. Barrio de La Purísima (en el mapa: F).
7. Barrio de La Estación (en el mapa: G).
8. Calle Madero (en el mapa: H).
9. El Parián (en el mapa: I).
10. Biblioteca Jaime Torres Bodet (en el mapa: J).
11. Centro de Artes Visuales (a este último lugar, el autor llegó sin más pintura).

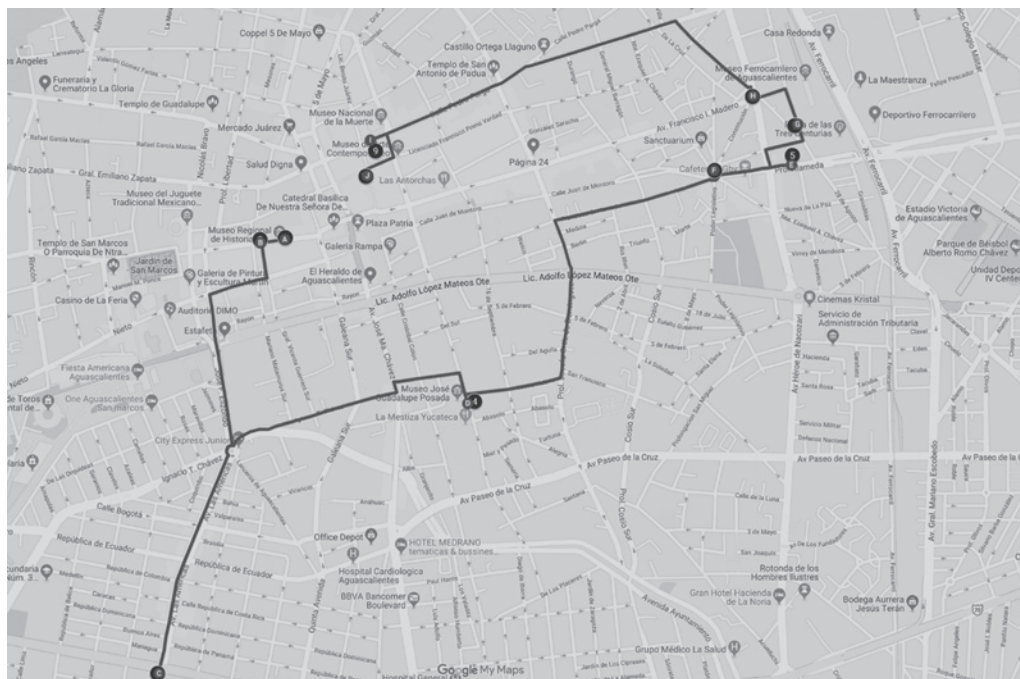


Ilustración 24. Recorrido de Faustino Barba, representado a través de Google Maps. Como vemos, llega hasta la letra J, pero en realidad se completa hasta la letra A. Pasa que de J a A, Barba ya no tenía más pintura. Por cuestiones visuales, decidí dejarlo así. Trazo del camino: el autor.

Éstas son las características que recuerda el artista: hacía calor y probablemente era primavera o verano; no había insinuación de lluvias; el horario de su acción fue aproximadamente desde mediodía hasta las tres o tres y media de la tarde; el número de kilómetros fue de alrededor de ocho; cuatro fue el número de galones de pintura que llevó consigo; finalmente, el color que eligió de la pintura fue el azul (cuenta Faustino Barba que mezcló tres galones de color azul con uno de color blanco).

En el escudo del estado de Aguascalientes, en latín, leemos, entre otros aspectos: agua clara, claro cielo. El color azul está presente en el escudo, y en el trabajo de Barba, pero el artista decidió diseminarlo para que la gente, sin advertirlo, lo

pisara. ¿Será exagerado pensar que el autor estaba consciente de este acto?

Para el artista, su recorrido fue un divertimento y una obra de arte. Todo fue calculado y planeado entre Faustino Barba y Castañeda, aunque las primeras pruebas las hizo Faustino Barba en su casa. El artista dice que Castañeda lo acompañó hasta la esquina entre Carranza y Matamoros, pero Castañeda no lo puede asegurar.

Sus referencias, dice Faustino Barba, para la creación de esta obra, fueron las vanguardias, pero no dice cuál artista o cuál obra. No es complicado referir algunas, ya que los artistas que han relacionado el acto de caminar con la creación artística tienen una larga tradición. En términos filosóficos, por ejemplo, habría que citar a Aristóteles y su método peripatético como forma de introspección y de conocimiento; como tema artístico, el camino ha interesado a distintos artistas: en la literatura, por citar sólo uno, está Thoreau y su libro *Caminar*; como motivo plástico, por ejemplo, es antiquísimo: podría conjeturar que el viacrucis, que ha sido retratado por cientos de artistas (pensemos en Tiziano, El Greco, El Bosco, por mencionar sólo a tres), es el retrato de Jesús siendo apaleado mientras camina hacia la crucifixión; y no olvidemos al grupo *Peredvívzniki*, o en castellano, *Los ambulantes* o *Los itinerantes*, que en palabras de la *Enciclopedia británica* fue un grupo de artistas que

[...] rechazó el clasicismo rígido e inspirado de obras extranjeras de la Academia de Rusia, de tal modo que formó un arte realista y nacionalista que pudiera servir al hombre del día a día. [...] Formó una Sociedad de Exhibiciones Ambulantes en 1870, donde organizaban exhibiciones móviles de sus trabajos en un esfuerzo para llevar el arte serio al pueblo (Británica, 2018).

Ya sea como pretexto artístico individual o como pretexto artístico grupal, caminar ha sido o un tema o una herramienta para el arte. En cuestiones artísticas, sobre todo en el siglo

XX, habría que citar a Janine Antoni, Richard Long, Marina Abramovic. O a Allan Kaprow, de quien muestro un fragmento de su acción *Taking a Shoe for a Walk* (1989):



Ilustración 25. Allan Kaprow, Taking a Shoe for a Walk, 1989. Imagen tomada del sitio web X-Tra, en <http://x-traonline.org/article/francis-alyis-politics-of-rebearsal/>, cuyo crédito es de Wolfgang Traeger.

Son muchos los que han creado una obra de arte usando como pretexto el acto de caminar, pero quisiera enfocarme en dos: uno por ser anterior a Faustino Barba; otro por ser contemporáneo a él. El primero es Vito Acconci; el segundo, Francis Alÿs.

En 1969, Acconci se propuso seguir, diariamente hasta completar un mes, a una persona distinta en espacios públicos neoyorkinos. El título de su obra es *Following Piece*. Una de las partes que conforman esta acción es una especie de bitácora, donde tomó varias notas al respecto:

JUAN DISPARÓ A UN BUITRE QUE CAMINABA CON PINTURA AZUL

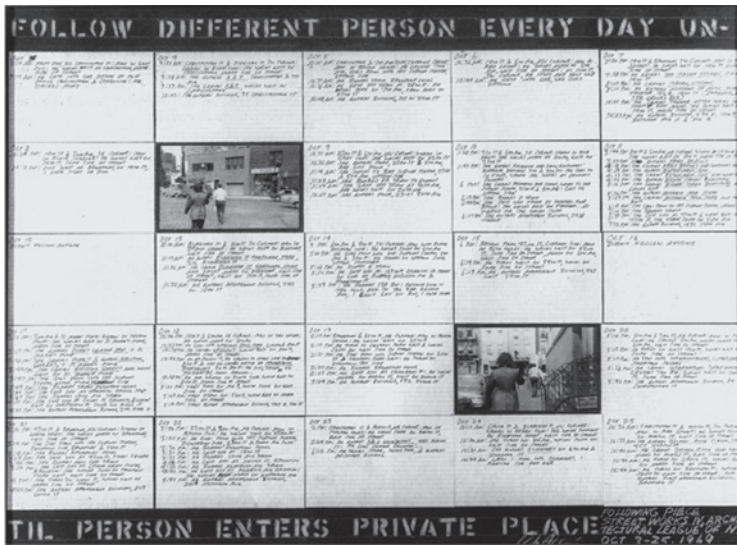


Ilustración 26. Vito Acconci, Following Piece (1969). Medios mixtos, 30 x 40 pulgadas.
 Imagen tomada del sitio web Glasstire [Texas Visual Art].



Ilustración 27. Vito Acconci, Following Piece (1969). Imagen tomada del sitio web Glasstire
 [Texas Visual Art].

En 2017, el Massachusetts Institute of Technology (MIT), en colaboración con la University at Buffalo, publicó *Wanderlust: Actions, Traces, Journeys 1967-2017*, una antología de artistas que han hecho del caminar un motivo para la creación artística. El libro, que es un derivado de la exposición que alojó la Universidad de Búfalo, fue coordinado, como libro, y curado, como exposición, por Rachel Adams. En su introducción explica la razón del corte de 50 años:

Performative action in contemporary artistic practices stems from postwar art making, which changed dramatically beginning in the mid-1950s. The move from art object to art action led to the experimental artistic practices of the 1960s and '70s. Crossing the boundaries of Conceptual, Performance, and Land Art, the works in this exhibition focus on radical reorientation for art practice, beginning specifically in 1967. However, as Lori Waxman note in her essay, this inherent need to create work outside the studio has a long history. French Dadaists, including André Breton (who went on to lead the Surrealist Movement), were planning excursions as early as 1921 and walking as means of making art was born (Adams, 2017: 13).

Dos de las 41 obras que están ahí presentes son responsabilidad de Acconci y Francis Alÿs. Sobre la acción del primero, Kate Green escribió detalladamente el origen de la obra, así como un aspecto que el artista se planteó una vez que había terminado una parte de su trabajo: ¿cómo evidenciar que en realidad había hecho el recorrido?

In 1967, after returning to New York City from Iowa with an MFA in poetry from the Writer's Workshop, he began stretching beyond the boundaries of his newly acquired discipline, cofounding the genre-crossing mimeographed magazine *0 to 9*. Its 1969 last issue featured more conceptual art –by Dan Graham, Adrian Piper, Lawrence Weiner– than poetry, and included a supplement

titled “Street Works”, for events Acconci and others were doing off the page, around Manhattan. Acconci did an activity situation using streets, travelling, following, as it was then known, for Street Works IV. Almost every day of October, 1969 he set out from his Christopher Street apartment and chose someone to follow, until the person entered somewhere he could not (cab, residence). A log bears record of these parasitic wanderings –“October 11, 3:44 pm; 8th St. & 6th Avenue... Woman in orange coat... at 3:57, she enters Fred Braun’s, leather store...”– but no one was invited to watch. Yet days after one activity’s conclusion, Acconci realized that if he wanted it to reach the visual art world, he would need pictures. So an episode was reenacted and captured in black-and-white photographs -shot by Betsy Jackson- that give drifting a psychological balance” (2017: 24).

Lo que Betsy Jackson es para Acconci, Juan Castañeda lo es para Faustino Barba, en tanto que sin sus registros fotográficos sería difícil reconstruir lo que pasó. Por fortuna, conservamos el registro, así como el testimonio de los artistas. Como vemos, la acción de Faustino Barba tiene antecedentes en otras partes del mundo, por lo que su trabajo no es novedoso en el sentido internacional, pero acaso sí lo sea en un sentido nacional, y en definitiva lo es en cuestiones locales. Vamos al caso de Francis Alÿs.

La obra que escogió Rachel Adams de Alÿs es *Sometimes Making Something Leads to Nothing* (1997). Sobre ésta, Sean Ripple ha escrito lo siguiente: “we see the artist moving a rectangular block of ice throughout the streets of Mexico City for more than nine hours. The block, whose rectangular form is suggestive of the cube [...] is, over the course of the day, reduced to a little more than a small and shallow puddle of moisture” (Ripple, 2017: 133). Lo que no se dice en el libro es qué lugar ocupa Alÿs en esta tradición de caminantes en el contexto mexicano. Creo que su correcto sitio es el de un protagonista de dicha tradición, pero no es el único.



Ilustración 28. Francis Alÿs. Fragmento de Sometimes Making Something Leads to Nothing, 1997. Videodocumentación de una acción. Imagen tomada del sitio oficial del artista: <http://francisalys.com/sometimes-making-something-leads-to-nothing/>

No es la única pieza donde Alÿs ha hecho del camino un motivo para la reflexión: ahí tenemos *The Collector* (1990-1992), *The Leak* (2002), *Don't Cross the Bridge Before You Get to the River* (2008), *The Green Line in Jerusalem* (2005), *The Green Line* (1995). Estos dos últimos están más o menos enlazados. De ambos, Alÿs ha dicho lo siguiente:

In the summer of 1995 I performed a walk with a leaking can of blue paint in the city of São Paulo. The walk was then read as a poetic gesture of sorts. In June 2004, I re-enacted that same performance with a leaking can of green paint by tracing a line following the portion of the 'Green Line' that runs through the municipality of Jerusalem. 58 liters of green paint were used to trace 24 km. Shortly after, a filmed documentation of the walk was presented to a number of people whom I invited to react spontaneously to the action and the circumstances within which it was performed (Alÿs, 2004).

Así como con Barba, de Francis Alÿs tenemos fechas, cantidad de litros, color de la pintura, número de kilómetros y registro pormenorizado del trayecto, del cual muestro un fragmento:



Ilustración 29. Francis Alÿs, 1995, The Green Line. Imagen tomada del sitio oficial de la Tate Gallery, en <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/francis-alyis/francis-alyis-story-deception-room-guide/francis-alyis-4>

Pensar en Alÿs me hace pensar en el acto de caminar y veo que a más de uno le pasa lo mismo. Doy dos ejemplos: El Museum of Walking, que es un museo estadounidense, es un centro educativo que está comprometido con el pensamiento alrededor del acto de caminar como una práctica artística. Uno de los artistas que están ahí catalogados es Alÿs; en *Francis Alÿs, A Story of Deception* (2010), varios pensadores alrededor del arte escribieron diversos ensayos sobre el trabajo de Alÿs. El que llama mi atención es “Francis Alÿs: A to Z”, de Klaus Biesenbach y Cara Starke, que es un trabajo de compilación de frases de Alÿs, pero ordenadas, digamos, según sus principales temas, en orden alfabético. La entrada para la letra “W” es “Walking”. Leamos un par de líneas de dicha entrada:

There is no theory of walking, just a consciousness. But there can be a certain wisdom involved in the act of walking. It's more an attitude, and it is one that fits me all right. It's a state where you can be both alert to all that happens in your peripheral vision and hearing, and yet totally lost in your thought process [...] Walking is not a medium, it's an attitude. [...] Walking brings a rich state of consciousness. In our digital age, it's also one of the last private spaces (Alÿs, compilado por Klaus Biesenbach y Cara Starke, 2010: 41).

En entrevista para *Canal Once*, Alÿs refirió que caminar es más una actitud que una propuesta artística (Alÿs, 2015). No tengo motivo para dudar de sus palabras, pero yo creo que en su trabajo se ven ambas cuestiones, de otra forma él no guardaría registro de sus acciones, y mucho menos las publicaría.

Las obras de Alÿs y de Faustino Barba son muy similares, sobre todo por los recursos que emplearon y la forma en que ejecutaron sus acciones, sin embargo, uno está historiado y el otro, no. Mi hipótesis es que los caminos que siguieron ambos artistas son radicalmente distintos. Gerardo Faustino Barba es un artista contemporáneo, en el sentido de la actualidad del

término, mas ya no hace arte contemporáneo, en el sentido que he argumentado a lo largo de estas páginas, es decir, como neovanguardias. El 1 de abril de 1998, Barba presentó una exposición de pintura, de la cual muestro una imagen:



Ilustración 30. Obra de Faustino Barba, perteneciente a la misma exposición. Archivo del Centro de Artes Visuales. 1 de abril de 1998. Propiedad del autor.

Si no supiéramos que estas obras son de Faustino Barba, sería difícil afirmarlo, sobre todo porque vemos representaciones folclóricas de México. El universo artístico del más osado de los artistas hidrocálidos de su momento terminó absorbido por la pintura, el folclor y personajes obesos. Alguien podría decir que eso fue sólo una exposición y que eventualmente tal vez volvería a experimentar. No lo sé, pero no ignoro que su universo sigue explorando estos temas.

El 7 de octubre de 2015, en el Museo de la Muerte, en Aguascalientes, se inauguró la exposición *Mosaico*, de Faustino

Barba, que sigue el mismo estilo de la obra anteriormente mostrada. Acá un ejemplo:



Ilustración 31. Gerardo Faustino Barba, de espaldas a la imagen, mostrando su obra a varios integrantes de la comunidad universitaria. De izquierda a derecha: el entonces rector de la Universidad Autónoma de Aguascalientes, Mario Andrade Cervantes; el exrector, Alfonso Pérez Romo; y Francisco Javier Avelar González, eventualmente rector para los periodos 2017-2019 y 2020-2022.

Hasta donde he podido indagar, las acciones de Barba se fueron diluyendo en el tiempo y fueron cediendo espacio a la clase de obras que he presentado en las últimas páginas. Tal vez esa sea una fuerte razón por la que su acción pasó inadvertida. En cualquier caso, es justo situar su acción como una obra neovanguardista, que muy probablemente haya sido la primera acción en su género que se haya producido en México. En Aguascalientes, sin embargo, no tengo ninguna duda: debido a que no encuentro un precedente en México, por lo que toca al arte contemporáneo, la acción de Barba ha sido la obra más compleja y revolucionaria de un artista hidrocálido, no sólo por sus alcances, sino por la lectura que de ella se puede hacer: Barba estaba dejando un trazo de su trayecto, sí, pero también iba

dejando *atrás* a la pintura. El proceso, no el resultado, es la pieza clave para comprender esta interpretación.

***Chisto*: Chiste, Christo y Cristo**

Pilar Ramos²⁴ nació en Aguascalientes en 1972. Estudió la Licenciatura en Diseño Textil y de la Confección, en la Universidad Autónoma de Aguascalientes. Esto no es un detalle menor, pues *Taschen*, la prestigiosa editorial de arte, ha llamado a Christo y Jeanne-Claude, creadores que en las próximas líneas adquirirán protagonismo, como artistas que crean “instalaciones textiles” (2018). Aparte de su formación académica, Ramos fue estudiante (1985-1996) del Centro de Artes Visuales, espacio que eventualmente dirigiría.

Ramos acepta que el Centro de Artes Visuales fue fundamental en su desarrollo artístico. Entre otras razones, porque no había ningún otro centro dedicado a la enseñanza artística a nivel amateur o a nivel profesional. Juan Castañeda es el responsable de que Ramos conociera el arte contemporáneo. Dice la artista: “Traía revistas, traía libros, [...] y los compartía [...] Luego organizaba viajes [...] era la única forma de ver otras cosas. Después regresabas y, con quien podías, platicabas, intercambiabas lo que habías visto. Moisés también [...] decía, ‘mira lo que salió, lo que escribieron’, compraba ciertas revistas de corte cultural, literario”. Lo he dicho en capítulos anteriores, pero no está de más conocer el testimonio de la artista: sobre las conversaciones, mesas redondas, conferencias, seminarios que organizaba Castañeda, Ramos afirma que fueron fundamentales en su desarrollo artístico.

La obra que nos ocupa fue intitulada, no sin humor, *Chisto*, pues consistía en retomar la estética de Christo y Jeanne-Claude, y adecuarla a la fachada del Centro de Artes Visuales. En ese

24 Cada referencia a Ramos y a Martínez, en lo sucesivo, ha sido tomada de las entrevistas que realicé a los artistas.

sentido, fue un diálogo entre unos artistas internacionalmente reconocidos y un grupo de artistas que se estaban formando. A partir de un libro que tenía Castañeda sobre la obra de Christo y Jeanne-Claude, Leonardo Martínez fue el que tuvo la idea y se las planteó a sus colegas Axel Flores, Gilberto Estrada, María de la Paz Carreón, Pilar Ramos y Antonio Rosales.

Centrémonos, por el momento, en Leonardo Martínez, quien nació en la ciudad de Aguascalientes, en 1972. Entre 1998 y 1999 estuvo en el Centro de Artes Visuales como estudiante. Ahí conoció a los artistas que he nombrado, con quienes artísticamente intervendrían al Centro de Artes Visuales. No es casualidad que Martínez nombre a Gerardo Faustino Barba como uno de sus maestros. Además de su formación artística, por la mañana cursaba la Licenciatura en Psicología en la Universidad Autónoma de Aguascalientes, y por la tarde, clases en el CAV. No está de más decirlo: Martínez también reconoce en Castañeda a una figura que trataba de motivar a sus estudiantes a que vieran obras de otros lados del mundo e intentaran asimilarlas. Para Ramos, el autor intelectual de *Christo* es Leonardo Martínez junto con Juan Castañeda, y agrega que este último facilitaba los instrumentos para que los estudiantes experimentaran, pero no fue parte de las discusiones preliminares en casa de Rosales.

Si bien jamás se les mencionó una definición de arte contemporáneo, según cuenta Martínez, Castañeda les compartía artistas que podrían calificar en esa categoría, como es el caso de Christo y Jeanne-Claude. Gracias a las conversaciones, seminarios, viajes y exposiciones que Castañeda organizaba, los estudiantes interesados estaban en constante reflexión sobre el arte de su tiempo. Martínez acepta que la conversación que tenía con sus compañeros de taller y con el propio Castañeda le ayudaron en su formación como artista. Los estudiantes, de acuerdo con Martínez, pedían otras cosas a parte de dibujo y pintura, materias y técnicas que tradicionalmente se enseñaban en el CAV, y Castañeda los orientaba

para que sus curiosidades conocieran otras formas de creación artística. Y lo lograrían.

El grupo, si es que le podemos llamar así a estos artistas en formación, no obstante, no fue asumido así en ese entonces. Eso pasaría años después, aproximadamente en 2005, cuando algunos artistas de Aguascalientes formalmente se asumieron como grupo y se denominaron *La franquicia*. El año de conformación de dicho grupo rebasa mi delimitación temporal, pero no quería dejar de mencionarlo, porque los grupos que en los setenta nacieron en Ciudad de México, y cuya repercusión en el resto del país aún está por estudiarse, tal vez crearon una tradición mexicana de agrupación entre artistas y una forma de experimentar con el arte. Asimismo, *La franquicia* no fue un producto nacido en el seno del Centro de Artes Visuales, aunque posiblemente incubado ahí, por lo que no es mi objetivo estudiarla.

Martínez enuncia una sentencia que me parece reveladora: “lo que me gustó del arte contemporáneo era el juego de la pérdida del protagonismo del autor”. En el caso de *Christo*, no es del todo claro quién es el autor de la obra, aun cuando sepamos que hay un autor intelectual, Martínez, pero eso no importa, porque lo que señala Martínez es central para comprender las manifestaciones neovanguardistas, de la que *Christo* participa.

Cuenta Martínez que Castañeda le compartió un libro acerca del arte de Christo y Jeanne-Claude. Fue así que le planteó a su profesor la posibilidad de hacer algo similar. Castañeda sugirió que la realizara en el Centro de Artes Visuales. Martínez compartió la idea con sus compañeros y el resultado es lo que vemos.

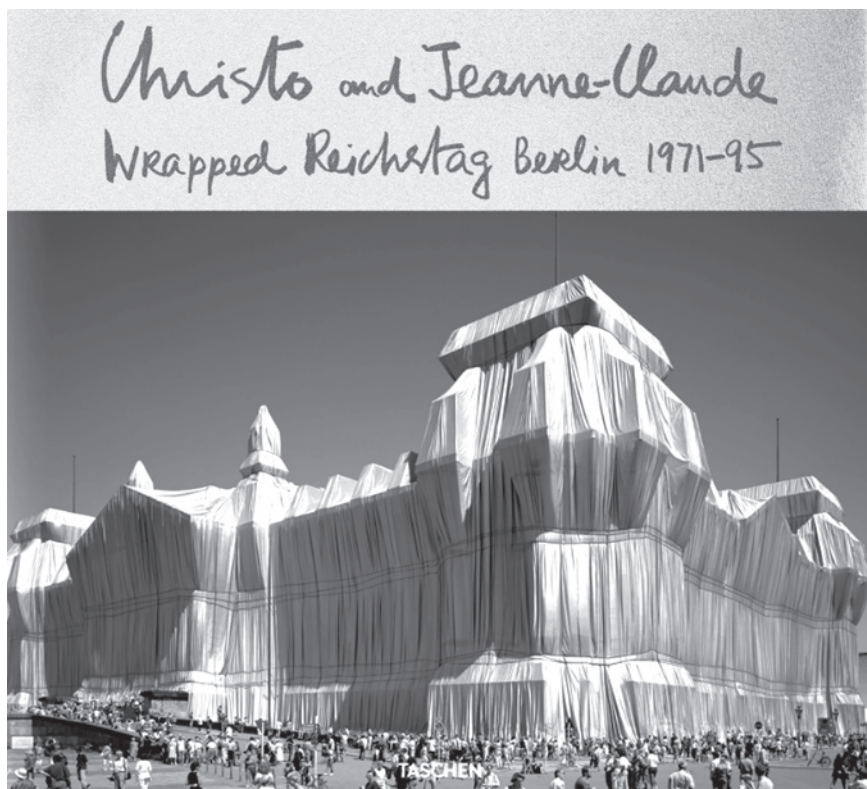
Christo y Jeanne-Claude, en general, hicieron arte *site specific*, aunque también podríamos llamarle *land art* o intervención artística o también podríamos llamarle instalación, que todo ello es hablar de neovanguardias.

Digby Warde-Aldam (2018), para el sitio *Art-SY*, escribió que hay 6 trabajos fundamentales para comprender la obra de Christo y Jeanne-Claude:

1. *Wall of Oil-Barrels-The Iron Curtain* (Paris, 1962)
2. *Surrounded Islands* (Biscayne Bay, Miami, 1980-1983)
3. *Pont Neuf* (Paris, 1975-1985)
4. *The Umbrellas: Joint Project for Japan and USA* (Ibaraki/California, 1984-1991)
5. *Wrapped Reichstag* (Berlin, 1971-1995)
6. *Over the River* (1992-2017; unrealized) (Warde-Aldam, 2018)

La número 3, *Pont Neuf*, y la número 5, *Wrapped Reichstag*, son las que más me interesan. En aquella, los artistas necesitaron 41 800 metros cuadrados de tela para envolver el emblemático puente parisino, y dejarlo así por medio mes. De esta forma, el puente, que data de 1606, se transformó no sólo en un cruce de un lado a otro, sino en una oportunidad de reflexionar sobre la historia desde un punto de vista artístico.

Wrapped Reichstag es una obra que llevó casi 20 años de planeación, entre solicitar permisos, producir y ejecutar. Sin embargo, llegó a buen tiempo, justo después de la caída del Muro de Berlín, en 1989. En 1994, con Alemania unificada y abierta al mundo, el gobierno otorgó el permiso y los artistas comenzaron a crear la obra, que se convirtió en un símbolo de la unidad (Warde-Aldam, 2018). El parlamento alemán finalmente fue envuelto en 1995.



*Ilustración 32. Imagen tomada de la portada del libro publicado por Taschen Christo and Jeanne-Claude, *Wrapped Reichstag Berlin 1971-1995*.*

En entrevista con Oliver Wainwright (2017), para *The Guardian*, Christo dijo que en ese mismo edificio, el partido Nazi celebraba exhibiciones propagandísticas (Christo, en entrevista con Wainwright, 2017). De modo que no es un edificio cualquiera, sino un edificio donde no se celebraba el diálogo, sino el monólogo nazi, al menos en una parte de su historia. Los artistas lo cubrieron y, a mi juicio, creo que es una manera de lanzar a Alemania de nueva cuenta al diálogo con el mundo.

Regresemos a Aguascalientes. En esa misma época, Ramos y Martínez participaron en la planeación, producción

y ejecución de *Chisto*, con una clara conexión con el arte de Christo y Jeanne-Claude, pero también introduciendo un aspecto más: el humor. *Chisto* es una fusión de *Christo* y *Chiste*, pero no me olvidaría de que *Christo*, el nombre, tiene una carga religiosa que no se puede obviar, más aún en un contexto como el de Aguascalientes en los años noventa. A diferencia de otras obras de Christo y Jeanne-Claude, la obra del grupo de Ramos y Martínez no tenía un edificio con una desagradable historia, pero considero que la parte del diálogo es similar, en tanto que una obra de esas características y con esa ambición, hasta donde tengo entendido, jamás había sido hecha.

El testimonio de Ramos y Martínez hace que cobre realce la influencia de Christo y Jeanne-Claude, pero supongamos que no lo tuviéramos: ¿no es evidente que *Chisto* no pudo haber sido pensado, ni creado, de no haber existido las obras de Christo y Jeanne-Claude?



Ilustración 33. Sin título. Intervención del Centro de Artes Visuales realizada por el grupo de Martínez, Ramos, Flores, Estrada, Paz y Rosales. Circa 1999.

Imagen del archivo particular de Juan Castañeda donada al autor.

No fue la primera obra que hicieron, digamos, pensando en crear arte no tradicional, ya que Martínez afirma que habían realizado otras acciones, pero no hay registro de ellas. De la que sí hay registro es de otra intervención al Centro de Artes Visuales, pero ahora cubriéndolo de zapatos. Por la cantidad de calzado requerido, la obra quedó incompleta, por lo que sólo lograron intervenir la parte superior del CAV.

El recuerdo de Martínez es similar al de Ramos: dice que la gente, en efecto, tenía una sensación de extrañeza, porque pensaba que el Centro de Artes Visuales estaba en remodelación. Agrega un recuerdo más: en cuanto los asistentes se enteraban de que era una obra de arte, preguntaban qué la clase de arte era, a lo que contestaban “instalación artística”. La manera en que la sociedad asimila un determinado arte es un proceso difícil de precisar. En una de las exposiciones del CAV de finales de cursos para niños, en 2016, fui testigo de varias instalaciones artísticas. Lo que más llamó mi atención, no fue tanto el hecho de encontrar instalaciones, sino de saber que fueron ideadas y creadas por niños. ¿Cómo explicar ese fenómeno? Más todavía: ¿cómo comprobar la incubación, desarrollo y maduración de una idea? No lo sé, lo que puedo afirmar es que un niño de principios de los setenta, estudiante de la Casa de la Cultura, no disponía de los instrumentos intelectuales necesarios para crear una instalación, ya que ahí se promovía la educación artística tradicional.



Ilustración 34. Chisto. Intervención del Centro de Artes Visuales realizada por el grupo de Martínez, Ramos, Flores, Estrada, Paz y Rosales. Circa 1995. Imagen del archivo particular de Juan Castañeda donada al autor.

De acuerdo con Ramos, la respuesta de la gente que cruzaba por la calle Venustiano Carranza, o que ingresaba al Centro de Artes Visuales, fue de extrañeza, primero, pues no comprendían que estaban atendiendo una obra de arte, y de malestar, después, ya que imaginaban que detrás de la lona habría alguna sorpresa. La sorpresa era que no había nada más que la lona.

Las conversaciones, los libros y los seminarios me hacen suponer que los artistas involucrados en esta obra eran conscientes de su tiempo. Ramos acepta que lo era, aunque igualmente acepta que aún no se consideraba artista. Lo creamos o no, es un hecho que el documento existe, y que su testimonio, al igual que el de Martínez, revelan las inseguridades de sus practicantes, pero también sus curiosidades y talentos para estar ligados con el arte que se producía en otras partes del mundo.

Agrego otro asunto, que tiene relación con la sociedad: el conservadurismo de la comunidad. Ramos recuerda que, al

menos en su familia, la criticaban por dibujar desnudos y por juntarse con sus colegas del Centro de Artes Visuales. Esto podría parecer una mera anécdota, pero habla del *ethos* de un pueblo que aún no estaba preparado para saber identificar una obra de arte de un objeto de lo cotidiano, y más aún, de identificar el valor de un artista en materia social. Lo anterior no es un asunto minúsculo. Como prueba, la exposición fotográfica de Carlos Llamas que se exhibió en el Instituto Cultural de Aguascalientes (ICA), en febrero de 1997, aproximadamente dos años después de *Chisto*.

Las autoridades municipales del Partido Acción Nacional (PAN) solicitaron a Juan Castañeda retirar las fotografías de Llamas. Según ellas, atentaban contra las costumbres del pueblo hidrocálido. Al negarse, actuaron violentamente, y el titular del ICA, Enrique Rodríguez Varela, igualmente forcejeó con los panistas, quienes lograron retirar una pieza.



Ilustración 35. A la izquierda, Juan Castañeda; de espaldas, Otto Granados Roldán; al centro y un tanto desenfocado, Rodríguez Varela; a la derecha, Carlos Llamas, el fotógrafo censurado. Febrero de 1997. Centro de Artes Visuales. Archivo del Instituto Cultural de Aguascalientes. Propiedad del autor.

Con el pretexto del arte se cayó en el libertinaje sexual: Mons. Muñoz

Con el pretexto del arte, la sociedad mexicana ha caído en un libertinaje sexual, en una ausencia de moral, de delicadeza y de pudor al exponer obras artísticas que lastiman la inocencia de niños y jóvenes, aseveró ayer el titular de la Diócesis de Aguascalientes.

Por lo anterior, monseñor Rafael Muñoz Núñez se pronunció para que las autoridades respectivas no alienen el desprecio social por una moralidad elemental, no sólo la cristiana, al permitir exposiciones artísticas, venta o renta de revistas y películas pornográfica, así como en la transmisión televisiva de situaciones eróticas y grotescas que no respetan a la persona.

Una sociedad sin dignidad, advirtió, está destinada al sufrimiento social y a la pérdida de su identidad y su razón de existir, bloqueándolo para amar, para encontrar la paz, la justicia y la verdad.

Aunque México ha superado problemas y se ha modernizado y tecnificado más en distintas ramas de la vida social y productiva, pero ese mismo avance ha afectado otras áreas prioritarias para el ser humano.

"De ahí que tanto en Aguascalientes como en el resto del país se ha caído en una liberación sexual, en una ausencia de moral, de delicadeza y de pudor, pues en este clima sin principios morales todo se vale".

Por ello, teniendo o no el pretexto del arte, se exhiben figuras provocativas que pueden suscitar y despertar el morbo en las personas y sobre todo en los niños y jóvenes más susceptibles de ese tipo de imágenes y mensajes.

Sin embargo, sostuvo, esto es fruto de un clima y de un ambiente de desprecio a la moral elemental, no sólo la cristiana, sino la que da dignidad al hombre y a la mujer.

Por tales motivos, la Iglesia Católica lamenta profundamente que este libertinaje vaya ganando espacios y sobre todo en exhibiciones públicas, donde ninguna autoridad es capaz de detenerlo, manifestó categórico el prelado.

Es urgente que las autoridades recomienden más y más a instituciones de todo tipo para que se tomen decisiones y protejan la inocencia y no denigren al ser humano, sobre todo a los infantes.

Muñoz Núñez sostuvo que otros signos de ese libertinaje, dijo, se encuentran en las revistas pornográficas, películas, aun mismo en los programas de televisión existe este fenómeno.

Todo esto acusa a una ausencia de moral, de delicadeza y de forma generalizada se pierden los principios elementales de moral ya sea con el pretexto del arte o de la libertad de expresión se pisotean muchos principios morales y se falla al respecto a la persona y a su dignidad, puntualizó.

HIDROCALIDO

Ed. Martes 18 de febrero de 1997

Ilustración 36. Nota de prensa que rescata la opinión de Rafael Muñoz Núñez, obispo de Aguascalientes. Hidrocálido. Martes 18 de febrero de 1997. Archivo del Instituto Cultural de Aguascalientes. Propiedad del autor.

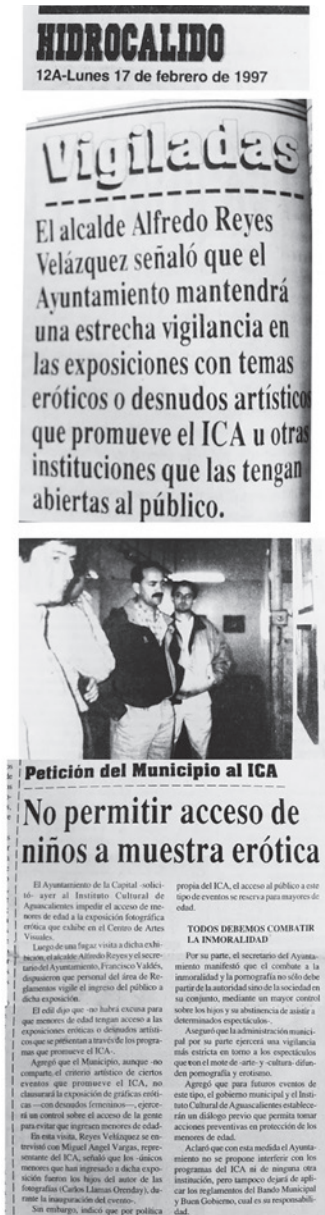


Ilustración 37. Nota de prensa que rescata la opinión del municipio panista, encabezada por Alfredo Reyes Velázquez. Hidrocálido. 17 de febrero de 1997. Archivo del Instituto Cultural de Aguascalientes. Propiedad del autor.

Si esto parece una anécdota de otro tiempo con otras costumbres, leamos el titular de una nota publicada por un diario local (28 de agosto de 2018, en *El Clarinete*), donde se afirma que un funcionario universitario dijo a las alumnas del bachillerato de la Universidad Autónoma de Aguascalientes: “no se vistan escotadas porque provocan”. Si esto pasa en 2018, imaginemos el contexto de hace 20 años.

Es innegable que Ramos y Martínez se formaron en un ambiente tradicional, en cuanto a su sociedad y en cuanto a su arte, pero con sus prácticas artísticas dentro del Centro de Artes Visuales, de a poco en poco ayudaron a transformar su entorno cultural y artístico. ¿Es atrevido insinuar que el arte puede ayudar a una sociedad a ser y estar en su tiempo? A riesgo de sonar impresionista, considero que los artistas van 15 minutos adelante de su sociedad, por lo que sus obras pueden mostrar las novedades que todavía no llegan a un pueblo. Las luchas feministas, por ejemplo, tan en boga en la actualidad, han sido consideradas por artistas como Mónica Mayer desde finales de los ochenta y principios de los noventa. Prueba de ello es la imagen que vimos en el capítulo anterior, donde aparece Hilda Campillo y Mónica Mayer en una marcha de 1991. En otras palabras: con su trabajo artístico, situaban a la sociedad en un tiempo distinto, pero habría que esperar unas cuantas décadas para que la sociedad las asimilara como parte de la cotidianidad.

Al inicio de esta sección, dije que Castañeda motivaba a sus estudiantes para que concursaran en Arte Joven. Si bien esto es un incentivo tentador para los artistas, tampoco hay que dejar de ver cierta predisposición a crear para concursar, en lugar de crear para que la gente dialogue con el arte. ¿Es esto reprochable? Crear para concursos es un arma de doble filo, pues el artista se puede apegar a lo que ha sido premiado, en lugar de apegarse a su propia inventiva.

Ramos revela que cada año era esperado el resultado de Arte Joven, y que una vez montada la selección con los ganadores, sus compañeros iban varias veces a ver la exposición,

porque podían ver cosas que no habían visto anteriormente, de modo que la principal virtud de Arte Joven es que era una ventana por donde se podían ventilar los aires de transformación artística del país, pues los artistas veían soluciones pictóricas que probablemente no se les hubiera ocurrido a ellos. Otro momento capital en la formación de los talleristas con aspiraciones artísticas, de acuerdo con Ramos, fue la inauguración del Museo de Arte Contemporáneo, en 1991, puesto que ahí se veían otras exposiciones menos conservadoras y más vanguardistas, de modo que la influencia contemporánea, para los que sabían buscar, existía. En este sentido, sin embargo, *Chisto* es una excepción, porque Ramos ha seguido fundamentalmente el camino de la pintura, y aunque Martínez prácticamente ha dejado de exponer, acaso porque esté preparando nuevas ideas para futuros proyectos, podría decir que tiene los elementos necesarios para que hoy fuera considerado un artista contemporáneo, en el sentido en que lo son Gabriel Orozco o Damián Ortega.

Con todo y que no era nada nuevo en el mundo, *Chisto* sí fue nuevo para la ciudad de Aguascalientes. El tiempo de exposición fue de alrededor de tres semanas, que es lo que en promedio dura la Feria Nacional de San Marcos, época del año en que fue expuesta. En relación con la instalación de los zapatos, vemos la inquietud de los artistas por intervenir la institución pública del estado, y ésta, hay que decirlo, no bloqueó ni censuró nada que tuviera que ver con arte. Sin embargo, en cuestiones artísticas, que este par de documentos no nos engañen: si me viera forzado a señalar una determinada técnica o estilo dentro del Centro de Artes Visuales, tendría que decir que estos documentos son excepciones, pues la regla era la pintura, el dibujo, la escultura. Aun así, destaco la apertura de la institución para que los artistas se sintieran libres de materializar cualquier clase de ideas. En ese sentido, para los talleristas que no tenían inquietudes artísticas, el CAV funcionaba como un sitio para tener un pasatiempo; para los que tenían aspiraciones artísticas, el CAV fue un laboratorio de ideas y de obras. También hay que decir que los que se tomaban el arte

como profesión también lo veían como un pasatiempo, de acuerdo con la opinión de Ramos.

No hay artistas contemporáneos, sólo hay arte contemporáneo

Durante la década de los noventa, quizás absorbo más en el trabajo burocrático de director que como *provocateur*, Juan Castañeda refiere que en esa década se dio cuenta de que estaba haciendo menos cosas y le comenzó a crear tedio. Durante su dirección, compartió lo que más le gustaba a sus estudiantes, sí, eso es lo que dice, pero también inició una transformación sobre los estudiantes²⁵ al respecto del tiempo en el que estaban trabajando.


En sus 26 años de gestión al frente del Centro de Artes Visuales, en cuanto a arte contemporáneo, Castañeda impulsó a sus estudiantes, organizó varias conversaciones, seminarios y conferencias, buscando que entraran nuevas ideas a las aulas. Hubo obras que podemos asociar con prácticas artísticas contemporáneas; hubo arte contemporáneo, cosa que he tratado de rescatar en estas páginas; a la fecha, sin embargo, no hay un artista absolutamente contemporáneo que se haya formado en el CAV, entre otras razones, porque las licenciaturas en arte, en cuanto a práctica y teoría, iniciaron sus cursos en el siglo XXI, y el CAV dejó de ser el único centro formativo en arte, por lo que podríamos decir que ha habido arte contemporáneo, mas no artistas contemporáneos.

En el inicio de *Story of Art*, E. H. Gombrich escribió: “No existe, en realidad, el Arte. Tan sólo hay artistas” (Gombrich, 2011: 21). No deja de ser llamativo que, al menos para el caso del siglo XX hidrocálido, habría que poner de cabeza a Gombrich, y decir que no existen, en realidad, los artistas contemporáneos, tan sólo hay arte contemporáneo.

25 Martínez, Ramos, Díaz, Barba: todos señalan que Castañeda es una pieza clave para entender dichas transformaciones.



VII
**¿QUÉ SON UNA OBRA
DE ARTE Y UNA OBRA
DE ARTE CONTEMPORÁNEO
EN AGUASCALIENTES?**





EL AUTOR EN LAS OBRAS

En el capítulo anterior, los cuatro documentos fueron situados diacrónicamente. Tomando en cuenta, en parte, el testimonio de los artistas, y en otra parte, el diálogo con otras obras de arte. A sabiendas del riesgo que corría, tejí el relato sobre el contexto de dichos documentos. Cuando Edgar Allan Poe (1846), en *Filosofía de la composición*, escribió su metodología para crear un poema, dijo que trató de buscar algo misterioso en la vocal *o* y en la consonante *r*:

No admitía duda para mí que semejante conclusión o término, para poseer fuerza, debía ser necesariamente sonora y susceptible de un énfasis prolongado: aquellas consideraciones me condujeron inevitablemente a la *o* larga, que es la vocal más sonora, asociada a la *r*, porque ésta es la consonante más vigorosa. [...] A continuación era preciso elegir una palabra que lo contuviese y, al propio tiempo, estuviese en el acuerdo más armonioso posible con la melancolía que yo había adoptado como tono general del poema. En una búsqueda semejante, hubiera sido imposible no dar con la palabra *nevermore* (Poe, 2009).

El texto de Poe es interesante, pues es un escritor mayor, pero visto desde la ciencia, habría que dudar de su testimonio. Y sin embargo, habría que decir que el testimonio de los artistas es en sí mismo valioso, porque es susceptible de contrastarse con lo que sus obras dicen. De vuelta a Aguascalientes, digamos que debido a que no existió la crítica de aquellos documentos de arte, las obras habían permanecido en el recuerdo de sus ejecutantes. No soy ingenuo como para validar absolutamente todo lo que han dicho, pero obviar sus palabras me parecería igualmente lamentable. Más todavía porque se complementa con el tema que ya había sido advertido en el anterior capítulo: el tiempo en las obras.

Publicada por Roland Barthes en 1968, *La muerte del autor* es una teoría sobre la relación que para el lector tiene la obra y el autor. Su intención es discutir la relación entre obra y autor, pues considera que el segundo ejerce una fuerza sobre los lectores para evaluar lo primero. Esto nos puede conducir a creerle ciegamente a Poe y a creerle ciegamente a Castañeda. Pero no es ese el propósito. Dice Barthes:

[...] la imagen de la literatura que es posible encontrar en la cultura común tiene su centro, tiránicamente, en el autor, su persona, su historia, sus gustos, sus pasiones [...]: la explicación de la obra se busca siempre en el que la ha producido, como si, a través de la alegoría más o menos transparente de la ficción, fuera, en definitiva, siempre, la voz de una sola y misma persona, el autor, la que estaría entregando sus “confidencias” (Barthes, 1968: 1).

La postura de Barthes es un tanto radical, ya que no considera aquellas opiniones que como lectores nos formamos de la obra a partir del autor, y que pueden ser ciertas. Por ejemplo, Barthes agrega: “Darle a un texto un Autor es imponerle un seguro, proveerlo de un significado último, cerrar la escritura” (Barthes, 1968: 4). Pero ¿qué pasa si ese significado último es verdad? Si continuamente decimos que el *Urinario* de Duchamp

no pretendía ser considerado como obra de arte *per se*, sino como una actitud transgresora que colocaba en conflicto el estatuto mismo de obra de arte, y que no había ninguna intención artística de por medio, en buena medida la debemos a lo que Duchamp dijo sobre su trabajo. De modo que existen ambos polos, por lo que el lector tiene que decidir, no a quién creerle, sino qué parte de cada polo se puede argumentar. De eso se trata.

Como lector de los entrevistados, me di cuenta de que las palabras de los artistas adquieren algunas veces sentido, otras no tanto, y éstas, por lo mismo, no las he colocado en el tejido de este libro. Barthes afirma que “un texto no está constituido por una fila de palabras, de las que se desprende un único sentido, [...] (pues sería el mensaje del Autor-Dios), sino por un espacio de múltiples dimensiones en el que se concuerdan y se contrastan diversas escrituras, ninguna de las cuales es la original: el texto es un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura” (Barthes, 1968: 3). Una *sobreinterpretación* de las palabras de Barthes me haría caer en la descalificación de los testimonios de los artistas. Y digo *sobreinterpretación*, por la siguiente frase de Barthes, que a mi juicio es la culpable de ello: “sabemos que para devolverle su porvenir a la escritura hay que darle la vuelta al mito: el nacimiento del lector se paga con la muerte del Autor” (Barthes, 1968: 5). Prefiero leer esas palabras como una forma de comprender el arte: el autor no tiene la última palabra, pero conserva su voz, que es lo que he tratado de hacer a lo largo de este estudio. Por ello no descalifico los testimonios, pero es momento de hacerlos a un lado.

El tiempo en las obras

Una obra de arte contemporáneo tendría que cumplir con ciertas características, cuestión que he revisado en el capítulo anterior, pero agregaría tres cuestiones más: un curador, un espacio de exhibición exclusivamente de arte contemporáneo y

un cuerpo de investigación que se concentrara en el estudio de esta clase de arte.

¿Qué tipo de respuesta obtenemos cuando se le plantea a esta corriente la pregunta sobre la naturaleza del arte contemporáneo? Los artistas que participaron de las primeras fases de la descolonización, aquellos que debieron dar forma a un arte capaz de contribuir a la formación de una cultura independiente, se vieron obligados a recuperar la imaginería tradicional local y buscar la forma de hacerla contemporánea por medio de su representación a través de formatos y estilos vigentes en el arte moderno occidental de la época. Al contrario, para los artistas que buscan romper con los lazos del provincialismo cultural o de las ideologías centralistas, ser contemporáneo significa ser capaz de hacer un arte tan experimental como el que se hace en los centros metropolitanos (Smith, 2012: 331).

Casi todas las obras que tengo documentadas se sujetan a este argumento de Smith. Digo *casi*, porque la acción de Faustino Barba, aunque es posible que me equivoque, no tiene un antecedente en México, por lo que es una excepción. En conclusión, diría que hemos tenido obras de arte, mas no investigación sobre arte. La producción sobrepasa a la investigación, y quizá sea normal que esto ocurra, pero tenemos un problema por delante: la producción lleva una ventaja de casi un siglo sobre la investigación de arte en Aguascalientes. ¿Es posible ponerse al corriente?

Decir con absoluta certeza que los documentos de arte son obras de arte contemporáneo, es asunto que he decidido resolver de otra manera, porque son otras las condiciones y otras las teorías que lo tratan de revelar.

En el primer capítulo fijé los conceptos que serían útiles a lo largo del libro. Llegados hasta aquí, conviene precisar un par de conceptos más, ya que no habían sido contemplados. La razón es que los conceptos hasta ahora detallados, me

auxilian para saber cuándo podemos hablar de una obra de arte, pero lo contemporáneo arrastra algunos otros conceptos que no son menos importantes. En concreto me refiero a curaduría, crítica de arte y arte contextual. En líneas posteriores ahondaré en los dos primeros, porque, me parece, tienen una íntima relación, de modo que comencemos con el arte contextual, de acuerdo con lo que dice Paul Ardenne (2002) en su libro *Un arte contextual. Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*. Salvo que se me haya escapado, en su libro no encontré una cita donde dijera que el arte contemporáneo es un arte contextual, pero puedo inferir que así lo deja entrever.

Ardenee construye su teoría a partir del manifiesto del artista polaco Jan Swidzinski, *El arte como arte contextual*, publicado en 1976. En primer lugar, hay que decir que a diferencia de otras teorías donde se reflexiona el papel del público para construir la obra, como lo es la estética relacional de Nicholas Bourriaud, la teoría del arte contextual no es tan difundida en el mundo académico hidrocálido, por lo menos, y sin embargo, es una teoría que ilumina ciertas prácticas contemporáneas.

El arte contextual se opone al arte tradicional que se expone en museos y galerías, pues su razón de ser no está en las instituciones, sino en la calle. Dice Ardenee:

Un arte llamado “contextual” agrupa todas las creaciones que se anclan en las circunstancias y se muestran deseosas de “tejer con” la realidad. Una realidad que el artista quiere hacer, más que representar, lo que lo lleva a abandonar las formas clásicas de representación (pintura, escultura, fotografía o video, cuando están utilizadas como únicas fórmulas de exposición) y preferir la relación directa y sin intermediarios de la obra y de lo real (Ardenee, 2002: 15).

Texto viene del latín *tejer*, de modo que *contexto* es *tejer con*. El arte contextual es aquel que se construye en comunión con

la sociedad, aun cuando ésta no sea consciente de que lo que está viendo es una obra de arte.

¿Cómo identificar que una obra de arte es una obra de arte contextual? Las obras se desarrollan en la sociedad con el fin de “apoderarse de ella, estetizarla, politizarla, pero siempre en una perspectiva de implicación” (Ardenee, 2002: 30). Pero estar en la realidad colectiva, sólo por el hecho de estarlo, ¿convierte a una obra de arte en una obra de arte contextual?

Acontecional por naturaleza, el arte realizado en contexto real es para el artista, en primer lugar, una actuación de su presencia. [...] Primer objetivo: hacer acto de co-presencia, habitar el mundo, moverse en él, obrar sin intermediario. Sin embargo, el acto de presencia se acompaña en la mayoría de los casos de una solicitud de implicación del público. Que venga a ocupar la calle, una empresa, las columnas de una revista, sea cual sea el lugar o el soporte elegido, el artista se mete, mediante su gesto, en un acto de confrontación dirigido, en un diálogo con la colectividad. El arte contextual trastoca, por lo tanto, la relación tradicional entre arte y público (Ardenee, 2002: 45).

Fuera del espacio institucional, que es su hábitat por convención, el artista interviene en cualquier otro ámbito de la esfera pública, por lo que el espacio cotidiano se convierte en parte fundamental del trabajo artístico. Ardenee señala que en algunos casos es necesaria la implicación del público. Todos los documentos que he expuesto cumplen con esta relación contextual, por lo que hay un primer argumento acerca de cuál es el tiempo que aparece en ellas: la segunda mitad del siglo XX.

Es tiempo de hacer dialogar los conceptos presentados en los primeros capítulos con los documentos que hemos visto. Esto es un ejercicio abstracto, en el cual voy a apelar exclusivamente a lo que vea en las imágenes, sin confiar en lo que dice el autor y privilegiando exclusivamente lo que dice la obra por

sí misma. El objetivo es contestar la siguiente pregunta: ¿a qué tiempo responden las imágenes en cuestión?

Cruce de documentos con teorías

Criterios	Significado encarnado (Danto)	La comunidad artístico-científica lo avala como arte (Dickie)	Una obra de arte es un objeto exhibido (Groys)	¿Continúa exhibiéndose?, ¿hay algún catálogo que dé cuenta de su existencia? (Groys)
Documentación de arte				
<i>Bicicletas</i>	Sí	Sí	Sí	No
<i>El camino</i>	Sí	Sí	No	No
<i>Travesía de un instante</i>	Sí	Sí	Sí	No
<i>Christo</i>	Sí	Sí	Sí	No

Comentario:

Con este cuadro podemos ver que los documentos se corresponden con obras de arte, salvo por *El camino*, de Faustino Barba, lo cual merece un breve apunte: considero que *El camino* no fue exhibido, a pesar de haber sido un recorrido de varios kilómetros por el centro de la ciudad de Aguascalientes, porque la acción de Barba, debido a su invisibilidad y a que no había una comunidad que eventualmente lo reconociera, no fue avalada por esta comunidad como arte. Para Barba y para Castañeda lo fueron; para este estudio, también. Pero no en su momento. Ésa es la razón por la que contesto que no es un objeto exhibido.

Pasemos ahora a reflexionar sobre la correspondencia de los documentos con las teorías de arte contemporáneo.

Criterios	Asimilación de las vanguardias históricas (Bürger, Foster, Giunta)	Nuevo o diferente (Groys)	Documentación de arte o arte (Groys)	Crítica a la institución artística (Badrour, Bürger, Giunta, Rabadán)
Documentación de arte				
<i>Bicicletas</i>	Sí	Diferente a nivel local, nacional e internacional	Documentación de arte	Sí
<i>El camino</i>	Sí	Diferente a nivel internacional; probablemente nuevo a nivel nacional y definitivamente nuevo a nivel local	Documentación de arte	Sí
<i>Travesía de un instante</i>	Sí	Diferente	Documentación de arte	No
<i>Chisto</i>	Sí	Diferente	Documentación de arte	Sí

Comentario:

Todos los documentos se corresponden con obras de arte contemporáneo. En cada uno de ellos hay una asimilación de las vanguardias históricas y una preocupación por criticar la institución artística (salvo por *Travesía de un instante*, donde no veo ningún tipo de crítica a la institución artística, pues utiliza el espacio que se le otorga para exponer, sin que exista el mínimo indicio de estar usándola y criticándola al mismo tiempo, como en el caso de las otras obras). Además, es evidente que *Bicicletas*, *Travesía de un instante* y *Chisto* partieron de conceptos u obras que anteriormente se habían realizado en el mundo. *El camino* también, pero su caso es excepcional para la historia del arte

en México, ya que *Bicicletas*, *Travesía de un instante* y *Chisto* son obras que se asemejan a otras producciones artísticas de otros artistas, mexicanos o extranjeros. En cambio, en el arte mexicano no he encontrado un antecedente con el que pueda ligar la obra. Claro, en el arte universal hay antecedentes, pero me estoy refiriendo, insisto, para esa obra en concreto, exclusivamente al caso mexicano.

Criterios	El documento de arte es susceptible de interpretarse como un fenómeno concerniente a las estéticas decoloniales (Walter Mignolo, Pedro Pablo Gómez)	Multimodernidad (McEvelley, Supangkat)	Transición transnacional (Smith)
Documentación de arte			
<i>Bicicletas</i>	Sí	Sí	Sí
<i>El camino</i>	Sí	Sí	Sí
<i>Travesía de un instante</i>	Sí	Sí	Sí
<i>Chisto</i>	Sí	Sí	Sí

Comentario:

Aguascalientes ha tenido su propio proceso de modernidad: llegó a las neovanguardias sin haber pasado por una etapa clara de vanguardias históricas. En este sentido, interpreto que se llegó a la contemporaneidad sin haber pasado por un proceso de modernidad artística. Con esto no desconozco el proceso de modernidad que es evidente en cuanto a la literatura, pues las publicaciones de la *Asociación Cultural Aguascalentense* y de *Paralelo* son muestras de que la modernidad se filtraba por ahí. El arte tendría que dar pasos agigantados para estar, digamos, al corriente con el mundo. Aun así, exceptuando *El camino*, las obras de arte producidas en el Centro de Artes Visuales pueden ser

juzgadas como pastiches, apropiaciones o reinterpretaciones de otras obras de arte, que son prueba suficiente de que en esas obras habitaba el siglo XX.

Por otra parte, creo que quien ignora su pasado y su contexto y sólo atiende el pasado de otros contextos y el presente de su contexto y el de otros, está favoreciendo la idea de vivir bajo una colonialidad estética. Seguir construyendo conocimiento entorno a este arte, creo que nos hará partícipes de una actitud decolonial frente al fenómeno.

Ut pictura poesis

Palabra y pintura, para varios estudiosos, han sido un mismo tema de reflexión. Los clásicos, como Horacio, advertían que la pintura era poesía callada, mientras que la poesía era pintura callada. Quizás el interés por esta posibilidad de unión haya sido provocado por una mala lectura del *Arte poética* de Horacio, en donde leemos *Ut pictura poesis*, que podríamos traducir como “la poesía es como la pintura”. Ignoro por qué no se trató de unir la música y la poesía, o la arquitectura y la pintura, pero fue la literatura y las artes las que fueron elegidas por varios pensadores alrededor del arte. Uno de los filósofos que en el siglo XVIII continuó esta tradición fue G. E. Lessing. Dice Lessing en el prólogo a *Laocoonte*:

El primero que comparó entre sí la pintura y la poesía era hombre de delicado gusto, en quien ambas artes producían análoga impresión. [...] Un segundo, queriendo penetrar la razón de tal agrado, descubrió que tanto en una como en otra se partía de un común origen. [...] Un tercero, en fin, reflexionando en el valor y la división de dichas reglas generales, observó que algunas de ellas predominan en la pintura y otras en la poesía, y que, por consiguiente, por medio de las primeras la poesía puede ayudar

a la pintura, y viceversa, por medio de las segundas la pintura a la poesía (Lessing, 1993: 3).

De acuerdo con el autor, el primero es un aficionado; el segundo, un filósofo; y el tercero, un crítico. El interés del aficionado, si bien no se puede criticar, porque cada quien tiene su propia noción de lo que debe o no debe de ser arte, no es de mi interés por ahora. Sí lo son el segundo y el tercero, porque el filósofo y el crítico son de los interlocutores más preparados del mundo del arte.

Antes de avanzar, conviene decir por qué he elegido iniciar con Lessing y con el debate sobre la pintura y la literatura. De Horacio a Lessing, me parece observar que el interés entre esta relación está centrado en la obra de arte, es decir, en la producción artística. Lo que estoy planteando no cancela esa preocupación, pero agrega un factor más: la recepción. Si en las líneas que siguen trataré de responder lo que ha significado una obra de arte en Aguascalientes, no puedo soslayar que me estoy colocando como crítico de esta situación, o en otras palabras, como receptor crítico. Esa relación entre pintura y poesía es comparable en este estudio, pero con diferentes términos: obra y palabra.

Al respecto de las obras que no han sido historiadas, los filósofos y los críticos tienen un trabajo pendiente. He insistido en este problema una y otra vez a lo largo de los capítulos, y no es baladí, ya que la revisión de los cuatro documentos me vuelve partícipe, quiera o no, de una postura crítica frente a la realidad histórica: rescatar a la memoria del olvido.

Arte y Estado

Preguntarse por lo que significa o ha significado una obra de arte en Aguascalientes, no deja de tener un componente identitario con el cual no estoy completamente de acuerdo, porque

eso querría decir que hay condiciones contextuales en Aguascalientes que no existen en otros lados. Afirmar algo similar a lo anterior me haría tropezar, así que no es ése el camino más cómodo. Claro, distintos contextos nacionales seguramente tendrán condiciones similares al caso de Aguascalientes, pero no los estoy estudiando, porque el interés está centrado en uno solo. Al preguntarme por lo que significa una obra de arte en Aguascalientes, estoy pensando en si han existido condiciones para que un trabajo de un artista sea avalado como arte. Sobre la identidad, Néstor García Canclini ha escrito lo siguiente:

La identidad es una construcción que se relata. Se establecen acontecimientos fundadores, casi siempre referidos a la apropiación de un territorio por un pueblo o a la independencia lograda enfrentando a los extraños. [...] Los libros escolares y los museos, los rituales cívicos y los discursos políticos, fueron durante mucho tiempo los dispositivos con los que se formuló la Identidad (así, con mayúscula) de cada nación y se consagró su retórica narrativa (García Canclini, 1995: 95).

Canclini entiende *identidad* en un sentido geopolítico que admite varias derivaciones. Según el enfoque, la derivación tendrá sentido. Por ejemplo: si decimos Latinoamérica, es porque estaríamos pensando en naciones que comparten un origen colonizador en común: países de origen latino (Francia, España, Portugal) que invadieron América. Nuestro contexto se presenta de una forma análoga, pero mucho más modesta, ya que Aguascalientes es una ciudad perteneciente a México, y éste, a Latinoamérica. Estoy tomando la región como criterio de identificación, pero en cuanto agrego *arte a Aguascalientes* la situación cambia.

El tiempo de una ciudad transcurre muy distinto en comparación con otras áreas. Podríamos decir que formamos parte de México, pero las transformaciones que ha habido en nuestro país no están homologadas. Quiero decir que, por ejemplo, el 1968 de Aguascalientes no se parece en nada al

mayo de 1968 en Francia, ni al octubre de 1968 en Ciudad de México, pues en Aguascalientes no hubo revueltas estudiantiles, ni represión policiaca, ni intelectuales fomentando la rebelión entre el pueblo.²⁶ El arte no está exento de esta particularidad. Por ejemplo, en la capital de México, en la década de los ochenta, de acuerdo con Springer (2013), las obras de arte se insertan en el siguiente contexto:

Los ochenta ya no fue la década de los movimientos y los manifiestos, sino la de la multiplicación de los espacios contraculturales, aquellos donde tenía cabida todo lo que los museos no podían o no querían legitimar. La cultura oficial había entronizado a los artistas rebeldes de los sesenta [...] y aunque la generación de los setenta se había desmarcado de los museos [...], sus plataformas de legitimación dependían de los salones y premios nacionales organizados por el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA)... (Springer, 2013: 187).

El tiempo del arte en Aguascalientes transcurría de un modo completamente diferente, ya que en sus espacios de exhibición no había censura, por el contrario, todo lo que Castañeda promovía, se materializaba. Esto ya lo he dicho en capítulos anteriores, pero ahora lo refuerzo con el testimonio de Pilar Ramos, quien sobre este tema me dijo: “A mí me llamaba la atención que lo que él pidiera, era concebido. [...] yo creo que él era una persona que se había ganado la confianza de funcionarios, de gente inmersa en la política que no tenía la menor idea de esto del arte contemporáneo. Entonces ponían toda su fe en Juan. Él no tenía competencia o ese contrapeso de alguien”. De esto rescato tres hipótesis: a) La clase política de la época, que fue principalmente priista, no tenía influencia en asuntos artísticos, debido a que no le interesaba en lo absoluto; b) la clase política estaba interesada en el arte, pero confiaba en

26 Las *multimodernidades* de las que hablan Thomas McEvelley y Jim Supangkat tienen sentido cuando pensamos el tiempo bajo ese esquema.

Castañeda, y c) la clase política no estaba interesada en el arte, pero confiaba en Castañeda. Con independencia de cuál haya sido la realidad, es evidente que Castañeda abrió las puertas para las curiosidades o experimentos de los artistas, de modo que no fue necesario que éstos buscaran espacios contraculturales o alternativos para exponer, lo cual marca una diferencia decisiva entre Ciudad de México y Aguascalientes.

La relación entre la institución cultural y la práctica artística, en el caso aguascalentense, no sólo fue cercana, sino desinteresada, al menos de la institución hacia los artistas. Las obras de arte en Aguascalientes, producidas en el Centro de Artes Visuales, a lo largo de la gestión de Castañeda, fueron aliadas de la institución cultural, y más aún, institución cultural priista. Cuauhtémoc Medina ha dicho en *La era de la discrepancia* que los artistas tuvieron que migrar hacia otros lados, como una forma de protestar o criticar a la institución artística en México, lo cual refuerza lo que he dicho en la página anterior: “Uno de los aspectos más importantes de [...] cambio, fue el modo en que artistas empezaron a operar desde fines de los años ochenta, y fueron invitados a trabajar fuera de México sin la precondition otrora inevitable de una visibilidad local y la bendición de las autoridades culturales del país” (2007: 18-19). Aguascalientes no tenía la cantidad de artistas ni de espacios de exhibición como para tener una situación análoga a la de Ciudad de México, por lo que es un caso completamente distinto, pues institución y gremio artístico fueron siempre de la mano. No he encontrado ni una sola protesta institucional del Estado contra un grupo de artistas, contra una exhibición, y tampoco viceversa. Salvo el caso que ya he comentado, el de la exhibición fotográfica de Llamas, y que fue por parte del municipio panista de entonces, no hay nada parecido en el gobierno estatal. En Aguascalientes, arte y Estado no estuvieron divorciados, pero esto no significa que el Estado haya dictado qué se debía de hacer en materia artística.

Esto podría suponer que Aguascalientes gozaba de libertad creativa, pero sería ingenuo desconocer el hecho de que Castañeda estuvo 26 años al frente del CAV. Tomemos la misma duración de Castañeda, pero no pensemos en arte, sino en política: ¿no estaríamos hablando de uno más de los cacicazgos de América Latina? Castañeda fue un hombre generoso con sus estudiantes, y no he encontrado una sola severa crítica en su contra, sin embargo, no es osado decir que su gestión se podría asemejar, en efecto, al menos por el tiempo, a una dictadura.

Con Sandoval, la ciudad de Aguascalientes dio espacios para que la actividad artística se desarrollara. Los artistas tuvieron total libertad de creación, y salvo el caso de Llamas, no hubo censura. Como consecuencia, arte y Estado, al menos desde la institución cultural, nunca han discutido enardecidamente. Más grave todavía: jamás discutieron, que es otra forma de decir que la crítica ha sido inexistente.

Crítica y curaduría: metarrelatos sin relatos

Si entendemos la obra de arte como una visión del mundo, es decir, como un relato, entonces la curaduría y la crítica de arte son sus metarrelatos. Uno de los filósofos del siglo XX que se propuso reflexionar sobre la ontología de la obra de arte fue Martin Heidegger. En su libro *¿Qué es una obra de arte?* (1973), hay varios apuntes que sirven para aproximar al lector al pensamiento del autor, pero que lo alejan del significado de la obra de arte, si es que queremos encontrar una respuesta definitiva. Por ejemplo, Heidegger parte de un asunto que es harto complicado de explicar, y por lo tanto, cuestionable o debatible: “Las obras deben hacerse accesibles al goce artístico público e individual” (Heidegger, 1973: 642). ¿Qué significa ser accesible al goce artístico? El autor no lo argumenta, por lo que la respuesta cae en el terreno de la subjetividad absoluta. En cambio, hay otros argumentos más puntuales, como cuando se pregunta

dónde y cómo hay arte: “El arte es por ahora tan sólo una palabra a la que no corresponde nada real” (Heidegger, 1973: 309). En efecto, el arte es un relato en sí mismo, compuesto por sus propias reglas y lógicas, pero que inevitablemente parte de la realidad, aun cuando no se corresponda con ella. Esto es, que crea otra realidad a partir de la realidad misma.

No es de mi interés desmenuzar la obra heideggeriana. Prefiero sintetizar los argumentos más puntuales para mis propósitos, que condense en tres aspectos.²⁷ Uno, que ya hemos visto, es su configuración de realidades, que es una forma de comprender una obra de arte. Por ejemplo, por más que la *Brillo Box* de Warhol se parezca al producto Brillo, no es un objeto comercial en un sentido de súpermercado, sino un objeto artístico, no exento de su perfil comercial, sólo que en un sentido museístico o galerístico; el segundo tiene que ver con el público, con su recepción: “Si una obra no puede ser sin ser creada, pues necesita esencialmente de los creadores, tampoco puede lo creado mismo llegar a ser existente sin la contemplación” (Heidegger, 1973: 1015). Y el tercero es un problema filosófico: Heidegger resuelve lo que es una obra de arte, en términos, no estrictamente de estética, sino de filosofía. Una obra de arte lo es en tanto que revela una verdad: “Todo arte es como dejar acontecer el advenimiento de la verdad del ente en cuanto tal, y por lo mismo es en esencia poesía” (Heidegger, 1973: 1084). Los documentos de arte que he presentado fueron exhibidos, creados por artistas en potencia, en ciernes o en formación, pero se desconoce la recepción del público, por lo que no sabemos qué pensó o sintió al verlas. Si concebimos que el arte no está manifestando la verdad del mundo, sino una verdad

27 Dejo a un lado un argumento que es fundamental para comprender el arte fuera del terreno científico, pero que no es para nada menor en cuanto a su importancia vital: “El arte como poner-en-obra-la-verdad es poesía. No solamente es poética la creación de la obra, sino que también lo es a su manera la contemplación de la obra; pues una obra sólo es real como obra cuando nos arranca de la habitualidad y nos inserta en lo abierto por la obra, para hacer morada nuestra esencia misma en la verdad del ente” (Heidegger, 1973: 1122).

que está dicha con poesía (entendiendo por esto el juego entre la inteligencia y la sensibilidad), entonces los documentos califican como verdades individuales que fueron presentadas con poesía, sí, pero no existen testimonios por escrito que lo comprueben. Otra forma de decirlo, aunque suene redundante: no ha habido crítica.

La crítica, cualquier crítica, es un asunto capital para comprender lo que es una obra de arte, no sólo en Aguascalientes, sino en cualquier lugar del mundo. Tenemos instituciones culturales, mas no crítica, que no es un detalle menor. Al día de hoy, no puedo afirmar que Aguascalientes haya tenido un sistema *sólido* de legitimación de objetos en obras de arte. Digo sólido, porque sería ingenuo obviar las partes que sí están integradas, como los museos, las escuelas, los profesores, los artistas. Sin embargo, la crítica, la teoría y la filosofía no han formado parte de dicho sistema. Al menos no durante el periodo en observación.

Juan Castañeda fue artista, gestor cultural y, no menos trascendente, también crítico de arte, como ya he mencionado. Annita Brenner, por ejemplo, fue crítica de arte nacida en Aguascalientes, pero no se ocupó de su ciudad, sino de los artistas que podríamos suponer eran más afamados en su época: Diego Rivera, José Clemente Orzoco y Dr. Atl. De modo que su caso no es un ejemplo de una regla, sino una excepción. O sea, por dos notables críticos de arte, sería ingenuo decir que ha habido constantemente crítica de arte en Aguascalientes. De inmediato surge un cuestionamiento válido: ¿la estadística indica cuándo sí y cuándo no hay crítica?

Si hubiera 50 críticos de arte a lo largo del siglo xx hidrocálido, ¿podríamos afirmar que hubo crítica de arte? Un adverbio resuelve las dudas: si hubiera esos 50 críticos, diríamos que *constantemente* hubo crítica de arte en Aguascalientes, pero la realidad es distinta: aunque ha habido críticos, difícilmente conforman un cuerpo sólido de crítica de arte, además de que sólo Castañeda se ocupó de algunos aspectos de Aguascalientes

(habló sobre Díaz, Ramos, Faustino Barba, en sus dos libros, por ejemplo), con lo cual concluyo que la crítica en Aguascalientes es *prácticamente* inexistente.

En ocasiones, la prensa publicó algunas reseñas, pero no he encontrado nada que tuviera relación con la documentación seleccionada. Los diarios tradicionales de Aguascalientes (*El Hidrocálido*, *El Sol del Centro*, *El Heraldito*) han entendido la oferta cultural como una parte más del contenido de “Espectáculos” o de “Sociales”, por lo que es previsible que atendieran el arte de la misma forma en que atienden dichos eventos: no criticando, sino describiendo. ¿Cómo discutir si no hay crítica?

Groys dijo que una obra de arte, en principio, es un objeto exhibido; Dickie, que una comunidad artística es la que convierte un objeto en un objeto artístico; Danto, que una obra de arte es un significado encarnado, pero, si no ha habido nadie que hablara críticamente sobre dichos objetos, ¿cómo poder estar tan seguros de que en efecto son objetos artísticos? Esto me deja dos salidas para los documentos: ¿puede algo *ser* en un momento determinado, y pasados los años, *no ser*?, ¿el tiempo puede desintegrar la ontología de un objeto?

A diferencia de la ciencia, donde una teoría reemplaza a otra y esta otra se convierte, no en un fin, sino en un medio para comprender la nueva teoría, con los objetos artísticos no ocurre lo mismo: la *Mona Lisa* de Da Vinci y *L.H.O.O.Q.* de Duchamp nos muestran dos distintos tiempos y dos maneras completamente antagónicas de comprender el arte, mas no podríamos decir que la obra de Duchamp ha reemplazado la de Da Vinci. Lo que sí ha sufrido una transformación es la mirada del hombre, pues no se puede comprender y juzgar por igual la obra del italiano y la obra del francés.

Regresemos al caso de Aguascalientes: de acuerdo con Groys, Dickie y Danto, la documentación habla de objetos que fueron validados como arte, ya que fueron exhibidos en espacios artísticos, presentados a un público, realizados por artistas, pero nadie discurrió acerca de ellos. Aquellas obras de arte que

hoy se conservan en documentos de arte, ¿qué son en el siglo XXI? Pienso en dos posibilidades, a sabiendas de que la crítica no aparece en ninguna de ellas:

- a. No son obras de arte, sino documentos de arte.
- b. Son obras de arte, pero dada la tendencia a lo efímero de sus acciones, sólo se conserva una parte de su documentación.

Para ambas opciones hay argumentos de sobra, y no quisiera dejar abierto el debate sin tomar una postura: me decanto por la segunda opción. En consecuencia, diría que una obra de arte, al menos hasta la segunda mitad del siglo XX, ha sido aquella que ha sido apoyada, desarrollada o ideada desde la institución cultural; exhibida en espacios artísticos; presentada a cualquier público; realizada por estudiantes o artistas, de los cuales jamás se habló. Otra forma de decirlo: Aguascalientes es una ciudad con una producción artística constante, pero sin crítica de arte, sin filosofía de arte y sin teoría de arte. Francisco Ledesma, quien es un artista plástico, durante 2004 publicó la columna semanal “La décima musa”, en el suplemento cultural *El Pardogato*, del diario *Aguas*, pero no continuó por ese camino. Juan Castañeda tiene dos libros publicados: *Ojos, ¿qué ven?* y *La obra actual de los ganadores del encuentro de Arte Joven*; bien vistos, son dos libros donde se privilegia la crítica de arte, pero difícilmente consideraría a Castañeda como un *constante* crítico de arte. Las publicaciones que ya he nombrado, como la revista *Paralelo*, la *Asociación Cultural Aguascalentense*, el suplemento *El Unicornio* de *El Sol del Centro*, tampoco tenían una sección fija de crítica. Con seguridad hay otras que he olvidado mencionar, pero estos esfuerzos duraron muy poco, por lo que son ejemplos más bien anecdóticos. No ha habido crítica, y por tanto, no ha habido discusión. Los documentos son ajenos a la historia del arte mexicano, porque hasta ahora no habían sido tomados en cuenta. No quiero dejar de plantear la siguiente hipótesis: por

curioso que parezca, la práctica que podría decir que sí ha existido *continuamente* ha sido la curaduría, al menos *avant la lettre*.

En el libro *La crítica de arte. Historia, teoría y praxis*, coordinado por Anna María Guasch (2003), he encontrado varios dictámenes que son de utilidad para precisar lo que podemos entender por curaduría en el mundo contemporáneo. En el ensayo de Ferrán Barenblit, “La construcción del discurso. El trabajo de los curadores de arte contemporáneo”, el arte contemporáneo es señalado como el sitio donde convergen tres distintas prácticas:

En primer lugar, [...] tiene su base en la propia producción artística. En segundo lugar, en la imprescindible teoría para que esa producción pueda tener lugar: el conjunto de propuestas y especulaciones sobre el conjunto de ideas que conforman la cultura contemporánea. [...] En tercer lugar, la creación contemporánea necesita imprescindiblemente de la crítica de arte para analizar y volver a alimentar este proceso (Barenblit, 2003: 271).

Como hemos visto, una obra de arte en Aguascalientes ha pasado por un proceso de producción y circulación, mas no necesariamente de recepción, entendiendo éste como el lugar donde se producen los metarrelatos que acompañan al arte. Ya acerca de una obra de arte, ya acerca de una obra de arte contemporáneo, de los tres componentes señalados por Barenblit, Aguascalientes cumple con las dos primeras prácticas, no con la tercera. Sin embargo, Barenblit agrega al curador como un personaje más que orbita a la obra de arte, y lo define de la siguiente forma:

El curador se halla en un punto equidistante a esas tres fuentes. Quizá de la que se halle más lejos [...] es de la propia creación artística [...] Es un teórico, en tanto que sus exposiciones y los textos que la acompañan beben de una serie de hipótesis que él mismo construye o matiza. También ejerce una posición crítica,

dado que su actitud ante la creación artística se da, en parte, *a posteriori*, como ejercicio crítico mediante el cual intenta arrojar luz y proporcionar las herramientas para un análisis crítico de la producción artística (Barenblit, 2003: 271).

Dicho esto, conviene señalar el tiempo en que aparece la curaduría, y que coincide con lo dicho por Springer, al respecto de la sustitución de los manifiestos por las exposiciones: “[...] tal como la entendemos hoy puede comenzar a registrarse en la década de 1960, al mismo tiempo que comienzan a generarse los modelos que cuestionan la Modernidad. En ese momento es en el que las exposiciones toman el relevo a los manifiestos de las vanguardias...” (Barenblit, 2003: 273). La exposición canónica de ese momento, de 1969, tal vez sea *When Attitudes Become Form: Works-Concepts-Processes-Situations-Information. Live in Your Head*, que se expuso en el Kuntshalle de Berna (Barenblit, 2003: 273). En este señalamiento coinciden otros estudiosos de la curaduría.

Cada investigación que he consultado sobre los orígenes de la curaduría me remonta a su etimología, primero, y a un curador y una exposición, después. Michael Bhaskar publicó en 2016 el libro *Curaduría. El poder de selección en un mundo de excesos*, en el cual reflexiona sobre el oficio del curador, la práctica curatorial, su origen moderno en el mundo del arte y su expansión hacia otros dominios del acontecer humano. El origen etimológico de curaduría es el latín *curare*, que traduciríamos como ‘cuidar’ o ‘criar’. El oficio de los *curatores* “tenía ciertos matices políticos. Los *curatores* eran funcionarios públicos responsables de la infraestructura, entre otras cosas. [...] Desde el principio un curador es una mezcla de cura y burócrata que combina lo práctico con lo místico” (Bhaskar, 2016: 81). Soy consciente de que rastrear los orígenes de la curaduría y ligarlo con su sentido artístico bien valdría un *paper*, por decir lo menos, o una tesis, por decir lo más, pero no es éste el espacio para ahondar en sus raíces, puesto que lo pertinente para estos fines no está en sus semillas, sino en

sus frutos. Regresemos con Bhaskar: con el tiempo, esta mezcla no sería del todo clara y en la modernidad adquiriría su sentido artístico (Bhaskar, 2016).

La curaduría en México tiene otro proceso, otros nombres, pero las mismas características. Merry MacMasters (2009), en “Una mirada periodística sobre el reciente papel del curador en el panorama de las exposiciones”, *trata* de aproximarse a los orígenes de la práctica curatorial en nuestro país. Digo *trata*, porque la historia de la curaduría en México no ha sido escrita, quizá debido a que aún no tenemos la suficiente distancia como para revisarla históricamente. Con todo, hay aproximaciones, como he dicho.

MacMasters recurrió a Santiago Espinosa de los Monteros para saber su opinión sobre los orígenes de la curaduría en México. Espinosa de los Monteros es parte de la generación integrada por José Manuel Springer, Luis Rius, Carlos Blas Galindo, Luz María Sepúlveda, entre otros, que sin saberse curadores, fungieron como tales. El entrevistado por MacMasters ubica el origen de la curaduría mexicana a finales de los ochenta y principios de los noventa (MacMasters, 2009: 117). Ingrid Suckaer agrega más problemas por revisar durante ese par de décadas y la anterior: “entre el periodo de los sesenta y ochenta del siglo pasado, en México se realizaron infinidad de exposiciones que, a la luz de la historiografía dan pie para preguntarse ¿cuál era la naturaleza, entonces, de lo que en esos años se entendía como organización de exposiciones?” (Suckaer, 2009: 127). Suckaer no menciona el término “curaduría”, pero sus palabras están muy cercanas a una de las labores del curador. Puede haber exposiciones sin curaduría, pero no curaduría sin exposición, por lo que cuando menciona la realización de exposiciones, interpreto que de alguna forma se refiere implícitamente al trabajo del curador. La autora agrega un factor para situar la curaduría en esa época: la revista *Curare*, que fue fundada en 1991 por Karen Cordero, Olivier Debroise, Rina Epelstein, James Oles, Ana Isabel Pérez Gavilán, Francisco Reyes Palma y Armando

Sáenz. La misión de la revista era ser “un taller de investigación y un espacio de exposición plural y crítico, enfocado a las artes visuales en su más amplia acepción, tal como explicaba en su encabezado el material explicativo que recibían los socios” (Suckaer, 2009: 128). Es difícil precisar una fecha de origen para la curaduría, pero es un hecho que en los ochenta la práctica ya se ejecutaba, y a juzgar por la publicación de la revista *Curare*, en los noventa los curadores eran conscientes de serlo, aun cuando carecieran de formación académica en esa área.

En el libro coordinado por Luz María Sepúlveda, *Las artes plásticas y visuales en los siglos XIX y XX*, José Manuel Springer escribió al respecto: “Otro factor de cambio en los ochenta fue el ascenso de la curaduría, como práctica museística y galerística, debido a la necesidad de contar con discursos más específicos, lo que llevó a la posterior entronización del curador como el héroe del sistema artístico” (Springer, 2013: 189). Otra forma de comprender el arte de los ochenta es a través de las acciones de los artistas. Luz María Sepúlveda menciona que “el catalizador de la situación de las artes visuales contemporáneas en México sea la conformación y apertura de la Colección Jumex en 2011, que si bien un número mínimo de sus artistas son mexicanos, incluye obras de los más sobresalientes en el ámbito internacional” (Sepúlveda, 2013: 215). Hay varios argumentos para sintetizar algunos aspectos de la curaduría, en general, y de la curaduría en México, en particular. ¿Y Aguascalientes?

Los registros históricos sobre su práctica local no llegan ni a un nivel impresionista. Quiero decir que no he encontrado información al respecto, pero creo que Castañeda tiene su lugar dentro de esa historia no escrita, pues su práctica coincide con los detalles que he mencionado. Retomemos el argumento de Barenblit, quien afirma que el curador es un “teórico” y “ejerce una posición crítica”. ¿Castañeda fue un teórico que ejercía una posición crítica? Tal vez no, pero su trabajo se parece al de un curador, puesto que planeaba o ayudaba a montar las

exposiciones, tomaba las obras de los demás y las organizaba para construir un discurso y trataba de fomentar una posición crítica en los artistas frente a su propio trabajo. No fue un curador como lo entendemos ahora, pero probablemente sí un *protocurador*.

Una paradoja en el arte

En resumen, las obras hablan por sí mismas de un tiempo que invariablemente se corresponde con la segunda mitad del siglo XX, como atestiguan las teorías que hemos revisado.

Tenemos arte procesual (*El camino*), instalación (*Travesía de un instante*), apropiación, intervención, instalación (*Chisto*) y *action painting* con utensilios poco convencionales (*Bicicletas*). Pero no olvidemos que, para Barenblit, la creación “necesita imprescindiblemente de la crítica de arte para analizar y volver a alimentar este proceso”. Si no contamos con ella, ¿qué pasa? Tenemos un mundo del arte incompleto. Es decir, hay muchos artistas, pero poco arte contemporáneo. Me repito: ha habido un poco de arte contemporáneo, mas no artistas contemporáneos. ¿Será esto paradójico?

VIII
UN EPÍLOGO
U OTRO PREÁMBULO



CONCLUSIÓN QUE PUEDE SER UN PRÓLOGO

A riesgo de equivocarme, debido a que no soy especialista en la totalidad de las carreras que hasta ahora han tenido los artistas seleccionados, me atrevo a decir que a veces los artistas siguieron en contacto con el arte contemporáneo en este siglo, pero también hay que aceptar que su participación en esta clase de arte ha sido más bien esporádica.



Ilustración 38. Sin miedo a caer. Exposición de Pilar Ramos. 10 de marzo de 2017. Museo Nacional de la Muerte. Fuente de la imagen: Difusión Cultural de la UAA, en <https://www.uaa.mx/rectoria/dcrp/wp-content/uploads/2016/03/100-Sin-miedo-a-caer.jpg>

No hay el menor género de duda de que los artistas seleccionados, espero que se entienda lo que voy a decir, son artistas, pero si quisiera colocar un adjetivo a sus trabajos, no sé cuál pondría. En cualquier caso, no me atrevería a decir que son neovanguardistas.

¿Podemos decir que ha habido una *constante* producción de arte contemporáneo en la ciudad de Aguascalientes? No, y

lo digo por una razón: fuera de los archivos particulares de los artistas, no hay dónde comprobarlo. Lo que sí puedo afirmar es que sí ha habido producción, que es más bien anecdótica, pero no por ello intrascendente, como hemos visto a lo largo de estas páginas.

No imagino una sociedad sin arte. Por más limitada que esté, ora económicamente, ora políticamente, ora históricamente, tiendo a pensar que la creación artística encuentra una forma de materializarse y exponerse. En el siglo XX, quizá como en ningún otro siglo o época, las transformaciones artísticas se sucedieron una tras otra, en una concatenación de movimientos, manifiestos, obras, que al día de hoy luce caótica. A mi entender, lo más interesante fue cuando la obra de arte no pareció ser obra de arte, sino otra cosa: un objeto de lo cotidiano, un objeto comercial, un objeto sin aparentes componentes artísticos. En la actualidad, las obras de Duchamp las juzgamos como obras de arte, pero en un principio era difícil determinarlas como tal. Quizá los más entendidos lleguen a clasificar el *Urinario* como otra cosa distinta del mundo del arte, algo que necesita una clasificación y un vocablo diferentes, y quizá distantes, de dicho mundo. No sabría qué decir sobre ello. Lo que es un hecho es que Picasso, Braque, y Duchamp, aquellos con el *collage*, éste con el *ready-made*, no sólo transformaron la forma de percibir el arte, sino también la forma de ver. Dudo que sea una exageración decir que después de ellos, y después de las obras que les siguieron, la mirada se cambió para siempre. Las repercusiones se pueden comprobar en distintos niveles, pero el más pertinente para este caso es el nivel histórico.

Esculturas, pinturas, obras arquitectónicas, dibujos y grabados ocupan un lugar central en la historia del arte. Y lo siguen ocupando, pero con la emergencia de las vanguardias históricas, se agregaron distintas maneras de concebir la obra de arte, aun cuando sus principales impulsores no creyeran que estaban haciendo obras de arte, como es el caso del propio Duchamp. Muchas de las obras del siglo XX están desligadas de la mimesis

que imperó durante siglos (esculturas, pinturas, dibujos, entre otras), sobre todo en cuanto a su relación con el tiempo. Doy un ejemplo hipotético: tomemos el caso de una pintura que se presume existió, pero no había sido encontrada, hasta hoy. Sale a la luz la pintura, pero no sólo se proyecta ante un público, sino que se instala en el siglo XXI arrastrando los años que permaneció oculta, sin que nadie la viera. Ahí tendríamos una pintura única, y en el caso de que esté bien conservada, una pintura en su *totalidad*, a pesar de que los años la hayan ocultado. No pasa lo mismo con buena parte del arte del siglo XX.

Muchas de las obras producidas por las neovanguardias no tienen esa misma suerte, ya que no hay *unicidad*, tampoco *totalidad* de la obra. Las neovanguardias tienen una relación muy estrecha con el fragmento, por ello conjeturo que el tiempo que opera en esas obras es radicalmente distinto de sus antecesoras. Si no tenemos la *totalidad* de una obra, y sólo fragmentos, el estudio de éstos no pueden parecerse al del arte tradicional: otra forma de crear tendría que acompañar a otras formas de narrar. Al menos así lo creo. Sin embargo, este estudio se ajusta a ciertos cánones tradicionales, con la salvedad de la parte que se ha correspondido con la historia oral. ¿Es esto una innovación? No estoy en condiciones de afirmarlo o negarlo, lo que es un hecho es que discurrir sobre fragmentos me ha llevado a cuestionar los instrumentos propios de análisis y a probar metodologías que no son usuales en la historia del arte.

Tomo unas breves líneas para explicarme: las obras que he estudiado fueron elegidas porque algo había en ellas que me remitía a pensar en propuestas contemporáneas. Pronto me di cuenta de que la escasez de documentos iba a ser el principal obstáculo. Al no tener relatos sobre arte contemporáneo, me di a la misión de empezarlo. Sí, me he apoyado, al menos en una parte, en la memoria de los protagonistas, pero también en lo que las propias obras comunican. Si dejaba a un lado los registros orales, no hubiera tenido forma de conocer el contexto de cada obra.

Sobre las obras quiero decir que no fueron estudiadas debido a su calidad artística, ya que ese tema ni por asomo se trata en este trabajo. Si llegan a tener un consenso de esa naturaleza, será porque las obras hablan por sí solas y porque le representarán algo a su gente, no porque un estudioso lo diga o lo exponga en congresos. Tampoco han sido elegidas como representantes de un movimiento generacional, ya que sería complicado determinar que los artistas que aquí hemos discutido conforman una generación artística contemporánea. Esto no es posible afirmarlo por varias razones:

1. Los artistas forman parte de distintas fechas de nacimiento. Entre Moisés Díaz y Pilar Ramos, por ejemplo, median casi 20 años.
2. Las obras no pretenden ser la punta de lanza de una determinada década, a pesar de que así se podría sugerir, ya que se han tomado una obra de los setenta, una de los ochenta y dos de los noventa.
3. Como ya he dicho, ni un solo artista siguió un camino absolutamente neovanguardista.

Dicho esto, ¿puedo afirmar que el arte contemporáneo nace en la ciudad de Aguascalientes con la apertura del Centro de Artes Visuales, bajo la dirección de Juan Castañeda, que habría de durar de 1977 a 2003? Al menos desde un punto de vista institucional, sí. Y no nació con una obra, tampoco con un artista, sino con una idea: llevar el conocimiento de la época a las aulas. De ello da prueba la charla que, a días de formalmente inaugurarse el CAV en 1977, Juan Castañeda dictó sobre arte contemporáneo. ¿Con esto sugiero que este arte nace con una charla? Institucionalmente, al menos, sí. Creo que el fundamento del *ready-made*, no es el objeto, tampoco el artista, sino la idea que hay detrás de la acción, pues ésta antecede a aquélla. Eso mismo diría de las obras que hemos visto. Las ideas comenzaron con las charlas. Se me podrá objetar que estoy evaluando el

contenido de una charla tan sólo por el título de ésta. Si bien es una objeción razonable, tengo los testimonios de los estudiantes para evaluar la constancia temática de Castañeda, por lo que me parece verosímil que el contenido haya estado altamente relacionado con el título.

Tengo la hipótesis de que habría que extender los alcances del CAV: no sólo fue el lugar por donde entró el arte contemporáneo a la institución cultural aguascalentense, sino que fue el lugar por donde entró el arte contemporáneo al estado de Aguascalientes. Así entendido, la historia del arte contemporáneo en Aguascalientes, una más ambiciosa que la presente y mucho más dilatada en el tiempo, acaso comprendida en varios volúmenes, tendría que comenzar, forzosamente, con el análisis de la repercusión del CAV en los artistas de la actualidad. Yo no lo hice por una razón evidente: si hubiera existido un documento como el presente, hubiera tenido una forma de planteármelo.

¿Qué ha significado una obra de arte en Aguascalientes? Aquel objeto que ha sido exhibido fundamentalmente a nivel institucional para un público en general, sin crítica que la respalde ni teoría que la coloque en un diálogo con la tradición artística a la que pertenece, y más preocupante aún, sin historia que la documente y desmenuce. Es decir, si entendemos el mundo del arte en cuatro etapas, a saber, producción, exhibición, circulación y recepción de obras, Aguascalientes ha tenido tres cuartas partes, ya que la recepción ha sido anecdótica.

¿Qué ha significado una obra de arte contemporáneo en Aguascalientes? Lo mismo que una obra de arte, sólo que de las cuatro partes del mundo del arte, sólo tiene la mitad: producción y exhibición; con la circulación ocurre una curiosidad: *Bicicletas* y *El camino* fueron obras que se sometieron al dictamen de los jurados de Arte Joven. Si hubieran sido elegidas o si hubiera sobrevivido el registro, podríamos decir que las obras circularon fuera de Aguascalientes, pero no tengo forma de demostrarlo; en cuanto a su recepción, pasa exactamente lo mismo que con una obra de arte en general. Con lo

cual, puedo afirmar que el arte es un producto que se hace, se exhibe, prácticamente no circula, y en definitiva no se piensa. Es un arte para la memoria, que es como decir lo siguiente: es un arte para la amnesia o un arte que coquetea con el olvido.

Me surge otra pregunta: ¿por qué estos artistas no continuaron en el camino del arte contemporáneo? En mi examen predoctoral (septiembre de 2018, en la Universidad de Guanajuato), la doctora Rabadán me hizo pensar sobre el arte, el tiempo y su sintonía. Dijo, por ejemplo, que mientras los estridentistas estaban bastante bien actualizados en cuanto a las transformaciones culturales y artísticas de su época, parecería que los artistas de la segunda mitad del siglo XX hidrocálido, no. Si esto es completamente cierto, como creo que lo es, y si aceptamos que el acceso a la información del mundo artístico a inicios del siglo XX es radicalmente distinto al de 1977, habría que decir que a menor información, mayor sintonía con el tiempo; a mayor información, menor sintonía. Claro, esto es una mera especulación, quizá desprovista de rigurosidad, pero no deja de ser un tema interesante para preguntarse por qué estos artistas no siguieron un camino distinto. Cuestiones personales, intereses, hartazgos, insatisfacción, entre otros asuntos, con seguridad habrán influido en sus decisiones, y no quisiera que esto pareciera una crítica: es una descripción.

No quiero sonar pretencioso, pero ésta es la primera vez que las acciones de los artistas han sido estudiadas. Esto explica que, debido a que los intereses de los artistas estaban en otra clase de arte, o a que nadie habló de sus acciones, al menos de las que he comentado, hayan pasado inadvertidos por el arte mexicano contemporáneo. O no: porque, para empezar, no existe una historia del arte contemporáneo en México, entendiendo decolonialmente a ésta. A pesar de que Castañeda impulsó a ciertos artistas a participar fuera de Aguascalientes, quizás explicado por lo que acabo de referir, los artistas prefirieron otro camino, uno más silencioso, pero no por ello menos importante.

Con todo, que haya existido arte contemporáneo en Aguascalientes no significa que haya existido constantemente, cosa que, si alguien acepta, cabría poner en duda, ya que no he encontrado abundante material en ese sentido. Por otra parte, si bien existen indicios de que hay varios artistas contemporáneos en la actualidad, no podría decir que el origen formativo de esos artistas haya sido en el Centro de Artes Visuales. Sin embargo, es indudable que, visto a la distancia, todo aquello que se produzca en la actualidad, y que tenga el calificativo de contemporáneo, explícita o implícitamente, está en deuda con la historia del CAV.

Groys afirma que los artistas contemporáneos estaban convencidos de que su arte iba a ser resguardado o coleccionado:

These artists know from the beginning that they will be collected -and they actually want to be collected. Whereas dinosaur didn't know that they would eventually be represented in museums of natural history, artists on the other hand know that they may eventually be represented in museums of art history (Groys, 2008: 25).

Tiendo a pensar que, a diferencia de Groys, los artistas de Aguascalientes no entendían el futuro como el lugar donde podían ser discutidos. Quiero decir que me parece que entendían su compromiso con el presente, más que con el futuro. Eso explicaría la razón por la que archivaban parte de su trabajo, menos como documento potencialmente analizable en el futuro que como recuerdo. A juzgar por el olvido de los archivos y por el terreno baldío que representa la investigación de arte contemporáneo en Aguascalientes, nuestros artistas no sabían que iban a ser coleccionados, o lo sabían, pero nadie prestó atención a esta parte de la historia, ya que al día de hoy, la documentación no ha sido exhibida en museo alguno como documentos artísticos. A pesar de ello, si apelamos al sentido moderno del museo, es decir, aquel espacio público donde la

producción artística de un pueblo se resguarda, protege y exhibe para las futuras generaciones, entonces tendríamos que decir que muy pocas obras cumplen con esos parámetros.

Artistas como Saturnino Herrán, Jesús F. Contreras, Gabriel Fernández Ledezma, Enrique Guzmán, José Guadalupe Posada; premios como Arte Joven, Bienal Enrique Guzmán, Bienal Alfonso Pérez Romo, mal que bien tienen asegurada su preservación, aun cuando las condiciones no siempre sean favorables (ejemplo: el Museo de Aguascalientes alberga fundamentalmente la obra de Herrán, pero la humedad es un problema mayúsculo en sus instalaciones). Es un error que la obra de otros notables artistas no esté resguardada o protegida de alguna forma (ya sea en bodegas en buenas condiciones, o al menos de forma digital) por el Estado o por alguna iniciativa privada, no porque sean buenos o malos, sino porque hablan de una época, de la misma forma en que la Historia nos enseña lo que ha ocurrido con nuestra historia: con subjetividad.

Ha dicho Groyes que el museo es “not so much a space for the representation of art history as a machine that produces and stages the new art of today -in other words, produces ‘today’ as such” (Groyes, 2008: 30). En ese sentido, no hay presente en Aguascalientes, o lo hay, pero sesgado, ya que nuestros artistas no están resguardados por ninguna institución. O más grave todavía: a pesar de su trayectoria, no son comprendidos como artistas de importancia. De otra forma sus trabajos estarían protegidos.

¿Y las mujeres?

Elva Garma y Pilar Ramos son algunas de las artistas que pertenecen a la historia del arte en Aguascalientes, pero fuera de Ramos, hasta ahora no he encontrado una más que hiciera arte contemporáneo, o más aún, que sea en la actualidad una artista contemporánea. No digo que no exista, digo que

al menos en el corpus que elegí, sólo figura Ramos. Quiero subrayar que en el criterio de selección de obras no aparece el género binario (hombre, mujer), porque lo considero irrelevante. Si esto fuera un trabajo que se apoyara en teorías de género, entonces tendría sentido la búsqueda, pero no fue así. Sin embargo, no soy ingenuo: que sea difícil encontrar más artistas mujeres me habla de un serio problema de paridad o inequidad, del que Aguascalientes es, por desgracia, partícipe.

Las imágenes me despertaron curiosidad por estudiar su contexto histórico y su contexto artístico y, en consecuencia, la elección tuvo que ver con criterios estéticos, espaciales, temporales y documentales, no de género. Ojalá que en el futuro haya investigaciones de esta naturaleza y podamos leer claramente las aportaciones de las mujeres en el campo artístico hidrocálido.

Palabras antes de abandonar el relato

El Centro de Artes Visuales ha sido un espacio para la curiosidad artística, y en algún momento, para la profesionalización artística, aunque ése no fuera su objetivo. En la actualidad, la proliferación de carreras universitarias que estudian arte, el interés de la sociedad por los espacios artísticos y la difusión del arte han hecho que el Centro de Artes Visuales pierda la vocación impostada (profesionalizar artistas) y gane la vocación que le pertenece (generar talleres para que cualquier persona, con interés en convertirse en artista o no, los aproveche). La discusión está abierta, pero lo que es innegable es que el CAV tiene un lugar central en la historia del arte en Aguascalientes, en particular, y un lugar no menos importante en la historia del arte en México, en general.

FUENTES CONSULTADAS

Capítulo I

- Badiou, Alan. (2013). *Las condiciones del arte contemporáneo*. Argentina: Universidad de San Martín.
- Barnet, Sylvan. (2011). *A Short Guide To Writing About Art*. Estados Unidos: Pearson/Prentice Hall.
- . (2014). *A Short Guide to Writing About Art*. Estados Unidos: Pearson.
- Baudelaire, Charles. (1997). *Salones*. España: Medusa.
- Bauman, Zygmunt. (2013). *La cultura en el mundo de la modernidad líquida*. México: FCE.
- Bürger, Peter. (1992). *Decline of Modernism*. Estados Unidos: Penn State Press.
- Cabrera Infante, Guillermo. (2000). *Infantería*. México: FCE.
- Chilvers, Ian & Graves-Smith, John. (2009). *Oxford Dictionary of Modern and Contemporary Art*. Reino Unido: Oxford University Press.
- Crocce, Benedetto. (1938). *Breviario de estética*. España: Austral.

- D'Alleva, Anne. (2005). *Methods and Theories of Art History*. Estados Unidos: Laurence King Publishing.
- Danto, Arthur. (2014). *¿Qué es el arte?* México: Paidós.
- . (2014). *Después del fin del arte*. México: Paidós.
- . (2015). *El abuso de la belleza*. México: Paidós.
- Del Villar, Pedro (compilador). (2013). *Metodología en las artes*. México: Universidad de Guanajuato.
- Dickie, George. (2005). *El círculo del arte*. México: Paidós.
- Eldridge, Richard. (2003). *An Introduction to the Philosophy of Art*. Inglaterra: Cambridge.
- Fernie, Eric. (1995). *Art History and its Methods. A Critical Anthology*. Londres y Nueva York: Phaidon.
- Foster, Hal (coord.). (2006). *La posmodernidad*. España: Kairós.
- . (2001). *El retorno de lo real*. España: Akal.
- Fuentes Guaza, Luisa. (2013). *Lenguajes contemporáneos desde Centro América*. España: Turner.
- Gillian Rose. (2012). *Visual Methodologies. An Introduction to Researching with Visual Materials*. London, Thousand Oaks, New Delhi, Singapore, Washington: SAGE.
- Gillick, Liam. (2010). *Contemporary art does not account for that which is taking place*. Estados Unidos: E-flux, en <http://www.e-flux.com/journal/contemporary-art-does-not-account-for-that-which-is-taking-place/> (consultado por última vez el 11 de octubre de 2015).
- Giunta, Andrea. (2014). *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?* Argentina: Fundación arteBA.
- Groys, Boris. (2008). *Art Power*. Estados Unidos: MIT.
- . (2014). *Volverse público*. Argentina: Caja Negra.
- Guasch, Anna María. (2000). *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural: 1968-1995*. Madrid: Alianza Forma.
- Heidegger, Martin. (1971). *Arte y poesía*. México: FCE.
- Kocur, Zoya (ed.). (2011). *Global Visual Cultures. An Anthology*. Malden, Oxford: Wiley-Blackwell.
- Levinson, Jerold. (2006). *Contemplating Art (Essays in Aesthetics)*. Inglaterra: Oxford University.

- Lockward, Alanna (2006). *Apremio. Apuntes sobre el pensamiento y la creación contemporánea desde el Caribe*. España: Cendeac (Centro de documentación y estudios avanzados de arte contemporáneo)-Fundación Casa Pintada, Museo Cristóbal Gabarrón.
- Medina, Cuauhtémoc, en conversación con Pablo Jato para el documental *El espejo del arte* (2011), en <https://www.youtube.com/watch?v=1ppc8Y6TP8M&t=278s> (consultada por última vez el 1 de abril de 2018).
- Montero, Daniel. (2013). *El cubo de rubik, arte mexicano en los años 90*. México: Fundación Jumex.
- Popova, Maria. (2012). What Is Art? A Few Famous Definitions, From Antiquity to Today. *The Atlantic*. 22 de junio de 2012. En <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2012/06/what-is-art-a-few-famous-definitions-from-antiquity-to-today/258871/> (consultada por última ocasión el 10 de marzo de 2018).
- Rabadán, María Eugenia. (2013). “A cien años de la presencia de los objetos en el arte”, en *Naturalezas y otras cosas, Coloquio de los objetos*. México: UAM.
- . (2010). “Pospaisaje. El paisaje en el cambio de paradigma en las artes visuales del siglo XX”, en Fontana, Calvo (ed.), *Memoria de las imágenes. Teoría y creación artística*. México: UAEM.
- . (2010). “Sobre las imágenes en un contexto de globalización”. En *Fahrenheit. Arte Contemporáneo*. Año 7, No. 49, pp. 16-17. México.
- Rueda, Santiago. (2004). *Hiper / Ultra / Neo / Post : Miguel Ángel Rojas. 30 años de arte en Colombia*. Colombia: Alcaldía Mayor de Bogotá.
- Schneider Adams, Laurie. (2011). *The Methodologies of Art. An Introduction*. Estados Unidos: Westview Press.
- Smith, Terry. (2006). “Contemporary Art and Contemporaneity”, en *Critical Inquiry* 32. Estados Unidos: University of Chicago.

- _____. (2012). *¿Qué es el arte contemporáneo?* México: Siglo XXI.
- VV. AA. (2009). *Grove Oxford Dictionary of Art*. Reino Unido: Oxford Press.
- Williams, Gilda. (2014). *How To Write About Contemporary Art*. Reino Unido: Thames & Hudson.

Capítulo II

- Apollinaire, Guillaume. (1913). *Los pintores cubistas*. En <http://tecne.com/wp-content/uploads/2013/01/TECNNE.-MANIFIESTO-CUBISTA.pdf> (consultada por última ocasión el 1 de octubre de 2018).
- Baudelaire, Charles. (2005). *Salones y otros escritos sobre arte*. España: Antonio Machado Libros.
- Bürger, Peter. (1987). *Teoría de la vanguardia*. España: Ediciones Península.
- _____. (2010). “Avant-Garde and Neo-Avant-Garde: An Attempt to Answer Certain Critics of Theory of the Avant-Garde”, en *New Literary History*, pp. 695-715.
- _____. (2010). “Avant-Garde and Neo-Avant-Garde: An Attempt to Answer Certain Critics of Theory of the Avant-Garde”, en *New Literary History*, pp. 695-715.
- Greenberg, Clement. (2002). “Collage”, en *Arte y cultura. Ensayos críticos*. México: Paidós.
- Gillick, Liam. (2010). *Contemporary Art Does Not Account for that Which is Taking Place*, en <http://www.liamgillick.info/home/texts/Contemporary> (consultado por última ocasión en abril de 2018).
- Sedlmayr, Hans. (2008). *La revolución del arte moderno*. España: Acantilado.

Capítulo III

- Appadura, Arjun. (ed.) (2001). *Globalization*. Estados Unidos & Inglaterra: Durham & London, Duke University Press.

- _____. (2015). *El futuro como hecho cultural. Ensayos sobre la condición global*. México: FCE.
- Belting, Hans. (2010). *La historia del arte después de la modernidad*. México: Universidad Iberoamericana.
- Bidaseca, Karina (coord.). (2016). *Genealogías críticas de la colonialidad en América Latina, África, Oriente*. México: Clacso.
- Cervino, Mariana. (2011). “El circuito internacional del arte contemporáneo en los primeros noventa. Una descripción del llamado ‘arte global’”. *Documento de jóvenes investigadores* no. 32, diciembre de 2011, en <http://webiigg.sociales.uba.ar/iigg/textos/documentos/DJI32.pdf> (consultado por última ocasión el 1 de junio de 2018).
- Dumbadze, Alexander; Hudson, Suzanne. (eds.) (2013). *Contemporary Art. 1989 to the Present*. Estados Unidos: Wiley-Blackwell.
- Elkins, James; Valiavicharska, Zhivka; Kim, Alice. (eds.) (2010). *Art and Globalization*. Estados Unidos: The Pennsylvania State University Press.
- Friedel, Julia. (2016). “Exhibition Histories. Magiciens de la Terre”. En *Contemporary &*, 12 de agosto de 2016, en <https://www.contemporaryand.com/magazines/magiciens-de-la-terre/> (consultada por última ocasión el 1 de junio de 2018).
- Guerrero, Inti. (2016). “La historia del arte no ocurre en un solo lugar”, entrevista publicada en *Artishock* el 5 de diciembre de 2016 por Joselyne Contreras, en <http://artishockrevisita.com/2016/12/05/inti-guerrero-la-historia-del-arte-no-ocurre-solo-lugar/> (consultada por última ocasión el 13 de junio de 2018).
- Gómez, Pedro Pablo; Mignolo, Walter. (2012). *Estéticas decoloniales*. Colombia: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- Groys, Boris (ed.) (2011). *Moscow Symposium: Conceptualism Revisited*. Alemania: Sternberg Press.
- Guasch, Ana María. (2015). *El arte último del siglo xx: del posminimalismo a lo multicultural*. España: Alianza.

- Harris, Jonathan. (ed.). (2011). *Globalization and Contemporary Art*. Reino Unido: Wiley-Blackwell.
- Meskimmon, Marsha. (2011). *Contemporary Art and the Cosmopolitan Imagination*. Routledge: London and New York.
- Mosquera, Gerardo (ed.). (2012). *Desde aquí. Contexto e internacionalización*. España: PHEBooks.
- . (2010). *Caminar con el diablo. Textos sobre arte, internacionalismo y culturas*. España: Exit.
- Njami, Simon. (2010). “Bienvenido Tercer Mundo”, en *El Cultural*, 26 de marzo de 2010, en <http://www.elcultural.com/revista/arte/Bienvenido-Tercer-Mundo/26898> (consultada por última ocasión el 10 de julio de 2018).
- Paz, Octavio. (2014). *El laberinto de la soledad*, en *Obras Completas*, Volumen V. México: FCE.
- Philipsen, Lotte. (2010). *Globalizing Contemporary Art. The Art World's New Internationalism*. Dinamarca: Aarhus University Press.
- Pontbriand, Chantal. (2010). *The Contemporary, The Common: Art in a Globalizing World*. Alemania: Sternberg Press.
- Smith, Terry. (2012). *Thinking Contemporary Curating*. Estados Unidos: Independent Curators International, New York.
- . (2011). *Contemporary Art. World Currents*. Estados Unidos: Prentice Hall.
- Vazquez, R. y Barrera. M. (2015). “Aesthesis decolonial y los tiempos relacionales. Entrevista a Rolando Vázquez”, en *Calle14*, 11 (18), pp. 76-94.
- George Bernard Shaw, citado por Mallory Browne. 1942 September 5, *The Christian Science Monitor*, Section: Weekly Magazine Section, How Now, Mr. Shaw? by Mallory Browne, Start Page WM1, Quote Page WM7, Column 1, Boston, Massachusetts. (ProQuest), en <https://quoteinvestigator.com/2016/04/03/common/#return-note-13363-5> (consultada por última vez el 4 de abril de 2018).
- VV.AA. (2016). *En Itinerarios de la cultura contemporánea en México*. (2015). México: CONACULTA, 17.

Capítulo IV

- Bürger, Peter. (1984). *Theory of the Avant-Garde*. Estados Unidos: University of Minnesota Press.
- Camacho Sandoval, Salvador. (2000). *Abriendo fronteras. La industria automotriz, textil y del vestido en Aguascalientes*. México: ICA.
- Chilvers, Ian; Glaves-Smith, John. *Oxford Dictionary of Modern and Contemporary Art* (2009). Inglaterra: Oxford.
- Delfín Guillaumin, Martha. (2012). “Alberto Misrachi, un muy interesante galerista en México” (30 de enero de 2012), en https://www.ciberjob.org/etnohistoria/alberto_misrachi.htm (consultada por última vez el 13 de octubre de 2017).
- Díaz Márquez, Ilse. (2014). *Salvador Gallardo Topete, el hijo*. México: ICA.
- Dickie, George. (2005). *El círculo del arte, una teoría del arte*. México: Paidós.
- Duchamp, Marcel. (1978). *Escritos: Duchamp du signe*. España: Gustavo Gil.
- Elizondo, Salvador. (2002). *Pasado anterior*. México: FCE.
- Emerich, Luis Carlos. (1992). *Enrique Guzmán*. México: MARCO.
- Espinoza, Antonio. (2013). “Historia de una rueda de bicicleta”, en *Confabulario*, suplemento cultural de *El Universal*, en <http://confabulario.eluniversal.com.mx/historia-de-una-rueda-de-bicicleta/> (consultado por última vez el 13 de octubre de 2017).
- Galería Juan Martín (2017), en <https://www.galeriajuanmartin.com/qui%C3%A9nes-somos/> (consultada por última ocasión el 13 de octubre de 2017).
- Híjar, Alberto. (2007). *Frentes, coaliciones y talleres. Grupos visuales en México en el siglo XX*. México: CONACULTA.
- Jáuregui, Gabriela. (2015). “¿El tiempo de las mujeres?”, en *Código* (09-06-15). Consultado en <http://www.revistacodigo.com/arte/opinion-el-tiempo-de-las-mujeres-kathy-acker-paola-weiss-sara-minter-maris-bustamante-helis-esco-bedo-magali-lara-feminismo-lulu-lullennial-paola-santos->

- coy-carmen-cuenca-jumex-tamayo-julieta-gonzalez-mu/
(consultada por última ocasión el 12 de junio de 2018).
- Kubler, George. (1988). *La configuración del tiempo*. España: Nerea.
- MacMasters, Merry. (2010). “La galería Pecanins cierra sus puertas”, en *La Jornada* (17 de diciembre de 2010), en <http://www.jornada.unam.mx/2010/12/17/cultura/a05n1cul> (consultada por última ocasión el 13 de octubre de 2017).
- . (2007). “Exhibirá el MUCA el arte creado en torno al movimiento de 1968”, publicado el 12 de febrero de 2007 en *La Jornada*. En <http://www.jornada.unam.mx/2007/02/12/index.php?section=cultura&article=a10n1cul> (consultada por última ocasión el 13 de octubre de 2017).
- . (2017) “Sigue litigio sobre los derechos de la obra de Benito Messeguer”, en *La Jornada* (13 de marzo de 2017), en <http://www.jornada.unam.mx/2017/03/13/cultura/a07n-1cul> (consultada por última ocasión el 13 de octubre de 2017).
- Maples Arce, Manuel. (1921). “Comprimido estridentista de Manuel Maples Arce”, publicado en Ciudad de México el 31 de diciembre de 1921, en <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/737463/language/es-MX/Default.aspx> (consultada por última ocasión el 4 de septiembre de 2018).
- Mariezkurrena Iturmendi, David. (2008). “La historia oral como método de investigación histórica”. En goo.gl/X4j5fi. (consultada por última ocasión el 15 de octubre de 2017).
- Marinetti, Filippo Tommaso. (1909). “Le Futurisme” (*Le Figaro*, 20 de febrero de 1909), traducido por Ramón Gómez de la Serna y publicado por *Prometeo* (II, no. VI, abril de 1909), en <https://previa.uclm.es/artesonoro/ftmarinetti/html/manifiesto.html> (consultado por última ocasión el 4 de septiembre de 2018).
- Poniatowska, Elena. (2014). *La noche de Tlatelolco*. México: ERA.
- . (2017). “Cinco años sin Carlos Fuentes”, en *La Jornada*: <http://www.jornada.unam.mx/2017/05/21/opi->

- nion/a03a1cul. (consultada por última ocasión el 13 de octubre de 2017).
- Rionda Villagómez, Julieta. (2004). *La formación de la Casa de la Cultura de Aguascalientes 1945-1985*. México: Universidad de Guanajuato.
- Rodríguez, Antonio. (1982). “Falleció el pintor impulsor del muralismo, Benito Messeguer” (23 de octubre de 1982), *Proceso*. En <http://www.proceso.com.mx/134611/fallecio-el-pintor-impulsor-del-muralismo-benito-messeguer> (consultada por última ocasión el 13 de octubre de 2017).
- Rosenberg, Harold. “Los pintores de acción americanos (1952)”. Presentación y traducción por Carolina Benavente Morales. 2011. En *Escáner Cultural: Revista Virtual de Arte Contemporáneo y Nuevas Tendencias*, en <http://revista.escaner.cl/node/4945> (consultada por última ocasión el 20 de octubre de 2017).
- Ruisánchez Serra, José Ramón. (2017). “El premio Aguascalientes fundó la modernidad poética de México”, entrevista publicada por Jorge Luis Heredia el 29 de agosto de 2017 en <http://findesemanaags.blogspot.mx/2017/08/el-premio-aguascalientes-fundo-la.html> (consultada por última ocasión el 13 de septiembre de 2017).
- Schmilchuk, Graciela. (2002). *Helen Escobedo: Pasos en la arena*. México: CONACULTA.
- VV. AA. (1991). *25 años de Plástica Nacional en Aguascalientes. 1966-1990*. Introducción de Teresa del Conde. México: ICA, INBA, Cigarrera La Moderna.
- . (2007). *La era de la discrepancia: arte y cultura visual en México (1968-1997)*. México: UNAM, Turner.

Capítulo V

- Camacho Sandoval, Salvador. (1994). *Modernización educativa en México, 1982-1998. El caso de Aguascalientes*. México: UAA.
- . (2009). *Antenas Vivas: Conversaciones con artistas de Aguascalientes*. México: UAA-ICA-CONCYTEA

- _____. (2010). *Bugambilias: 100 años de arte y cultura en Aguascalientes, 1900-2000*. México: ICA/UAA.
- Cárdenas, Víctor Manuel. (2013). “Don Víctor, Maestro, el poeta Sandoval”, en *Tierra Adentro* (Junio-julio 2013, número 182), número especial en homenaje a Víctor Sandoval.
- Castañeda, Juan. (1996). *La obra actual de los ganadores del encuentro de Arte Joven*. México: INBA/Cigarrera La Moderna/PULSAR/ICA.
- _____. (2004). *Ojos, ¿qué ven?* México: Editorial Filo de Agua.
- Del Conde, Teresa. (1990). “Introducción”, en *25 años de plástica nacional en Aguascalientes 1966-1990* (Introducción de Teresa del Conde). México: ICA/INBA/Cigarrera La Moderna.
- De los Reyes, Aurelio. (2014). *La enseñanza del dibujo en México*. México: UAA.
- Delgado, Francisco Javier; Gómez Serrano, Jesús. (2012). *Aguascalientes: Historia breve*. México: FCE/El Colegio de México.
- Emerich, Luis Carlos. (1999). *Enrique Guzmán. Su destino secreto*. México: Museo de Arte Moderno/Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey.
- Gómez Serrano, Jesús. (2013). *Eslabones de la historia regional de Aguascalientes*. México: UAA.
- Joel Glusker, Susannah. (2000). *Anita Brenner: una mujer extraordinaria*. México: UAA.
- Pérez Walters, Patricia. (2002). *Alma y Bronce: Jesús F. Contreras 1866-1902*. México: ICA/CONACULTA/UAA.
- Ramírez Hurtado, Luciano. (2010). *Historia del Museo de la Insurgencia de Pabellón de Hidalgo y los murales de Alfredo Zermeno*. México: UAA.
- _____. (2014). *Pinturas murales del Palacio de Gobierno de Aguascalientes. Imágenes y arquitectura del poder*. México: UAA.
- Reyes Sahagún, Carlos. (2013). *Víctor Sandoval*. México: ICA.
- Tíbol, Raquel. (1976). “El concurso de Aguascalientes: Motivación válida y necesaria”, en *Tierra Adentro* no. 6 y 7, julio de 1976, pp. 26-29.

- VV. AA. (1995). *Breve historia de Aguascalientes*. México: FCE/El Colegio de México.
- VV. AA. (2012). *Todos venimos de Fraguas*. México: Ediciones sin Nombre/Seminario de Cultura Mexicana/ICA.
- VV. AA. (2005). *Víctor Sandoval. 75 aniversario. Memoria Viva*. México: Filo de Agua.
- VV. AA. (2016). *Alfredo Zermeño Flores: vida y obra*. México: UAA.

Capítulo VI

- Alÿs, Francis. (2004). *The Green Line*, en <http://francisalys.com/the-green-line/> (consultada por última ocasión el 29 de agosto de 2018).
- . (2017). “Ciudad Juárez Projects”, en *Museum of Walking*, en <http://www.museumofwalking.org/francis-aly/> (consultada por última ocasión el 29 de agosto de 2018).
- Bañuelos, Claudio. “No se vistan escotadas porque provocan”; dicen a alumnas de BACHUAA”, nota de prensa de *El Clarinete*, publicada el 28 de agosto de 2018, en <http://www.elclarinete.com.mx/no-se-vistan-escotadas-porque-provocan-dicen-a-alumnas-de-bachuaa/> (consultada por última ocasión el 28 de agosto de 2018).
- Bishop, Claire. (2005). *Installation Art: a Critical History*. Reino Unido: Tate.
- Enciclopedia Británica. Entrada “Peredvizhiniki”, en <https://www.britannica.com/art/Peredvizhniki> (consultada por última ocasión el 29 de agosto de 2018).
- García Canclini, Néstor. (1995). *Consumidores y ciudadanos*. México: Grijalbo.
- Godfrey, Mark; Biesenbach, Klaus; Greenberg, Kerry (eds.), (2010), *Francis Alÿs: A Story of Deception*. Londres: Tate Publishing, en http://francisalys.com/books/A_story_of_deception.pdf (consultada por última ocasión el 4 de septiembre de 2018).
- Gombrich, Eric. (2011). *La historia del arte*. España: Phaidon.

- Green, Kate. (2017). *Wanderlust*. Estados Unidos: University of Buffalo; MIT.
- Groys, Boris. (2009). “La topología del arte contemporáneo”, en *Esféra Pública Lipac-Rojas-UBA*.
- Leddy, Annete. (2008). “Francis Alÿs: Politics of Rehearsal”, en *X-TRA*, verano 2008, volumen 10, número 4, en <http://x-traonline.org/article/francis-aly-s-politics-of-rehearsal/> (consultada por última ocasión el 29 de agosto de 2018).
- Marie Schneider, Carrie. (2012). “Then Ten List: Walk as Art”, en *Glasstine* el 23 de noviembre de 2012, en <http://glasstire.com/2012/11/23/the-ten-list-walk-as-art/> (consultada por última ocasión el 29 de agosto de 2018).
- Morales, Sonia. (1984). “Alta calidad en grabado en la Bienal del Cervantino”. Artículo publicado por *Proceso* el 20 de octubre de 1984, en <https://www.proceso.com.mx/139728/alta-calidad-en-grabado-en-la-bienal-del-cervantino> (consultada por última ocasión el 8 de octubre de 2018).
- Sin autor. (2018). “Christo y Jeanne-Claude”, editorial Taschen, en <https://www.taschen.com/pages/es/search/christo-y-jeanne-claude> (consultada por última ocasión el 28 de agosto de 2018).
- VV. AA. “Artes–Francis Alÿs” (5 de agosto de 2015), *Canal Once*, en <https://www.youtube.com/watch?v=Xdj2x4FGiMA> (consultada por última ocasión el 29 de agosto de 2018).
- VV. AA. (2017). *Wanderlust*. University of Buffalo, Estados Unidos: MIT.
- Warde-Aldam, Digby. “Understanding Christo and Jeanne-Claude through 6 pivotal Arworks”, *Art SY* (19-06-18), en <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-understanding-christo-jeanne-claude-6-pivotal-artworks> (consultada por última ocasión el 28 de agosto de 2018).
- Wainwright, Oliver (2017). “How we made the Wrapped Reichstag”, entrevista con Christo publicada por *The Guardian* el 7 de febrero de 2017, en <https://www.theguardian.com/artanddesign/2017/feb/07/how-we-made-the-wrapped->

reichstag-berlin-christo-and-jeanne-claude-interview (consultada por última ocasión el 28 de agosto de 2018).

Capítulo VII

- Ardenne, Paul. (2002), *Un arte contextual. Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*, España: CENDEAC.
- Barthes, Roland. (1968). “La muerte del autor”, en: <http://www.cubaliteraria.cu/revista/laetradelescriba/n51/articulo-4.html> (consultado por última ocasión el 16 de mayo de 2018).
- Bhaskar, Michael. (2016). *Curaduría. El poder de selección en un mundo de excesos*. México: FCE.
- García Canclini, Néstor. (1995). *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*, México: Grijalbo.
- Guasch, Anna María. (2003). *La crítica de arte. Historia, teoría y praxis*. España: Ediciones del Serbal.
- Heidegger, Martin. (1973), *Arte y poesía*. México: FCE.
- Lessing, G. E. (1993). *Laocoonte*. México: Porrúa.
- MacMasters, Merry. (2009). “Una mirada periodística sobre el reciente papel del curador en el panorama de las exposiciones”, en *La crítica de arte en el contexto de los discursos estéticos contemporáneos*. México: AICA.
- Suckaer, Ingrid. (2009). “Laberintos y sinergias: la curaduría y la crítica de arte. Maneras de legitimar el discurso”, en *La crítica de arte en el contexto de los discursos estéticos contemporáneos*. México: AICA.
- Medina, Cuauhtémoc. (coord.). (2007). *La era de la discrepancia*. México: UNAM.
- Poe, Edgar Allan. (1846). *Filosofía de la composición*, en <http://www.catedras.fsoc.uba.ar/reale/filosofia-de-la-composicion-poe.pdf> (consultada por última ocasión el 4 de septiembre de 2018).
- Sepúlveda, Luz María. (2013). *Las artes plásticas y visuales en los siglos XIX y XX*. México: CONACULTA.

Smith, Terry. (2012), ¿Qué es el arte contemporáneo? México: Siglo XXI.

Springer, José Manuel. (2013). “Identidades ambiguas: el arte de los ochenta”, en *Las artes plásticas y visuales en los siglos XIX y XX*. México: CONACULTA.

Capítulo VIII

Groys, Boris. (2008). *Art Power*. Estados Unidos: MIT.

Entrevistas (a la fecha —enero de 2019—, todas inéditas)
Alfredo Zermeño con el autor. 27 de julio de 2017 en el estudio de Zermeño. Duración: 1 hora.

Juan Castañeda con el autor, durante siete sesiones: 16 de junio de 2017 en el Centro de Investigación y Estudios Literarios de Aguascalientes (CIELA); el 20 de junio de 2017 en el CIELA; 23 de junio de 2017 en Casa Terán; 27 de junio de 2017 en el CIELA; 4 de julio de 2017 en el CIELA; 8 de julio de 2017 en el CIELA; 11 de julio de 2017 en el Museo Espacio. Duración: 10 horas (aproximadamente).

Moisés Díaz con el autor. 18 de julio de 2017 en El Obraje. Duración: 1 hora y media.

Pilar Ramos con el autor. 14 de julio de 2017. Centro de Artes Visuales: Duración: 1 hora (aproximadamente).

Leonardo Martínez con el autor. 28 de julio de 2017. Casa Terán. Duración: 45 minutos (aproximadamente).

Gerardo Faustino Barba con el autor. 31 de julio de 2017. Casa Terán. Duración: 1 hora.

**JUAN DISPARÓ A UN BUITRE
QUE CAMINABA CON PINTURA AZUL**
Un relato sobre arte en Aguascalientes

Primera edición 2020 (versión electrónica)

El cuidado y diseño de la edición estuvieron a cargo
del Departamento Editorial de la Dirección General de Difusión
y Vinculación de la Universidad Autónoma de Aguascalientes.