



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

**LOS DISCURSOS DE LA CRÍTICA DEL ARTE  
CONTEMPORÁNEO DESDE MÉXICO: CRISIS, IDENTIDAD Y  
GEOESTÉTICA.**

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE  
MAESTRA EN ESTÉTICA Y ARTE

PRESENTA

**ALMA ELENA CARDOSO MARTÍNEZ**

DIRECTOR

DR. JOSÉ RAMÓN FABELO CORZO



PUEBLA, PUE.  
2017



# LOS DISCURSOS DE LA CRÍTICA DEL ARTE CONTEMPORÁNEO DESDE MÉXICO: CRISIS, IDENTIDAD Y GEOESTÉTICA.

Agradecimientos

Dedicatoria

## Introducción

### 1. La actitud crítica materializada en la crítica contemporánea del arte

1.1 El ejercicio crítico como práctica en el mundo global: rematerializaciones

1.2 La posición latinoamericana: Desplazamientos sobre la identidad en el arte mexicano

1.2.1 La crítica latinoamericana y su intención contextual. Frederico Morais y Juan Acha

### 2. Los discursos hegemónicos de la crítica del arte desde una perspectiva decolonial. De lo moderno a lo contemporáneo.

2.1 Sujeto, obra de arte y contexto. Elementos modernos que permitieron el surgimiento de la crítica del arte.

2.2 El desarrollo de la crítica del arte en México a partir de su condición colonial durante la modernidad

2.3 La transición teórica que va de lo moderno, a lo posmoderno a lo contemporáneo

2.4 Los discursos eurocéntricos globales como la nueva forma centro-periferia y los juegos de identidad

2.5 El sistema mundial del arte. De lo global a lo local

### 3. La noción de identidad para pensar críticamente el mundo del arte. Geoestética desde América Latina

3.1 La actualización de la teoría latinoamericanista para la crítica. De lo local a lo global

3.2 Prácticas críticas mexicanas en la actualidad: neolatinoamericanismos y translocalizaciones

3.2.1 El Estado y la crítica oficial

3.2.2 Formas críticas del circuito *mainstream*

3.2.3 La crítica institucional / la crítica desde la academia

3.2.4 Críticas desbordadas

3.3 Repensar la crítica de arte desde México

Conclusiones

Bibliografía

# Agradecimientos

Quiero expresar mi más sincero agradecimiento a todos los profesores de la Maestría en Estética y Arte, por su tiempo y dedicación, aunque especialmente, por imprimir su personalidad en cada uno de los encuentros en el aula. A los doctores y maestros: Jesús Márquez Carrillo, Alberto Carrillo Canán, Isabel Chávez Carretero, Gerardo Rivas López, Isabel Fraile Martín, José Ramón Fabelo Corzo, Ramón Patiño Espino, Fernando Huesca Ramón, Alicia Pino Rodríguez, Emilia Ismael Simental y Alberto López Cuenca.

También doy las gracias a mi director de tesis, José Ramón Fabelo Corzo, quien significó un apoyo académico, intelectual y emocional absoluto a lo largo de este complejo proceso y tantos otros durante la maestría. De la misma manera, extendiendo este agradecimiento a mis lectores, Gerardo Rivas López y Alberto López Cuenca, quienes me permitieron ver que siempre hay caminos por explorar y argumentos que mejorar.

A Valeria Guerrero, Julio José Méndez, María Vergara y Perla Ibarra, porque durante toda esta travesía encontré siempre en ustedes respeto, cariño, motivación y muchas risas. Los admiro, amigos.

Agradezco a todos mis compañeros de la generación 2015-2017, porque de cada uno aprendí valiosas lecciones y gané muy gratos recuerdos. También doy gracias al equipo de la Colección La Fuente, por la oportunidad y la confianza de estar con ustedes en esta labor tan ardua como apreciada, y en la que estoy orgullosa de poder participar.

Expreso también mi gratitud al Programa de Becas para Estudios de Posgrado del CONACYT, con el cual me fue posible desarrollar esta investigación y cursar la Maestría.

Finalmente, agradezco a la Vicerrectoría de Investigación y Estudios de Posgrado por el apoyo otorgado para la conclusión de esta tesis dentro del Programa II. Investigación y Posgrado. Aseguramiento de la calidad en el Posgrado. Indicador establecido en el Plan de Desarrollo Institucional 2013-2017.

Para Alma Rosa, Manuel, Martha, Pamela y Christian.

# Introducción

Esta investigación es el resultado de un cúmulo de intentos personales por dar estructura a las dinámicas de las instituciones del arte contemporáneas en México. Si bien el ejercicio curatorial o las políticas culturales son muestras de total actualidad sobre el ejercicio de la intermediación, la crítica se manifiesta como una paradoja contemporánea del devenir que las prácticas artísticas y todo su circuito han tenido desde su formación en la modernidad. Decimos paradoja porque no son pocos los comentarios que aluden a una cualidad contradictoria de la crítica contemporánea que radica en una operación, casi aritmética, que indica que en la actualidad existe una proliferación frenética de revistas, periódicos, libros, cursos, conferencias, simposios y coloquios sobre crítica del arte, aun cuando, nunca en otro momento de la historia, había sido menos necesaria, menos valorada y menos influyente. Fue así, en una duda que quizás hubiera podido haberse respondido en una charla amistosa o en el interior de un aula, que surgió la pregunta *cero* de la investigación: ¿A qué se debe el efecto “a más crítica, menos crítica”? En parte, fue efectivamente en esos contextos que la pregunta comenzó a responderse, o al menos, a mostrar indicios de lo que podríamos llamar un marco contextual. Entre los salones de clases –como alumna a veces, y como profesora otras–, las conversaciones con los amigos, las asistencias a coloquios, y la lectura paranoica de cualquier referencia posible, se reveló una estructura mucho más compleja, y aún más interesante, acerca de la condición actual de la crítica del arte.

A medida que se buscaban respuestas posibles a la pregunta *cero*, se hizo más visible un segundo factor que merodeaba todo el problema. Si se habla de una condición precaria de la crítica en todo el mundo, el caso de México es quizás incluso más dramático. Igualmente, al considerar una comunión entre la crítica y el mercado del arte, bien podemos decir que la comercialización del arte contemporáneo en México es realmente baja en comparación con los mercados norteamericanos o de países europeos, y no se diga respecto de lo que sucede en territorios de Medio Oriente o Asia. Sucede lo mismo al pensar en la crítica como una estrategia de vinculación con los museos y demás espacios legitimadores: son pocos los actores del circuito del arte mexicano que se consideran críticos, y son aún menos los que se reconocen como directamente influyentes en los movimientos internos y

externos del arte vinculado con México. ¿Cuál es entonces el lugar que la crítica del arte ocupa en México, y cuál es el lugar que México ocupa en los discursos llamados crítica del arte en otras latitudes?

La primera intuición, que de hecho no varió demasiado en el transcurso del proyecto, fue que, en México, la gran mayoría de los discursos que entendemos como crítica del arte manifiestan pretensión de legitimar mediante la iteración de argumentos derivados de discursos canonizados respecto al arte contemporáneo. Percibimos también que bajo el argumento del “todo vale”, los textos críticos se permitían elaborar referencias ensimismadas que en ningún momento aterrizaban en algo o pretendían conectar con otra cosa que no fuera la obra misma. Otros tantos, cuando perseguían un comentario de afán despectivo, recurrían al comentario sobre la técnica o sobre el poco contacto que la obra tiene con las tendencias supremas del arte contemporáneo.

A partir de este conjunto de experiencias, fue que se decidió llevar las dudas a un formato de investigación mayor, que permitiera elaborar una propuesta que analizara, criticara y pensara sobre el futuro de la crítica en México y si en verdad encontramos válida la necesidad de pensar en ello. Declaramos de antemano que la hipótesis que se planteó desde un principio afirmaba la validez e importancia de la crítica del arte contemporánea como una forma de establecer puntos de quiebre y partida para la valoración y apreciación del arte en un marco social, por lo que su existencia resultaba vital y enriquecedora para el funcionamiento del circuito del arte. Empero, durante varias ocasiones a lo largo de la investigación se consideró establecer una hipótesis nula a medida que se analizaban los efectos y las operaciones de la crítica escrita y publicada. Finalmente, logramos sustentar y convencernos de la importancia de la crítica del arte al entenderla como un estado mental –una actitud, desde la perspectiva foucaultiana– que se decanta por la intención desarticuladora de los esquemas y discursos de poder, saber y valer en las dinámicas del arte, independientemente de las formas en que dicha actitud se materializa. Dado que la investigación toma como objeto de estudio a los discursos críticos realizados en torno al circuito del arte que se desarrolla desde México, decidimos que la relevancia del análisis estaría en poner en conflicto el lugar que los discursos “desde México” ocupan en el orden geoestético.

Por la crisis que la crítica del arte actual manifiesta, señalamos entonces que nuestro objetivo general consiste en analizar críticamente los discursos que emite la crítica del arte contemporáneo y que ponen en evidencia el valor que México tiene en las discusiones del circuito global del arte. Este análisis contribuye a generar una estimación de las prácticas que permitirían lograr una revitalización del ejercicio crítico hecho desde México. Como objetivos específicos, que se desarrollan a lo largo de los tres capítulos que componen la investigación, nos hemos propuesto, en primer lugar, construir un panorama histórico-social de los elementos que permitieron el ejercicio de la crítica de arte en la modernidad, y después en la contemporaneidad, tomando en cuenta el análisis de discurso construido a partir de la posición geoestética que México ocupa. Nuestro segundo objetivo, es el de reconstruir una definición de crítica de arte de acuerdo a las condiciones culturales y sociales actuales, especialmente para analizar cuáles han sido los cambios en los discursos de la crítica del arte, de México y cuál es su realidad presente. Como tercer objetivo, consideramos enfrentar dos de los discursos de la crítica que notamos más relevantes a partir de la década de los 70 del siglo XX, y es, por un lado, las tendencias eurocéntricas y por otro, las tendencias latinoamericanistas, el afán de esta discusión es valorar las dinámicas que sobre el arte mexicano se han tenido y en qué medida se mantienen en la actualidad. Nuestro cuarto objetivo es construir una clasificación contemporánea de las prácticas críticas más notorias en los discursos globales actuales donde el circuito del arte mexicano esté presente y seleccionar un ejemplo paradigmático de cada caso para analizar qué tipo de discurso se está construyendo y en qué medida contribuye a la situación (crítica) de la crítica mexicana contemporánea.

Las rutas teóricas que se han empleado para ordenar y sustentar las observaciones e intuiciones antes referidas, comprenden un vasto abanico que podría traducirse en la conformación de un marco teórico heterogéneo. No obstante, identificamos grandes bloques que conducen la lógica argumentativa y la forma de aproximarse al problema en general. En primera instancia anotamos las teorías decoloniales y las diferentes formas de aplicarse para el estudio del arte, especialmente porque hemos tratado de construir una narrativa que haga evidente, precisamente, esas relaciones desiguales que establecen los discursos a partir de la articulación geopolítica del mundo desde la modernidad/colonialidad. En segunda instancia, consideramos relevante anotar el

pensamiento crítico para el análisis de discursos, en tanto que nos hemos ocupado de articular una visión de la crítica del arte mexicana a partir de sus operaciones de perpetuación o subversión respecto de las escalas de valores hegemónicas. Finalmente, y como inevitable recurso de contextualización, ocupamos una herramienta que quizás se aproxime a una historia social del arte en la medida en que generamos la ubicación histórica y material de esos momentos que percibimos como claves para señalar cambios y trastornos en las dinámicas y las ideas sobre el arte.

En consecuencia, la estructura que conforma esta investigación se divide en tres capítulos en los que se plantea la siguiente lógica:

El primer capítulo propone una revisión de los elementos que permitieron la aparición de la crítica del arte desde una perspectiva filosófica y cultural: sujeto-contexto-obra de arte. A partir de esta triada, entendemos que la crítica del arte surgió en la modernidad ilustrada como una práctica escritural impresa que afirmaba la existencia de un sujeto universal que se enfrentaba ante la obra de arte. El contexto, que subdividimos en espacio y tiempo, se encontraba disminuido ante la pretensión de universalidad. Los valores que la crítica del arte europea desarrolló, se instituyeron como universales generando una primera matriz de poder extendida hacia las colonias. Añadimos aquí un subcapítulo dedicado a mostrar varias de las operaciones de colonialidad que en México desarrolló la crítica desde el siglo XIX hasta poco más de la primera mitad del XX. Se continúa esta reconstrucción hacia la década de los 70 del siglo XX, donde declaramos una “emergencia de lo contextual” que da entrada a la visibilidad del lugar de enunciación y de la condición periférica/subalterna que manifiestan los discursos de la crítica del arte nacional. A partir de ese momento, desarrollamos la idea de que la crítica del arte entra en crisis, pues sus límites y funciones se desdibujan, su influencia disminuye y cede ante otras prácticas de intermediación. Referimos el momento de crisis como una ventana para notar que la crítica es una categoría que puede materializarse de diferentes formas a través del tiempo y el espacio, y no una práctica restringida a especificidades, *ergo*, en el siglo XXI presenciamos rematerializaciones de la crítica en un entorno altamente conectado que se denomina como global.

El segundo capítulo se ubica en ese momento de conflicto surgido en los años 70 del siglo XX y cómo el cambio de sentido de lo artístico abrió una nueva etapa post-histórica en la que se incluyen las categorías de posmodernidad y contemporaneidad. A partir de un breve recuento de las dinámicas del circuito del arte de México en torno a la posmodernidad y contemporaneidad, nos proponemos evidenciar que las formas contemporáneas del arte están marcadas por la ruptura con el sentido de la historia del arte, pero también condicionadas por la apertura cultural de México a las políticas neoliberales, que trasladaron las fuerzas de producción artística del Estado hacia los particulares. Condiciones intelectuales, pero también económicas y políticas fueron las que hicieron que los circuitos del arte de México entraran a la contemporaneidad global. Por lo anterior, en este capítulo también nos ocupamos de generar una definición del arte global a partir de su poder discursivo y de las relaciones geoestéticas que establece. Es decir, que, a partir de una revisión crítica de los supuestos alcances de la globalidad, tratamos de declarar que este periodo no es otra cosa más que una forma desarrollada de la modernidad que se ha vuelto autocrítica. Esta cuestión se hace evidente a través de los discursos globales, en los que se arguye una supuesta disolución de los centros de poder de la modernidad/colonialidad para construir un escenario multicultural y polifónico. No obstante el argumento, coincidimos con los autores que se agrupan dentro de las teorías de la decolonialidad cuando afirman que esa descentralización del sistema del arte global ha producido nuevas formas de interacción y partición de lo sensible para mantener la hegemonía discursiva de los centros del arte global y sus instituciones. El esquema globo-continente es efectivamente la red altamente conectada que reconoce que París o Nueva York no son las capitales únicas de la concentración de las dinámicas artísticas y que, sin embargo, mantiene esquemas del valer establecidos a partir de la ubicación geográfica, e incluso racial, de los agentes que se anexan al gran circuito. La permanencia de esta matriz distributiva de lo sensible a partir de las geografías mundiales y sus continentes, hace que Latinoamérica se integre a la red global perpetuando esa condición antes denominada periférica, y que en el orden mundial se convierte en lo que Barriando llama el “activo-periferia”. Esto es, una estrategia de integración del sistema moderno multicultural del arte, que, en su operación autocrítica, se silencia a sí mismo como centro hegemónico para permitir que las alteridades tomen el foco de atención y hablen sobre sí mismas. El

resultado es la integración pasiva de las fuerzas “otras” a la dinámica global (moderna avanzada multicultural) perpetuando así su existencia. Los discursos de la crítica del arte en la contemporaneidad global manifiestan la problemática de la condición periférica mexicana aun en los discursos de la geoestética global, con la modificación que indica que las barreras de los nacionalismos se han –aparentemente– disuelto para integrar divisiones globales continentales, en donde México forma parte del subcontinente Latinoamérica. En la segunda parte del capítulo, hemos seleccionado varias posturas latinoamericanistas que desde los 70, y desde la emergencia de lo contextual, han procurado analizar y criticar la estructura del sistema mundial del arte para plantear posibilidades alternativas del ejercicio de la crítica. Notamos que las propuestas conectan entre sí a partir de la noción de identidad, pues todas la señalan como un componente fundamental para poder pensar una estrategia que desarticule y evidencie la dinámica del arte global. La posibilidad y urgencia de apropiarse de los mecanismos de configuración de la identidad por parte de las periferias globales es vital para pensar en un arte y una crítica del arte que tenga posibilidades de cuestionar la realidad. Percibimos en este sentido que la construcción de la identidad de las periferias en el globocentrismo no corre a cargo de ellas mismas –como tampoco sucedió en la modernidad– sino que es construida y reconocida por los centros de poder discursivo del arte cayendo en exotizaciones, reducciones y demás vicios. Es precisamente por medio de la crítica del arte que notamos que se ejecutan estos discursos normativos, pero también a través de ella que es posible generar nuevas formas de paraliteralidad respecto de las prácticas artísticas, y con ellas, de las construcciones identitarias.

En el tercer capítulo se propone una segmentación de las formas de operar de la crítica que consideramos más evidentes en la contemporaneidad. La división parte del análisis de las diferentes materializaciones y discursos de la crítica mexicana, donde ubicamos: 1) las formas de crítica ejercidas y promovidas por el Estado, lo que significa que la oficialidad interviene directamente en ellas a partir de su financiamiento o de su acogimiento con la finalidad de que contribuyan a la cohesión social que el propio Estado requiere. 2) Las formas de crítica del circuito *mainstream*, que mayormente están producidas y consumidas por los agentes de legitimación y venta del circuito, y son las que especialmente contribuyen a la existencia de los discursos globocéntricos en la contemporaneidad. 3) La crítica institucional, que hemos combinado con la académica en

la medida en que las universidades han adquirido un papel relevante en el pensamiento crítico nacional mientras que siguen operando en el marco de una institución. Estas formas críticas operan especialmente al interior de los museos y significan modos relevantes de rearticular el funcionamiento interno de la institución y de producir discursos que llegan a diferentes tipos de público. 4) Las críticas desbordadas, que hemos llamado así porque evidencian el traslapamiento de las funciones y agentes que integran el círculo de consumo del arte y que es donde vemos una posibilidad para ejercer una crítica de singularidad. Y finalmente, un último apartado donde presentamos la necesidad de pensar una crítica de arte desde México, que aspire a retomar la actitud crítica, con toda su heterogeneidad y posibilidades de materialización, en favor de funcionar como agente disruptivo.

Es en este punto deconstructivo, en esta *aporía* de la lectura, donde el crítico se encuentra dirigiéndose a un público que es y no es su igual. Suspendido precariamente entre la clase culta y las fuerzas del mercado, el crítico representa el último intento histórico de suturar estos dos reinos; y cuando la lógica de la producción de bienes haga de tal afán una obvia utopía, habrá llegado el momento de que desaparezca de la historia.

Terry Eagleton

# 1. La actitud crítica materializada en la crítica contemporánea del arte

Nuestro punto de partida para esta investigación consiste en proponer un acercamiento a lo que la crítica del arte *es* en la contemporaneidad, específicamente, nos referimos a la crítica del arte que se vincula con las producciones artísticas mexicanas. Para abordar el tema, encontramos imperativo discutir dos elementos constitutivos de la problemática: en primera instancia, explicar qué es la crítica contemporánea, y en segunda, cuáles son las particularidades de la crítica contemporánea que se lleva a cabo en México.

Para dar solución a la interrogante, hemos partido de un conjunto de supuestos teóricos sobre la condición actual de la crítica como ejercicio dedicado al pensamiento sobre las prácticas artísticas. Autores como Boris Groys, Hal Foster, Terry Eagleton, James Elkins, Peio Aguirre, Joan Minguet, por mencionar algunos, son empleados en este capítulo para articular desde lo conceptual y desde lo material el comportamiento de la crítica del arte. Como se expone a continuación en los dos primeros subcapítulos, percibimos que los elementos más notorios son: Primero, una condición excesivamente plural en las maneras de manifestarse de la crítica, que inician con la diversidad teórica –propia de la contemporaneidad– y terminan en lo que aquí denominaremos *rematerializaciones*. Segundo, la crítica del arte materializada como texto impreso manifiesta una pérdida de relevancia e influencia dentro de la esfera pública y dentro de los circuitos de venta y legitimación del arte contemporáneo, al grado que en numerosas ocasiones se ha anunciado su “crisis” y disolución, incluso cuando existe una gran variedad de publicaciones al respecto en prácticamente todo el mundo. Tercero, que la crítica del arte, por ser una práctica con fondo evidentemente discursivo, produce vías tanto instituyentes como emancipadoras respecto a las prácticas artísticas. Adelantamos también que hemos entendido a las prácticas instituyentes contemporáneas como la continuidad de la crítica moderna más tradicional asentada en el siglo XIX, y por el contrario, que consideramos que la crítica con ambiciones emancipatorias respecto a los usos y consideraciones del arte

y su vínculo con el mundo “real” constituyen una forma de manifestarse de la crítica *ad hoc* con el sentido disruptivo original del término *crítica* y que se materializa de acuerdo con la condición contemporánea del arte.

Es a partir de la conjunción de los tres elementos descritos (rematerialización, crisis de la crítica, discursividad instituyente y emancipatoria), pero especialmente de la potencia discursiva de la crítica, que anclamos la continuidad hacia los subcapítulos y capítulos subsecuentes, ya que entendemos que tanto los discursos instituyentes como los de intención emancipadora están presentes de modo simultáneo en cualquier parte del mundo que comparta el ejercicio de la crítica del arte. Por lo anterior, añadimos aquí la segunda parte de la problemática central del capítulo y de la investigación general: la particularidad de la crítica mexicana actual.

Consideramos que, al partir de las condiciones de discursividad es posible hacer evidente cómo la crítica del arte es un ejercicio que surgió en la Europa moderna y que se extendió y distribuyó a través del mundo en la red de la modernidad, y para nuestro interés particular, de la colonialidad. Entonces, los discursos generados en los centros de poder específicos, fueron (y son) distribuidos por esta red de intercambio material e intelectual extendiendo sus discursos de valor instituyentes sobre construcciones como qué es el buen arte, el buen gusto, la buena técnica, y, de la mano con ello, otras categorías de mayor relevancia que afectan la construcción de la identidad del sujeto geopolítico.

Generamos también esta lectura a partir de los conflictos que los discursos de la crítica de arte moderna han provocado en las relaciones entre los centros y las periferias del arte. El lugar que México ha manifestado a lo largo de prácticamente toda la historia de la crítica es uno periférico, evidente por la emulación de los discursos, de las escalas de valores e incluso por los comentarios declaradamente comparativos entre las producciones nacionales y eurocéntricas. Consideramos también como punto de transición relevante el paso de lo moderno hacia lo contemporáneo, por servir como estrategia para evidenciar lo que nosotros proponemos se llame la reconfiguración de la triada que permite la existencia de la crítica del arte, especialmente a partir de la crisis que implicó el pensamiento posmoderno y la entrada de las formas de arte que apuntaban a la reconexión entre el arte y la vida.

Finalmente, proponemos la redefinición de la categoría “crítica del arte” a partir de las condiciones contemporáneas del arte, de sus instituciones y de sus discursos. Aquí, es donde la condición de la crítica del arte comienza a perder la fuerza como práctica legitimadora que durante tanto tiempo ostentó. Consideramos esta crisis como una vía para argumentar el cambio de conceptualización y materialización que la crítica –como estado mental– experimenta actualmente, con lo que se permite volver a pensar las posibilidades que la crítica del arte puede tener, más allá de las tradicionales modernas, que ahora, en lugar de funcionar como una fuerza transformadora, parecen estrategias discursivas para sostener órdenes establecidos, incluso a escala global.

Añadimos en esta introducción una importante base conceptual que no se encontrará de manera explícita en el resto de la investigación pero que constituye uno de los pilares más relevantes de ella a través de los autores que aquí invocamos. En la compilación póstuma de textos sobre Michel Foucault titulada *The Politics of Truth*, aparece una conferencia/conversatorio titulado “What is critique?”. Por decir lo menos, en la conferencia Foucault establece, a partir del pensamiento kantiano, una discusión entre los conceptos *Aufklärung* y crítica, donde el primero remite a una organización autoritaria y controlada de la sociedad, mientras que el segundo permite a los individuos el cuestionamiento sobre esas mismas formas de organización, las cuales finalmente gobiernan todo el espectro de la constitución de los sujetos. De las diversas construcciones que Foucault plantea, extraemos con especial interés aquella en la que señala que la crítica, que nosotros referimos líneas arriba como un estado mental, es una actitud.

Me parece que entre la gran empresa kantiana y las poco polémicas actividades profesionales que se llaman crítica [critique], ha habido en el mundo occidental [...] un cierto modo de pensar, hablar y actuar, una cierta relación con lo que existe, con lo que se conoce, con lo que se hace, una relación con la sociedad, con la cultura, y también una relación con los otros que podríamos llamar, digamos, la actitud crítica.<sup>1</sup>

Esta sería quizás la premisa que da origen a toda la investigación, pues, mientras entendemos el sentir generalizado de los círculos, especializados y no, del arte cuando

---

<sup>1</sup> Michel Foucault, “What is critique?”, en *The Politics of Truth*, p. 42.

declaran que la crítica está en crisis y que ha perdido relevancia e influencia en el devenir del arte actual, consideramos que ello corresponde a una forma de entender la crítica a partir de la observación obtusa de aquellas actividades profesionales que se configuraron, por muy recientes, en el siglo XIX.

En cambio, pensar la crítica como una actitud, “condenada a la dispersión, a la dependencia y a la pura heteronomía [...] que existe sólo en relación a otra cosa aparte de ella misma”<sup>2</sup>, permite abordar sus posibilidades de irrupción en el orden convencional de las prácticas artísticas como una estrategia para alterar las dinámicas hegemónicas.

La crítica es para Foucault un instrumento indefinido, una transitoriedad constante que introduce la incomodidad del cuestionamiento. En su origen moderno, la crítica es el necesario desbalance que las ideas trascendentales –y cualquier otra forma de generar conocimiento y postular verdades– necesitan. Más aún, es la forma en que se genera la ruptura con el *Aufklärung*, esto es, con la institución y cesión del poder:

Diré que la crítica es el movimiento mediante el cual el sujeto se otorga a sí mismo el derecho de cuestionar la verdad en sus efectos sobre el poder y cuestionar al poder en sus discursos sobre la verdad. Entonces: crítica será el arte de la subordinación involuntaria, de la indocilidad reflejada. La crítica esencialmente asegura la desubjugación del sujeto en el contexto de lo que llamaríamos, en una expresión, las políticas de la verdad.<sup>3</sup>

Trasladamos la actitud crítica al ejercicio de la crítica del arte y encontramos en la actualidad muy pocas manifestaciones que busquen aquel desbalance que refiere Foucault. En ese sentido, apelamos a la restitución de la actitud crítica como herramienta que cuestiona los discursos de valor y verdad en la obra de arte construidos desde los lugares (geoestéticos) del poder.

Desarrollar una definición de la crítica de arte contemporáneo implica las mismas complejidades que definir a su objeto de trabajo. Sin embargo, es posible mantener el argumento que hemos sostenido hasta ahora, y es que la crítica de arte es una práctica

---

<sup>2</sup> *Idem.*

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 47.

discursiva tradicionalmente materializada en el ejercicio escritural. Entre otras, la problemática de la crítica en la contemporaneidad tiene que ver, como hemos argumentado, con un exceso de voces discursivas que, de acuerdo con Boris Groys, “ha terminado en un pluralismo que relativiza todo, hace todo posible en todas las ocasiones, y no permite más desarrollarse en un terreno del enjuiciamiento”<sup>4</sup> de manera consistente, es decir, con pretensiones universales. En adición, y debido al desvanecimiento de las fronteras entre sujeto-contexto-público, la crítica tiene “la tarea paradójica de juzgar al arte en nombre del público al tiempo que criticar a la sociedad en nombre del arte”.<sup>5</sup> Son motivos como estos los que han generado una diversificación de la crítica.

Ahora bien, el exceso de pluralidad abre un espectro amplio de tipologías textuales, unas más comprometidas que otras con la pronunciación de posturas respecto al fenómeno a analizar. De este modo, encontramos que la crítica puede ser más o menos “crítica”, puede tener múltiples marcos de referencia, además de que puede hablar de uno, dos, o tres elementos que conforman el fenómeno del arte en la actualidad. Para Hal Foster, el pluralismo representa el gran problema del arte contemporáneo y de la crítica, pues como “condición general, el pluralismo tiende a absorber la discusión —lo que no equivale a decir que no promueve antagonismos de todo tipo. Sólo se puede partir de un descontento con este *statu quo*: porque en un estado de pluralismo se tienden a dispersar, y a volver así impotentes, el arte y la crítica”.<sup>6</sup> En el sentido de la pérdida de potencia es que vinculamos la idea de Groys con la de Hal Foster, pues la capacidad de juzgar de la crítica entra en una dimensión excesivamente condescendiente que admite el pluralismo y que debilita la capacidad de generar una escala valorativa amplia. El pluralismo como condición del arte contemporáneo manifiesta dos factores:

uno es un mercado del arte que confía en el arte contemporáneo como una inversión [...]. El otro indicio es la profusión de escuelas artísticas [...]. Para que el mercado estuviera abierto a muchos estilos, se tenían que desechar los criterios estrictos del modernismo tardío. De manera semejante, para que las escuelas artísticas se multiplicaran así, se tenía que echar abajo la definición estricta de las formas de arte. En los años 70 estas condiciones llegaron a prevalecer, y no es ninguna casualidad que entonces se haya producido también

---

4 B. Groys, “Critical Reflections”, en *ibidem*, p. 65.

5 *Ibidem*, p. 63.

6 Hal Foster, “Contra el pluralismo”, en *La Gaceta de Cuba*, p. 34.

una crisis en la crítica, que siguió al derrumbe del formalismo estadounidense. A raíz de éste hemos tenido muchos discursos de apoyo, pero ninguna teoría con un ascenso colectivo. Y, extrañamente, pocos artistas o incluso críticos parecen sentir la falta de un discurso sólido —lo cual es quizás *la* señal de la admisión del pluralismo.

Resulta poco viable considerar que Foster se muestre nostálgico respecto de las características de la modernidad, por lo que concluimos que, para él, la problemática no radica en el fenómeno mismo de la ruptura del gran relato moderno del arte, sino en la institucionalización de los procesos que generaron dicha ruptura. Que el mercado y la educación hayan sistematizado la tendencia pluralista es señal de que ha sido superada y asimilada. La renuncia a la conciencia de la historia o el adentramiento indistinto a las cualidades específicas de cada entorno social muestra que “entramos en un estado que parece como de gracia, un estado que admite, extraordinariamente, todos los estilos, o sea, el pluralismo. Tal inocencia ante la historia implica una seria malinterpretación de la historicidad del arte y de la sociedad. También implica un fallo de la crítica”.<sup>7</sup>

En el marco pluralista de la crítica contemporánea, volvemos entonces a la problemática planteada por Groys, pues existen numerosas publicaciones en tono de crítica de arte, todas con igual validez, pero con nula importancia para el público. James Elkins, siguiendo una encuesta realizada por el Columbia University National Arts Journalism Program, publicó en el 2003 el texto *What happened to Art Criticism?*, en el que se refiere a la crítica de arte como una hidra de siete cabezas, donde cada cabeza representa una vertiente de la crítica que en la actualidad se practica. Así, se ubican en la contemporaneidad las siguientes posibilidades<sup>8</sup>:

- a) El ensayo de catálogo.
- b) El tratado académico.
- c) Crítica cultural.
- d) La arenga conservadora.
- e) El ensayo filosófico.

---

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 37.

<sup>8</sup> J. Elkins, en *What happened to art criticism?*

- f) Crítica del arte descriptiva.
- g) Crítica del arte poética.

Ahora bien, la clasificación hecha por Elkins parte de las condiciones materiales que hasta aquí hemos adjudicado como inherentes a la crítica, esto es, la emisión del discurso instituyente a través de un texto impreso. Dijimos también que en la modernidad se entendía lógicamente la relación entre la crítica de arte y su materialidad por ser una práctica y una categoría propia de la esfera pública creada por la burguesía ilustrada. Tener voz en la esfera pública implicaba necesariamente contar con la tecnología necesaria para construirla: educación, recursos económicos, ubicación geopolítica, etcétera. A más de 10 años de la publicación de este texto, la tecnología ha derivado en otros caminos posiblemente más participativos, especialmente a través de la comunicación digital. El uso civil del internet “con el auge de la denominada web 2.0 [y el advenimiento de la 3.0], la creciente capacidad de transmisión de datos y almacenaje y el abaratamiento de las computadoras”<sup>9</sup> abre nuevas posibilidades para la crítica en cuestión de materialidad, que, además, modifican su condición original al ampliar y diversificar la tipología de los participantes dentro de la esfera pública, si es que aún es posible continuar empleando el término. Así, mientras la condición moderna de la crítica dentro de la esfera pública imponía un riguroso control de acceso, “las críticas posmodernas [lo] resquebrajan dando pie a una pluralidad de intereses y actores [...] a través de mediaciones digitales”.<sup>10</sup> No obstante que para López Cuenca la disolución de la esfera pública letrada implica nuevas posibilidades para una crítica contemporánea realmente funcional para el tipo de vínculo que el arte tiene con el contexto, encontramos que la acción institucionalizada e institucionalizadora de la crítica moderna, aunque inoperante, impera en el campo del arte actual. Por lo tanto, en la pluralidad contemporánea, las ecologías digitales aparecen como una posibilidad emancipadora que convive con el mosaico dibujado por Elkins.

Para llevar a cabo un análisis de las redes que establece la crítica de arte es necesario considerar que la importancia del espacio-mundo donde se ubica en el presente apela a una

---

9 A. López Cuenca, *Los comunes digitales: nuevas ecologías del trabajo artístico*, p. 26.

10 *Ibidem*, p. 34.

compleja red interconectada entendida como circuito global. Los circuitos globales implican una aparente conexión ilimitada entre las producciones artísticas de cualquier punto geográfico y los receptores igualmente diversos. Dichos circuitos, que son los que permiten esta amplia “visibilización” del arte, han conformado una distinguida élite que se sostiene a partir de lo que Arthur Danto, por ejemplo, denominaría *El mundo del arte*, o Georges Dickie, en una tendencia más pragmática, *El círculo del arte*. Estar en el mundo del arte implicaría en este sentido, participar de las formas que se encuentran en relación más estrecha con la estética y la filosofía, es decir, adentrarse en el panorama más actual en lo relativo a las discusiones sobre la definición del arte. En un acercamiento descriptivo, encontramos que este circuito *mainstream* del arte contemporáneo se segmenta en dos grandes grupos de acuerdo a la función principal que persiguen con su actividad.<sup>11</sup> Por un lado están los *canales de venta*, dentro de los que se engloban los marchantes, las galerías de arte en todas sus vertientes (comerciales, especializadas), las subastas y las grandes ferias internacionales. Por otro, las *vías de legitimación*, enfocadas al estudio y análisis del arte para un consumo que podría entenderse como intelectual y que en definitiva son las que contribuyen en diferentes medidas al sustento de la ya mencionada visibilización de ciertas manifestaciones artísticas en la red global del arte. Las vías de legitimación son, por lo tanto, las instituciones que exhiben (museos y bienales), y los agentes que estudian y difunden el arte contemporáneo (crítica y curaduría). Usando la lógica de circuito, el vínculo entre las vías de legitimación y los canales de venta es una potente interconexión en la que el consumo material es tan importante como el intelectual. Entonces, la crítica participa del circuito global a través de la producción de textos, pero especialmente discursos, que ubican, juzgan o valoran a las manifestaciones artísticas en el mundo del arte, y que en última instancia se suman a la red global.

Por su ejercicio discursivo, la crítica se entiende como institucional, y es en su propia actividad, de valores cambiantes a través del tiempo y el espacio, que encuentra una fórmula perfecta de constante renovación. En este sentido, “la institución de la crítica acumula sobre sí un compendio de códigos, reglas y herencias que el crítico está obligado a cotejar una y otra vez”.<sup>12</sup> Cada que nuevos valores artísticos se ponen sobre la mesa de

---

11 François Colbert y Manuel Cuadrado, *Marketing de las artes y la cultura*.

12 Peio Aguirre, *La línea de producción de la crítica*, p. 39.

discusión, la institución los absorbe y “moldea el lenguaje gracias a la asimilación de convenciones”.<sup>13</sup> La dimensión institucional de la crítica en la actualidad también se apoya fuertemente en el trabajo académico para dar lugar a una estructura profesional, y como ya hemos visto, esto “consumó su secuestro definitivo del ámbito público del que emergía durante la formación de una esfera pública burguesa”.<sup>14</sup> Como afirmó Terry Eagleton, “la crítica consiguió seguridad cometiendo un suicidio político; el momento de su institucionalización académica es también el momento de su óbito efectivo como fuerza social activa”.<sup>15</sup> Pero esta separación de la crítica del arte de la opinión pública general para convertirse en un ejercicio de erudición es un fenómeno que en la contemporaneidad parece haberse disuelto en los espacios comunes del Internet, como veremos en el siguiente capítulo.

Ejercer profesionalmente la crítica del arte es lo que abre precisamente su dimensión institucional, y en la contemporaneidad conviven varios modos de hacer crítica del mismo modo en que coexisten diversos modos de producir arte. Peio Aguirre, por ejemplo, identifica que en la actualidad “es posible separar la tradicional crítica de arte, como una escritura que precede o sucede al hecho artístico, de la teoría crítica como una categoría genérica y específica a la vez”<sup>16</sup>, donde ésta última busca desligarse del espacio convencional formado institucionalmente. De este modo, encontramos que institucionalmente existen formas de crítica tradicionales u ortodoxas y formas de crítica que sin salirse de su marco de operación apuntan a una renovación de su lógica en lo que Aguirre señala como “instituciones críticas”. Su forma de trabajar, elástica, busca la manera de seguirle el ritmo al arte más transgresor, y su “aplicación es sencilla; las instituciones culturales se interrogan sobre sí mismas de manera que este autocuestionamiento deviene en uno de los pilares de sus programas, haciendo de la crítica de las instituciones un discurso hegemónico o una línea discursiva curatorial más”.<sup>17</sup> Paradójicamente, la crítica institucional es ahora absorbida por la propia institución (de la crítica, del museo, del arte mismo) para modificarse y mantenerse vigente. Entonces,

---

13 *Idem.*

14 *Ibidem*, p. 41.

15 Terry Eagleton, citado en *Idem.*

16 *Idem.*

17 *Ibidem*, p. 42.

Si la institución puede ser crítica en sí, ¿dónde queda el espacio para la diferencia, el disenso y la oposición inherentes a la crítica? la consideración de una institución para la crítica nos llevaría a establecer una correlación de espacios de representación que incluiría a la crítica escrita así como a revistas y periódicos, pero también a los artistas, las instituciones y museos, los catálogos, las escuelas y los programas de doctorado, las galerías y las ferias hasta incluir la figura del coleccionista. Resulta cándido no pensar en la estrecha articulación que todos estos estamentos y agentes establecen entre sí.<sup>18</sup>

La observación de Aguirre apunta a la imposibilidad de salir del campo institucional para poder pensarlo, observación que Andrea Fraser ya había hecho en *From the Critique of institutions to the Institution of critique*. Si los primeros desbordamientos de la crítica durante los años 70 tuvieron a la institución como objetivo, ello implicaba que los agentes críticos fueran los artistas contra el museo como representante emblemático de la institución.<sup>19</sup> Hacia los años ochenta y en adelante, sucede una expansión del marco institucional, “hasta incluir al artista (el sujeto que ejercía la crítica) en un rol institucionalizado, así como la investigación sobre otros espacios (y prácticas) institucionales además del espacio artístico”<sup>20</sup>, lo que provoca que exista un fenómeno de autofagia, en el que la institución abarca todo el espectro de posibilidades críticas, que atacan “desde dentro” pero que le permiten sobrevivir. En adición, Simon Sheikh ubica que en el último estadio de la crítica, las “discusiones crítico-institucionales [...] parecen propagarse predominantemente por parte de curadores y directores de las mismas instituciones [...] por lo general, argumentan *a favor* antes que en contra de las instituciones. Es decir, no consisten en un esfuerzo por oponerse o destruir la institución, sino que buscan modificarla y solidificarla. La institución no es sólo un problema, ¡es también una solución!”<sup>21</sup> En este sentido, las formas de crítica institucional a partir de los años 90, son efectuadas desde el interior del aparato institucional, que es tan amplio como irreconocible en tanto que se modifica a medida que las circunstancias lo necesiten. Desde esta perspectiva la crítica del arte forma parte del marco institucional y se acopla a las

---

18 *Idem*.

19 Simon Sheikh, “Notas sobre la crítica institucional”, en [marceloexposito.net](http://marceloexposito.net), p. 2.

20 *Idem*.

21 *Idem*.

exigencias que los miembros del propio circuito hacen. La consecuencia última es una integración de la fuerza crítica en el espectro de actividades que se vinculan con las prácticas artísticas y con sus sujetos. Rescatamos en este sentido la conclusión que Aguirre hace sobre esta cualidad contemporánea de la crítica:

No es cuestión de lamentarse que la crítica venga disolviéndose desde el modernismo. Cuando [Walter] Benjamin escribía que ‘la crítica debe hablar el lenguaje de los artistas’ no estaba sino adelantando que la crítica no pertenece en exclusiva a la institución de la crítica sino que, siguiendo su tesis sobre la producción, puede ser temporalmente utilizada por cualquiera y en cualquier preciso instante. Esto ahora equivale al artista y, reinvertiendo el sentido de la frase, confirmaría el *dictum* de que los artistas también hablan el lenguaje de la crítica. [...] Encontramos entonces tres posibles situaciones: a) cuando el artista hace obsoleto al crítico, b) cuando el propio artista incorpora a la crítica a su trabajo y c) cuando la crítica pasa a ser un alargamiento de la obra de arte.<sup>22</sup>

En las tres posibilidades que Aguirre considera vemos cómo el ejercicio de la crítica está orientado a pensar en el sistema institucional como aparato regulador de las formas artísticas. Con esto queremos decir que el giro contextual de los 70 hizo evidente que es la estructura completa del arte la que hay que considerar, y no únicamente al producto o la práctica artística *per se*. También pone de manifiesto que no es únicamente el crítico de arte quien, valga la redundancia, hace la crítica, y finalmente, que el ejercicio crítico no es un trabajo *a posteriori*, sino que se encuentra presente, o puede estarlo, a lo largo de todo el proceso de circulación de la práctica artística. También vemos cómo el ejercicio literario queda desplazado del centro de la actividad, o al menos, no se considera imperativo para la existencia de la crítica. Con esto hacemos manifiesto que las formas de manifestarse de la crítica no están limitadas al ejercicio escritural y tampoco están confinadas a un sector o un momento del espectro del circuito artístico. Además, la condición institucional emancipada, vista desde una perspectiva alentadora —a partir de Benjamin— deja ver que la posibilidad de ejercer la crítica ha vuelto, de alguna manera, a estar a la mano del gran público, en tanto que la institución se ha expandido de tal manera que resulta relativamente sencillo integrarse. En este sentido, es también relevante considerar que los medios de

---

22 P. Aguirre, *ob. cit.*, p. 46

producción de la información en la contemporaneidad también permiten la entrada de un público amplio a la institución del arte para criticarla, por ejemplo, a través del Internet 2.0 mediante imágenes, videos, memes, y no únicamente textos.

### *1.1 El ejercicio crítico como práctica en el mundo global: rematerializaciones.*

Ningún crítico debe olvidar que su actividad pertenece a una tradición erigida sobre un edificio institucional sin ningún estamento físico donde poder acudir a reclamar.

Peio Aguirre, *La línea de producción de la crítica.*

A partir de lo dicho en los subcapítulos anteriores entendemos que la definición de crítica de arte como ejercicio escritural mediador entre el público y la obra de arte está en vías de extinción. No porque no se practique más, sino porque forma parte de un modo de consumir el arte que no corresponde con el devenir más actual. La tendencia de escribir juicios sobre el arte y de buscar con ello tener influencia en la opinión pública de tal o cual lugar más o menos grande pertenece a una forma de practicar la crítica concebida en la modernidad. En el siglo XXI no es que esta forma haya desaparecido, lo que sucede es que funciona dentro de un cierto modo de practicar y consumir formas artísticas el cual convive con muchos otros. Por esta diversificación de las formas de ejercer la crítica es que consideramos que ésta necesita ser pensada y ejercida desde otra perspectiva. Ya que consideramos que la capacidad crítica como facultad del pensamiento humano tuvo a bien definirse en el marco de la modernidad, nos parece más adecuado hablar de la crítica desde su lugar como categoría, esto es, precisamente como una facultad que puede ser ejercida de formas distintas y que definitivamente es un valor que debe ser conservado. Así, es posible que la crítica como forma escrita que reseña y valora el arte a partir de los parámetros con los que se practicó durante el siglo XIX y XX se encuentre en proceso de disolución como ya hemos mencionado. En su lugar, nuevos modos de pensar(se) las artes emergen, e incluso, nuevos modos de pensar si lo que entendíamos como arte tiene aún vigencia, sin que ello implique la desaparición de la categoría *crítica*. Al apegarnos a la observación de la crítica en su forma más tradicional (es decir, como forma escritural impresa hecha por un erudito

que trabaja la mayoría de las veces de la mano del Estado o del mercado) notamos que una de las cosas que están agotándose en ella con especial velocidad es su materialidad de texto impreso. En este sentido, presenciamos un momento de rematerialización de la forma crítica, un tránsito hacia la reconfiguración de sus modos de encarnar. Vamos más allá: el rechazo a la escritura, la sustitución de la forma literaria por formas otras de crítica son también la manifestación de ello. La tendencia a la relativización y desmaterialización de los procesos sociales y económicos repercuten en las maneras de consumir, experimentar y pensar críticamente el arte. La condición del arte contemporáneo, que se encuentra en la desdefinición ontológica e institucional y en una lucha por insertarse en la vida política de los sujetos y de las sociedades, marca también la forma en que la crítica lo acompaña. Por otro lado, la relevancia que adquieren los productos artísticos en las dinámicas de mercado también da como resultado que la tradición de la crítica escrita decimonónica perviva, funcionando para incidir en el valor de cambio de las obras, lo mismo que en su valor simbólico que acompaña ideologías. En el marco institucional pareciera que “paradójicamente, la era del ocaso de la crítica coincide con la hipercriticalidad de todos los agentes del arte (artistas, comisarios, directores de museo, investigadores y dentro de poco también galeristas y coleccionistas)”<sup>23</sup>, lo que asociamos directamente con una estrategia de la propia institución crítica para lograr el nivel de expansión que ostenta.

Entonces, encontramos que la articulación de la crítica en su forma institucionalizada (expandida, flexible) en combinación con las tendencias plurales del arte contemporáneo y de la revolución tecnológica que advino para los medios de comunicación en la era global provocaron la emergencia de manifestaciones de la crítica ciertamente distintas de las tradicionales modernas. Por la forma en que estas formas de crítica contemporánea encarnan –distinto a como lo hacían durante la modernidad– hemos convenido definir las a partir del proceso de *rematerialización* que experimentan. Así, la rematerialización refiere a las diferentes materialidades que la crítica contemporánea tiene respecto de las prácticas tradicionales modernas. Desde nuestra perspectiva, este concepto resulta más adecuado en tanto que abarca diversas formas de pensar la encarnación de la crítica a partir de las condiciones contemporáneas. Identificamos igualmente que cada una

---

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 26.

de estas distintas materialidades se desarrolla y vincula con la institución general de la crítica de modos diferentes:

1) Desmaterialización. Si, como ya hemos dicho, la institución del arte es en un *lugar* expandido y la crítica puede ser ejercida por todos sus integrantes, resulta propio pensar que las formas en que dicha crítica se manifiesta recurren a medios que tradicionalmente no eran empleados. Como Joan Minguet afirma, “no es inusual encontrar algunos críticos ágrafos, que acumulan [...] prestigio en [...] actividades relativamente recientes [...] de la crítica, como las asesorías, comisariados, cursos o talleres, miembros de jurados que otorgan premios o becas, etcétera, sin redactar una sola línea”.<sup>24</sup> Para el español, la actividad crítica en la posmodernidad no requiere la creación de un texto, entre otras cosas, porque la misma condición de la cultura contemporánea y de los medios de difusión del arte han cerrado los espacios para llevar a cabo esta actividad. La vinculación que los críticos tienen ahora con su actividad se da en otros lugares, por ejemplo, en el marco de las propias exposiciones, “el entorno en el que el arte se socializa”.<sup>25</sup> Y continúa: “así, pues, el ejercicio de la crítica ha estado tradicionalmente ligado a la emisión de un juicio a través del lenguaje verbal, pero ha encontrado otros canales en los que manifestarse. Al fin y al cabo, la expresión de una opinión no es más que un acto crítico, y ese acto crítico puede ser ágrafo”.<sup>26</sup> La desmaterialización de la actividad crítica, aunque no ha reemplazado por completo a su forma tradicional, se hace presente en prácticamente todas las formas institucionales del arte contemporáneo, por ejemplo, en “los métodos que suponen la dirección de centros artísticos (museos, colecciones...), al ejercicio de la asesoría en la compra de obras de arte [...], a la dirección y programación de las grandes ferias artísticas o, en última instancia, a la realización de proyectos de exposiciones”.<sup>27</sup> Una acotación es necesaria: que la crítica se desmaterialice y permee todo el circuito es, como ya hemos dicho, una manera de perpetuar la existencia de la propia institución, por lo que los ejercicios curatoriales, los *Documenta*, los SITAC, congresos de AICA y demás formas no escriturales han funcionado como soportes de la misma institución. Una visión más

---

24 Joan Minguet Batllori, “De la crítica de arte a la práctica curatorial. Algunas reflexiones”, en *Disturbis*.

25 *Idem*.

26 *Idem*.

27 *Idem*.

pesimista (crítica) de esta situación considera que es parte de la identidad contemporánea este interés por ser todo al mismo tiempo, por expandir los límites y las funciones al grado que se diluyen, devienen simulacro. Yves Michaud se refiere a la identidad –institucional, añadimos aquí– contemporánea de la siguiente manera:

Esta identidad contemporánea, este “espíritu de nuestro tiempo”, expresa el arte relacional y transnacional de moda, en primer grado. El artista realiza una instalación con la que los espectadores deben comunicar y entrar en interacción o participar en una transacción. El curador que organizó la exposición escogiendo a dicho artista pretende, también, ocasionar una situación de comunicación y hacer que la “institución” tome consciencia de la apuesta de comunicación. El crítico que estructura la situación en su reflexión sobre la estética relacional está consciente también de contribuir a la toma de conciencia de la época como época de comunicación. Sin embargo, en todo esto, y al contrario de lo que todos los actores se imaginan, no hay ni la sombra de una reflexión sino solamente la expresión desnuda y *naïve* de una identidad contemporánea que tiene problemas de comunicación.<sup>28</sup>

La crítica a Bourriaud aquí es inevitable. El sentido de lo relacional, de lo postproducido, en donde todos generamos contenido, en un simulacro de comunicación, es lo que, para Michaud, significa el estado gaseoso del arte. Lógicamente su crítica va más allá de lo institucional y de la crítica, en tanto que extiende el análisis a la estetización del mundo. Empero, tomamos aquí la reflexión que apunta a que este proceso de desmaterialización se ha tornado simulacro cuando este ejercicio “crítico” forma parte de la misma actividad interna de la institución, llámese museo, galería, incluso crítica. Pareciera entonces que, en este sentido, gran parte de las supuestas actividades críticas (tanto escritas como ágrafas) están en realidad siguiendo el juego de la institución.

2) Hipermaterialización. Percibimos que el sentido de hipermaterialización obedece a la presencia del ejercicio crítico en Internet en tanto que hay una producción constante de crítica que se encuentra en un alto grado de visibilización. Lo *hiper*, que asociamos con la sobreexposición de las críticas, se recrea en su valor mediático, que no necesariamente se encarna en un texto digital. Nuevamente, el medio representa una

---

28 Yves Michaud, *El arte en estado gaseoso*, p. 166.

forma distinta de circulación de la crítica en posibilidad de salir de la dinámica elástica de la institución. En este sentido, “Internet contribuye sin duda al desarrollo de la crítica, nivela los planos, deshace las viejas jerarquías y cancela el permiso cultural, esto es, la presunción de que a la hora de decir algo se tiene que pedir la voz”.<sup>29</sup> Dichos atributos, que ya hemos discutido a través del análisis de Alberto López Cuenca sobre la destitución de la esfera pública como espacio de enunciación, hacen del Internet el nuevo *lugar* para la circulación de la crítica. Dentro de este nuevo espacio ubicamos formas de crítica que apelan, por un lado, a un juicio fugaz y eminentemente individual, incluso satírico, y por el otro, a declaraciones que tienen la intención de construir espacios para la discusión colectiva y contextualizada. Igualmente, ambas posibilidades se decantan a través de textos lo mismo que imágenes, videos y otras formas transmediáticas. Casos como *replica21.com*, *gastv.mx*, *terremoto.mx*, *blogdecritica.com* dan cuenta de estas tendencias hechas desde México, aunque cabe mencionar que el ejercicio escritural impera en todos ellos. Existen también las formas críticas que circulan por las redes sociales en el Internet 2.0, las cuales recurren a estrategias de circulación inmediata y transmediación. Quizás el caso que mayor impacto ha tenido dentro de la escena nacional es la página de Facebook *Kurizambutto*, que, a través de la ironía del meme, los videos hipertextuales, y el constante posteo de los eventos contemporáneos realizan una crítica institucional *ipso facto*. Resulta interesante cómo, lo que inició como un proyecto de crítica *outsider*, cuenta ahora con el respaldo de una publicación por parte de la Universidad Iberoamericana que, recurriendo a la textualidad, busca darle un lugar a *Kurizambutto* dentro de la institución. Destacan los comentarios que, a veces orientados al discurso o a otras prácticas específicas o tendencias creativas, se generan en esta página, especialmente por el nivel de interpelación que recibe, como ya hemos dicho, casi simultáneamente a la publicación de la crítica misma. En general, consideramos que los espacios para la crítica del arte en las redes sociales actualmente se decantan en lo que Adorno denominó *pseudoactividad*, pues en su mayoría, estas hipermaterializaciones de la crítica se fundamentan en el consumo mediante la permanente visibilización:

---

29 P. Aguirre, *ob. cit.*, p. 98.

La pseudoactividad y la publicidad comparten el imperativo del reconocimiento social, esto es, el éxito. [...] Tanto o más que en el activismo esta pseudoactividad tiene en el *hobby* su otro caballo de batalla, ahí donde la división entre tiempo de trabajo y tiempo libre es un hecho consumado. [...] El tiempo del descanso, el de renovar las fuerzas productivas para su posterior empleo, se cubre con el tiempo de consumo. No sabemos qué hubiera dicho [Adorno] de Facebook o Twitter y del tiempo que la gente pasa diseñando su representación, pero la idea de pseudoactividad cobra su máxima expresión, su grado último. No es solamente el efecto placebo, sino la finalidad en sí, que es el fármaco contra la ansiedad, ese existir para los demás a través de la *publicity*.<sup>30</sup>

Esto que Aguirre denomina como *Facebookkritik* la mayoría de las ocasiones se orienta a una forma de crítica que se recrea en una forma de trabajo propia de la sociedad postfordista, es decir, en un tipo de consumo y productividad permanente. Por ello, sería interesante buscar estrategias subversivas del medio que permitieran salir del marco institucional del arte y de la dinámica cultural general que critica Michaud.

### *1.2 La posición latinoamericana. Desplazamientos sobre la identidad en el arte mexicano*

Si como afirman los recuentos históricos de la crítica del arte nacional, ésta comenzó apenas en los años 70 del siglo XX, vale la pena decir que este inicio tardío de la crítica arranca con la emergencia de lo contextual. Los críticos de arte originarios de México desarrollaron la crítica de arte especializada del siglo XX con el debate que ya nosotros estamos planteando en la investigación: poder determinar el lugar que ocupan las producciones nacionales en el panorama internacional que se traducía en el cuestionamiento sobre la relación entre lo supuesto universal (eurocéntrico) y lo propio. Así pues, la identidad mexicana y cómo el arte la manifiesta ha sido tema de sumo interés

---

<sup>30</sup> *Ibidem*, p. 92.

para la condición satelital que la mayor parte del tiempo ha tenido México respecto de los debates centrales del arte y de la dinámica cultural entera.

Sin afanes dicotómicos, encontramos que, en lo relativo a la identidad y su proyección en el arte, se ha dividido a los críticos en prácticamente dos facciones: unos que abogan por la integración a los parámetros universalizantes, y otros que apuntan a la búsqueda de la diferencia a partir de la interpelación de dichos parámetros y de la búsqueda interna de la propia identidad. Ubicamos también que, en este afán de profesionalización, la crítica del arte se informó de otras disciplinas académicas, especialmente aquellas que traían a flote esto que hemos llamado “la emergencia de lo contextual”. Así, la sociología, el estructuralismo y la fenomenología se convirtieron en herramientas disciplinares útiles para articular posturas críticas que permitieran discutir las cualidades del arte nacional. En este panorama es relevante considerar que, de todos los frentes posibles sobre la problemática de la identidad, el que más fuerte resonó durante los 70 y en adelante fue el de los estudios culturales. Igualmente, las ideas de la poscolonialidad y de la decolonialidad contribuyeron a solidificar el estudio de la identidad a partir de las relaciones globales, en donde los países subdesarrollados representaron la cara oscura del éxito de la modernidad. Es así como la identidad latinoamericana pasó a formar parte de los discursos centrales para la crítica de arte, que convivieron también con formas nacionalistas más cerradas, lo mismo que las posturas internacionalistas.

En el caso de México, la problemática surgida en los años 60 del siglo XX también afectaría el ya de por sí complicado camino del arte y su crítica. Además de las tensiones creadas por la Guerra fría en el contexto norteamericano y europeo, lo mismo que la guerra de Vietnam, en el contexto latinoamericano los bloqueos a la Cuba socialista sumado a diferentes conflictos de corte económico y a los movimientos estudiantiles en diversas universidades (entre ellos el de la UNAM en 1968), provocaron el ya citado quiebre en el proyecto de la modernidad. El ejercicio artístico mexicano no fue indiferente a esta problemática, y en los años 60 varios creadores dieron lugar al denominado arte conceptual, “un progresivo fenómeno de desmaterialización del objeto artístico, en donde la obra física se convierte en mero residuo documental de la verdadera obra de arte: la experiencia

misma, la idea, el concepto que subyace al objeto”.<sup>31</sup> Aunque hacia finales de la década de los 60 se vivía un momento de convergencia entre los artistas denominados de *Ruptura*, quienes en ese entonces ya gozaban de un reconocimiento en la oficialidad, y los jóvenes universitarios estudiantes de artes que se interesaban por un arte conceptual en sintonía con el fenómeno posmoderno, la tendencia se orientó a un efervescente escenario independiente inclinado por lo conceptual. Existieron también momentos de convergencia: el *Salón Independiente* fue una de las más impactantes respuestas que los rupturistas crearon para hacer patente el rechazo a las políticas de control oficiales, y particularmente, a la represión violenta del movimiento estudiantil por parte del Estado. En lugar de participar en la *Exposición solar* promovida por el INBA para formar parte del programa de las Olimpiadas de 1968, los creadores manifestaron su solidaridad con los estudiantes al rechazar esta convocatoria y creando la propia, porque además, la lógica interna de la *Exposición solar* les parecía que presentaba “algunos aspectos lesivos a la dignidad e intereses a los artistas, y [tendía] a frustrar antes que darles ocasión de mostrar su plenitud creadora”.<sup>32</sup> Así, a partir de 1968 coexistieron diversas generaciones de artistas en México que serían testigos de los inicios del arte con inclinaciones posmodernas, especialmente porque demostrarían un claro desdén a las formas oficialistas de la institución del arte, especialmente a las legitimadoras a través del Estado (exposiciones en museos, becas, adquisiciones), y a las mercantilistas representadas por ciertas galerías de arte.<sup>33</sup>

La irrupción de la posmodernidad implicó entonces que las instituciones del arte se vieran un momento de cuestionamientos profundos, alterando la relación existente entre la crítica y el producto artístico, pues “[u]no de los elementos clave en este periodo fue el acercamiento de roles de críticos y artistas, muchos de los cuales empezaron a teorizar y analizar sus propios trabajos”.<sup>34</sup> Para la crítica producida en México, significó un momento de profunda creatividad y conexión intelectual con pensadores de otras latitudes, “capaz de

---

31 Adolfo Vázquez Rocca, “Arte conceptual y postconceptual. La idea como arte: Duchamp, Beuys, Cage y Fluxus.”, en *Nómaditas*, p. 3.

32 Pilar García de Garmen, *et. al.*, “Salón Independiente: una relectura”, en *La era de la discrepancia: arte y cultura visual en México 1968 – 1997*, p. 40.

33 Las galerías de arte durante los años 70, no gozaban del poder que las galerías de la actualidad, además de que muchas de ellas estaban dirigidas o habían sido fundadas por los propios artistas, por lo que la mercantilización del arte no provenía de las galerías especializadas como la GAM o Pecanins, sino de las pequeñas galerías comerciales que servían para atraer a turistas y público incipiente del arte.

34 Adolfo Vázquez Rocca, *ob. cit.*

establecer una interacción en sincronía con las ramificaciones de Fluxus y una diversidad de desprendimientos neovanguardistas en Europa, las Américas y Asia”.<sup>35</sup> Los artistas Ulises Carrión, Martha Hellion y Felipe Ehrenberg fueron unos de esos artistas-críticos que en México promovieron la producción de redes de comunicación en clave posmoderna. Así, “[l]a misma alegría anti-institucional que condujo al Salón Independiente a la autogestión se transformó, en [las publicaciones] Beau Geste Press o en el In-Out Center de Carrión, en alergia contra las ataduras personales y artísticas, y en la búsqueda de una nueva noción de comunidad que pudiera convertirse en el agente de una autonomía crecientemente amenazada por la institucionalización del arte moderno.”<sup>36</sup>

Hacia la década de los 80, el arte nacional manifestaba en la mayoría de sus facetas una franca posición política antisistema. Los artistas tenían una visión anti-aurática del arte, desplazaban la mayoría de las concepciones tradicionales, y en la mayoría de las ocasiones se conformaron en grupos que además de compartir ideas, también hacían uso colectivo de nombres para rechazar la idea de la autoría. Tepito Arte Acá, Proceso Pentágono, Mira, Suma, Germinal, el Taller de Arte e Ideología (tai), El Colectivo, Tetraedro, Março, Peyote y la Compañía, No Grupo, el Taller de Investigación Plástica (tip) y Fotógrafos Independientes, fueron algunas de las colectividades importantes de este periodo. “Los Grupos [mostraron] [...] preocupación por un arte político, [...] se propusieron realizar un trabajo colectivo, por encima de la idea tradicional del artista aislado, al tiempo que buscaron nuevos públicos y espacios de circulación de la obra de arte. Renovaron el lenguaje artístico al incorporar [...] [la] *neográfica* [...] y realizaron diversos acercamientos al arte conceptual”.<sup>37</sup> Junto a estos colectivos, críticos, curadores y artistas como Ida Rodríguez Prampolini, Rita Eder, Mónica Mayer y Victor Lerma publicaron textos críticos y entrevistas de los grupos en revistas como *Lápiz*, *Pinto mi raya*, y *TACO*, al mismo tiempo, las publicaciones de catálogos, los ejercicios curatoriales en espacios alternativos y los encuentros en apasionadas mesas de debate constituían también nuevas formas de crítica.

---

35 Cuauhtémoc Medina, “Publicando circuitos”, en *La era de la discrepancia: arte y cultura visual en México 1968 – 1997*, p. 151.

36 C. Medina, *idem*, p. 152.

37 Álvaro Vázquez Mantecón, “Los grupos: Una reconsideración”, en *idem*, p. 194.

Para 1990, las circunstancias de las instituciones del arte se encontraron en una nueva posibilidad de expansión y afianzamiento, pues los museos modernos y contemporáneos, así como las galerías especializadas gozaron de una estabilidad económica que además se integraba a la dinámica del mercado globalizante. Desde dichas instituciones, especialmente desde los museos, se comenzaron a generar complejos proyectos curatoriales que promulgaban la pluralidad del arte, el fin de la Historia del arte, la posibilidad de lecturas abiertas (por expresarnos en tono semiótico), y una gran apertura a los movimientos sucedidos en todo el mundo. Desde el Estado mexicano se promovieron exposiciones *blockbuster* que recontaran el arte nacional, algunas iniciadas incluso desde la época prehispánica, otras menos ambiciosas, partiendo en el siglo XX, todo con la finalidad de poner al arte mexicano en la escena internacional contemporánea. Las galerías comenzaron a manifestar una poderosa influencia sobre los artistas emergentes del arte contemporáneo, que los catapultaron hacia los museos, los pusieron en contacto con coleccionistas acaudalados (Colección Coppel, Colección Jumex, la colección de Patrick Charpenel, por mencionar algunas) y los introdujeron con relativa facilidad en los canales internacionales. La red de distribución y legitimación del arte mexicano en los años 90 cambió definitivamente su centro de poder de la oficialidad del Estado a los particulares, por ejemplo, a curadores de colecciones importantes o directores de galerías de arte de reconocimiento internacional. En ese momento, la crítica de arte inició un proceso de transformación de valores marcado por los cambios en las relaciones económicas y políticas que el país experimentó y que modificarían las condiciones materiales y discursivas de su existencia. La influencia de la teoría del arte norteamericana del “todo vale”, junto con la disolución de la importancia del ejercicio literario ante la práctica curatorial provocaron una especie de condición efímera y pluralista en el ejercicio valorativo de la mayoría de los integrantes de esta vía de legitimación aparentemente en favor de las condiciones de apertura del mercado.

La década de los 90 en México resulta entonces un periodo paradigmático, porque ahí es posible hacer ver cómo las fuerzas económicas y sociales del país intervienen en los modos de producir, distribuir y consumir arte. El motivo clave resulta la apertura de México a la economía neoliberal, especialmente a través del Tratado del Libre Comercio con Estados Unidos y Canadá. Firmado en 1992 y puesto en vigor para 1994, el TLC

motivó un cambio en las decisiones administrativas del Estado, y respecto a la cultura, que es el campo que nos ocupa, implicó una “liberación” de las riendas culturales tomadas por el gobierno para permitir la entrada de inversionistas privados, gestores culturales independientes y agentes particulares en general que se encargaran del desarrollo de la cultura. Por ello, se considera que cuando “se comienza a liberar la economía y el Estado mexicano deja de tener ese monopolio sobre la promoción cultural (que es también un control de las imágenes), se produce un punto de inflexión que cambia la manera de producir, promocionar, pero también de la circulación del arte”<sup>38</sup>, y este fenómeno obedece a, como ya hemos dicho, la entrada de México al neoliberalismo, la firma del TLC, y, a fin de cuentas, la globalización. Es así como en la década de los 90 el mercado del arte contemporáneo mexicano –prácticamente– inicia, y su culminación será, entre otras cosas, “la creación de la Colección Jumex en el 2001 y [...] la apertura de la galería Kurimanzutto en [...] 1999”.<sup>39</sup> En adición, a partir de este periodo se hará evidente el vínculo entre los canales de promoción de la cultura a nivel Estado y los grandes inversionistas privados, que entenderán a la cultura como un modo de generar una imagen de confiabilidad, una estrategia de relaciones internacionales que allanan el terreno para la entrada de capitales extranjeros al país, aspecto que entendemos como una estrategia propia de una nación neoliberal. No son pocos los autores<sup>40</sup> que evidencian esta relación, en la que “el gobierno (y la aplicación de una serie de políticas públicas diseñadas para la promoción cultural) y la industria privada en México le apuestan a la apertura valiéndose de capitales simbólicos que se apoyaban en la imagen de un país moderno pero que dialoga permanentemente con su pasado para incluirlo, es decir, un país posmoderno”<sup>41</sup>. Uno de los ejemplos paradigmáticos de esta estrategia es la exposición *México: esplendores de treinta siglos*<sup>42</sup>, la cual de hecho inaugura la década de los 90. Valeria Macías Rodríguez, en la investigación titulada *La participación de la iniciativa privada en las exposiciones*

---

38 Daniel Montero, *El cubo de Rubik: Arte mexicano en los años 90*, p. 43.

39 *Ibidem*, p. 44.

40 Sírvese analizar en su totalidad el texto de Daniel Montero que aquí hemos referido, además de otros investigadores como Néstor García Canclini, Oswaldo Sánchez, Cuauhtémoc Medina, entre otros.

41 D. Montero, *ob. cit.*, p. 44.

42 La exposición tuvo como sede el Museo Metropolitano de Nueva York, y posteriormente itineró por San Antonio, Los Ángeles, Monterrey y la Ciudad de México como parte de un programa mayor denominado *México: a work of art*, “que incluía una serie de eventos culturales de todo tipo, desde degustaciones culinarias hasta danza folclórica”. *Ibidem*, p. 45.

*internacionales de arte: el caso Televisa*, analiza cómo la empresa Televisa ideó y ejecutó esta exposición, la cual operó como una estrategia de la propia empresa para elevar su imagen pública nacional y generar nexos con Estados Unidos en pos de ampliar sus redes comerciales y empresariales en aquel país. El proyecto fue apoyado también por el Estado mexicano, pues la exposición terminó siendo “una oportunidad que aprovechó Salinas para confirmar su alianza con los sectores privados, y promover junto a ellos, una imagen renovada de México para alcanzar el sueño primermundista”.<sup>43</sup> De ahí en adelante, pareciera que la conexión entre los proyectos del Estado y la inversión privada funcionan, cuando se entienden desde la posición del Estado, como alianzas en favor de la proyección de una rica cultura nacional que equivale a una estabilidad económica.

A partir de los años 90, con la entrada de México a las dinámicas de la globalización, las problemáticas de la identidad toman una nueva forma. Notamos en primera instancia un complicado giro crítico de la definición misma de identidad nacional, el cual apunta a que el concepto, cuando refiere a cuestiones nacionales, resulta particularmente un constructo hecho desde la institución-Estado con la finalidad de generar cohesión social. En el campo del arte, emergieron también discusiones sobre las relaciones de poder, valer, y ver que los ya conocidos centros hegemónicos ejercían aún en este supuesto estado de globalidad y conexión “sin fronteras”. Algunos críticos de arte, teóricos y curadores pugnaban por “hacer ver” que en las relaciones globales se repetían las antiguas distinciones entre ciertos espacios de legitimación donde ciertos artistas circulan, y que, en definitiva, el discurso pluralista y la multiculturalidad no era otra cosa que un recurso de la institución omniabarcante global del arte que todo lo asimila para perpetuarse. Es nuestra consideración que la crítica del arte desde los países decoloniales encuentra una función y espacio de discusión importante al tomar en cuenta estas relaciones de poder y valer, que se combinan con la problemática de la identidad-constructo en el marco de la contemporaneidad. Para ello, creemos relevante hacer una revisión de ciertas intenciones críticas surgidas a partir de la emergencia de lo contextual con la finalidad de rearticular

---

43 Valeria Macías Rodríguez, *La participación de la iniciativa privada en las exposiciones: el caso Televisa*, p. 50.

una crítica desde México que se posiciona en la condición global del arte tomando la posición que ocupa en los regímenes geoestéticos.

En México, los ejercicios críticos sobre el arte se enfrentan al ya mencionado cúmulo de posturas teóricas provenientes de diversas latitudes que influyen en los modos en que se manifiesta la crítica y en la posición que toma ante el fenómeno artístico. Dada la influencia que algunas de estas posturas adquieren, es posible examinarlas desde su cualidad de discurso canónico, es decir, como un proceso que “se define a través de la conformación de un acumulado de autores, movimientos, épocas y obras que a lo largo del tiempo se mantienen como referencias validadas de lo que es el arte [...y que] está vinculado con la idea del ‘paradigma estético de una época’”.<sup>44</sup> Por las condiciones sociales e históricas de las producciones artísticas de México, distinguimos dos ejes discursivos que las plataformas para la creación y proyección de discursos del arte en el entorno global erigen como cánones o paradigmas rectores: un canon globalizante perfilado como continuador del discurso eurocéntrico en el mundo contemporáneo; y el canon latinoamericanista, que ubica por lo menos dos grandes etapas a partir de los años 70. Ambas posturas coinciden temporalmente, y, sobre todo, actúan de manera simultánea en el entorno de lo global. Su influencia en la creación de discursos críticos se mantiene presente en la actualidad del arte, especialmente cuando se analizan los modos en que los discursos de identidad se integran a la red global. No obstante que reconocemos una condición de excesiva pluralidad en los modos de aproximarse a las prácticas artísticas para generar crítica, es ocupación de este capítulo seleccionar y reconstruir las acciones y conceptos que consideramos determinantes para definir las posturas eurocéntricas/globocéntricas y latinoamericanistas que se manifiestan más fuertemente en las formas de crítica para pensar las especificidades con las que los discursos acerca de “lo mexicano” se integran a las dinámicas globales. El motivo obedece a la necesidad de poner énfasis en el lugar de enunciación del discurso tomando en cuenta las relaciones geopolíticas que articulan discursos de poder dentro de la valoración del arte. Por ello, el análisis de lo que entendemos como “lo global” parte de los años 90, y se torna exponencial a partir del año 2000, puesto que fue a partir de esta década que el arte contemporáneo mexicano comenzó

---

44 Moraima Guanipa, “Del canon a la crítica: los dilemas de un discurso canonizador”, en *Anales de la universidad metropolitana*, p. 143.

a participar con mayor fuerza en la escena del arte internacional<sup>45</sup>, debido a, entre otras cuestiones, la apertura a los diálogos globalizantes propiciados por las dinámicas económicas neoliberales.

### 1.2.1 *La crítica latinoamericana y su intención contextual. Frederico Morais y Juan Acha.*

Si, como hemos analizado históricamente, la década de los 70 del siglo XX implicó la reestructuración de los componentes que originalmente integraron la crítica moderna, encontramos interesante aproximarnos a las diferentes formas en que, desde Latinoamérica, se generaron propuestas para incluir las condiciones geopolíticas –el contexto– en la práctica de la crítica. Estas perspectivas nos interesan especialmente en la medida en que buscan hacer visibles los modos en que el arte, desprendido de su condición autónoma, ha de participar en su contexto geopolítico y de integrarse a las redes internacionales/globales.

En las discusiones realizadas en Estados Unidos y países europeos, el “estructuralismo y posestructuralismo fueron dos [...] herramientas”<sup>46</sup>, para articular la operatividad de la crítica del arte de un modo distinto al tradicional moderno. Y “también hubo una fuerte tendencia a interpretar el arte desde sus vínculos con la política”<sup>47</sup> lo que derivó en nuevas disciplinas que, desde las humanidades, informaron a la crítica de arte que se asoció fuertemente con las prácticas teóricas para buscar nuevas conexiones con lo público. Así sucedió “un declive del viejo modelo de crítico moderno y un paulatino ascenso de una nueva clase de teórico-crítico que buscó defender un campo estético convertido en escenario expandido, agredido por dentro y por fuera”.<sup>48</sup> Para Fabiana Serviddio, esta llamada *crisis del paradigma modernista* se pensó en Latinoamérica desde dos perspectivas: “la falta de consenso respecto de la dominancia, autenticidad regional y

---

45 A. López Cuenca, “El desarraigo como virtud: México y la deslocalización del arte en los años 90”, en *Revista de Occidente*.

46 Fabiana Serviddio, “La conformación de nuevas teorías sobre el arte latinoamericano en el proceso de crisis epistemológica de la modernidad”, en *Belo horizonte*, p. 63.

47 *Idem*.

48 *Idem*.

actualidad de un estilo; y la dificultad de un acuerdo respecto a los criterios de juicio crítico que debían regir el análisis de la producción plástica latinoamericana”.<sup>49</sup> Visto de este modo, significaría que el exceso de pluralidad en las tendencias artísticas latinoamericanas –como en el resto del arte occidental–, derivó en la imposibilidad de buscar un modelo crítico universal aplicable a las producciones en Latinoamérica.

Hacia los 70 del siglo XX la consciencia sobre la unidad latinoamericana no representaba una cuestión nueva, sin embargo, para el campo del arte podemos pensar que fue en este momento en que las producciones mostraron una intención de pensarse como un bloque ante las dinámicas globales centro-periferia. No obstante que, durante las vanguardias, los movimientos artísticos de los diferentes países de Latinoamérica ya daban cuenta de la intención de formar un bloque estético que respondiera a las condiciones geopolíticas, fue hasta el momento que aquí referimos cuando los diferentes actores del circuito artístico desarrollaron un pensamiento teórico y académico en torno a lo latinoamericano. Consideramos aquí, siguiendo a Serviddio, que esta cualidad obedece a las nuevas implicaciones entre el arte y la política, y en términos generales, a la emergencia de lo contextual.

En Latinoamérica, entonces, el cambio de encuadre respecto a la función de la crítica tomó en cuenta las condiciones geopolíticas, que partieron de su posición periférica en el marco de los diálogos globales del arte. Así, algunos críticos “se decidieron a abandonar su tradicional rol como mediadores entre el público y la obra”<sup>50</sup> para desarrollar, desde diversas perspectivas, lecturas posibles sobre el arte en clave política. Incluso, es posible afirmar que la crítica de arte como disciplina estructurada con perfil teórico y sistemático en los países de Latinoamérica no aparecería sino hasta este periodo advenido con la posmodernidad, al grado de que “en América Latina se puede decir sin humor o ironía que la *crítica posmodernista* sí llegó al continente antes que la crítica ‘tradicional’ [... por lo que] hasta entonces, la ‘crítica de arte’, donde existía, había sido prácticamente sinónimo de ‘reseña de prensa’”.<sup>51</sup>

---

49 *Idem.*

50 *Idem.*

51 Brian J. Mallet, “La crítica del arte latinoamericano y la crítica de arte en América Latina: el dado cargado”, en <http://es.calameo.com>

La anterior afirmación de Mallet sirve para introducir un pequeño matiz, pues el proceso de constitución académica-disciplinaria de la crítica durante la década de los 70 se articuló, la mayoría de las veces, a partir de estructuras dicotómicas epistemológicas propias del pensamiento moderno, lo que negaría la cuestión llanamente posmoderna. Asimismo, la intención de erigir un ejercicio objetivo o de corte cientificista-humanístico, rompe con la intención heterogénea y desordenadora de la posmodernidad. Incluso, la tendencia de varios críticos posmarxistas a pensar en el arte como una forma revolucionaria se asocia con la idea del metarrelato moderno, o al menos, no se muestra como heredera de la posmodernidad. No obstante, coincidimos con Mallet en la idea del origen posmoderno de la crítica en tanto que su operatividad tradicional en el vínculo “sujeto universal-contexto (disminuido)-obra de arte autónoma” fue puesta en cuestionamiento por los latinoamericanistas.

No son pocos los estudiosos de este periodo de la crítica que coinciden en que Marta Traba fue quien inauguró la visión de crítico “expandido” o crítico-teórico<sup>52</sup>, y que fue ella quien, en general, pugnó por la revisión de los ejercicios artísticos a partir de la relación entre las periferias latinoamericanas y la hegemonía estética estadounidense, pues “a su juicio, se estaba frente a un nuevo proceso de colonización cultural de los Estados Unidos en América Latina”.<sup>53</sup> En este sentido, se entiende que la aparición del contexto como elemento clave para pensar sociopolíticamente el arte haya sido una tendencia importante dentro de los críticos latinoamericanistas, es decir, de quienes buscaban constituir una crítica del arte pensando en las condiciones específicas del arte de las periferias americanas. Para Traba, la principal “preocupación era la homogeneización absoluta de las propuestas plásticas, y la pérdida de independencia creativa en los artistas latinoamericanos”<sup>54</sup>, que era resultado de las tendencias universalizantes de los discursos modernos y de la posición periférica subalterna que caracterizaba a los pueblos de América Latina. En un esfuerzo por sintetizar el pensamiento que Traba proyectó en su trabajo crítico, Serviddio considera que:

---

52 La alusión a esta cualidad es referida por autores como Juan Acha, Luis Camnitzer o Gerardo Mosquera, entre otros.

53 F. Serviddio, *ob. cit.*, p. 69.

54 *Idem.*

[...] intentó, recurriendo a estereotipos y esquematismos vigentes en el imaginario de la época, configurar un discurso latinoamericanista unificado, una tesis esencialista en base a una idea de identidad cultural que anhelaba en el fondo mantener la unidad de ese ser resquebrajado. Propuso pensar las diferencias culturales entre EE.UU. y América Latina en base a algunas cuestiones claves: la importancia concedida por los artistas a técnicas tradicionales o a las nuevas tecnologías; la función del arte dentro de la cultura; y la relación entre arte y comunidad.<sup>55</sup>

La intención de Traba era constituir una visión del arte que, mediante la crítica, pusiera de manifiesto la condición identitaria-periférica de los pueblos latinoamericanos, y contribuir a una cohesión social que hiciera frente a la hegemonía estética y discursiva norteamericana. Es así como surgen los ejercicios críticos-teóricos en un periodo de paulatina desarticulación de los valores tradicionales de la crítica moderna.

Así, la herencia crítica producto de los movimientos de vanguardia<sup>56</sup> en América Latina, el contacto con los estudios culturales, con el pensamiento poscolonial, y con nuevas lecturas del pensamiento marxista, produjo formas de pensamiento crítico además del de Marta Traba. Uno de los casos pioneros fue el conjunto de ensayos del poeta Ferreira Gullar, denominado *Vanguardia e Subdesarrollo* (1969), en donde ya cuestionaba el papel de los países periféricos en el contexto internacional:

Sería totalmente ilusorio admitir la existencia de una literatura única, de características idénticas en todos los países que evolucionara contemporáneamente en todos ellos. Se puede hablar, de un arte y de una literatura universales, del mismo modo que se habla de una realidad internacional, esto es, como una generalización de las particularidades nacionales. Así como lo universal no existe sin los particulares, lo internacional tampoco existe sin los nacionales y con ellos, su diversidad e identidad, que le da a la realidad internacional su carácter específico. De lo contrario, estaríamos concibiendo una categoría abstracta y vacía. Debido a que está compuesta por las particularidades nacionales —países capitalistas desarrollados, países socialistas, países subdesarrollados, colonias—, la realidad

---

<sup>55</sup> *Ibidem*, p. 70.

<sup>56</sup> El manifiesto antropófago brasileño, o el manifiesto del Sindicato de Pintores y Escultores de México, por mencionar dos de los más representativos.

internacional cambia de carácter a medida que cambian las particularidades que la constituyen [...].<sup>57</sup>

Otra vertiente importante, en Brasil, fue la desarrollada por Frederico Morais, quien manifestó de manera constante un interés por las expresiones más contemporáneas de la creación artística para desarrollar una visión de crítico acompasado con el propio acto creador. En términos del propio Morais, un crítico-artista. La sensibilidad respecto a la disolución de la crítica de arte en su forma moderna se orientaba a la también condición agotada del arte autónomo. La crítica de arte se vuelve una actividad indefinida que funciona de la misma manera que el arte contemporáneo, de forma indiferenciada (o casi) respecto de la vida cotidiana: esto es el giro social del arte y de la crítica en un sentido simbólico-semiótico.<sup>58</sup> De acuerdo con Morais, la necesidad de repensar la crítica implicaba “(re)significarla para volverla actual y capaz de dialogar con el arte contemporáneo y con las cuestiones que engendra”.<sup>59</sup> La transición de un crítico moderno con actividades definidas hacia un crítico contemporáneo creativo y en una condición indiferenciada condujo a Morais a “un proyecto de expansión de sus actividades, restringidas convencionalmente a un formato textual, a un plano de producción artística”<sup>60</sup>, por lo que su producción crítica existió en el plano de lo escrito tradicional y en el plano de lo artístico creativo, esto es, una “nueva crítica”. Al igual que otros latinoamericanistas de la época, Morais pugnaba por una crítica que fuera asimismo una teoría sobre el arte, con la particularidad de que, para él, dicha crítica debía de desarrollarse junto con cada obra y no *apriorísticamente*. La naturaleza intuitiva de la crítica que pensaba Morais se apoyaba en el conocimiento de la Teoría y de la Historia del Arte, sin embargo, su elemento más importante era la capacidad de establecer un diálogo directo con la obra, que bien

---

57 Ferreira Gullar, “Vanguardia e subdesenvolvimento”, en *ICAA*, p. 65.

58 “Esta condición de indistinción, que parece propia de la era de internet –cuando se produce valor constantemente porque los distintos momentos del ocio, del trabajo, del activismo social no están ya separados– no es en realidad exclusiva de ella. Internet ha venido a intensificar la lógica que inicia en los años sesenta del siglo XX en la que la (des)integración de los distintos momentos de producción, circulación y consumo conlleva la desaparición de sus aspectos distintivos.” *Cfr.* A. López Cuenca, en “Disoluciones: comentario sobre el desfondamiento de la crítica de arte contemporáneo”, p. 2.

59 Tamara Silva Chagas, en “Da crítica à nova crítica: as múltiplas incursões do crítico-criador Frederico Morais”, p. 88.

60 *Idem*.

podía resultar en una crítica textual o en una crítica poética-simbólica, por lo que “se atrevió a ir más allá de los deberes ordinarios de un crítico, dándole un papel nuevo y flexible”.<sup>61</sup> La forma de crítica propuesta por Morais resulta entonces una rearticulación de los principios modernos de la crítica en tanto que rompe con la forma discursiva tradicional del experto que se dirige hacia la esfera pública, pero especialmente, en tanto que niega la forma tradicional de escrito impreso para convertirse en una forma simbólica que se manifiesta en otras formas sensibles. Su desmaterialización, que se orienta a una tendencia altamente contemporánea, resuena también con las prácticas curatoriales que emergían alrededor de las capitales del arte de la época.<sup>62</sup>

De las varias posturas que informan la condición de la crítica de arte latinoamericana durante los años 70, 80 e incluso los primeros años de los 90, el trabajo en México desarrollado por Juan Acha se integra como una posición con declaradas intenciones teóricas, y especialmente, que manifestó el afán de formalizar el trabajo crítico en una disciplina que tuviera rigor metodológico a fin de cumplir con funciones sociales y contextuales. Es por ello que Acha amplía la función de la crítica, haciéndola pasar de una discusión del crítico respecto de una obra, hacia un análisis completo de los integrantes del circuito artístico en contextos específicos. Es decir, que para Acha, la labor del crítico debe de extenderse “a la unidad tripartita *producción-distribución-consumo*. [Y] no se trata simplemente de la relación *obra-crítico-aficionados*, en la que la obra representa a la producción y al productor, los aficionados personifican al consumo y el crítico materializa la distribución”.<sup>63</sup> En esta unidad tripartita, estos factores están encarnados por un conjunto de agentes que influyen y contribuyen a generar, visibilizar y promover el consumo de una obra de arte en sus propiedades materiales e ideológicas, y para Acha, el crítico —que también forma parte de esa unidad tripartita— debe de analizar y “enseñar a detectar”.<sup>64</sup> Dado que el crítico es parte de una compleja red de producción, distribución y consumo, se tiene que:

---

61 *Ibidem*, p. 144.

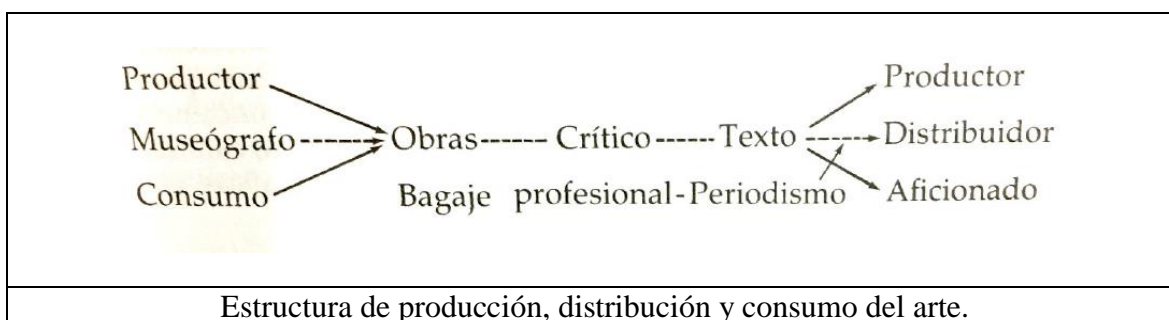
62 *Cfr.* Daniel Birnbaum, “When attitude becomes form: Daniel Birnbaum on Harald Zsemann”, en *ArtForum*.

63 Juan Acha, *Crítica del arte. Teoría y praxis*, p. 61.

64 *Ibidem*, p. 60.

el texto del crítico con los resultados de su análisis no sólo se dirige a los aficionados: también a los productores –incluido el autor de la obra criticada– y a los organizadores de la exposición. Lo más importante: el texto ha de cubrir los aspectos productivos, distributivos y consuntivos de la obra. Al cubrir estas tres actividades básicas del arte en la obra criticada, habremos llegado a una crítica más sociológica.<sup>65</sup>

Con fundamentos derivados del materialismo, Acha optó por una forma de crítica sociológica que denominó *conceptual*, en la que el crítico debería “disponer de un rico bagaje de conocimientos, experiencias y criterios profesionales [...] de historia y de teoría del arte [...] la disciplina ocupada en la teorización de todos los diferentes componentes del fenómeno sociocultural del arte, tal como sus procesos psicológicos y sociológicos, artísticos y estéticos para lo cual el crítico echa mano de todas las ciencias sociales”.<sup>66</sup> En definitiva, una crítica centrada en los procesos contextuales, los modos en que materialmente cada obra de arte se genera, distribuye y consume, y en qué ideologías están implícitas en las formas artísticas.



La crítica conceptual, para Acha, debía de cumplir diversas tareas, pero una de las más relevantes estaba vinculada con el trabajo acerca de las obras de arte actuales. En este sentido, podemos derivar que para él resultaba relevante producir textos que apoyaran la construcción de una teoría sobre el arte contemporáneo, y por las condiciones sociológicas de su postura, nos referimos entonces a un arte contemporáneo en sentido local, y en última instancia a uno de corte latinoamericano, en estrecha vinculación con su realidad particular. Así, la afirmación apuntaba a “señalar la necesidad de conocer perfectamente la realidad

<sup>65</sup> *Ibidem*, p. 61.

<sup>66</sup> *Idem*.

que no nos satisface y que, por eso, necesitamos transformarla”<sup>67</sup>, y es ahí donde radica una de las labores más relevantes del crítico.

A diferencia de Moraes, para Acha el texto era el producto específico resultado de ejercer la crítica de arte. En este sentido es que consideramos que los estudios críticos latinoamericanos de Acha mantuvieron una posición crítica moderna, no obstante que buscaban maneras de desintegrar los modos tradicionales en que ésta operó. De este modo, Acha desglosó variantes de *textos críticos* según el producto con el que se trabaja, es decir, con la especificidad material de cada obra de arte. Así, se distingue “la extensión del texto, su tipo (crítico propiamente dicho, prólogo, ensayo y comentarios de catálogo museal o de monografía), su género (pintura o dibujo, grabado o escultura, fotografía o arquitectura), el lugar y las obras criticadas (recién nacidas o viejas, con innovaciones o sin ellas, diseños y artesanías)”<sup>68</sup>. En este apunte, resulta también interesante notar el interés del autor por señalar especificidades propias de la disciplina y otras cualidades intrínsecas de las obras, intención de clara observación moderna. Resulta paradójico en este sentido que Acha, no obstante su tendencia sociológica que procuraba una atención en el amplio espectro de la circulación de las obras de arte, considerara que en “la crítica de arte resulta lícito hablar [...] de géneros, cuya variedad corresponde a los géneros de las artes [...]. La labor del crítico será, entonces, subrayar los rasgos específicos de la pintura y del dibujo, de la escultura y del grabado, de la fotografía y de la arquitectura”<sup>69</sup>. Lógicamente Acha nada tiene que ver con el pensamiento formalista, sin embargo, en la intención disciplinar sociológica se percibe un interés por la segmentación de las producciones artísticas a partir de las cualidades del medio, que se ubica en una tradición mayormente fundamentada en la modernidad.

Acha clasificó los textos en “seudocríticas (las literarias y comentarios sociales y culturales de los periodistas) y las críticas especializadas: las masivas, enfermas de diarismo; las académicas, con sus anacronismos y, por último, las conceptuales, que son las únicas idóneas y creativas en lo que respecta a difundir conocimientos y recursos

---

67 *Idem.*

68 *Ibidem*, p. 83.

69 *Ibidem*, p. 84-85.

consuntivos de tupo artísticos”.<sup>70</sup> Como ya hemos mencionado, la validez que Acha le adjudicó a la crítica conceptual radica en su interés por formalizarla a través de fundamentos de la sociología, para así, poner atención a las condiciones materiales e ideológicas de producción, consumo y distribución del arte. El contexto como parte integral de los efectos y motivos de las prácticas artísticas era uno de los mayores intereses para el autor, específicamente, al pensar en la realidad latinoamericana.

La enunciación de la crítica conceptual significó para Acha el hacer frente a las formas periodísticas y poéticas. Principalmente ésta última, que para el autor imperó en el contexto mexicano incluso en sus orígenes decimonónicos. Desde su perspectiva, “la crítica profesional aparece en América Latina a partir de 1950”<sup>71</sup>, e incluye aquí las aportaciones de Romero Brest, Mario Pedroza y Ferreira Gullar. El mismo Acha identifica la década de los 70 como el momento cuando se intentó sustituir la crítica poética por una científica, que como ya hemos visto, significaba para él una reestructuración de la práctica hacia una forma científico humanística a la luz de la sociología. La crítica científico-social también usa recursos poéticos, pero éstos no integran lo central de la propuesta, pues están ahí solamente al servicio de los conceptos. En oposición, Acha observó en críticos como Luis Cardoza y Aragón, Juan García Ponce u Octavio Paz un tratamiento eminentemente poético en la constitución del *corpus* del texto, que se erige para “dialogar” con obras que los mismos críticos poetas encuentran óptimas para “dar cuenta de experiencias personales”<sup>72</sup> a través del texto. Ejemplo de lo anterior bien podría ser la propia introducción a *Los privilegios de la mirada*, y como muestra de la crítica poética, algunos de los textos ahí vertidos. Por ejemplo, cuando Paz habla de Tamayo, considera que: “Si se pudiese decir con una sola palabra qué es aquello que distingue a Tamayo de los otros pintores de nuestro tiempo, yo diría sin vacilar: sol. Está en todos sus cuadros, visible o invisible; la noche misma no es para Tamayo sino sol carbonizado”.<sup>73</sup> En resumen, para Acha, “la crítica poética no ofrece conocimientos originales, pero sí nos colma de placeres literarios”.<sup>74</sup>

---

70 *Ibidem*, p. 83-84.

71 *Ibidem*, p. 114.

72 *Ibidem*, p. 120.

73 Octavio Paz, *Los privilegios de la mirada*, p. 217.

74 J. Acha, *La crítica del arte. Teoría y praxis*, p. 122.

En *La crítica de arte. Teoría y práctica*, Acha dedica un subcapítulo específico a pensar las necesidades latinoamericanas que el crítico debe tomar en cuenta para llevar a cabo su labor como agente social. Lógicamente, el pensamiento latinoamericanista está alimentado de las tradiciones de pensamiento que ya hemos referido en otras ocasiones (estudios culturales, teorías poscoloniales, y posteriormente la postura decolonial), lo que motivaba a los teóricos de diferentes países del subcontinente a pensarse como un bloque que pudiera hacer frente al poderío económico y social norteamericano y europeo. La crítica de Acha respecto a las cuestiones de identidad a menudo referían el asunto de la cultura de masas heredada de Norteamérica, cuya influencia obnubilaba las producciones con valor de uso producidas en México.<sup>75</sup> Igualmente, Acha criticó “el racismo en el arte”, que para él es la tendencia de los artistas y críticos a preferir el trabajo artístico producido en el extranjero a la luz de los fundamentos teóricos internacionales, pugnando por la necesidad de establecer el valor de “lo propio”, pensado como lo nacional, y en última instancia, lo latinoamericano.

Para Acha, las “necesidades latinoamericanas” consistían en un conjunto de puntos que nosotros observamos como una teoría latinoamericanista del arte, en tanto que trata de escapar a las tendencias tradicionales de homogeneización de la cultura a través de los parámetros discursivos eurocéntricos. Igualmente, y retomando la teoría pluridimensional de los valores de Fabelo Corzo, consideramos relevante para este estudio analizar la propuesta de Acha a la luz de su interés por destacar la dimensión institucional de la crítica como una forma de manifestar la condición latinoamericana. Es por ello que encontramos en Acha una tendencia crítica que busca “establecer lo nuestro de nuestro arte, a lado de lo internacional del mismo. [...] Los agentes ideológicos del arte [...] tienen] la obligación de realizar esta esta traducción o, si se quiere, debemos ‘nacionalizar’ las singularidades artísticas o estéticas, ya que éstas como tales son nacionalizables por pertenecer exclusivamente a la obra o al autor”.<sup>76</sup> En adición, su interés se orienta hacia “preferir las valoraciones y los valores locales de la obra, a los internacionales, los cuales, hasta ahora, han ocupado nuestro interés”<sup>77</sup>, con lo que se pone en evidencia la clara intención de

---

75 Esta es una manera de entender el por qué, para Juan Acha, el tema de las artesanías adquiriría una posición tan relevante en su pensamiento. Ver Juan Acha, *Introducción a la teoría de los diseños*.

76 J. Acha, *Crítica del arte. Teoría y praxis*, p. 108.

77 *Idem*.

fomentar una crítica que desarrolle una escala de valores a partir de las consideraciones específicas de lo local, nacional, latinoamericano. Para Acha, el “hablar de valoración local significa demandar que nuestras valoraciones vayan de acuerdo con nuestros intereses colectivos y con nuestra realidad. Estamos, por tanto, forzados a producir conocimientos de nuestra cultura estética y artística”<sup>78</sup>, lo que en general muestra el interés de construir las condiciones axiológicas del arte desde lo contextual. No obstante, también Acha reconoció la problemática del nacionalismo exacerbado, por lo que en su interés por denotar lo local, añade también que existen “realidades dialécticas, [en las que...] tanto lo nacional como lo internacional son necesarios para la evolución de un país”<sup>79</sup> en materia de su realidad artística. Finalmente, como análisis de la problemática de lo instituido con relación al panorama latinoamericano, Acha declara la necesidad de “privilegiar el desarrollo de la comunidad artística o del aparato institucional y local del arte, al de los individuos”<sup>80</sup>. A grandes rasgos, esto se asocia con la intención de promover un pensamiento social por sobre lo individual, especialmente porque el trabajo *in solo* alude al “individualismo burgués”, endiosado y nacionalizado que genera un “orgullo nacional impregnado de [...] nacionalismo irracional que castra toda autocrítica y destruye todo pensamiento lógico y crítico”<sup>81</sup>. La apuesta de Acha consistió en pensar en una estructura institucional que contribuyera “al proceso nacional de nuestras manifestaciones culturales”<sup>82</sup>, en la que fuera posible cambiar la débil infraestructura de los aparatos institucionales del arte, como la consideró al momento de la publicación del texto *Crítica del arte. Teoría y práctica*, que ya rondaba la década de los 90.

Al recurrir nuevamente a la teoría pluridimensional de los valores de Fabelo Corzo, encontramos una posibilidad para analizar críticamente la función social que Acha atribuye a la crítica, especialmente en el marco de su acción como forma institucional promotora de valores estéticos. Con esto queremos decir que la concepción que Acha tenía de la crítica como forma de hacer teoría del arte (estetología<sup>83</sup>, como la llamó en otras ocasiones) o

---

78 *Ibidem*, p. 109.

79 *Idem*.

80 *Idem*.

81 *Idem*.

82 *Idem*.

83 J. Acha, *Las actividades básicas de las artes plásticas*, p. 69-85.

incluso, nos atrevemos a pensar, sociología del arte, se inserta en una concepción institucional, de corte discursivo, que consideramos puede implicar aspectos positivos y negativos de acuerdo con la escala de valores generada desde lo contextual. Así, cuando el peruano habla del fortalecimiento de las instituciones, se refiere a una forma social que pueda avanzar en bloque a partir de los argumentos de la identidad latinoamericana, y no del sistema instituido que prima al “individualismo burgués” dominante en el circuito del arte actual. Quizás, en este sentido, lo complicado resulte pensar en cómo el circuito artístico se puede desprender de esta forma institucional, o incluso, si es que lo quisiera hacer.

Para Fabelo, el sistema instituido parece ser especialmente “el resultado de la generalización de una de las escalas subjetivas existentes en la sociedad [... en donde] ciertos individuos o grupos que ostentan el poder son los que imponen este sistema al resto del universo social [...] mediante la conversión de su escala de valores en oficial”<sup>84</sup>, es decir, los discursos hegemónicos de los circuitos nacionales, y en última instancia globales del arte. Por otro lado, Acha parece considerar una posibilidad positiva el pensar a la colectividad social como integradora de las instituciones del arte nacionales, siempre y cuando éstas se encuentren alejadas del individualismo burgués que se instituye. Nada más alejado de la condición del arte contemporáneo que se experimentó en México a partir de la década de los 90.

A partir del entendimiento de la crítica como parte de las prácticas institucionales del circuito del arte, es interesante pensar en cómo para Acha la crítica es también un ejercicio discursivo que va de lo teórico hacia lo práctico. En principio, Acha considera que “las prácticas culturales para obtener bienes tangibles pertenecen a dos sistemas de producción especializada: los estéticos [...] que abastecen objetos, imágenes y/o acciones; y los tecnológicos que proveen utensilios, herramientas y procedimientos práctico-utilitarios”.<sup>85</sup> En esta lógica, el arte, las artesanías y los diseños se encuentran clasificados dentro de los sistemas de productos estéticos. Dentro de su sistema de producción, el arte se integra por los productos, los destinatarios, y los canales que permiten que estos se

---

84 J. R. Fabelo Corzo, *Los valores y sus desafíos actuales*, p. 57.

85 J. Acha, *La crítica de arte. Teoría y praxis*, p. 125.

pongan en contacto, y también ocupan para Acha un lugar especial las llamadas “ciencias sociales del arte”, que en general integran las ciencias del arte. El conjunto general conforma la denominada cultura estética. Dicha cultura, “su sistema axiológico y sus ideologías dominantes, son fuentes de las artes y a la par los destinatarios de los productos de éstas”<sup>86</sup>. Así es como, en principio aparentemente sencillo, Acha ubica a la crítica de arte y a las ciencias sociales del arte en general dentro del sistema de producción artístico. En el sistema, confluye lo tecnológico con lo estético, el artista con el contexto, y las ideologías de la cultura estética con las ideologías políticas en general, y todos los componentes se encuentra en dialéctica constante. La crítica, por ser parte del sistema de producción, se vincula con todos los demás componentes, aunque su campo de acción sea primordialmente el de las ideas, tal como Acha lo señala, pues las ciencias del arte cumplen con tareas como:

- a) Producir conocimientos del sistema axiológico de nuestra cultura estética colectiva. Se alimentan de las ideologías dominantes y luego las retroalimentan con ampliaciones o correcciones, enriquecimientos y confirmaciones.
- b) Estudiar los sistemas estéticos de producción especializada: las artesanías, las artes o los diseños.
- c) Producir conocimientos de las obras de arte y abastecer los elementos de juicio para su tasación.
- d) Traducir en conceptos las innovaciones formales y sensitivas de las obras de arte.<sup>87</sup>

De acuerdo con Acha, las ideologías formadas por la cultura estética y por el sistema de producción del arte en general favorecen a una clase específica, y el sentido dialéctico propio de las dinámicas sociales permite que las ideologías de los sistemas de producción se renueven. Para Acha, las ideologías son “tendencias u orientaciones a favor de una clase social y por eso existen las ideologías burguesas y las populares y las subalternas, respectivamente”.<sup>88</sup> Las ideologías dominantes, de acuerdo con el tiempo y condiciones sociales de Acha, eran protegidas particularmente por el Estado –aunque ahora

---

<sup>86</sup> *Ibidem*, p. 126.

<sup>87</sup> *Ibidem*, p. 127.

<sup>88</sup> *Ibidem*, p. 126.

la tendencia sea que dichas ideologías estén respaldadas con fuerza por la tecnocracia–, y a los grupos de artistas les corresponde producir obras cuyos valores se opongan a los del Estado, a pesar de que la mayoría de las veces éste termine por integrarlas. “Es así como el Estado se provee de recursos para desvirtuar hábilmente, y en su provecho, cualquier innovación y, simultáneamente, promueve la germinación de nuestras tendencias artísticas, capaces de abastecer ideologemas nuevos que sean aprovechables”.<sup>89</sup>

Las ideologías derivadas de ciertos grupos o fuerzas de la cultura estética circulan también dentro de las ciencias estéticas. Lo interesante es que Acha va a encontrar que también existe una relación dialéctica entre las formas teóricas y prácticas del sistema de producción del arte, y será precisamente ahí donde radique, a nuestro parecer, la preocupación de Acha por dar lugar a una *crítica conceptual*, pues los ideologemas formados desde la teoría influyen en las formas de consumo y producción, es decir, que hay un proceso dialéctico entre lo teórico y lo práctico del sistema de producción que modifica los modos en que el arte se produce, distribuye y consume. Aquí, Acha inserta a la crítica de arte –y a las demás ciencias estéticas– como prácticas capaces de analizar y reordenar el sistema de producción del arte a partir de la consciencia de lo contextual-social.

En el inciso *b*, por ejemplo, se identifica como labor de las ciencias del arte “establecer los vínculos de las obras entre sí y de éstas con la realidad nacional. En otras palabras, deben dar a conocer lo propio de nuestro arte, al lado de lo internacional del mismo”.<sup>90</sup> Para Acha no es suficiente que existan las formas artísticas, sino que es necesario que los científicos del arte se encarguen de vincular a las diferentes prácticas artísticas entre sí y con su realidad social. A partir de los postulados de Beatriz Sarlo y Beatriz González, ambas historiadoras de la literatura, que declaran que las prácticas artísticas no se entienden si no es a través de una lógica discursiva que les de coherencia, Juan Acha sostiene que “para la sociedad, la crítica de arte es indispensable como productora de conocimientos de la realidad estética o artística local”.<sup>91</sup> Así, González tiene como consideración relevante que, para que exista la literatura (en nuestro caso, el arte), debe de haber una articulación

---

<sup>89</sup> *Ibidem*, p. 127.

<sup>90</sup> *Ibidem*, p. 129.

<sup>91</sup> *Ibidem*, p. 130.

que le de unidad lograda a partir del desarrollo que los intelectuales hacen de ella, concepto que el peruano considerará como valioso. Queda claro entonces que para Acha existe una clara función social de la crítica del arte, esta es, la de dar coherencia a las producciones artísticas a partir de la construcción de discursos basados en la valoración de las condiciones sociales locales, y nacionales. Dicha valoración obedece al análisis de la realidad contextual artística vista a través de un marco teórico derivado del materialismo. En adición, y como ya hemos mencionado, Acha entiende que esta labor teórica de la crítica del arte se conecta dialécticamente con la labor práctica, por lo que la crítica, como parte de las ciencias sociales, encarna una fuerza discursiva, generadora de conocimientos, que interactúa directamente con todos los demás aspectos de la producción, consumo y distribución del arte. De ahí que la importancia de lo contextual se relacione directamente con lo identitario, nacional en primer lugar, y latinoamericano en segundo. También por ello, Acha se manifiesta directamente contra la crítica poética, pues para él, estas formas textuales son eminentemente metafóricas y no contribuyen al pensamiento científico social del arte. La crítica de arte poética es, entonces, un producto estético paralelo a la obra de arte, supongamos, visual, que ofrece placeres mas no conocimientos.

Con fines explicativos, Acha construyó el siguiente cuadro, en él, especifica que “mientras la crítica profesional cuenta con 14 posibilidades, la poética se reduce a dos. [...Ha agregado también] la crítica filosófica que últimamente se practica en EUA con el filósofo A. Danto, y que se reduce a vincular la obra criticada con la historia de la filosofía”.<sup>92</sup> Si bien el comentario respecto al trabajo de Danto es bastante escueto tomando en cuenta la relevancia que este crítico tiene para los discursos del arte contemporáneo, resulta interesante notar cómo la tendencia filosófica del arte es inscrita por Acha en el marco de la crítica profesional general.

A partir de las revisiones sobre algunas de las prácticas críticas latinoamericanas de los años 70, hemos rescatado dos tendencias que nos resultan altamente interesantes en tanto que consideramos permiten vislumbrar opciones para dar continuidad a la existencia de la crítica del arte en la contemporaneidad, una vez que hayan sido pasadas por un tamiz

---

<sup>92</sup> *Ibidem*, p. 136.

de repensamiento y recontextualización. Por un lado, la propuesta de crítica y *nueva crítica* de Frederico Morais, y por el otro, la aportación científico-social de Juan Acha.

Al considerar las tendencias de Frederico Morais y Juan Acha, notamos que es posible buscar continuidades hacia la contemporaneidad para buscar modos de existencia de la crítica en el contexto actual, especialmente a partir de las condiciones del lugar de enunciación que implica México. La aportación de Morais, valiosa en tanto que desarticula la tendencia escritural de la crítica, constituye una forma de diluir la importancia de la esfera pública como espacio ganado a partir de las formas de educación ilustrada en favor de opinar sobre el arte. Además, la “desliteración” de la crítica de Morais contribuye a la reinserción del arte en la vida misma, desprendiéndose de la autonomía moderna. La emergencia de lo contextual en el vínculo entre el sujeto y las prácticas artísticas es propiciada por esta forma de crítica, por ello, el espacio y el tiempo aparecen como consideraciones imperativas para la experimentación y reflexión. Consciente de la crisis de la crítica en su forma tradicional moderna, Morais optó por una forma de práctica crítica que acompañara los procesos de inserción del arte en el mundo político, de ahí que tanto la crítica escrita como la *nueva crítica* se concibieran de un modo político y co-creativo, y al igual que Acha, como formas cercanas a la Historia del Arte y a la Teoría del Arte.<sup>93</sup> Podríamos concluir que, para Morais, la crítica es una forma tan creativa y conceptual como la creación artística misma, y en ese sentido, ambas buscaron, en el marco de los años 70 y hacia adelante, redefinirse a partir de su acción *crítica* en el marco de lo político-social. El desdibujamiento de las fronteras de acción y materialización de la crítica y el arte son muestra de la propia condición crítica de los valores modernos de todo el circuito artístico, y esta cualidad fue entendida por Morais como una forma de regresar a la posibilidad de injerencia en las prácticas cotidianas. Ante la pregunta de Alberto López Cuenca sobre “¿en qué se ha reconvertido la crítica en esta situación en la cual hay una nivelación entre producción, acceso, curaduría y recepción crítica?”<sup>94</sup>, consideramos que, desde la perspectiva de Morais, la crítica se pensaría como una práctica que acompaña a la obra de arte en su intención de diluirse en el mundo real para poder manifestar compromiso

---

93 T. Silva Chagas, *ob. cit.*, p. 29.

94 A. López Cuenca, “Disoluciones: comentario sobre el desfundamiento de la crítica de arte contemporáneo”, *doc. inéd.*, pp. 6-7.

político y convertirse en una herramienta para la transformación social. Quizás uno de los ejemplos más evidentes sería la muestra *A nova crítica*, que se llevó a cabo en la Petite Galerie de Río de Janeiro en julio de 1970. Esta exposición fue un juego de críticas formales y poéticas respecto a las obras que los artistas Cildo Meireles, Thereza Simões y Guilherme Vaz expusieron ese mismo año de manera individual con el título *Agnus Dei*. El trabajo de Moraes consistió en apropiarse de las obras previamente expuestas para intervenirlas, resignificarlas y continuar con su proceso de integración a las prácticas de la vida cotidiana, de manera que su crítica consistía en el acto mismo de apropiación e intervención directa de la manifestación creativa primera. Por ejemplo, una de las obras presentadas por Meireles en *Agnus Dei*, fue la ya célebre intervención sobre las botellas de Coca-Cola titulada *Inserciones en circuitos ideológicos: Proyecto Coca-Cola*, que consistía en modificar las leyendas de información de contenido de las botellas y sustituirlas por mensajes críticos como “*Yankees go home*”. En *A Nova Crítica*, Moraes introdujo “aproximadamente quince mil garrafas retornables de Coca-Cola [...]. Su intervención cubría el piso de la galería, de forma que el público visitante de la exposición debía caminar sobre las botellas de vidrio, lo que correspondía, irónicamente, a caminar sobre una [...] zona de peligro”.<sup>95</sup> Dentro de las botellas de la intervención de Moraes, se encontraban varias de las que Meireles intervino, y todas fueron devueltas a la empresa para su reutilización habitual, por lo que, el trabajo del crítico-creador acompañó a la pieza original hacia su salida a la intervención directa en la esfera pública. “Es este diálogo entre el crítico y el artista, donde el debate crítico no termina, pudiéndose extender indefinidamente, [...] un debate abierto en el que se fundamenta la *nueva crítica*”.<sup>96</sup>

Si bien Juan Acha defiende la existencia del texto tradicional como forma de expresión formal del pensamiento artístico, su búsqueda coincide con Moraes en tanto que hay un entendimiento directo de la acción de la crítica dentro de las fuerzas teóricas y materiales de la producción artística. Por su formación marxista y su intención de científico humanista, Acha se inclina más hacia el ejercicio académicamente formalizado de la crítica de arte, el cual consideramos que aún se perfila dentro de un esquema próximo al pensamiento moderno, o por lo menos a una concepción moderna del estudio disciplinar

---

95 T. Silva Chagas, *ob. cit.*, p. 111.

96 *Ibidem*, p. 115.

sobre el arte. No obstante, nos resulta de gran utilidad considerar que la labor de la crítica como formadora de una teoría del arte contemporáneo, de acuerdo con Juan Acha, parte de las fuerzas de producción contextuales específicas de una localidad, las cuales, además, son pensadas por los críticos como inscritas en una teoría de las relaciones de intercambio internacionales, interculturales, y actualmente globales. Dicho de otro modo, la voluntad teórica de Juan Acha funcionaría como una plataforma sobre la cual entender y dar sentido a las prácticas creativas de los países latinoamericanos frente a las dinámicas globales que ejercen influencia sobre las consideraciones acerca del valer estético. Entendemos así que para Acha los discursos de la crítica actúan como fuerzas e hilos conductores que generan relatos, que cohesionan y que acompañan, desde lo teórico, a las producciones artísticas en favor de consolidar bloques de pensamiento a partir del análisis del funcionamiento, desde lo institucional, del circuito del arte. Esto resulta lógico si consideramos que, al desprenderse de su carácter esencialista, las prácticas del arte deben entenderse a partir de todas sus condiciones contextuales, y que su acción e influencia va de lo material a lo conceptual (y finalmente ideológico) y viceversa. La estetología se entiende aquí como necesaria en tanto que articula discursos en favor de pensamientos más generales que influyen en la formación de identidades secundarias, bien sea nacionales o regionales, a partir de la observación, selección y valoración del arte. Concluimos pues que para Acha es necesario hacer crítica del arte escrita en tanto constituye una forma de pensar sobre el arte y, en consecuencia, pensar sobre América Latina. Hacia la década de los noventa, era claro para nuestro autor que:

preferimos manifestar que no existen las artes latinoamericanas, tal como las necesitamos. En este caso, la duda y la insatisfacción aguzarán nuestro sentido crítico y devendrán ambas seminales, pues nos impelerán a criticar nuestras prácticas artísticas y a cambiar su curso entre nosotros. Nuestro latinoamericanismo debe ser razonado, crítico y activo; nunca ingenuo, sentimental y pasivo. Las artes latinoamericanas existen, sin duda, pero dependientes y desvinculadas de nuestras mayorías demográficas. En verdad todavía no satisfacen nuestra necesidad de cambios estéticos ni responden a las necesidades de tales mayorías, como tampoco entran en interdependencia con las manifestaciones de los países ricos de Occidente.<sup>97</sup>

---

97 J. Acha, *Las actividades básicas de las artes plásticas*, p. 9.

Es innegable que Juan Acha fue uno de los críticos más relevantes para el desarrollo de la disciplina en el contexto mexicano y latinoamericano. Notamos a través de la revisión de varios de sus escritos que Acha mantiene una postura investigativa moderna, asociada con la predilección por las formas escriturales de la crítica, y especialmente por el interés de mantener una división disciplinar dentro de las creaciones artísticas. En aras de una actualización de su pensamiento, para esta investigación rescatamos el interés por analizar *críticamente* las condiciones contextuales de los países latinoamericanos en tanto agentes de particularidad periférica o dependientes dentro el contexto internacional socio-económico que finalmente decanta en las prácticas artísticas y en los modos de constituir los circuitos del arte. No obstante que la tendencia sociológica perdió fuerza a medida que otras corrientes de pensamiento lograron acoplarse con mayor contundencia a las cualidades de lo real y contribuyeron desde otros bastiones a pensar sobre el mundo de manera crítica, el interés de Acha por ubicar las particularidades prácticas y discursivas de las formas culturales latinoamericanas puede y debe mantener vigencia, al menos, como parte de una agenda pendiente que es evidente que no se ha logrado superar. Es en la posibilidad de pensar las relaciones de poder y valer a nivel internacional/global que se encarnan en el arte, y también a partir de la posición que México ocupa en ellas, que el pensamiento de Juan Acha tiene vigencia y necesita ser actualizado.

## 2. Los discursos hegemónicos de la crítica del arte desde una perspectiva decolonial. De lo moderno a lo contemporáneo.

La intención de este capítulo es hacer un recuento de la crítica moderna a partir de tres elementos que consideramos determinantes para que surgiera: sujeto, contexto y obra de arte. Dicho recuento, que es parcial y altamente discriminatorio, se articula a partir de estos tres elementos por considerarlos viables para elaborar una estrategia que permita hacer ver que la crítica de arte no es una disciplina sino un estado mental que se ejerció fuertemente a partir del siglo XVIII. En adición, esta parcialidad obedece a la intención de mostrar que en la contemporaneidad los elementos que permiten la crítica de arte se han redefinido y trasladado, por lo que lo mismo ha sucedido con sus materialidades. La redefinición del sujeto, del arte y especialmente de su contexto, sostenemos, nos permite abrir espacios de pensamiento para notar que la crítica del arte ha estado articulada por meta-discursos que condicionan los juicios e influyen en la circulación del arte en una escala transnacional.

### *2.1 Sujeto, contexto y obra de arte. Elementos modernos que permitieron el surgimiento de la crítica del arte.*

El ejercicio práctico de la crítica de arte se posibilitó a partir de un cúmulo de factores intelectuales, históricos y sociales específicos que se conjuntaron y consolidaron en diversas ciudades europeas durante el siglo XVIII, particularmente París y Londres. Esta forma de la crítica, abocada a las manifestaciones tradicionales del arte, surgió cuando la apreciación de la obra fue pensada como una facultad propia del sujeto y de su particular experiencia, con lo que se consideró al “juicio estético [...] indisociable de la toma de postura personal y social”<sup>98</sup>. El sujeto, como ente social diferenciado, adquirió presencia

---

<sup>98</sup> Rocío de la Villa, “El origen de la crítica de arte y los salones”, en Anna María Guasch, *La crítica de arte. Historia, teoría y praxis*, p. 25.

en el entorno público a través del concepto de ciudadano, que “se fundamenta en la convicción en la soberanía del individuo [...] cuyo acceso al conocimiento respalda su posición en la esfera pública.”<sup>99</sup> De acuerdo con lo anterior, las posibilidades de existencia del sujeto como ciudadano, es decir, como agente activo dentro de la esfera pública de la ciudad, dependían de su acceso al conocimiento, y por ende, de contar con los recursos apropiados para adquirirlo y proyectarlo. Por ello, se entiende que sea “la burguesía [...la] clase dominante a través de la opinión pública”<sup>100</sup>, pues en este nuevo contexto social, la existencia del sujeto se legitima mediante los recursos del saber y no a través de facultades heredadas o divinamente concedidas.

Los ciudadanos burgueses cultos constituyeron el campo de coexistencia social en la *esfera pública*, concepto que Terry Eagleton retoma del pensamiento de Jürgen Habermas y que se entiende como el *espacio* que “engloba diversas instituciones sociales [...] en las que se agrupan individuos particulares para realizar un intercambio libre e igualitario de discursos razonables, unificándose así en un cuerpo relativamente coherente cuyas deliberaciones pueden asumir la forma de una poderosa fuerza política”<sup>101</sup>. Para Eagleton, esta noción de esfera pública implica varias complejidades e inestabilidades derivadas de que Habermas conjuntó el análisis concreto de lo público con una visión idealizada del ejercicio social, pero es precisamente en esta ambigüedad del concepto que se percibe cómo ha trascendido a través del sentido común la estructura del pensamiento de las sociedades citadinas de la Europa dieciochesca y cómo la crítica de arte se desarrolló en ellas. La esfera pública, es pues, un espacio de convergencia social que a través del tiempo ha constituido diferentes formas del ejercicio de lo sensible y de la razón, el que sin embargo ha sido pensado como un espacio neutral en el que los sujetos se desarrollan de manera independiente.

Los nuevos grupos de individuos informados y educados del XVIII integraron en diferentes metrópolis europeas un público burgués “para el que el debate estético se [convirtió] en símbolo y metáfora [...] de un nuevo entorno] social, político y

---

99 *Ibidem*, p. 23

100 *Idem*.

101 Terry Eagleton, *La función de la crítica*, p. 11.

económico.”<sup>102</sup> Dentro de la esfera pública, el campo de la sensibilidad emergió como uno de los primeros bastiones donde los ciudadanos pudieron ejercitar esta supuesta individualidad y expresarla ante otros que también han hecho uso de sus conocimientos, gustos y experiencias para expresar una opinión. En el contexto completo es notorio cómo la crítica del arte forma parte de una red completa de prácticas y relaciones dentro de la esfera pública junto con eventos como lo fueron las exposiciones anuales “conocidas como Salones (debido al *Salón Carré*, una sala en el palacio del Louvre en la que se llevó a cabo por primera vez), estas exposiciones mostraban el trabajo de docenas (y, eventualmente, cientos) de artistas asociados con la Academia, y duraban dos meses. Y, a partir de 1737, fueron abiertas y gratuitas para todos los miembros del público”.<sup>103</sup> En este sentido, es necesario acotar que la apertura del Salón hacia el *amplio público* fue un proceso que se llevó a cabo paulatinamente y que solo logró un verdadero nivel de contundencia hasta después de la Revolución Francesa, es decir, hacia finales de siglo.

Terry Eagleton identifica tres grandes momentos en el desarrollo de la crítica durante los siglos XVIII, XIX y XX, los cuales están asociados con el ejercicio de los sujetos en la esfera pública y con la dinámica cultural y política que, primero, ve el desplazamiento de la aristocracia como clase dominante, segundo, que ubicó a la burguesía como clase en ascenso, fraccionada y en disputa, y que ulteriormente, en un tercer momento, posicionó a la burguesía como la nueva clase dominante en el siglo XIX, aspecto que se extiende hasta el siglo XX y XXI. Así, en *La función de la crítica*, Eagleton asocia el ejercicio crítico escrito con el flujo del pensamiento social que sucede en la esfera pública londinense, que es necesario acotar, abarcaba varios campos de la cultura y no se ejercía como una actividad especializada para cada área. El primer momento, que ha sido referido párrafos arriba, ubica ese tiempo en que “la crítica europea moderna nació de la lucha contra el Estado absolutista”<sup>104</sup>, generó la noción de esfera pública sobre el concepto de ciudadanía y permitió que fuera el supuesto uso del juicio y la razón el valor para desplazarse dentro del marco de lo social. Así, el “mercado verdaderamente libre [...era] el del discurso cultural mismo, dentro, por supuesto, de ciertas regulaciones normativas”<sup>105</sup>,

---

102 R. de la Villa, *ídem*.

103 Kerr Houston, *An Introduction to Art Criticism: Histories, Strategies, Voices*, p. 26.

104 T. Eagleton, *op. cit.*, p. 11.

105 *Ibidem*, p. 18.

en este primer estadio de principios del siglo XVIII, la labor del crítico consistió en “administrar esas normas, en un doble rechazo del absolutismo y de la anarquía. Lo que se dice no obtiene su legitimidad ni de sí mismo como mensaje ni del título social del emisor, sino de su conformidad como enunciado con un cierto paradigma de razón inscrito en el propio acto de habla”.<sup>106</sup> La acción legítima de la crítica en ese entonces, entiende Eagleton, era la de vigilar la acción discursiva y reconocer la validez de dicho discurso a través de la estructura misma de lo que se dice en el contexto de lo público. Sobre este argumento, Eagleton añade que la esfera pública “no reconoce identidad racional alguna más allá de sus propios límites, pues lo que importa como racionalidad es precisamente la capacidad de articular dentro de sus límites; los sujetos racionales son quienes son aptos para un cierto modo de discurso, pero esto no se puede juzgar como no sea en el acto de su emisión.”<sup>107</sup> En este sentido, aparece una característica propia de la participación dentro de la esfera pública dieciochesca ilustrada que se perpetuará hacia el presente, al menos en algunas formas de enunciación: la pretensión de universalidad y objetividad a través del argumento de la razón que margina y desplaza formas distintas de articular el pensamiento, y por lo que “todos los enunciados se mueven [...] dentro de un régimen que los eleva a una categoría universal en el momento mismo de producirlos, los inscribe en una legitimidad que ni es plenamente anterior al enunciado concreto ni es exactamente reducible a él [...]. La burguesía descubre así en el discurso una imagen idealizada de sus propias relaciones sociales”.<sup>108</sup> Por lo anterior, es posible determinar que fue en este momento cuando se articuló la idea del crítico como un miembro de la sociedad que ejercía su derecho a participar en público a través de su capacidad de juzgar y su derecho a opinar.

Arnold Hauser también alude a esta transición a partir de la condición del público para las artes visuales y las instituciones que actuaban dentro de la esfera pública dieciochesca parisina:

El público burgués, que había surgido en el siglo XVIII, se consolidó y desempeñó en lo sucesivo un papel decisivo como círculo interesado en las artes plásticas. [...] El público [...] en el siglo XVIII abarcó también a gente que se interesaba por los cuadros sin pensar

---

106 *Idem.*

107 *Ibidem*, p. 18.

108 *Ibidem*, p. 19.

en su adquisición. Esta tendencia venía acentuándose desde el Salón de 1699, y en 1725 informa ya el [periódico] *Mercure de France* que se podía ver en el Salón un enorme público de todas las clases y todas las edades, que miraba, ensalzaba, criticaba y censuraba. Según los informes de la época, la afluencia fue sin precedentes, y aunque la mayoría acudía sólo porque la visita al Salón se había puesto de moda, sin embargo, el número de aficionados serios había crecido también. Esto lo prueba, sobre todo, la gran cantidad de nuevas publicaciones de arte, de revistas artísticas y de reproducciones. [...] La vida artística de París, de la que en adelante se ocupa todo el mundo culto, debe, sin embargo, su impulso más fuerte a las exposiciones de arte, que en modo alguno se limitan al Salón. [...] Las exposiciones de arte fueron organizadas de manera regular solo a partir de 1673, es decir, desde el momento en que, al reducirse el apoyo oficial, se ven obligados los artistas franceses a volverse los compradores. [...] Hasta que la Revolución abrió en 1791 el Salón a la totalidad de los artistas, no se hicieron innecesarias las exposiciones secesionistas [...] La revolución significó el fin de la dictadura de la Academia y de la monopolización del mercado artístico por la corte, la aristocracia y la alta finanza.<sup>109</sup>

La destitución del orden político monárquico que dio paso a los Estados democráticos a finales del siglo XVIII estuvo acompañada de varios cambios en la forma de entender el ejercicio del crítico. Para Eagleton, en el segundo estadio el crítico pasa de ser una voz para la opinión pública cohesionada en favor del reconocimiento del lugar que la burguesía tenía en la sociedad a un campo de batalla entre facciones políticas de la misma burguesía enfrentadas por puntos de vista que buscaban constituirse como legítimos. Por ello, la crítica se convierte en “un lugar de enfrentamiento político [...]”; y es en este contexto donde quizá podamos evaluar mejor el nacimiento del *sabio* del siglo XIX. Lo que el sabio representa, podría decirse, es un intento de rescatar la crítica y la literatura de las sórdidas luchas políticas internas [...] constituyéndolas en formas trascendentales de conocimiento”.<sup>110</sup> De este cambio, se entiende que emane otra forma de entender al crítico y que para Eagleton fue dominante durante los primeros años del siglo XIX: el crítico como ser superior que se enfrenta a las formas culturales para pensarlas de un modo *especial* pero que se desconecta del resto del público, cualidad que lo conduce “a un aislamiento trascendental, [...pues] su visión de la degradación cultural lo aboca a la producción de

---

109 Arnold Hauser, *Historia social de la literatura y el arte*, Tomo II, pp. 172-173.

110 T. Eagleton, op. cit., p. 45.

tono profético [...y se priva] de una audiencia apropiada para sus cavilaciones”.<sup>111</sup> En consecuencia, se da un distanciamiento intelectual entre el crítico y su público, y “no es ya el igual codiscursivo de sus lectores, que atempera sus percepciones con un rápido sentido de su común opinión; la posición del crítico con relación a su audiencia es ahora trascendental”.<sup>112</sup> Las disputas entre facciones de la crítica decimonónica provocaron divisiones cada vez más profundas que separaron este ejercicio en disciplinas como el arte, la música o la literatura, cada una de ellas se recreó en estas discusiones trascendentales y su resultado fue un alejamiento del público. De tal forma que “el crítico romántico es, en efecto, el poeta que justifica ontológicamente su propia práctica, que elabora sus implicaciones más profundas, que reflexiona sobre los fundamentos y las consecuencias de su arte”.<sup>113</sup>

A partir de la división de las formas críticas y del distanciamiento con el público, Eagleton encuentra que el tercer estadio de la crítica sucederá durante el siglo XIX y extenderá parte de su problemática al XX. Para sintetizar la problemática, diremos que Eagleton encierra en el concepto *hombre de letras*, la actitud y actividad que el crítico decimonónico llevaba a cabo. En primer lugar, el hombre de letras “es más el portador y abastecedor de una sabiduría ideológica generalizada que el exponente de una destreza intelectual especializada”<sup>114</sup>, lo que implica que, no obstante que la crítica se encuentra dividida en especialidades, son los hombres de letras quienes incursionaron en diferentes campos con un encuadre de pensamiento amplio, el cual adaptaron a las distintas disciplinas objeto de la crítica. La problemática del hombre de letras, considera Eagleton, es que este bagaje general no obedece a una intención cohesionadora de saberes tanto como a una “necesidad material [que] lo obliga a ser un *bricoleur*, un diletante, un ‘manitas’, profundamente envuelto para poder sobrevivir en el mismo mundo [...] El hombre de letras sabe tanto porque no puede ganarse la vida con una sola especialidad intelectual”.<sup>115 116</sup>

---

111 *Ibidem*, p. 46.

112 *Ibidem*, P. 47.

113 *Ibidem*, p. 48.

114 *Ibidem*, p. 51.

115 *Ibidem.*, p. 52.

116 El texto de Eagleton continua el análisis de la crítica hacia el siglo XX, donde ubica que el mercado adquirirá un papel fundamental, descomponiendo la esfera pública para convertirla en cultura de masas, y

A través del texto de Terry Eagleton es posible pensar en las condiciones sociales que permitieron la existencia de la crítica como un ejercicio originado en las ciudades poderosas del siglo XVIII. Especialmente, es necesario poner atención a los componentes que dieron lugar a ella: el pensamiento ilustrado, la burguesía como clase social en ascenso y confrontada con la aristocracia, el surgimiento de la esfera pública, al ciudadano como participante y a las herramientas técnicas lingüísticas y escriturales de alguna manera democratizadas. En resumen, la importancia del contexto moderno público.

En lo que refiere a las condiciones técnicas, la aparición del periodismo fue un elemento decisivo para la aparición de la crítica de arte. Si bien hacia finales del siglo XVIII varios periódicos franceses, ingleses y alemanes –entre otros– habían dedicado secciones especiales a la crítica de las artes visuales, fue durante el siglo XIX que la crítica especializada comenzó su verdadera explosión numérica, tanto en periódicos generales como en revistas especializadas en Europa y América.<sup>117</sup> Nuevamente, este aspecto da cuenta de cómo la esfera pública reunía las condiciones para que la crítica de arte y su poder discursivo existieran.

Al conceptualizar los rasgos contextuales anteriores deducimos que la posibilidad de generar discursos en torno a la obra de arte y hacerlos públicos implicó la habilitación de una terna de categorías que no se habían presentado en estadios anteriores del pensamiento occidental y que por lo tanto son propios de la fase moderna:

a) El reconocimiento de la subjetividad y de la facultad de juzgar como parte constitutiva de la experiencia de los ciudadanos. Esta forma de pensamiento articulada durante la ilustración y desarrollada filosóficamente por autores como Kant, es la que da cuenta de las prácticas y decisiones del individuo en la esfera pública. Así, “el sujeto

---

poniendo en una situación de inutilidad al crítico. La conclusión del texto es reveladora y apunta a la redefinición de la crítica a partir del repensamiento de su origen antihegemónico.

117 **Prensa europea decimonónica que publicaba crítica de arte:** *Journal des Débats* (Fr), *Le Moniteur universel* (Fr), *Le Figaro* (Fr), *Le Charivari* (Fr), *Le journal amusant* (Fr), *Gazette des beaux-arts* (Fr), *L'Artiste* (Fr), *Revue de deux mondes* (Fr), *L'indépendance belge* (Fr-PB) *The Crayon* (EUA), *The New Path* (EUA), *The Herald* (EUA), *The Post* (EUA), *The Tribune* (EUA), *Blackwood's Magazine* (Ing), *The Art-Journal* (Ing). En K. Houston, *ob. cit.*, p. 26 – 28, *passim*. **Prensa mexicana decimonónica que publicaba crítica de arte:** *Revista Universal*, *El Federalista*, *El Siglo XIX*, *El Correo de los Estados*, *El Centinela Católico*, *El Río Bravo*, *La Libertad*, *El tiempo*, *La Cruz*, *Revista Científica y Literaria*, *La civilización*, *Revista Moderna*. En Ida Rodríguez Prampolini, *La crítica de arte en México en el siglo XIX. 1858 – 1878*, p. 467 – 476, *passim*.

kantiano se rige por la experiencia, por los imperativos categóricos, por una ética universal de la razón auto-constituida (autonomía) y *a priori*; es decir un ser racional. [...] La razón kantiana es ante todo una razón escindida: una razón ilustrada, equivalente a decir una razón crítica y pública, pero también una razón jurídica”.<sup>118</sup> Sucede entonces que en la modernidad se atribuye al sujeto, como ya hemos mencionado anteriormente, un lugar en la esfera pública que se logra mediante “una voz”, la creación de un discurso que se ampara, supuestamente, en la idea de la razón.<sup>119</sup>

b) La concepción del arte como una actividad autónoma, es decir, pensada como parte de lo público, pero con cualidades que la distinguen del resto de las demás y que la ubican como una práctica con condiciones materiales e intelectuales diferenciadas. Estas cualidades integran en su conjunto la noción de autonomía del arte, que Peter Bürger, siguiendo a Adorno y revisando críticamente a Kant y Schiller, resume de la siguiente manera:

Es una categoría de la sociedad burguesa. Permite describir la desvinculación del arte respecto a la vida práctica, históricamente determinada, describir pues el fracaso en la construcción de una sensualidad dispuesta conforme a la racionalidad de los fines en los miembros de la clase que está, por lo menos periódicamente, liberada de constricciones inmediatas. En esto reside el momento de verdad del discurso de las obras de arte autónomas.<sup>120</sup>

Esta categoría, continúa Bürger:

no permite captar el hecho de que esa separación del arte de sus conexiones con la vida práctica es un *proceso histórico*, que está por tanto *socialmente condicionado*. Y precisamente la falsedad de la categoría, el momento de la deformación, consiste en que cada ideología [...] está al servicio de alguien. La categoría de autonomía no permite percibir la aparición histórica de su objeto. La separación de la obra de arte respecto a la praxis vital, relacionada con la sociedad burguesa, se transforma así en la (falsa) idea de la total independencia de la obra de arte respecto a la sociedad.<sup>121</sup>

---

118 Javier Torres Vindas, “Notas para leer al Sujeto en Foucault desde América Latina”, en *Agencia latinoamericana de información*.

119 Cfr., Michel Foucault, “¿Qué es la Ilustración?”.

120 Peter Bürger, *Teoría de la vanguardia*, p. 99.

121 *Idem*.

En síntesis, observamos que la crítica moderna emerge junto con la noción de autonomía, la cual implica una separación del “arte” –pensado a partir de su definición ilustrada– respecto de la *praxis vital*. La problemática radica en considerar que esta categoría, correspondiente a una intención, un momento y un lugar específico, sea la hipóstasis del arte.

c) Que tanto el sujeto como el arte están anclados a la realidad-contexto, por lo que su desarrollo a través del tiempo y el espacio admite una constante mutabilidad. Consideramos aquí que el contexto como condicionante de las cualidades del arte puede ser estudiado a partir de la dicotomía tiempo y espacio, que, en su entrecruzamiento, generan el devenir de la Historia. De esta manera, observamos que cada noción ha recorrido un camino a diferente paso. Las condiciones disciplinares del estudio de la Historia y de la Historia del Arte en la modernidad admiten que existe en el arte una condición temporal que provoca el cambio de sus formas y modos de hacerse<sup>122</sup>, y esto fue parte del pensamiento filosófico y cultural imperante en el siglo XIX. Ya Charles Baudelaire, en sus textos críticos (culturales) sobre la modernidad hacía hincapié en la relevancia de lo temporal, pues “la modernidad es lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente, la mitad del arte [...] Este elemento transitorio [...] cuyas metamorfosis son tan frecuentes, no tienen el derecho de despreciarlo o prescindir de él. Suprimiéndolo, caen forzosamente en el vacío de una belleza abstracta e indefinible.”<sup>123</sup> Sin embargo, el vínculo entre la producción de arte y las condiciones geopolíticas que lo informan no se constituiría como una forma de estudio disciplinar sino hasta el siglo XX con corrientes como la denominada Historia Social del Arte<sup>124</sup>, los estudios culturales, los estudios derivados del postestructuralismo (estudios postcoloniales), o las teorías decoloniales.

Consideramos entonces que la co-relación entre la experiencia subjetiva y el objeto artístico ubicada en un espacio-tiempo específico fue lo que en la modernidad posibilitó la apertura de un lugar discursivo acerca de las experiencias estéticas y las cualidades de las

---

122 Como ejemplos representativos de la importancia del tiempo en la Historia del Arte durante el siglo XIX, considérese a Irwin Panofsky, Jacob Burckhardt o Heinrich Wölfflin.

123 Charles Baudelaire, “Pintor de la vida moderna”, p. 10.

124 “[...] se comenzó a trabajar más metódicamente respecto de la [...] historia social del arte [...] a partir del trabajo de] Arnold Hauser y Friedrich Antal [...]”. (Magdalena Dardel Coronado, “Una propuesta vinculante entre la historia social del arte y la historia social: breve recorrido historiográfico”, pp. 253-254.)

obras que las motivan, y como ya se ha mencionado, pues el nicho de esta dinámica fueron las ciudades europeas del siglo XVIII, específicamente en ciudades como París o Londres, donde la crítica de arte fue:

una respuesta a las nuevas exhibiciones públicas de arte, [...] a la existencia de una venerable cultura periodística y de una vívida industria editorial, [...] a un creciente vocabulario artístico especializado [...] y al producto de un cambio en el entorno político [...] pues] con la evolución de las exposiciones verdaderamente públicas [...], la población común se podía costear el observar las obras de arte recientes, por lo que la crítica a menudo se posicionó como una expresión del pueblo. Así, aunque las primeras respuestas escritas a los Salones y Exposiciones de verano eran a menudo individualistas, ganaron un cierto grado de legitimidad al clamar la representación, en algún nivel, de la opinión pública.<sup>125</sup>

La crítica de arte es, entonces, una práctica discursiva que en la modernidad indagó los modos sensibles e intelectuales en que un sujeto-ciudadano se relaciona con un fenómeno-arte y el cómo de la articulación de la experiencia a partir del fenómeno artístico. Esta práctica discursiva implica la construcción de una “voz” pública, lograda por el reconocimiento que la propia esfera hace de la facultad que el crítico tiene de articular un argumento en el encuadre de la razón. Dicha capacidad argumentativa implica juzgar, señalar, y en resumidas cuentas discriminar, bajo los fundamentos construidos, cuáles obras de arte poseen mejores cualidades por sobre otras, siempre dentro del marco de la esfera pública y sus propios argumentos.

Consideramos que la crítica moderna de los siglos XVIII, XIX, y primera mitad del siglo XX replica en gran medida las condiciones de operación tradicionales de la triada que arriba hemos expuesto, pues está enfocada en el vínculo entre este supuesto sujeto universal discursivo (el crítico) y el objeto artístico autónomo, a la vez que toma en cuenta la posición temporal del sujeto que enuncia mas no las condiciones del lugar de enunciación desde lo geopolítico y de las peculiaridades de cada esfera pública, si es que toda sociedad tuviera alguna. En adición, entendemos que este vínculo se forma con el ejercicio discursivo de juicio, que sale a la esfera pública con resultados de pretensión de un sujeto universal que habla con el argumento de la razón, y que a medida que se especializó la actividad se decantó en la profesionalización de la voz discursiva centrada en el objeto de arte autónomo

---

125 K. Houston, *ob. cit.*, p. 28.

e igualmente universal. Así, la crítica de arte parte del fenómeno artístico y su vínculo con el sujeto para producir análisis expresados con la finalidad de ser socializados y, en definitiva, instituidos.

En un sentido pragmático, se entiende entonces que la naturaleza de la crítica de arte haya sido la de una publicación periódica en la que constantemente se externen e instituyan modos de entender el porqué y el cómo de la experiencia frente a la obra de arte. Desde su origen dieciochesco hasta la contemporaneidad, los medios sobre los que la crítica de arte se manifiesta han cambiado adaptándose a su momento histórico, sin embargo, en la modernidad, es su cualidad textual discursiva la que la convierte en un elemento que se posiciona entre el fenómeno artístico y la experiencia subjetiva del crítico y de otros, una especie de revisitación de la obra de arte que desarrolla *a posteriori* la articulación ordenada de la experiencia y la generación de teorías generales para enjuiciar y valorar una obra de arte. Entonces, la crítica moderna de arte es un texto que instituye la valoración que un sujeto ha realizado de su experiencia estética y de la constitución discursiva y material de la obra de arte. Los juicios de valoración son de una variabilidad inabarcable, pues en el correlato del fenómeno de la experiencia ante la obra de arte pueden existir tantos horizontes de aproximación como sujetos, emotividades y teorías existan. Así pues, en la mostración que implica la crítica del arte están implícitos marcos de pensamiento (horizontes de sentido) que el sujeto emplea para ubicar el fenómeno artístico en un campo de saber y de sentir que termina por convertirse en una teoría sobre la consistencia compleja de la obra de arte. La reconfiguración de estos marcos de pensamiento a través del tiempo produce la historia de la crítica de arte.

La paulatina especialización de la crítica de arte en el juicio de las obras autónomas devino hacia el siglo XX en una práctica de aparente independencia discursiva centrada en la construcción de marcos teóricos que promovieran la valoración del arte. Como Richard Shiff afirma, “los artistas se ocuparon de actividades que pudieran no tener ningún propósito en ningún marco social interesado con la producción y el progreso. Esta mitología de percepción artística está asociada con otra que sirve como su fundamento: el mito del artista moderno, que es un individuo capaz de resistir la presión de las actividades

con finalidad”.<sup>126</sup> La crítica de arte acompañó este proceso de separación “perdiendo contacto con las ‘fuerzas imaginativas’ del arte en intentos metódicos por desvincular sus estudios de la forma artística (que mantiene interés estético) de sus prejuicios y pasiones personales (gobernadas por interés práctico o deseo)”.<sup>127</sup> Por este interés dissociativo emergieron con fuerza posturas de intención objetivista que acentuaban una crítica de carácter casi científico y con un rigor de análisis estricto para defender el juicio de valor sobre el arte.

El formalismo como encuadre para analizar e historiar el arte busca erigirse como una disciplina científica y pretende no ser “la mera crónica de unos acontecimientos culturales, ligados a la historia política o social de las naciones, sino [...] la historia de un objeto propio, cuya evolución depende, por tanto, de su propio concepto”.<sup>128</sup> Nuevamente, el precepto de la autonomía de la obra de arte es fundamental, pues:

Concebir la obra de arte de forma autónoma implica hacer posible una historia interna y autónoma del arte [...] esto es [...] reconocer la obra de arte con independencia de la función social que cumpla [...], también de la experiencia que provoque, sea emotiva, ética o cognitiva, placentera o no. El formalismo no se concreta en una única escuela historiográfica. De las ideas formalistas surgen una serie de métodos, de concepciones del arte y su historia, que tienen en común el tratar de delimitar criterios puramente artísticos.<sup>129</sup>

No obstante que el formalismo fue una tendencia de la crítica de arte desde el siglo XIX puesta en práctica por autores como John Ruskin o Roger Fry, fue durante la primera mitad del siglo XX que Clement Greenberg consiguió elaborar la crítica formalista más influyente dentro de los discursos sobre el arte moderno. Desde la perspectiva de Stephen Melville, “Greenberg ha ejercido una fuerte [...] exposición sobre la historia del arte. Hemos sido [...] incapaces de relegarlo [...] a su momento dentro [...] de la historia de la crítica, en cambio, lo vemos aparecer como ofreciendo algo que sustenta la posible forma

---

126 Richard Shiff, *citado por*, Michael Schreyach, “The Recovery of Criticism”, en James Elkins, *The State of Art Criticism*, p. 7.

127 *Idem*.

128 Francisca Pérez Carreño, “El formalismo y el desarrollo de la historia del arte”, en Valeriano Bozal, *Historia de las ideas estéticas*, vol. 2, 256

129 *Idem*.

y autocomprensión de la disciplina, haciendo [...] insinuaciones sobre cómo reimaginarla en su contemporaneidad”.<sup>130</sup> La relevancia de Greenberg obedece a factores que tienen que ver con la estructuración de su postura formalista, pero especialmente, a que encarnó esta forma canónica del crítico moderno que durante el siglo XIX se había instituido: un sujeto de la esfera pública que enaltecía la posición de la obra autónoma como principio universalizante para la experiencia estética a través de un discurso fundamentado en el uso de la razón (con claras intenciones de aplicar en ella rigor científico y filosófico) y que inscribía el desarrollo de la obra de arte a través del tiempo a partir de esta misma noción de autonomía.

Podemos atribuir también el realce de Greenberg al hecho de que su discurso crítico se desarrolló en condiciones materiales que le dieron oportunidad de alcanzar enormes cantidades de lectores al escribir para los diarios y revistas con mayor tiraje en uno de los países con mayor impacto para la socioeconomía global.<sup>131</sup> Como James Elkins señala cuando introduce las cualidades de la crítica moderna para después enunciar la crisis de la crítica actual, “Greenberg escribía extremadamente bien, con una claridad feroz”<sup>132</sup>, aunque su popularidad estaba relativamente circunscrita al campo del arte, a diferencia de críticos anteriores como Baudelaire o el propio Diderot, “un erudito y uno de los filósofos más importantes del siglo”.<sup>133</sup> Por ello, Elkins argumenta que “estas comparaciones no son tan injustas como parece, porque son sintomáticas del lento desplazamiento de la crítica de arte del mundo cultural. ¿Quiénes, después de todo, *son* los críticos contemporáneos importantes?”.<sup>134</sup> La respuesta se encuentra en las publicaciones con mayor número de impresiones. No queremos decir con esto que no existieron otros críticos similares en habilidad, condición y destreza intelectual, sin embargo, fue la posición de Greenberg, en el sentido discursivo y geopolítico la que le permitió lograr un alcance determinante.

---

130 Stephen Melville, “Is This Anything? Or, Criticism in the University”, en J. Elkins, *ob. cit.*, p. 119.

131 Greenberg escribió crítica cultural desde la década de los 30, aunque es más conocido por las publicaciones que hizo entre 1955 y 1965 para espacios como el *Partisan Review*, *Nation* y *Horizon*. Cfr. Calire Dalglish, *The Greenberg Supremacy: An assessment on Clement Greenberg’s relevance and influence in the writing of Lucy Lippard, Rosalind Krauss, and David Joselit*, p. X, y K. Houston, *ob. cit.*, pp. 60-61.

132 J. Elkins, “On the Absence of Judgment in Art Criticism”, en J. Elkins, *ibidem.*, p. 75.

133 *Idem.*

134 *Idem.*

Centrado en el principio kantiano de autonomía, por ejemplo, Greenberg construyó una teoría en la que la relación sujeto-contexto-obra de arte tomaba como punto de partida el supuesto de que la obra tiene valor por destacar las cualidades que son únicamente propias de su medio:

Lo moderno no incluye sólo el arte o la literatura. En este momento engloba casi todo lo verdaderamente vivo en nuestra cultura. [...] Identifico lo moderno con la intensificación, casi la exacerbación, de la tendencia autocrítica que empezó con Kant. Puesto que este filósofo fue el primero en criticar los medios mismos de la crítica, veo en Kant al primer moderno verdadero. [...] La esencia de lo moderno consiste, en mi opinión, en el uso de los métodos específicos de una disciplina para criticar esta misma disciplina. [...] La autocrítica moderna se desarrolla a partir de la crítica ilustrada, pero no son lo mismo. La Ilustración criticaba desde el exterior, según se desprende del sentido más aceptado de la palabra crítica; lo moderno, en cambio, critica desde el interior, empleando los métodos propios de lo que está siendo criticado. [...] A una actividad como la religión, que no podía recurrir al criticismo inmanente kantiano para justificarse, sabemos lo que le ha sucedido. [...] Las artes sólo podrían evitar esa equiparación por abajo si conseguían demostrar que deparaban un tipo de experiencia valiosa por sí misma, que no podía obtenerse mediante ninguna otra actividad. [...] Como se ha comprobado finalmente, cada arte tuvo que realizar esta demostración por su cuenta. Era necesario exponer lo que el arte en general tenía de único e irreductible, pero también lo que de única e irreductible tenía cada arte en particular. [...] El arte realista o naturalista encubría el medio y usaba el arte para ocultar el arte. El arte moderno, en cambio, utiliza el arte para llamar la atención sobre el arte.<sup>135</sup>

Este fragmento de *La pintura moderna* deja ver que para Greenberg, la condición moderna y autocrítica del arte podía ser constatada en el objeto mismo, en su materialidad. La mancha, el color y la planimetría son propiedades formales autónomas a través de las que el sujeto observador podía constatar y criticar a la pintura. Asimismo, la concepción greenbergiana del tiempo articulaba una progresión histórica de la autonomía del medio artístico, la cual se purificaba a medida que avanzaba en una actitud autocrítica. Nuevamente, la relación entre el sujeto universal y la obra autónoma aparece y hace evidente que el tiempo tiene un carácter relevante en el estudio del desarrollo del arte, mas no así las condiciones culturales, materiales o políticas. Para Greenberg, “lo absoluto es lo

---

135 Clement Greenberg, “La pintura moderna”, en *La pintura moderna y otros ensayos*, pp. 111-112.

absoluto”<sup>136</sup>, y aunque se constituye en el arte de diferentes formas, para el proceso moderno el camino es claro por la ruta de la autocrítica. Formas espurias de cultura serían producto del mal gusto, de falsas asimilaciones y producciones banales, serían *kitsch*, objetos hechos para “aquellos que, insensibles a los valores de la cultura genuina, estaban hambrientos del entretenimiento [... pues en la era industrial] saber leer y escribir ya no servía para distinguir las inclinaciones culturales de un individuo porque había dejado de ser el índice exclusivo de los gustos refinados”.<sup>137</sup> Lo que queremos destacar aquí del pensamiento crítico de Greenberg es que nuevamente se posiciona como un sujeto que discrimina las producciones artísticas a partir del marco de razonamiento que él mismo ha creado y dentro del cual se piensa en una forma de cultura moderna específica, apreciada por un tipo de sujeto letrado y con un “buen gusto” cultivado. La relación sujeto-obra de arte-contexto para esta forma de crítica mantiene los parámetros de sujeto universal y de obra de arte autónoma.

La influencia del formalismo de Greenberg vio continuidad en críticos norteamericanos destacados que escribían para las revistas *ArtForum* o *ARTnews*, como es el caso de Michael Fried o incluso Rosalind Krauss en su momento previo a la fundación de la revista *October*.<sup>138</sup> Fuera de los Estados Unidos, el impacto del expresionismo abstracto como tendencia pictórica propiamente moderna y norteamericana desde el discurso de Greenberg y sus seguidores se volvió altamente influyente. El discurso laudatorio construido alrededor de esta forma pictórica por parte de los críticos de arte formalistas, los directores de museo, los creadores de políticas culturales e incluso agentes del sector político en *strictu sensu* de Estados Unidos, terminó en lo que Serge Guilbaut definió como el robo de la idea del arte moderno por parte de Nueva York. La llamada vanguardia auténticamente norteamericana terminó por apropiarse de la voz discursiva en el contexto del mundo occidental. Donde alguna vez estuvo París como pionero de la vanguardia artística, ahora estaban los Estados Unidos redondeando la narrativa del arte moderno. La clave radicaba en esa postura aparentemente apolítica y descontextualizada del sujeto universal solo frente al arte autónomo que eximía al artista de tomar una postura

---

136 *Ibidem.*, p. 26.

137 *Ibidem.*, pp. 30, 31.

138 K. Houston, ob. cit., p. 61-63, *passim*.

en el ajetreado contexto de la Guerra Fría. Por lo tanto, “el éxito sin precedentes de la vanguardia norteamericana a nivel nacional e internacional no se debió sólo a consideraciones estéticas y estilísticas [...] sino también, y aún más, a la resonancia ideológica del movimiento”.<sup>139</sup> El flujo del discurso sobre el arte era ahora conducido desde Nueva York, la voz imperante que se escuchaba en todos los puntos del planeta que aspiraban a entrar a la discusión del arte moderno.

## *2.2 El desarrollo de la crítica del arte en México a partir de su condición colonial*

Los países latinoamericanos, y dentro de ellos México, como caso específico para nosotros, no fueron ajenos a la importancia del expresionismo abstracto y al formalismo como marco teórico para la producción de crítica. Sin embargo, este fenómeno no fue una novedad. Ubicamos una larga tradición del pensamiento latinoamericano en materia de la crítica del arte y la cultura que vuelve la mirada constantemente hacia Europa (Francia, especialmente) y Norteamérica. Atribuimos, siguiendo el pensamiento de autores como Aníbal Quijano<sup>140</sup> o Roberto Fernández Retamar<sup>141</sup>, que esta tendencia imitativa y aspiracional es el resultado de un conflicto de identidad que marca una escisión en el *ethos* de los pueblos de Latinoamérica y que está enraizado en el origen mismo de la modernidad-colonialidad. La condición colonial ha provocado que las constituidas naciones modernas latinoamericanas se planteen una retórica pregunta que oriente sobre el papel que tienen dentro de la dinámica de la modernidad en cuestiones como la cultura, la economía o la política. En definitiva, la colonialidad en Latinoamérica tiene que ver con la identidad, como afirma Aníbal Quijano:

En América Latina y en el Caribe, desde siempre en su historia, está planteado un conflicto entre tendencias que se dirigen hacia una reoriginalización cultural y otras de represión contra ellas o de reabsorción de sus productos dentro del poder dominante en la sociedad. Ese conflicto impregna nuestra más profunda experiencia histórica, porque no solamente

---

139 Serge Guilbaut, *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno*, p. 14.

140 Aníbal Quijano, “Colonialidad del poder, cultura y conocimiento en América Latina”, en *Anuario Mariateguiano*, pp. 113-121.

141 Roberto Fernández Retamar, “Calibán”, en *Casa de las Américas*.

subyace en la raíz de nuestros problemas de identidad, sino que atraviesa toda nuestra historia [...].<sup>142</sup>

A partir de las primeras décadas del siglo XIX se reconoce a México como una nación políticamente independiente, momento en el que dentro del ambiente cultural comenzó a discutirse la problemática de la formación de un frente identitario que caracterizara las políticas culturales —por llamarlas de alguna forma— mexicanas. Se tomaba en cuenta el nexo con la tradición española, “pero era la tradición odiada, la incómoda, la que había ocasionado el atraso en las colonias con respecto a los países más adelantados de la tierra como eran los Estados Unidos, Inglaterra y Francia”.<sup>143</sup> El paso lógico dentro del discurso del progreso y la modernidad, fue considerar que había que “vincularse culturalmente a ellos y desprenderse de todo lo que ostente el sello español [...pues] sienten, es el único país que no ha entrado por la ruta de la modernidad”.<sup>144</sup> El conflicto nacional decimonónico tiene que ver entonces con que “el mexicano [...] vive rasgado entre dos posturas irreconciliables. Por una parte, la tradición católica española, [...] y por la otra, la alucinación por los ideales europeos que nacieron con la Revolución Francesa y que daban el tono moderno y progresista tan anhelado”.<sup>145</sup> Este encuadre sociocultural es en el que la esfera pública mexicana introduce el ejercicio de la crítica de arte, una crítica “envuelta siempre en necesidades vitales de varios tipos”<sup>146</sup>, y que obedece a un interés por “aparejarse” en la carrera del progreso. Ida Rodríguez Prampolini ubica dos cualidades centrales en la crítica de arte decimonónica mexicana: “por un lado el caos, la incertidumbre y la anarquía de opinión y por otro la preocupación política y social como vivencia central”.<sup>147</sup> Esto quiere decir que la crítica mexicana durante el siglo XIX mostró una importante heterogeneidad discursiva, por lo que mientras unos hablaban de la técnica, otros se debatían sobre la esencia del arte o incluso los problemas de enseñanza en la academia. Además, aquellos que publicaban sobre crítica no formaban parte de un grupo

---

142 A. Quijano, *ob. cit.*, p. 113.

143 Ida Rodríguez Prampolini, *La crítica de arte en México en el siglo XIX. 1810-1858*, p. 9.

144 *Ibidem.*, pp. 9-10.

145 *Idem.*

146 *Idem.*

147 *Ibidem.*, p. 11.

especializado en ello, sino –similar al contexto parisino o londinense del siglo XVIII– que constituían una colectividad interesada en temas de política, religión, historia, etcétera. No obstante, estas características se vieron envueltas en la idea central de la identidad y de cómo esta se manifiesta en las formas artísticas, por lo que observamos que la crítica de arte mexicana usará como juicio valorativo relevante la calidad de las obras en tanto representativas de esos valores universales modernos logrados primero en los grandes centros del poder occidental: autonomía<sup>148</sup> de la obra de arte y sujeto universal que hace uso de la razón. Nuevamente, el contexto aparece en su condición temporal (el “atraso” de México respecto a otras naciones) mas no en sus condiciones geopolíticas (la condición colonial).

Incluso cuando, como ya hemos dicho, la crítica de arte mexicana fue heterogénea en posturas, destacamos esta intención de acompasamiento respecto a las dinámicas artísticas en los centros políticos y económicos de occidente. Por ejemplo, dentro de la crítica de mediados de siglo XIX, en la que se refería a una relevante corriente neoclásica en México, Rafael de Rafael opinaba en un artículo de 1849 para *El Universal* que:

La escultura, propiamente dicha, debe su origen a la civilización y al entusiasmo de los pueblos. Si no existe la civilización, aun cuando el entusiasmo sea el más ardiente, faltando el conocimiento de las formas, la escultura será un producto bárbaro como la de los antiguos aztecas, la de los godos destructores de Roma, y la de los árabes conquistadores de medio mundo.<sup>149</sup>

Aquí es posible notar que la escala valorativa de las formas culturales del presente y del pasado están cimentadas en la dicotomía civilización *versus* barbarie. Esta perspectiva, interiorizada desde el propio pensamiento latinoamericano, es evidente a lo largo del siglo XIX como lo afirma Roberto Fernández Retamar en *Calibán* cuando dice que “este hecho, de alguna manera, es padecido por todos los países que emergen del colonialismo [...] esos países nuestros a los que esforzados intelectuales metropolitanos han llamado torpe y sucesivamente barbarie, pueblos de color, países subdesarrollados,

---

148 En este momento, es importante acotar que la moralidad católica no se logró desarraigar del todo en las prácticas críticas de los primeros años del México independiente, aspecto que se pone de realce en comentarios como los de Rafael de Rafael, uno de los primeros críticos de arte mexicano.

149 Rafael de Rafael, “La pintura y la escultura”, *citado en*, I. Rodríguez Prampolini, *en ob. cit.*, p. 201.

Tercer Mundo”.<sup>150</sup> Bajo esta perspectiva, el pensamiento mexicano entendió que la cúspide civilizatoria estaba en Europa, particularmente en el retorno de la cultura clásica a través de la imagen de la nueva República francesa.

Las formas artísticas clásicas, traídas de vuelta a la modernidad a través del estilo Neoclásico, fueron también emblema de la civilización, y si México quería alcanzar el nivel de desarrollo logrado por los verdaderos Estados modernos, había de buscar mediante el arte esa conexión. En opinión de Felipe S. Gutiérrez en una publicación de la *Revista Universal*:

De lo que no se habla no se tiene idea: Este es un axioma; si la prensa no da a conocer la importancia de las Bellas Artes; si ella no crea el gusto con su crítica y no lo difunde, supuesto que es el vehículo, que transmite las ideas y los conocimientos, mal podrá adquirirse en México y jamás se harán notables adelantos en pintura, escultura y arquitectura; nuestros artistas serán muy mediocres, y por más que algunos tengan genio y hayan visitado los emporios del arte para ilustrarse, se emplean solamente en obras mezquinas en las que se sacrifica el arte, para contentar el estragadísimo gusto de la clientela, y no se ocupa en la ejecución de obras clásicas, adornando los edificios públicos y los particulares con los grandes episodios de nuestra historia y las poéticas costumbres de nuestro país.<sup>151</sup>

La esfera pública mexicana moderna desarrolló los mismos elementos que ya hemos considerado como necesarios para generar un ambiente donde se desarrollara la crítica de arte. La aparición del sujeto que a través del discurso argumentado genera opinión, el estatuto de autonomía para las obras de arte y una consciencia sobre la variabilidad de las formas artísticas a través del tiempo. Existe una cualidad más, que se hace evidente al analizar los fragmentos críticos producidos en México: el discurso del crítico erudito europeo del siglo XIX llega a las colonias con un contundente tono instituyente que acentúa la condición de inferioridad de los herederos de la condición colonial. Los comentarios sobre el arte nacional valorarán las producciones artísticas especialmente en la medida en que han logrado ser reconocidas por otros previamente en

---

150 R. Fernández Retamar, *ob. cit.*, p. 6.

151 Felipe S. Gutiérrez, “La Exposición de Bellas Artes en 1876”, *citado en, ibidem*, p. 101.

Europa, particularmente en Roma o París. Vemos entonces cómo los juicios con pretensión de universalidad terminan por instituir unos valores como universales, no obstante que obedecen a una cualidad eurocéntrica. El eurocentrismo, que refiere “al hecho [...] de que el hegemonismo mundial [de las culturas europeas] ha impuesto su etnocentrismo como valor universal y nos ha convencido de él por mucho tiempo”<sup>152</sup>, se hace evidente en el discurso de la crítica de arte:

Tiene el sentimiento humano en su manifestación artística mayores límites que la inteligencia, hecho por el cual puede explicarse únicamente, a nuestro modo de ver, la prioridad del arte sobre el de la ciencia en general. Sólo así podría decidirse la gran controversia sobre las artes griegas, comparadas con las del presente. Explíquese si no por qué la poesía a vuelta de tantos siglos no va más allá de Virgilio, de Horacio, de Píndaro ni de los bellísimos órdenes que nos ha logrado la Grecia, ni acaso la pintura moderna de las pinturas de Protógenes, de Apeles ni de Rafael. [...] Si el sentimiento, pues, tiene sus límites en la forma más o menos práctica y estos límites se hallan en la prioridad cronológica de altas civilizaciones marciales, nada tiene de extraño que el hombre y el arte toquen dificultades insuperables en sus más grandes condiciones de originalidad, grandeza y de verdad.<sup>153</sup>

En los textos especializados en la crítica de la crítica mexicana, como los realizados por Ida Rodríguez Prampolini, Justino Fernández o Xavier Moysén, son numerosas las publicaciones que dan cuenta de esta asimilación de lo eurocéntrico como universal y que a lo largo del siglo XIX confieren una gran importancia a los valores surgidos en las culturas clásicas europeas traídas de vuelta en la modernidad ilustrada, para ahora, sustentar un tipo distinto de argumentos asociados con la soberanía, la democracia, y la razón como forma discursiva dentro de la esfera pública. Las exposiciones universales, las becas y premios de la Academia, y las publicaciones y noticias impresas que circulaban con cierta internacionalidad ayudaron a afianzar estos valores para la crítica de arte mexicana. Nuevamente, el crítico Felipe S. Gutiérrez, sobre la exposición de la Academia de San Carlos:

---

152 Gerardo Mosquera, *Caminar con el diablo. Textos sobre arte, internacionalismo y culturas*, p. 16.

153 I. Rodríguez Prampolini, *ob. cit.*, p. 378.

En el siglo actual [XIX], siglo del telégrafo y del vapor, se ha adoptado en todas partes el sistema de exposiciones artísticas e industriales, como que son el vehículo por donde se da a conocer el mérito relativo de los artefactos y de las obras de arte, son asimismo, el estímulo más poderoso para que los ejecutores adelanten en su respectivo ramo, mejoren su posición pecuniaria, y el buen gusto y perfeccionamiento se difunda en los pueblos, siendo por esto, las exposiciones, el complemento de la civilización moderna.

En Londres, en París, en Viena, en Chile y últimamente en Filadelfia se han verificado exposiciones internacionales, las más grandiosas que, derramando su benéfica influencia sobre las demás naciones, han comprendido éstas su gran utilidad por los remarcables beneficios que traen consigo: por consiguiente, se han apresurado a imitar a las grandes potencias referidas. Pero, ¿qué más? Las ciudades de segundo orden, y hasta algunas poblaciones pequeñas, convocan a sus industriales y artistas para que entren en una lista en la que sea premiado el genio; por eso es que todo el mundo civilizado goza de más perfecta y notable mejora que en cincuenta años atrás, en que, con la falta total de estímulo se elaboraban los objetos maquinalmente y sin ese esmero exquisito que traen consigo el concurso y el deseo de ser superior a los demás.

México, no debiendo quedarse atrás, sin embargo, de las continuas revueltas que lo han agitado, procura imitar a sus hermanas [...]

El desarrollo de las instituciones del arte en México durante el primer tercio del siglo XX siguió una lógica moderna que se combinó entre los resabios de la academia decimonónica y la entrada de la plástica mexicana a un nuevo periodo de búsqueda de lo propio, que expertos en arte moderno mexicano, como Luis-Martín Lozano, denominan un periodo de florecimiento cultural. Pensar en los primeros años del arte mexicano como una continuidad y no como una ruptura con el periodo anterior es una lectura desarrollada de unos 20 años hacia el presente, pues la tradición historiográfica de principios de siglo, lo mismo que los propios artistas y críticos, se narraban a sí mismos como un quiebre o un año cero. Por lo que, “si bien es válido decir que las preocupaciones del arte mexicano en las primeras dos décadas del siglo fueron, en alguna forma, sintomáticas de los grandes cambios políticos y sociales, vale insistir en que la transformación de mentalidades artísticas fue paulatina y no tanto de ruptura”.<sup>154</sup> La continuidad se hace evidente cuando

---

154 Luis-Martín Lozano, “El proceso del arte moderno en México: reflexiones en torno a una revisión finisecular”, en *Un siglo de arte mexicano*, p. 93.

se pone la mirada en los agentes institucionales que permitieron el desarrollo de estas políticas culturales, dado que “los llamados a conformar los proyectos artísticos más importantes del México postrevolucionario fueron precisamente los artistas e intelectuales crecidos en el porfiriato, como José Vasconcelos y Alfredo Ramos Martínez, quien desde [...] 1913 intentó reformas en la enseñanza de las artes”<sup>155</sup>. Podemos afirmar entonces que el desarrollo del arte moderno mexicano durante el primer tercio del siglo XX correspondió a un programa de políticas culturales creadas desde las instituciones culturales oficiales. José Vasconcelos “regresó a México en 1920 [...] se percató del clima de efervescencia que vivía el país, que ya para entonces aspiraba a dejar atrás la guerra y entrar en una era de paz y consolidación de las instituciones”<sup>156</sup>, por lo que emprendió un importante programa de políticas culturales en donde las artes jugaban un papel primordial:

Retomó algunos de los ideales del Ateneo de la Juventud y vino a impulsar las inquietudes estéticas de los artistas, encauzando las fuerzas creativas que permeaban el ambiente y que sabiamente retomó y puso en práctica desde la Secretaría de Educación Pública, ya como parte de una política cultural. Además de crear misiones para alfabetizar las zonas rurales, se dedicó a promover un sinnúmero de programas a partir del Departamento de Bellas Artes, del cual dependía la administración de los museos, la Dirección de Cultura Estética y la Dirección de Dibujo, que, con el Departamento Escolar, puso en práctica el método de Adolfo Best Maugard. Sin duda la puesta en marcha de las decoraciones murales fue el proyecto más sólido, pero incluso éstas ya habían sido planteadas desde 1910 por los alumnos de la Escuela Nacional de Bellas Artes a don Justo Sierra, el Secretario de Instrucción Pública del porfiriato. Pero Vasconcelos fue quien propició la reaparición del sistema pedagógico de Alfredo Ramos Martínez, ahora claramente reorientado a conformar una cultura nacional.<sup>157</sup>

En consecuencia, es posible afirmar que fueron las políticas culturales del Estado postrevolucionario, con el apoyo de los demás actores del sistema del arte (artistas, críticos, galeristas, editores y dueños de periódicos y revistas culturales) quienes activaron y contribuyeron a la formación del imaginario estético del país para consolidar una identidad entendida como propia proyectada en el arte. También es posible confirmar la actitud

---

155 *Idem.*

156 *Idem.*

157 *Ibidem*, pp. 95-96.

moderna del arte y sus instituciones al observar que fueron los especialistas de la crítica, la historia y la teoría del arte los que propiciaron el estudio de las manifestaciones estéticas como un bloque que mostró un comportamiento progresivo en su desarrollo y se acopló a una dinámica ascendente característica de la perspectiva moderna. Al hablar de un renacimiento de las artes mexicanas en esta época, afirma Lozano, el término es viable cuando se usa “para entender el pujante clima artístico que México vivía, pues admite mayor pluralidad y permite abarcar también las propuestas estéticas de distintas formas de querer hacer un arte moderno, no sólo las de marcado perfil nacionalista, sino otras de mayor producción universal”.<sup>158</sup> Finalmente, el programa estético que las instituciones del arte en México, entre ellas la crítica, respaldaron durante la primera mitad del siglo XX tuvo que ver con una interiorización de lo propio en diálogo con los discursos “universales” del arte, es decir, con el programa moderno europeo y eventualmente norteamericano. Las causas tienen que ver, en primer lugar, con el contacto que los artistas mexicanos tuvieron con las metrópolis del arte a través de las becas promovidas por el gobierno y las universidades públicas, pero también porque la influencia de la crítica de arte fue determinante para el desarrollo de instituciones mexicanas después del movimiento revolucionario.

La crítica de arte desplegada en las publicaciones del momento se acopló a las políticas culturales del Estado y combinó esfuerzos en la propagación de la estética nacionalista. Por lo tanto, desde la crítica también se discutieron los imaginarios nacionalistas que propiciaran cohesión social. Ejemplo de ello fueron las declaraciones de Federico E. Mariscal para la revista *Gladios* en 1916, quien aseguraba que “cuando se contemplan las producciones de nuestros artistas, no sólo podrá admirarse en ellas la perfección técnica, la inspiración o el sentimiento, sino que la palabra ‘México’, la idea de patria, brotará de los labios”.<sup>159</sup> Numerosos artículos promovieron ideas similares a la anteriormente citada en publicaciones como *Revista de revistas*, *San-Ev-Ank*, *México moderno* o *El Universal ilustrado*, convirtiendo a la crítica en una institución que buscaba formar una nueva imagen de México bajo el principio de la educación:

---

<sup>158</sup> *Ibidem*, p. 96.

<sup>159</sup> Federico E. Mariscal, *citado en* Fernando Ibarra Chávez, “Notas sobre la crítica de arte en el México revolucionario”, en *Discurso Visual*, p. 27.

Casi todos los profesores de la Academia de Bellas Artes son jóvenes. Éste es el secreto de por qué se han apartado de los viejos moldes, buscando nuevos y más modernos horizontes. [...] Su tendencia es francamente nacionalista, y no se detendrán hasta lograr que los alumnos amen apasionadamente las cosas vernáculas y que cuanto esculpan o pinten no sean asuntos incoloros y exóticos, sino que se inspiren en los mil aspectos de la vida mexicana, rompiendo así la añeja costumbre que legaron nuestros artistas pretéritos, de pintar asuntos religiosos, paisajes o tipos extraños, y miraron, por lo general, con escaso interés los asuntos nacionales.<sup>160</sup>

La motivación a mirar hacia lo propio hizo que incluso la crítica refiriera a las producciones populares desde la perspectiva de la estética autónoma, como lo muestra una interesante reseña de Carlos Mérida para *El Heraldo Ilustrado*:

El arte genuinamente nacional creado en la época de los duros virreyes, que gobernaron a México, eslabonado en la cadena de los siglos, vigorosamente resurge hoy, con el mismo aliento de los primeros artistas que cincelaron en Puebla –en una maravillosa policromía– las majestuosas catedrales y las regias mansiones de los encomenderos. [...] Esta obra llevada a cabo por un común esfuerzo, ha sido decorada al estilo de la genuina talavera poblana, y es otra bella manifestación del arte, cultivado desde los tiempos lejanos del virreinato, en que los mexicas, oprimidos por la tiranía hispana, supieron buscar en el pincel primitivo un consuelo a sus dolores, hecho maravilloso arabesco, que perduró a través de los siglos, lo mismo en las regias mansiones, que en las iglesias toda paz y poesía.<sup>161</sup>

Y al respecto de la apertura de México a los diferentes diálogos de la modernidad en combinación con la búsqueda de lo propio, destaca esta crítica de Carlos Mérida al respecto de la obra de Saturnino Herrán hecha en 1920 para *El Universal Ilustrado*:

Hay en México un criterio erróneo de lo que debe ser la pintura nacionalista. O bien, se cree que se hace obra nacionalista pintando un charro, un rebozo o una china poblana o una tehuana más o menos almidonada, o bien se cree que el arte nacional debe ser una copia

---

160 “Hacia la creación de una obra genuina. Las Bellas Artes en Yucatán”, en Xavier Moysén, *La crítica de Arte en México. 1896-1921*, p. 181, [s.a.]

161 Carlos Mérida, “La loza de talavera como una genuina demostración del arte nacional. Cómo surgió esta industria traída de España en la época de los virreyes”, en X. Moysén, *ibidem*, pp. 397,400.

servil del Calendario Azteca o la Piedra de los Sacrificios. El arte indígena debe ser nada más un punto de partida, debe servir nada más de orientación, pero es necesario hacerlo evolucionar, pues hay que tener en cuenta que ya no estamos en la época, ni es el espíritu nuestro el mismo de los indios, ni los elementos de trabajo son los mismos; es preciso, para hacer arte nacionalista, fundir la parte esencial de nuestro arte autóctono con nuestro aspecto actual y nuestro sentir actual, pero no en una forma exterior, dijéramos teatral, sino en la forma esencial, anímica: el solo espectáculo de nuestra naturaleza nos ofrece un ancho campo para hacer pintura nacionalista, pero fundiéndose con el alma de esa naturaleza, no expresándola en su forma más o menos exterior. Hasta hoy, a excepción de Roberto Montenegro, nadie, con esos elementos, nos ha dado una nota nacionalista. El público se contenta con poco y de ahí el éxito “nacional” del número de las tehuanas en la revista *Pulquería Nacional*, pese a los esfuerzos de María Conesa, donde de tehuanas no había más que un remedo del carácter de las verdaderas tehuanas; a esta misma causa se debe el éxito también de las exposiciones comerciales del señor Best, del señor García Nuñez y del señor Frnández.<sup>162</sup>

En este sentido, podemos retomar la consideración del crítico como erudito de Eagleton. Al igual que en otras ciudades, los críticos de arte también eran poetas, artistas plásticos o amantes de la cultura en general, pero es posible hablar de un momento de rearticulación de la crítica mexicana en favor de generar una conexión entre los artistas, el público y los demás miembros del circuito mediante valoraciones y visiones instituyentes de lo que se esperaba del arte de su momento en un afán generalizado por construir una imagen específica de México a través de las creaciones estéticas. Muestra de ello es, por ejemplo, la crítica de Raziel Cabildo en 1918 respecto al joven Siqueiros:

David Alfaro Siqueiros fue un mozalbete que, en los buenos tiempos en que Ramos Martínez dirigió la Escuela de Bellas Artes, apareció por primera vez entre los pintores de la novísima generación, distinguiéndose por sus facultades, su inquietud y sus rebeldías. [...] Pintor por excelencia, como los flamencos y los barbizonianos, experimenta la voluptuosidad del color y de la forma. Lejos de él las retóricas plásticas. Es un pagano, que pinta por el encanto del matiz y el placer del modelado.<sup>163</sup>

---

162 C. Mérida, La verdadera significación de la obra de Saturnino Herrán. Los falsos críticos, en *ibidem*, p. 400.

163 Raziel Cabildo, “Un nuevo artista: el joven Siqueiros”, en *ibidem*, p. 209.

A partir de 1920, las instituciones legitimadoras del arte en México tendrán claro que el programa a seguir tiene que ver con un imaginario mexicanista, heredero de la revolución, proyectado en las clases trabajadoras del campo y la industria y orgulloso de su pasado indígena. Así, lo que empezó como una intención pedagógica se había convertido en una hegemonía estilística. No es de extrañarse por tanto que el Movimiento muralista mexicano, con Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros a la cabeza, fuera acogido por el Estado de manera oficial. La comunión entre José Vasconcelos, los muralistas y otros intelectuales, estetas, historiadores y literatos –que fueron también importantes críticos de arte, como José Revueltas o Xavier Villaurrutia– contribuyó a la consolidación del funcionamiento institucional moderno. Aun así, no fueron las únicas narrativas que tuvieron lugar en esa etapa del arte moderno mexicano, el movimiento estridentista, el ¡30-30!, o el grupo de *Los Contemporáneos* dieron muestras distintas de experimentación moderna e identitaria. En este sentido, la llamada Escuela Mexicana de Pintura funciona como un término vago, que, en vez de señalar convergencias y divergencias en el flujo del arte nacional, es un término que busca señalar un flujo a modo de bloque dentro de un estilo particular. Si para ubicar el término, considera Lozano, pensamos en “los temas relativos al paisaje y las costumbres, de manera que cada vez que veamos un indio pintado junto a una nopalera, podamos afirmar que se trata de una obra de la Escuela Mexicana de Pintura, entonces habremos caído en un calificativo simplista que no conduce a ningún entendimiento, más allá de la vacua clasificación”.<sup>164</sup>

Hacia la década de los 50 el movimiento muralista mantenía continuidad y la visión oficial del Estado al igual que la mayoría de las publicaciones que daban espacio a la crítica consideraban que el muralismo y su programa eran un resultado estético correcto. Sin embargo, existían múltiples discursos que se habían quedado de lado en el camino por no coincidir con el *corpus* moderno establecido. Uno de los casos más destacados fue el de Rufino Tamayo, quien se convirtió en una de las varias influencias que provocaron un giro de rueda en el desarrollo del arte mexicano. En 1951, José Luis Cuevas publicó en el suplemento cultural “México en la cultura” del diario *Novedades* el texto crítico “La cortina

---

164 L. Lozano, *ob. cit.*, en *Un siglo de arte mexicano*, p. 108.

de nopal”, en el que hizo referencia a las gastadas estrategias pictóricas e ideológicas de los muralistas, denunciando con ello la necesidad de un cambio en el arte:

A Juan le mostraron en La Esmeralda una manera de hacer las figuras simplificadas, con grandes manotas y piernotas [...] para que ciertos intelectuales digan que son obras "fuertes", de gran ascendencia popular. [...] [T]ratan de lograr las tres dimensiones por un método casi automático, de dibujo halagüeño, de línea uniforme y rígida intensidad. Con tal fórmula se resuelve todo: lo mismo un hombre con paliacate que una india con flores en el mercado, que un trabajador del petróleo, que una de esas maternidades proletarias que se han estado reproduciendo durante más de treinta años.<sup>165</sup>

Ese momento y conjunto de artistas que la crítica terminó por denominar “la ruptura”<sup>166</sup>, representó un cambio en las formas representativas y discursivas del arte mexicano. Los artistas: “Lilia Carrillo, Francisco Corzas, José Luis Cuevas, Enrique Echeverría, Manuel Felguérez, Fernando García Ponce, Vicente Rojo, Vlady, Roger von Gunthen, Héctor Xavier, Pedro Coronel, Arnaldo Coen, Luis López Loza y Tomás Parra”<sup>167</sup>, fueron identificados como la oposición plástica a los valores del arte anterior, y denunciaban la necesidad de “dejar a un lado el vocabulario ya por entonces gastado del arte de mensaje implícito en el realismo social y vincularse a las tendencias internacionales”.<sup>168</sup>

Resulta interesante analizar cómo fue en el nicho de las mismas instituciones que este movimiento “de ruptura” se gestó e institucionalizó de modo paralelo a las actividades que los propios artistas llevaban a cabo. Por ejemplo, “la crítica de arte [...] durante la primera mitad de los años 50 no se atrevía a poner en relieve modalidades que se apartaran demasiado de los nacionalismos”<sup>169</sup>, y fue por ello que la publicación de “La cortina de nopal” se convirtió en un hecho “mediático” tan relevante para los artistas jóvenes.

---

165 José Luis Cuevas, “La cortina de nopal”, en *Novedades*.

166 Teresa del Conde fue una de las historiadoras del arte más dedicadas al estudio crítico del término Ruptura, especialmente por ser ella junto con Rita Eder quienes desde el ámbito de la crítica le dieron mayor fuerza al su proceso de institucionalización. Para ver la problematización que del Conde hizo sobre el uso del concepto léase: T. del Conde, “La aparición de la Ruptura”, en *Un siglo de arte mexicano*, pp. 187 – 211.

167 Cfr. T. del Conde, “La aparición de la Ruptura”, en *Un siglo de arte mexicano*, p. 205.

168 T. del Conde, *Un pintor mexicano y su tiempo. Enrique Echeverría (1923- 1972)*.

169 T. del Conde, “La aparición de la Ruptura”, en *Un siglo de arte mexicano*, p. 193.

Igualmente, Teresa del Conde atribuyó relevancia a la participación de la galería Prisse y Proteo en este cambio del arte mexicano, pues varios de los artistas que representaban hacia década de los 50 (y la Proteo en años subsecuentes) tenían como objetivo “oponerse al academicismo en el que [...] había caído al Escuela Mexicana”<sup>170</sup>, intención a la que contribuyó fuertemente el hecho de que estas galerías acogieran a varios artistas procedentes de España o la Unión Soviética, empapados de primera mano de las tendencias abstractas. Así, las instituciones jugaron un papel determinante, de hecho, la denominación se gestó por una exposición de galería, surgió de la crítica y fue legitimada en un museo. En 1988, El Museo de Arte Carrillo Gil presentó la exposición llamada “Generación de la Ruptura”, que tuvo como fundamento curatorial el rechazo a las tendencias estéticas y políticas representadas por la Escuela Mexicana de Pintura. Críticos contemporáneos a la exposición, como Xavier Moyssén y Luis Cardoza y Aragón promovieron el estudio de estas formas artísticas y el interés de este grupo en generar una mayor apertura hacia las tendencias europeas y norteamericanas, especialmente a través de las posibilidades plásticas de la abstracción. Por ejemplo, en “1961 salió a la luz el primero de los libros de Luis Cardoza y Aragón [...] *México: pintura activa* [...] Se trata de un ensayo [...] que versa [...] sobre Orozco, Rivera, Siqueiros y Tamayo. [...] Cardoza no comenta la nueva pintura, pero habla de una tradición artística singular”<sup>171</sup>, en la que ya se encuentran mencionados varios de los creadores que aquí citamos como rupturistas. En una de sus publicaciones subsecuentes retitulada *Pintura Contemporánea de México*, Cardoza y Aragón integra a esos mismos artistas de la ruptura en un discurso sobre las producciones nacionales a partir de la modernidad. En la excepcional introducción del libro, el autor enuncia sus consideraciones respecto de la crítica y su vínculo con el arte, de donde entendemos que, de cara a las tendencias “internacionalistas”, Cardoza y Aragón mantiene una perspectiva moderna y universal, pero arraigada a la realidad contextual, producto seguramente de la constante interrogación sobre la identidad.

La crítica, más que a establecer el orden ayuda a ver, a liberar, a cambiar o crear la visión.

Y no es un puente el que construye entre el artista y el contemplador: ofrece un probable y

---

170 *Ibidem*, p. 200.

171 *Ibidem*, p. 210.

acaso posible itinerario de vuelo, para advertir lo que la obra guarda de único por encima de la fascinante estupidez de la moda, o la tradición considerada como lastre pragmático.<sup>172</sup>

Incluso, detectamos un cierto rechazo al formalismo abstraccionista como tendencia internacionalista:

El arte, cuanto más puro, es más opuesto a la “finalidad sin fin”, como en las creaciones precolombinas [...] Quienes los crearon no hacían arte sino imágenes sacras. [...] En esas imágenes no veneraron una forma sino un mito con poderes. Hoy la forma es la que tiene el poder: se ha vuelto mito. La forma es lo sagrado, el fénix que se alza de las cenizas de los dioses. Que este fénix sea perpetuo y distinto es la única finalidad del nuevo devoto. Los dioses siempre nacen muertos. Con sus cenizas hacemos la harina del pan y la sólida, viva la luz del día. [...] Por esta relación con la raíz del hombre y su necesidad más perentoria, las formas del arte primero [...] servían con profundidad que hoy nos desesperamos por obtener en nuevas condiciones: eran arte porque servían, y hoy –como diría Gramsci– las mejores formas sirven porque son arte. La serpiente se muerde la cola.<sup>173</sup>

En ese mismo sentido, Cardoza y Aragón se expresa de los movimientos modernos de principios del siglo XX en Europa:

En las recensiones de “ismos” en los últimos cincuenta años, se podría contar media centena. ‘Las novedades que sólo son nuevas’. Mitos y timos. No obstante, la universalización, la semejanza de los estilos internacionales, en esta producción masiva (a veces industrial), la personalidad dirige y deja su huella. [...] Porque calcan a pintores renombrados de hoy, algunos se creen ‘modernos’, en vez de lo que son: académicos en el sentido más peyorativo. Qué carencia de pasión. Nada es más internacional que el academismo.<sup>174</sup>

Y continúa extendiendo la crítica hacia la asimilación que hace el arte mexicano de formas internacionales:

---

172 Luis Cardoza y Aragón, *Pintura contemporánea de México*, p. 15.

173 *Ibidem*, p. 17-18.

174 *Ibidem*, p. 22.

Coexisten varias estéticas opuestas. Se crea en México lo que le corresponde. Se imita en México lo que le corresponde. Éstas son las artes visuales contemporáneas: encarnan el espíritu de nuestro tiempo, el gusto, la producción visual, su publicidad y demanda; incumben a una sociedad, a la grave crisis de sus estructuras, a su enorme dependencia y situación, así como al criterio predominante dentro de una interacción vernácula universal. [...] El problema de la formación de conciencia, de la identidad es diverso al planteamiento y solución de los años veinte en México. [...] Fernando de Szyszlo, pintor abstracto: “es penoso pero necesario decir que, por ejemplo, en el campo de la pintura, la enorme mayoría de la producción latinoamericana es más colonial en el verdadero sentido de la palabra, que la pintura que se hacía en Cuzco durante la Colonia [...]”.<sup>175</sup>

Las declaraciones de Cardoza y Aragón se perciben aquí como relevantes para la postura crítica latinoamericana formada entre los años 60 y 70 y que perseguía un importante giro social. No obstante que tanto Cardoza y Aragón, como Octavio Paz y Juan García Ponce fueron considerados por los críticos de las décadas posteriores como escritores más cercanos a la literatura y a la poética que a una crítica formal rigurosa, ya en sus escritos se hace evidente la intención por discutir los asuntos de la consistencia de lo artístico en su vínculo con lo identitario.<sup>176</sup> En este sentido, nos parece pertinente poner énfasis en que las nociones de autonomía y eurocentrismo-universalismo que se habían mostrado imperantes durante el siglo XIX y en las primeras décadas del siglo XX, son cuestionadas a partir de la entrada de la abstracción por una parte de la crítica. Entendemos entonces que aquí inicia un paulatino desplazamiento en las condiciones sujeto-contexto-obra de arte para la operación de la crítica. El desplazamiento consiste en una mayor atención a las condiciones contextuales geopolíticas de la producción de las prácticas artísticas, en lugar de considerar la universalidad y la autonomía de la obra de arte como valores constantes. Desde el interior, es decir, desde la autoreflexión crítica, el cambio se da por la constante preocupación por los discursos de identidad nacional que irrumpieron en México a partir de las políticas educativas postrevolucionarias, los cuales se mantuvieron presentes como elemento de reflexión, y que provocaron un disturbio intelectual al momento de enfrentarse a las tendencias abstractas que llegaban desde

---

<sup>175</sup> *Ibidem*, pp. 23-24.

<sup>176</sup> Cfr. Juan Acha, *Crítica del arte. Teoría y Praxis*, p. 114.

Estados Unidos, y en menor medida de Europa. En adición, esta época coincide con la fundación del Museo de Arte Moderno (1964), que consolidó el quehacer institucional del arte en esta materia y se convirtió en el espacio para generar debates en torno a las producciones mexicanas y su contacto con otros centros del arte occidental.

Entonces, cuando el formalismo norteamericano se posicionó como la tendencia crítica imperante y contribuyó a colocar a la “pintura moderna americana” en la cima de los discursos del arte occidental, México se encontraba en una posición dividida. Por un lado, estaban los artistas de la Escuela Mexicana de Pintura, herederos del éxito y el apoyo institucional de décadas anteriores, y por el otro, los artistas de la Ruptura, que optaban por una tendencia, en la mayoría de los casos, afín a las cualidades del expresionismo abstracto. Para algunos críticos norteamericanos<sup>177</sup>, el expresionismo abstracto fue una forma artística conveniente para el contexto de la Guerra Fría al deslavar los contenidos ideológicos del arte que pudieran asociarse a referencias como el real socialismo soviético. Andrea Giunta señala que este rechazo al contenido y la representación también generó conflictos en los sistemas artísticos de Estados Unidos y Latinoamérica, particularmente México, ya que después “del éxito que los artistas mexicanos habían tenido en los Estados Unidos durante los años treinta, en el momento de máximo apogeo del muralismo, el arte norteamericano había elaborado su proyecto modernista eliminando todo aquello que no permitiera entender las formas como lo que estas finalmente ‘debían’ ser, puras formas, sin narrativismos, indigenismos y, por supuesto, sin contenidos sociales”.<sup>178</sup> No obstante que, como ya mencionamos, algunas posturas críticas mexicanas apoyaron el proyecto nacionalista y criticaron la asimilación de lo internacional, también existieron posturas latinoamericanas que operaron a la inversa. El caso de José Gómez Sicre<sup>179</sup> destaca por su influencia en esta relación México-Estados Unidos en materia de abstracción pictórica, quien en 1959 declaraba que:

---

177 Ver Max Kozloff, “The Multimillion Dollar Art Boondoggle”.

178 Andrea Giunta, “Crítica de arte y Guerra Fría en la América Latina de la Revolución”, en *Los estudios de arte desde América Latina: temas y problemas*”, p. 5.

179 Es famosa la importante relación epistolar que existió entre José Gómez Sicre y José Luis Cuevas. Información al respecto y notas sobre los archivos pueden revisarse en Edgar Alejandro Hernández, “José Gómez Sicre: el inventor de Cuevas”, en *Excélsior*.

Para algunos, el arte latinoamericano es del tipo carnavalesco, una crónica pictórica, descriptiva y superficial de los pueblos Sudamericanos y sus costumbres que apelan a la visita de los turistas. Este concepto limitado puede dañar la reputación del arte latinoamericano válido entre los coleccionistas serios de todos lados. Una posible explicación para la continuidad de este concepto de arte pintoresco sin esperanza de evolucionar reside en el fracaso (de varios países) de establecer un conjunto de valores artísticos que reconozca e incluya –en vez de ignorar– algunos de interesantes y nuevos movimientos artísticos.<sup>180</sup>

Resulta relevante aquí notar cómo Gómez Sicre pone énfasis en la relación entre los coleccionistas potenciales y las tendencias pictóricas, lo que en definitiva habla también de los intereses económicos que desde las galerías de arte especializadas comenzaban a promoverse. En su crítica, queda a la vista que es necesario integrarse al discurso internacional del arte que ahora era conducido por Estados Unidos como ya lo hemos señalado a través de Guilbaut. Así, “el consejo implícito hacia América Latina era que, si el estado no apoyaba a los artistas capaces de llevar adelante esta tarea de modernización, era el capital privado el que debía hacerlo”.<sup>181</sup>

Sin embargo, a finales de los años 60 la crítica de arte, tanto mexicana como internacional, se enfrentará a una serie de cambios en los fenómenos artísticos que provocaron una revisión de los estatutos formalistas. Tendencias artísticas como el arte minimalista pondrán a prueba los supuestos teóricos de la crítica moderna más representativa del siglo XX y abrirán paso a nuevas posibilidades de entender la obra de arte.

### *2.3 La transición teórica que va de lo moderno, a lo posmoderno a lo contemporáneo.*

En un sentido más amplio, se reconocen un conjunto de factores políticos, económicos y culturales que promovieron un cambio en la manera de estructurar el pensamiento sobre la

---

180 José Gómez Sicre, “Trends-Latin America”, *citado en*, A. Guinta, *ob. cit.*, pp. 7-8.

181 A. Guinta, *ibidem*, p. 10.

cultura occidental a partir de la segunda mitad del siglo XX. Lo que se ha denominado posmodernidad, implicó en el mundo del arte un interés por romper con el discurso unificador y progresista de la modernidad para abrir paso a un pensamiento crítico que ponía en cuestionamiento cualquier paradigma anteriormente tomado como verdad. En palabras de Lyotard:

Simplificando al máximo, se tiene por “postmoderna” la incredulidad con respecto a los metarrelatos. Ésta es, sin duda, un efecto del progreso de las ciencias; pero ese progreso, a su vez, la presupone. Al desuso del dispositivo metanarrativo de legitimación corresponde especialmente la crisis de la filosofía metafísica, y la de la institución universitaria que dependía de ella. La función narrativa pierde sus funtores, el gran héroe, los grandes peligros, los grandes periplos y el gran propósito. Se dispersa en nubes de elementos lingüísticos narrativos, etc., cada uno de ellos vehiculando consigo valencias pragmáticas sui generis. Cada uno de nosotros vive en la encrucijada de muchas de ellas. No formamos combinaciones lingüísticas necesariamente estables, y las propiedades de las que formamos no son necesariamente comunicables.<sup>182</sup>

Así, y dejando de lado la complejidad que implica unificar la multiplicidad de visiones relativas a la posmodernidad, es común a todas las posturas la conceptualización del fin de los grandes relatos, con lo que se ve la llegada a una conclusión del proyecto moderno económico y sociocultural. En este sentido, los múltiples movimientos intelectuales de fines de la década de los 60 del siglo XX pugnaron por un desapego de las visiones progresistas propias de la modernidad, rompiendo con las aspiraciones que se formularon en esta época para declarar un franco estado crítico. Las formas del arte pop, del minimal, del op y land art fueron manifestaciones de arte complejas que no coincidían con los parámetros formalistas, pues las cualidades materiales de estas propuestas sugieren categorías que se alejan de mostrar una técnica depurada o una intención de autonomía.<sup>183</sup>

Consideramos que las razones por las que desde finales de los años sesenta la abstracción y la autonomía perdieron relevancia en el entendimiento del arte son claves en el tránsito de lo moderno a lo posmoderno y finalmente al momento actual. Al par de los

---

182 Jean François Lyotard, *La condición postmoderna*, p. 4.

183 *Cfr.* Bruce Glaser y Lucy Lippard, “Questions to Stella and Judd”, en *ArtNews*.

cambios en la ideología corriente y las transformaciones en los ámbitos económico, político y social de la segunda mitad del siglo XX occidentales –propias del avance del capitalismo–, surgieron fenómenos dentro de la propia historia del arte que perfilaron la situación posmoderna. Las aportaciones del minimalismo o del arte pop a este nuevo giro tuvieron una importancia radical, pues a través de un ejercicio de sabotaje, pues hicieron retroceder la hegemonía de los discursos sobre el expresionismo y la preferencia por el formalismo pictórico que tanto auge tuvo durante la modernidad cedió para dar entrada a una nueva manera de concebir el producto artístico como objeto-producto del mundo. Un ejemplo de ello serían las estrategias minimalistas, las cuales cancelan la noción de expresividad individualizada de la obra de arte, pues en su forma, las características industriales y serializadas se hacen manifiestas, situando a la creación en el *status* de producto, y constituyendo al minimalismo con ello en un fenómeno del arte que no busca una recreación ontológica en su forma, sino cuestionar la convencionalidad del círculo artístico y apelar a nuevos caminos receptivos que impliquen espacialidad y temporalidad. Esto ofrece una perspectiva para interpretar que las manifestaciones minimalistas sean por lo general tridimensionales, lo que en principio se opone también al discurso moderno expresionista y formalista que daba preferencia a la pintura, y que posteriormente se abriera paso a los trabajos con medios como el *performance*, los registros de acciones mediante el video, y las obras de sitio específico. La necesidad de recorrer física y temporalmente las piezas minimalistas fue lo que hizo que críticos de tradición greenbergiana como Michael Fried<sup>184</sup> les atribuyera el adjetivo –en sentido peyorativo– de teatrales, característica que en el plano actual posee relevancia en el sentido en que lo teatral, por sus cualidades temporales y espaciales, implican necesariamente un agente externo que experimente un proceso de recepción e involucramiento con la obra, ambas son necesarias para que ésta surja plenamente, volviéndose el minimalismo entonces, uno de los grandes herederos del *readymade* duchampiano.

Un segundo ejemplo sería el arte pop, que también utiliza la obra como producto serial y ataca los mismos convencionalismos del círculo artístico que el minimalismo. El pop, sin embargo, recurrió a la cultura de masas, transportándola al marco institucional

---

184 Michael Fried, “Art and Objecthood”, en *Artforum*.

artístico, y haciendo obvia la cualidad de industria cultural del arte, con lo que trae de vuelta el tema del *High y Low* que ya había sido analizado por Greenberg<sup>185</sup>, y que a partir de entonces se vuelve difuso. La estrategia de Andy Warhol y los demás artistas pop, que partían del antagonismo entre lo superior y lo inferior del arte, era hacer una incisión sarcástica –suponemos– en la vanguardia al emplear la plataforma institucional como un espacio que diera entrada a lo popular. Así, el diseño gráfico y demás medios de impresión múltiple proyectaron la estética del campo de la publicidad en las paredes de la galería y del museo. El pop al igual que el minimalismo, aunque con estrategias diferentes, buscaron la cualidad superficial del objeto para acercarse al mundo, y con ello de toda la experiencia del arte contemporáneo, el “lo que se ve es lo que hay”<sup>186</sup> de Donald Judd. Esta aproximación a lo real, que hizo mella en la tradición abstracta expresionista a partir de la exaltación de la industrialización o de la “baja cultura”, es también reflejo social de las condiciones de desarrollo mercantil del capitalismo colonial-imperialista de la posguerra, principalmente en Estados Unidos, que en el plano de la estructura mental colectiva desembocó en lo que Fredric Jameson determina como el “eclipse, finalmente, de toda profundidad, especialmente de la *historicidad* misma, con la consiguiente aparición del arte del pastiche y la nostalgia”<sup>187</sup>. Aquí, la posmodernidad adquiere una personalidad divergente a la del periodo moderno, y la asociamos a la noción del *impulso alegórico*<sup>188</sup> señalado por Craig Owens, quien considera que el pastiche y la nostalgia a los que Jameson hace referencia, son componentes fundamentales del modo de hacer y entender la obra de arte. Ahora bien, ¿cuáles son las cualidades de la alegoría que la hacen resurgir en la posmodernidad? En *El origen del drama barroco alemán*, Walter Benjamin reflexiona acerca de la naturaleza de lo alegórico:

Si el objeto se vuelve alegórico bajo la mirada de la melancolía, si la melancolía ocasiona que la vida dimane y permanezca en la muerte, pero eternamente segura, entonces está expuesta al alegorista, es incondicional a su poder. Lo que quiere decir que ahora es incapaz de emanar cualquier sentido o significación por sí misma, cualquier significado que tenga, lo adquiere del alegorista. Él lo deposita en ello y lo respalda, no es una forma

---

185 Clement Greenberg, “Vanguardia y Kitsch”, en *Pintura Moderna y otros ensayos*.

186 Frank Stella *citado por* Bruce Glaser, en *ob. cit.*

187 Fredric Jameson *cit. por* Hal Foster, *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, p. 64.

188 Craig Owens, “El impulso alegórico: contribuciones a una teoría de la posmodernidad”, en Brian Wallis, *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*.

psicológica sino en un sentido ontológico. En sus manos el objeto se convierte en algo diferente, a través de éste, él habla de algo diferente (...) y lo reverencia como un emblema de ello.<sup>189</sup>

En primer lugar, lo melancólico, como rasgo sentimental de la alegoría, representa para la posmodernidad un salto continuo hacia el pasado, mirar nostálgicamente –en palabras de Jameson- aquello que ahora está ausente de vida (*life to flow out of it*) y de lo que sólo conservamos el cadáver vacío, inerte. Entonces, la posmodernidad conlleva un carácter historicista, pero sólo formalmente, pues los contenidos de estas formas artísticas no se encuentran en sintonía con el pensamiento del presente. En cambio, el arte posmoderno, al ser consciente de la transitoriedad de las cosas, se empeña en traerlas de nuevo a flote y evitar que desaparezcan, en cuyo afán, la cosa resucitada queda a disposición del alegorista. Lo extraído de la historia viene a nosotros sin la significación que le era propia, y sus posibilidades dialógicas están supeditadas a lo que el alegorista encuentre en él, por lo que se tiene tantas significaciones como alegoristas/receptores existan. Así, surge el segundo elemento constitutivo: el fragmento.

El gusto por lo fragmentario proviene, por una parte, del ejercicio melancólico de recuperación de la historia que se hace evidente –por ejemplo– en la fotografía, y dado que la alegoría no pretende un significado totalitario sino una presentación superficial de las cosas, similar a lo enunciado por el pop o el minimalismo, la extracción o fragmentación es válido y funciona como un discurso que se opone a la totalidad o a la univocidad. Es necesario acotar que la fragmentación funciona no solamente haciendo extracciones historicistas, pues también recurre a cortes transversales incidiendo en su contextualidad, es decir, el quehacer artístico contemporáneo en su carácter alegórico, presenta trozos des-significados del pasado, del mismo modo que lo hace con fenómenos sociales y culturales del presente. Consecutivamente, la estructura semántica de la obra de arte posmoderna se articula mediante la acumulación de fragmentos, que fuera de la cohesión que proporciona el espacio del arte serían inconexos. Esta es la hibridación propia de la alegoría. El montaje, de la mano de la hibridación, forma parte también de las propiedades de la alegoría, en tanto que agrupa fragmentos inconexos para originar otra cosa, que no es nueva, sino una

---

189 Walter Benjamin, “The Origin of German Tragic Drama”, en *Allegory and Trauerspiel*, pp. 183-184.

mezcla que posee una significación diferente. Y finalmente, la definición primaria de alegoría en tanto recurso textual contribuye también a perfilar las cualidades que anteriormente fueron enunciadas:

Si deseamos reconocer la alegoría en sus manifestaciones contemporáneas, necesitamos, en primer lugar, hacernos una idea general de qué es en realidad, o, más bien, de qué *representa*, puesto que la alegoría es tanto una actitud como una técnica, una percepción como un procedimiento. [...] como señaló Northrop Frye, la obra alegórica tiende a prescribir la dirección que ha de tomar su propio comentario. [...] En la estructura alegórica, pues, un texto se lee a través de otro, por fragmentaria, intermitente o caótica que pueda ser su relación; el paradigma de la obra alegórica es por tanto el palimpsesto.<sup>190</sup>

Aquí, la alegoría posee en su forma un doble contenido, construyendo un metadiscurso que se vale de la extracción de fragmentos de otras realidades para autojustificarse, tal es el valor de la cita. Sobre esta declaración, las demás definiciones anteriores (melancolía por el pasado, fragmento, hibridación y montaje), se conjugan para construir una lógica del recurso alegórico, en tanto técnica y herramienta discursiva.

Entonces, para explicar la transición de lo moderno hacia lo contemporáneo, es necesario considerar que la posmodernidad es una categoría que representa también una actitud respecto al arte, y que no únicamente indica una temporalidad. Las cualidades de la posmodernidad estarán presentes también en el arte contemporáneo, que podríamos considerar una categoría mucho más amplia, y que se verá determinada por el comportamiento del mercado del arte y de las dinámicas económicas globales en general. Por ello, encontramos que la contemporaneidad mostrará una gama amplia de consideraciones acerca de lo artístico, y el pensamiento en torno al arte admitirá la diversidad como una cualidad fundamental de los modos de analizar y pensar el arte. Reflexionar acerca del arte contemporáneo implica considerar aspectos económicos, políticos y sociales, pero también tomar en cuenta los relatos propios del arte, sus formas y discursos internos. En todo este conjunto de factores, la visión crítica se hace fuerte también, cuestionando la naturaleza propia del arte y de las historias que en torno a ella se

---

190 Craig Owens, *ob. cit.*, pp. 204-205.

han generado. En lo contemporáneo se mantiene esta noción posmoderna que conjunta, que reúne y que resignifica, y que en su sentido transversal implicó incorporar formas, actitudes estéticas y visiones artísticas de culturas ajenas a la dinámica de la historia del arte occidental. Como ya hemos mencionado, la actitud crítica de la posmodernidad cuestionó y subvirtió los discursos modernos y trajo consigo un desapego por la autonomía y por el formalismo como vías para experimentar la obra de arte. Generar nuevas posibilidades de acercamiento y abrir la posibilidad a discursos alternativos fueron los nuevos objetivos de la crítica posmoderna que se mantiene aún en algunas facetas de la contemporaneidad. Además, el interés por promover un arte que directamente influyera en la esfera de lo político y lo social provocó un desdibujamiento entre los límites del arte y de la acción social, poniendo con ello en conflicto la noción moderna de la estética contemplativa en relación con el arte ensimismado. Esencialmente, la intención de la posmodernidad artística fue procurar discursos que vincularan lo contextual con las condiciones de la forma del arte a tal grado que la noción de autonomía se pusiera en conflicto. La reacción de la crítica de arte fue la de acompañarse al ritmo acelerado de las producciones artísticas proporcionando diversos marcos teóricos desde los cuales cuestionar la significación del objeto artístico.

Entendemos por lo tanto que la visión de la posmodernidad y la contemporaneidad no son conceptos opuestos a la idea moderna. En cambio, los sucesos posteriores a la década de los 70 son interpretados como un estadio de desarrollo de la modernidad en el que su estructura monolítica entra en crisis para dar paso a la atomización discursiva, es decir, al pluralismo. Por lo tanto, se abre en el campo cultural una actitud autocrítica que admite la fragmentación y la hibridación de las disciplinas de conocimiento y que produce un mosaico de marcos epistemológicos que se interconectan de manera transversal para promover nuevas aproximaciones a los fenómenos del arte.

Entonces, la crítica de arte como categoría de la modernidad se enfrenta a un periodo de crisis, donde el tradicional horizonte de sentido de sus categorías de acción entra en conflicto, o bien, en un momento de desvanecimiento y traspolación. La crítica y las condiciones para su existencia son valores nacidos directamente en el nicho del pensamiento moderno, sin embargo, “el siglo XX ha llevado a cabo un paulatino

desfondamiento de las ‘grandes narrativas’ –filosóficas, éticas, políticas– que eran las plataformas privilegiadas, las certidumbres, desde las que se ejercía la crítica”<sup>191</sup>, por lo que desde la década de los 70, la autonomía, el sujeto universal y las condiciones contextuales se vuelven parámetros confusos para la acción tradicional de la crítica de arte. En consecuencia, se ponen en tela de juicio los valores modernos, especialmente la condición del goce estético que se aboca únicamente a la relación sujeto-obra de arte independientemente de sus condiciones temporales, geográficas o de producción. La pregunta es inminente: “¿qué significa ahí la crisis de la autonomía del objeto artístico?”<sup>192</sup>

Las cualidades del arte no autónomo pronto manifestaron complejidades que el formalismo no podría haber analizado precisamente porque las categorías modernas del arte comenzaron a verse modificadas, baste pensar en ejemplos pop, que para Greenberg se asociaban más con el *kitsch* que con el mundo del arte. O del ya mencionado minimalismo, cuyas obras serían denominadas por Michael Fried “objetuales” ante la imposibilidad de entenderlas como obras artísticas, porque precisamente, la forma minimalista (vacía, simple, anti-artística, híbrida) nada tiene que ver con el arte anterior. “Se trata del momento en el que el arte se convierte en otra cosa, en el momento en el que el arte [...] es una suerte de práctica que va a integrar en un mismo plano momentos que hasta entonces aparecían separados”<sup>193</sup>, en primera instancia, el mundo real del mundo artístico. Obras conceptuales o desmaterializadas, como lo realizado por el colectivo *Art and language*, las intervenciones conceptuales de Cildo Meireles o una instalación de Cai Guo-Qiang, en definitiva, se alejan por completo de cualquier teorización hecha desde la visión del formalismo. En adición, este “regreso del arte al mundo”, por llamarlo de alguna manera, significa una reinserción crítica en sí misma, que altera las relaciones simbólicas convencionales para cuestionarlas. El arte es crítico de la realidad en la que opera y sus valores no cuestionan su acción como objeto independiente sino en relación con su contexto. Así, el contexto emerge y toma una relevancia como categoría que en la modernidad no había ocupado, “no es casualidad que [la crítica...] recurra a estrategias

---

191 Alberto López Cuenca, “Disoluciones: comentario sobre el desfondamiento de la crítica de arte contemporáneo”, *doc. Inéd.*, p. 5.

192 *Ibidem*, p. 7.

193 *Ibidem*, p. 3.

discursivas como la antropología, la sociología o la economía política”<sup>194</sup> para construir argumentos. Vemos entonces que la crítica inicia un momento de transversalidad teórica, por lo que el ejercicio valorativo del arte estará informado por una multiplicidad de enfoques que, en consecuencia, provocarán una amplia variedad de posiciones teóricas desde las cuales erigirlo.

A partir de los 70, la crítica comienza a admitir una relación de igualdad entre las categorías sujeto-contexto-obra de arte, por lo que se abre la posibilidad de considerar las condiciones sociales, geográficas, materiales y económicas que determinan la manera en que el sujeto produce y experimenta el arte. Esta característica de la crítica está en sintonía con las dinámicas culturales y económicas del mundo actual, en donde los vínculos internacionales abren nuevos panoramas de diálogo para el campo del arte. La apertura a las producciones de diversas latitudes y el intercambio de influencias y paradigmas estéticos provocan entonces discusiones que permiten cuestionar los lugares desde donde el arte se muestra, se exhibe y se interpreta.

Retomamos aquí una problemática que derivamos de la revisión de Terry Eagleton y que también aparece en los comentarios de James Elkins, Boris Groys y posteriormente Alberto López Cuenca: la desdefinición de las categorías que la crítica moderna empleó para operar, la conduce a introducir nuevas estrategias discursivas extraídas de otras disciplinas, las cuales son empleadas para sostener el papel de autoridad valorativa o explicativa que tradicionalmente ostentaba. López Cuenca lo problematiza de la siguiente forma: “parece claro que se ha dado una suerte de desactivación de la crítica, por tautológica. La institución crítica como se pensó históricamente en la modernidad agotó su periodo. [Por ello,] la crítica se ha integrado en el aparato teórico o laudatorio de las propias producciones culturales”.<sup>195</sup> Entendemos aquí que, para el autor, el funcionamiento tradicional de la crítica moderna se ha vuelto inoperante como herramienta discursiva e instituyente, al menos en lo que refiere a las prácticas de rigurosa contemporaneidad. Para Groys, la situación es similar, pues “la crítica de arte está en crisis mundial. Su voz se ha vuelto extremadamente débil y se está disolviendo en el desordenado fondo de la efímera

---

194 *Ibidem*, p. 8.

195 *Ibidem*, p. 7.

crítica cultural. [...Y] al mismo tiempo, [...] está más saludable que nunca [...], como negocio está en auge”<sup>196</sup>. Esta doble condición, que por un lado habla de su desvanecimiento y por otro de su proliferación, refiere a la carencia de fuerza discursiva para intervenir en los asuntos de arte que se contrasta con la excesiva presencia de textos que entran en la categoría de “crítica”, consideramos por ello que hay una coincidencia en el diagnóstico. La diferencia consiste en que mientras López Cuenca opta por un reordenamiento y redefinición de los objetivos de la disciplina en cuanto su manera de asociarse y manifestarse materialmente en la esfera pública, Groys propone siete vías para reordenarse y retomar la fuerza discursiva. Nos interesa aquí partir de la coincidencia: el exceso de pluralismo y la proliferación escritural.

Para pensar en el pluralismo, consideremos que la crítica contemporánea echa mano de un mosaico teórico para construir discursos, por lo tanto, la práctica se permite dirigirse hacia varios tópicos del arte, como cuestionar las complejidades relativas a la obra en la dimensión estética-filosófica, a su condición material o a las características ideológicas a las que los sujetos se circunscriben para vincularse con éste. Al analizar los sistemas de valores con los que la crítica se aproxima a los objetos propios de su campo, el mosaico tiene implicaciones tanto positivas como negativas. Positivas en el sentido en el que la apertura a la vastedad de teorías del arte posibilita el acercamiento complejo al mundo actual de las experiencias estéticas, y negativa en tanto que los procesos de implementación de estas teorías son ejecutados en ocasiones a través de procesos de asimilación que pierden el carácter crítico del análisis del arte.

#### *2.4 Los discursos eurocéntricos globales como la nueva forma centro-periferia y los juegos de identidad*

Nuevos continentes y países, del mundo árabe y asiático, entran al mundo del arte. Pero con este cambio de atención, experimentamos no solamente un remapeo de la cartografía del arte, sino una reescritura del arte mismo. El canon de arte

---

<sup>196</sup> Boris Groys, “On the Absence of Judgment in Art Criticism”, en J. Elkins, *The State of Art Criticism*, pp. 71-72.

moderno vinculado más o menos a Occidente, al eje Europa-Norte América, se está diluyendo.

Peter Weibel

Al determinar los factores que condujeron al arte hacia la contemporaneidad global, Peter Weibel expone que existen motivos extrínsecos e intrínsecos, es decir, conjuntos de condicionantes, prácticas, irrupciones y disrupciones en el campo del arte y de la esfera social general que derivaron desde hace unas décadas, y hasta la fecha, en las formas actuales de producción, consumo y estudio del arte.

En lo relativo a las formas intrínsecas, en primer lugar, Weibel refiere al “Paradigma de los *media*”, con lo que declara una abierta revolución tecnológica en los modos de producir y registrar fenómenos artísticos, y aunque Weibel reconoce que dicha revolución inició en la modernidad, la ulterior fase de este movimiento consiste en “es la mezcla y entrecruzamiento”<sup>197</sup> de los *media*. Esta combinación mediática resulta en una intrincada red que abarca la realidad, afirma Weibel, “un medio universal”<sup>198</sup>, cuyas referencias han “reemplazado a la realidad. Naturalmente, el efecto de esta tendencia es también una contrareacción: una re-presentación de la realidad, un rehacer de los eventos históricos, una forma de reinsertar la historia en el presente. La verificación de la realidad es también parte de las prácticas artísticas contemporáneas”<sup>199</sup>. Un segundo elemento representativo de la era global es enunciado como “La sustitución de la representación por la realidad”, que está vinculado con la condición mediática en tanto que el medio existe no para representar sino para traer de vuelta la realidad. Se llega, incluso, al rechazo de la representación:

La representación de la realidad fue declarada en su etapa terminal. [...] El objeto como representación pictórica fue prohibida, pero el objeto real fue introducido. En este lapso, en esta oposición binaria, el arte moderno sucedió y se desarrolló. Todo lo que anteriormente había sido representación fue sustituido por la realidad: los paisajes pintados

---

197 Peter Weibel, “Globalization and Contemporary Art”, en Hans Belting, *The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds*, p. 25

198 *Idem.*

199 *Idem.*

se volvieron *land art*; los bodegones se volvieron *collages*, ensambles, instalaciones, ambientes de cosas reales; los retratos pintados se convirtieron en *body art* [...] el fuego pintado fue sustituido por el fuego real. Aire real, tierra real, y animales reales fueron exhibidos, y finalmente, gente real. El programa clásico del arte, la representación, llegó a su final con el arte moderno. La representación fue sustituida completamente por la realidad, por la realidad de los elementos de representación o la realidad de las cosas.<sup>200</sup>

Weibel considera que los *media* se insertaron en este proceso para puentear el tránsito de lo representacional a la presentación creando “una nueva realidad: la realidad mediática”<sup>201</sup>. El tercer elemento intrínseco es denominado “El giro performativo”, lo que alude a que, en los procesos creativos y receptivos del arte, la distinción entre los sujetos actuantes se ha tornado difusa, lo que en consecuencia genera fenómenos artísticos que se integran a partir de una participación colectiva. Por esto:

Las artes, desde la música hasta la escultura, están inmensamente influidas por la performatividad del público. El giro performativo en las artes refleja la lenta dispersión de las políticas representativas hacia las políticas performativas. Este giro performativo tiene influencia en nuestra noción de creatividad, en el comportamiento de las masas, y en nuestro concepto de arte. Principalmente y, sobre todo, experimentamos la emancipación de la audiencia: el visitante se convierte en usuario.

Todas estas cualidades coinciden de manera efectiva con un relato del arte pensado como continuidad-oposición respecto de la modernidad. Al menos dos derivaciones emanan de esta narrativa: la primera, que sucede un giro político y reflexivo en los que artistas y demás participantes del sistema del arte buscan tener una injerencia directa en la esfera pública, la aparición de la crítica institucional es resultado de esta vertiente. La segunda, un quiebre respecto a la narrativa que conduce al fin de la Historia del Arte, “a la Danto”. El resultado visible es la pluralidad discursiva que respecto del arte se integra a la esfera pública para generar discursos instituyentes como ya hemos apuntado. En definitiva, el pluralismo aparece como una cualidad contemporánea del arte y de los discursos sobre el arte. Dicho pluralismo, tiene que ver con los discursos, con los modos de hacer, pero también con los lugares de enunciación, es decir, que la estructura

---

200 *Ibidem*, p. 26.

201 *Idem*.

geopolítica del arte cambia, de una forma eurocéntrica hacia una supuestamente polifónica, incluyente y multicultural.

Ahora bien, para pensar las formas extrínsecas que articulan el sistema del arte contemporáneo global, Weibel establece un juego de oposiciones que surge desde las estructuras geopolíticas modernas y su dinámica colonial. Esto significa que “capitalismo, colonialismo, esclavitud y racismo forman en conjunto una cuádrupla cuyos elementos no pueden ser tratados por separado. Juntos, crearon quinientos años de hegemonía occidental. Esta hegemonía ha creado una geografía global basada en la estructura de la exclusión”.<sup>202</sup> A partir del pensamiento de Immanuel Wallerstein, también expone dos factores decisivos para la exitosa implantación de la modernidad: primero, el racismo institucionalizado, “que sirve como una ideología omniabarcante para justificar la inequidad”<sup>203</sup>, y segundo, el universalismo, tendencia que hemos antes referido como una tendencia propia de las prácticas discursivas de la esfera pública –en su sector hegemónico– con pretensiones instituyentes. Desde el origen mismo de la modernidad ambos factores fueron definitivos en la configuración económica global, distribuyendo la geografía política a partir de centros de poder –emisores de discursos y protagonistas de la toma de decisiones–, y la otredad, la parte que fue integrada a la dinámica económica no como protagonista, sino como complemento del engranaje productivo para dar paso a la dinámica centro-periferia. Así,

mientras que la ideología del racismo como mecanismo sirvió para controlar a los productores directos (los trabajadores) alrededor del mundo, la ideología del universalismo perfiló el control de la burguesía. El concepto de una cultura neutral y universal que los dirigentes de los países respectivos tendieran a desplegar, funcionó como el pilar del sistema global. La ideología del progreso y de la modernización apoyó esta colección de ideas para formar un todo universal. La cultura universal, un conocimiento de los mismos lenguajes, literatura y obras visuales se convirtieron en los signos fraternales por los que los acumuladores de capital alrededor del mundo se reconocían entre ellos. [...] En otras palabras, el universalismo sirvió a la colonización y al servilismo.

---

202 *Ibidem*, p. 24.

203 *Ibidem*, p. 24.

Coincidimos con el diagnóstico respecto a la modernidad que hace Weibel en tanto que la hegemonía discursiva de los centros de poder europeos a partir del siglo XV configuró las relaciones de políticas y de poder que mantienen vigencia. Con una excepción, y es que a medida que Weibel se aproxima a la conclusión de estos factores en la contemporaneidad global, él pronostica que la entrada a este periodo implica la resolución de los conflictos en las relaciones de poder generadas por el racismo y los discursos universalizantes. Al analizar los modos en que Latinoamérica participa de la esfera global, es posible percibir cómo las prácticas modernas se repiten, especialmente cuando éstas buscan participación en lo internacional:

Estamos en el presente atestiguando el inicio de un proceso de transformación que necesita y utiliza la plétora de bienales en Asia, Sudamérica y el mundo árabe para tomar forma, mientras que el arte moderno, naturalmente, está defendiendo su posición históricamente en las ferias y subastas del sistema capitalista mundial al vender a precios exorbitantes. El arte que es parte de este proceso de transformación puede ser considerado contemporáneo, porque moderno, no es.<sup>204</sup>

Podría decirse que las relaciones que se establecen en la esfera del arte en la contemporaneidad efectivamente han roto las tendencias excesivamente eurocéntricas y han hecho emerger nuevas localizaciones para la producción, visibilización y consumo del arte. Sin embargo, esta entrada a la globalización del arte no sucede de la misma forma “dinámica” en todos los lugares, para empezar, porque “estos procesos no excluyen fricciones, compromisos e inequidades; aun responden a configuraciones coloniales y segregaciones, y a desproporciones económicas y estructurales que determinan el poder de legitimar arte”.<sup>205</sup> Especialmente para el caso de Latinoamérica, es notorio que la condición colonial hace ecos aún en el contexto global, y la tendencia a reconocer y emular las prácticas propias de la modernidad conduce a la repetición de las relaciones centro-periferia en los discursos y modos de consumir el arte. Así, “en la realidad, la globalización no es tan global como parece [...o bien] es más global para unos que para otros”.<sup>206</sup>

---

204 *Ibidem*, p. 24.

205 G. Mosquera, “Beyond Antropophagy: Art, Internationalization, and Cultural Dynamics”, en Hans Belting, *et. al.*, p. 234.

206 *Idem*.

Observamos entonces que existe efectivamente un proceso de globalización que abre nuevos centros discursivos a escala mundial y que diversifica los discursos y las ideas sobre la producción, consumo y estudio de las formas artísticas, y que, sin embargo, mantiene “la existencia de amplias zonas de silencio, pobremente conectadas entre ellas o conectadas solo indirectamente”<sup>207</sup> a través de los mismos centros creadores de la hegemonía discursiva durante la modernidad. En este sentido, los vínculos entre otrora periferias se mantienen débiles o incluso inexistentes, dado que son las capitales de la economía mundial las que se mantienen como focos de atención, por lo menos para las supuestas “excolonias” de la Modernidad. Es por esto que Gerardo Mosquera declara que, efectivamente, “no ha habido gran progreso en las conexiones ‘Sur-Sur’ [...]”<sup>208</sup>, y aunque la globalización “ha mejorado las comunicaciones a un nivel extraordinario tanto como ha dinamizado y pluralizado la circulación cultural [...], lo ha hecho siguiendo los mismos canales delineados por la economía, reproduciendo en gran medida las estructuras de poder mientras mantiene un déficit en las interacciones ‘horizontales’”.<sup>209</sup>

Para Gerardo Mosquera, la condición global permite que los artistas circulen física e intelectualmente por nuevas rutas enunciativas, las cuales pueden funcionar a favor o en contra de la posición de los agentes del sistema del arte en tanto que la condición global no es, en sí misma, una condición positiva o de superación de los conflictos de la modernidad, especialmente cuando se toma en cuenta que los conflictos de organización geopolítica mundial no han sido del todo rearticulados. Por ejemplo, cuando Mosquera considera la actividad de los artistas contemporáneos, señala que las fronteras marcadas por la identidad nacional o los contextos originarios han sido superadas para dar lugar a las construcciones subjetivas desde la internacionalidad, así “el contexto deja de ser un locus ‘restringido’ a un concepto reducido para proyectarse ahora como un espacio desde el que la cultura internacional se construye naturalmente”.<sup>210</sup> Como escenario positivo, la actividad e involucramiento de los creadores en problemáticas transnacionales representa posibilidades mucho más amplias de confrontar sus opiniones con sujetos de amplísimas diversidades culturales. Sin embargo, apunta Mosquera, también puede funcionar como

---

207 *Ibidem*, p. 235.

208 *Idem*.

209 *Idem*.

210 *Ibidem*, p. 236.

un motor de homogeneización que contribuye a la constitución de un gran código que asimila toda diversidad y que termina por convertirse en un lenguaje unitario de las discusiones sobre el arte, pues funciona “como un modo de recrear un conjunto de códigos hegemónicos y metodologías establecidas en la forma de una metacultura global. En otras palabras, la globalización cultural tiende a configurar un código internacional multilateralmente en lugar de aparecer como una estructura multifacética de células diferenciadas”.<sup>211</sup> Así, una *lingua franca* del arte permite comunicaciones interculturales, pero también “aplana” la diversidad al despojarse de especificidades que no puedan ser traducidas o que requieran de una contextualización hiperespecífica.

Entonces, tenemos que la condición global del arte contemporáneo puede ser analizada desde dos grandes perspectivas. La primera, que apunta a modificaciones internas en la consistencia de las prácticas artísticas, especialmente cuando se piensa en estas prácticas como forma subsecuente y opuesta a la modernidad. Esto es: el paradigma de los *media*, la sustitución de la representación por la realidad y el giro performativo. Aludimos a estas condiciones especialmente porque son propuestas por Weibel como propias de las formas globales contemporáneas del arte, es decir, que es esta nueva presentación de las prácticas artísticas lo que acompaña a la dinámica global del arte contemporáneo. La segunda perspectiva, que analiza las propiedades externas de la globalidad del arte, habla de un cambio en las dinámicas de intercambio dentro del sistema, propiciadas por una supuesta descentralización de las capitales socioeconómicas –y, por ende, de las artísticas– para generar nuevas formas de vinculación y de generación de discursos. Al respecto acotamos, a partir de las observaciones de Gerardo Mosquera, que la condición global no implica una ruptura de las relaciones coloniales que se formaron en la Modernidad, por lo que, aunque los vínculos han cambiado, la dirección que tienen los intercambios culturales respecto a los enlaces centro-periferia se mantienen la mayor parte del tiempo, dado que la reorganización artística contemporánea viaja por las metrópolis económicas. Del mismo modo, resulta relevante no perder de vista que la condición global no necesariamente implica una apertura a las prácticas artísticas siempre positiva, pues un vínculo global pareciera conducir también a una homogeneización de los discursos, ahora

---

211 *Idem.*

en clave multicultural. Contrario a lo que Weibel afirma, y visto desde la perspectiva decolonial, la contemporaneidad global no es una forma de superación de la modernidad, sino, como lo articulara Slavoj Žižek en *Multiculturalismo o la lógica cultural del capitalismo multinacional*, una forma avanzada de ella.

### 2.5 El sistema mundial del arte. De lo global a lo local

Si, como hemos considerado líneas arriba, las condiciones de la contemporaneidad permiten dar continuidad a los modos de operar de las prácticas discursivas de la modernidad en un panorama multicultural, entonces resulta pertinente declarar que en la contemporaneidad se experimenta, al menos en cierta medida, una forma desarrollada del sistema moderno del arte. Estos modos de operar tienen que ver especialmente con la articulación de los discursos en torno a las relaciones interculturales a partir de la repetición de los vínculos centro-periferia, con los modos de consumir arte centrados en su valor como mercancía, y con las relaciones de poder a partir de las instituciones que el sistema del arte generó en la modernidad. Aun así, consideramos que las condiciones globales, junto con el desarrollo de aproximaciones que promueven formas de creación, difusión, consumo y estudio de las artes tomando en cuenta el contexto en un sentido amplio –usando el binomio espacio-tiempo– abren posibilidades de emancipación respecto de las dinámicas modernas, no obstante que éstas sigan operando en determinados círculos.

Para desarrollar el concepto que arriba hemos denominado “sistema internacional del arte” es posible tomar como punto de partida la expresión *Constelación poscolonial* desarrollada por Okwui Enwezor, especialmente porque en esta noción el autor aborda las relaciones multiculturales contemporáneas sin perder de vista que éstas parten de una relación centro-periferia que no necesariamente queda excluida de los discursos actuales. Enwezor inicia con la idea generalizada sobre la globalización, donde se define como “la estructura definitiva de la singularización, estandarización y homogeneización de la cultura a modo de instrumentos del capitalismo avanzado y el neoliberalismo”.<sup>212</sup> Él usa esta

---

212 Okwui Enwezor, “The Postcolonial Constellation: Contemporary Art in a State of Permanent Transition”, en *Research in African Literatures*, p. 57.

acepción para cuestionar la supuesta proximidad o equidad que existe entre las culturas específicamente en el marco de las prácticas artísticas. Para Enwezor, la respuesta es que, efectivamente, el arte funciona de modo refractario respecto de las relaciones culturales, mas no desde un enfoque específico de la cultura o de la historia “sino desde un sentido más crítico, desde una configuración geopolítica compleja que define todos los sistemas de producción y relaciones de intercambio como consecuencia de la globalización después del imperialismo”.<sup>213</sup> Es la configuración geopolítica actual lograda como resultado de las transformaciones imperialistas lo que Enwezor entiende como constelación postcolonial, dada por “los cambios forjados por las transiciones hacia nuevas formas de gobernabilidad e institucionales, nuevos dominios de vida y pertenencia como personas y ciudadanos, culturas y comunidades”.<sup>214</sup> Por ello, para pensar críticamente al arte contemporáneo global es necesario enmarcarlo en el pensamiento de las relaciones geopolíticas a partir de la transformación o continuidad de las dinámicas “locales-globales, centro y margen, Estado-nación e individualidad, comunidades transnacionales y en diáspora, audiencias e instituciones”<sup>215</sup>, las cuales están fundadas en discursos de poder y en relaciones dicotómicas pensadas a partir de la noción civilizatoria que se construyó en la modernidad. Es por ello que, para Enwezor, la manera más plausible de aproximarse al arte contemporáneo implica considerarlo dentro del marco de las relaciones globales y de las disposiciones geopolíticas que se definieron a partir de la construcción de una *ligne Maginot* desde la concepción misma de las relaciones geopolíticas de la modernidad, y que se perpetúan en la contemporaneidad. Es por ello que Enwezor afirma que existe una importante fractura en el núcleo del contexto artístico que promueve el “contacto entre diferentes culturas artísticas con un aire de distinciones civilizatorias predicado en la tensión entre lo desarrollado y lo infradesarrollado, reaccionario y progresivo, regresivo y avanzado, vanguardista y pasado de moda”<sup>216</sup>, la cual “es herencia de la modernidad clásica, que, a través de estas distinciones, amuebla la agenda dialéctica e ideológica de la competencia y hegemonía a menudo encontrada en los espacios del arte y la cultura”.<sup>217</sup> La

---

213 *Ibidem*, p. 58.

214 *Idem*.

215 *Idem*.

216 *Idem*.

217 *Idem*.

división, metafóricamente señalada como la *ligne Maginot*, representa precisamente una barrera que secciona a partir de valores identitarios que se construyeron a lo largo del proyecto de la modernidad-colonialidad, por lo que coincidimos con Enwezor cuando afirma que “el contexto artístico está constelado alrededor de las normas de lo postcolonial, basado en las formas aleatorias y discontinuas de criollización, hibridación, etc., con un acento cosmopolita específico”.<sup>218</sup> Visto desde esta perspectiva, es coherente entender que el arte global es una forma continuada de las prácticas y condiciones para el consumo del arte que se desarrollaron a partir de la modernidad, y aunque las condiciones de producción, consumo y estudio del arte presentan variantes, la dinámica en general se entiende a partir de los paradigmas construidos siglos atrás, particularmente cuando hablamos de relaciones de poder en el amplio marco de las relaciones internacionales e interculturales. En consecuencia, “cualquier interés crítico desplegado hacia los sistemas de exhibición [, y, añadimos, de crítica de arte,] que toman como campo de estudio el arte moderno o contemporáneo necesariamente nos dirige a la base fundacional de la historia del arte moderno y sus raíces en el discurso imperial, en una mano, y, en la otra, a las presiones que el discurso poscolonial ejerce en sus narrativas actuales”.<sup>219</sup>

La investigación de Enwezor está enfocada en los procesos de presentación de exposiciones, las cuales analiza desde su vínculo discursivo y operativo con el desarrollo del sistema del arte durante la modernidad. Y aunque para Enwezor no hay una relación directa entre la crítica del arte y la curaduría, consideramos posible establecer un puente entre estas dos formas dada la conexión que ya hemos establecido con anterioridad, precisamente por ser ambas fuerzas motores de la dinamización del sistema del arte en la modernidad y en su momento actual, así, resulta “fundamental para el conocimiento histórico del arte moderno [...] el importante papel desempeñado a través de los foros y medios expositivos al explicar la trayectoria de los artistas, sus simpatizantes, críticos, y el público, al identificar los cambios importantes que han marcado todos los encuentros con el arte moderno y predecir su reivindicación de la singularidad ilustrada entre otros avatares culturales”<sup>220</sup>, y añade que esta circunstancia no es muy distinta en la contemporaneidad.

---

218 *Idem.*

219 *Ibidem*, p. 50.

220 *Idem.*

Reiteramos entonces que el sistema del arte global representa, a gran escala, una continuidad de las formas del sistema del arte que se generaron en la modernidad. Por ello, resultaría contradictorio afirmar que la forma global del arte contemporáneo representa la superación de las prácticas discursivas hegemónicas de la contemporaneidad. El quiebre hecho por las dicotomías trazadas en la modernidad, como declara Enwezor, se mantiene en el núcleo del sistema del arte contemporáneo global lo mismo que valores como la autonomía o la pretensión de universalidad de la forma artística. Por ello, es de esperarse que las formas más institucionalizadas de la crítica del arte promuevan la continuidad de estos valores al momento de construir un juicio respecto de un fenómeno del mundo del arte, incluso cuando la crítica sea emitida por una voz que se construye desde la periferia. Pero, ¿cómo es que se articulan los valores que constituyen la red global del arte?, y más importante ¿cómo es que la crítica actúa en los procesos de visibilización de ciertas formas artísticas?

Si seguimos la división propuesta por Elkins, encontramos que la crítica de arte tiene varias funciones que actúan en diferentes niveles de consumo intelectual. Es decir, que la crítica ya no es el intermediario o la guía para el público en el sentido tradicional de promover un acercamiento informado, sino que analiza, cuestiona, dialoga y resignifica el fenómeno del arte contemporáneo, y es a través de esos distintos ejercicios escriturales que la crítica toma parte en el circuito global. Dada la naturaleza social de la crítica y del circuito mismo, la formación de un sistema de valores instituido se muestra aquí como resultado irrevocable. La constitución de un sistema instituido, que es el “resultado de la generalización de una de las escalas subjetivas existentes en la sociedad o de la combinación de varias de ellas”<sup>221</sup>, es a menudo formado por individuos o grupos de poder, cuyo “sistema oficial de valores [...] se presenta a sí mismo como universalmente valioso, es decir, como bien común o bien general”.<sup>222</sup> En consecuencia, deducimos que el circuito global de la crítica no es otra cosa que un sistema de valores, en el que las formas de arte que coinciden con su esquema principal logran una mayor visibilización. Con esto no queremos decir que sean únicamente los valores instituidos los que rigen al mundo del arte, pues siguiendo la Teoría pluridimensional de los valores de Fabelo Corzo, se admite que,

---

221 José Ramón Fabelo Corzo, *Los valores y sus desafíos actuales*, p. 57.

222 *Ibidem*, p. 42.

en la formación de tales sistemas, actúan también los parámetros subjetivos y objetivos que rigen el pensamiento humano. Sin embargo, dadas las características excesivamente plurales que actualmente priman en las dinámicas de la creación e interpretación del arte contemporáneo, resulta evidente que los valores instituidos han adquirido un papel preponderante, especialmente cuando se trata del circuito global, pues las relaciones de poder se enfocan en la geolocalización del objeto artístico para generar estrategias de exhibición, valuación y acercamiento que sustenten dichas estrategias. En la red *mainstream* del arte, la circulación de las obras está marcada por los discursos emitidos por los centros dominantes, donde los “valores son constituidos y sacralizados en los marcos de ciertos discursos con mayores o menores posibilidades de arraigo cultural y con abiertos y sutiles mecanismos de poder que les permiten su institucionalización”.<sup>223</sup> Por lo tanto, y respondiendo a la pregunta de ¿cómo se articulan los valores que constituyen la red global del arte?, es posible afirmar que, no obstante que el arte como categoría a analizar desde lo axiológico se ha articulado a partir de sistemas de valores objetivos, subjetivos e instituidos, en la contemporaneidad es la dimensión instituida la que predomina. El valor de cambio no sólo implica el fortalecimiento del mercado del arte sino la exorbitante especulación acerca del precio de las obras, que en definitiva fortalece la presencia de los intermediarios y de su sistema instituido de valores. De la misma manera en que las relaciones económicas han perfilado centros de poder, sucede también con los discursos y con las consideraciones respecto del arte, constituyendo entonces relaciones globocéntricas<sup>224</sup> en el llamado circuito global. Para Joaquín Barriendos, el vínculo centro-periferia en el ámbito global se puede analizar empleando el concepto *geoestética*, el cual se introduce con la intención de hacer ver y desarticular los procesos de valoración de las formas artísticas que se insertan en el circuito global contemporáneo a partir de las relaciones de poder establecidas en el vínculo entre lo hegemónico y lo alterno (con intenciones de subsunción).<sup>225</sup>

Al efectuar un cruce de los conceptos que ya han sido mencionados, encontramos que los intermediarios del arte –tanto los dedicados al consumo material como al

---

223 *Ibidem*, p. 46.

224 *Cfr.* Joaquín Barriendos, “La emergencia del arte ‘periférico-global’”.

225 *Ibidem*, p. 42

intelectual- profesan un sistema de valores que se determina desde los centros de poder. El mapa geoestético indica que estos canales se encuentran en los centros de poder cultural e ideológico que dominan Occidente. Ciudades como París, Londres, Tokio, Shanghái o Nueva York, constituyen algunos de los más representativos centros de emisión de sistemas de valores estéticos y de circulación de valor económico para el circuito global contemporáneo. No es por eso extraño que la intermediación se oriente siempre a considerar legitimado aquello que ha logrado formar parte de exposiciones, colecciones y textos que tienen lugar en estas locaciones. La crítica de arte, por lo tanto, participa de este circuito legitimando –mediante la producción de textos– las producciones que se ajustan a los sistemas de valores instituidos que se ajustan a las preferencias emitidas desde estos centros.

Al posicionar un marco crítico a partir de la geoestética, aparecen categorías como lo global, lo nacional y lo local, que permiten entender los niveles de ejercicio y emisión de discursos para formar parte del circuito. Como ya hemos mencionado, la globalidad es un concepto que se liga a la universalidad moderna, y no es otra cosa que un conjunto de componentes étnicos (en este caso europeos) que han sido internacionalizados. Así, los parámetros estéticos globales son los propios del mundo eurocéntrico con una fuerte supeditación a lo espectacular y a lo mercantilista. Cualidades como lo híbrido, lo diverso o lo alterno, nacen como posibles categorías estéticas en la condición heterogénea de la contemporaneidad, pero son incluidas en el discurso global siempre desde la perspectiva universalizante que viene desde la modernidad. En definitiva, es una tendencia de lo global-universal mantener una actitud homogeneizante, pero incluyendo a la alteridad a partir de las relaciones nacionales y locales que acentúan su condición de extranjeras: lo mexicano, lo negro, lo latinoamericano, lo chicano, etcétera.

Lo nacional se acentúa también como un valor en el circuito global del arte contemporáneo, y por ser un concepto que deriva de la modernidad, sirve como un apoyo que desde el arte permite generar formas simbólicas que mantengan una cohesión con el Estado. Así, en la globalidad lo nacional no se pierde, sino que funciona como un contenedor de artistas a partir del cual se consideran sus condicionamientos y estrategias para poder entrar al circuito global del arte. En un sentido crítico, podríamos considerar

mantener el valor de lo propio, pero, en definitiva, fuera de los discursos monolíticos que no hacen otra cosa que mantener a la alteridad como lo exótico.

Finalmente, aparece el concepto de lo local o lo regional (periférico), que denomina a las producciones que, sin considerar la dinámica del *mainstream* global, surgen en un núcleo social específico, para después añadirse al circuito del arte. Si no corresponden con el sistema de valores de manera idónea, lo local se visibiliza con un sentido periférico, neoexótico o marginal.

### 3. La noción de identidad para pensar críticamente el mundo del arte: geoestética desde Latinoamérica.

Puesto que no consideramos que en el mundo de la crítica global, contemporánea y digital se hayan desdibujado por completo los conflictos contextuales dados por las relaciones geopolíticas, aparece dentro de la problemática la cuestión de la identidad y los lugares de enunciación: ¿cuál es esa consistencia estética de lo nacional de la que se habla en los discursos oficiales, en la crítica del arte o en las prácticas que se desarrollan fuera de los circuitos *mainstream*?

Para comenzar, consideremos el complejo concepto de la identidad nacional, el cual se alimenta de varios principios filosóficos, sociales e históricos que se encuentran particularmente en los proyectos Estado-Nación europeos como es el caso de la instauración de la República Francesa después de la revolución de 1789, o en textos como la *Filosofía del Derecho* de Hegel. Aunque ya antes se habían elaborado nociones de identidad, lo relevante es que en la fundación de las repúblicas o Estados democráticos permanece una concepción identitaria sustancial, es decir, de consistencia ontológica-metafísica. Así, en la Modernidad se forma un vínculo directo entre esta identidad-sustancial y el Estado. Slavoj Žižek, por ejemplo, identifica que para Hegel sucede en el sujeto una “identificación primaria”, asociación que el individuo hace con sus grupos sociales más próximos, como puede ser la familia o la comunidad elemental con la que se rodea desde el nacimiento, o sea, una identificación más orgánica. Y una “identificación secundaria”, que se hace con la sociedad en un sentido universal. En la articulación del Estado moderno, esta identificación secundaria universal es la que corresponde a la identidad nacional, que va a ser el marco en el que todas las identificaciones particulares puedan participar en un espacio común que se va a entender como lo público (universal).

En la publicación de 1997, *Reflexiones sobre el multiculturalismo*, Fredric Jameson y Slavoj Žižek publican dos ensayos que analizan la condición de la cultura en las fases del capitalismo multinacional. El texto de Žižek habla de cómo los Estados tienden a buscar “lo típico” para volverlo una identificación de segundo orden, es decir, con tendencias universales partiendo de la idea de nación. Žižek acota que la noción ideológica universal

tiene un fondo fantasmagórico, irreal y arbitrario. En este sentido, él plantea una cuestión interesante y compleja, y es que, para cada universal, existe necesariamente al menos un particular que funciona como su representante concreto, pues para “funcionar, la ideología dominante tiene que incorporar una serie de rasgos en los cuales la mayoría explotada pueda reconocer sus auténticos anhelos. En otras palabras, cada universalidad hegemónica tiene que incorporar *por lo menos dos* contenidos particulares: el contenido particular auténtico y la distorsión creada por las relaciones de dominación y explotación”<sup>226</sup>. Lo que Žižek plantea, entonces, es que la constitución de la identidad nacional requiere decantarse en dos fenómenos particulares, uno que va a denominar auténtico, y otro distorsionado por las relaciones de dominación, pero que, en general, el universal parece sustentarse en un valor que trasciende la constitución de lo político: libertad, igualdad, fraternidad, solidaridad.

Con estas referencias podemos pensar que la identidad nacional mexicana en el estado moderno –nos referimos al periodo posterior a la independencia, pero particularmente a partir de los últimos años del siglo XIX– se articuló a partir de una noción sustancial, es decir, que tiene este carácter fijo, constante y universal. La identidad mexicana consiguió particularizarse en diferentes formas, por ejemplo, en los programas artísticos visuales que tuvieron como misión darle forma a esta idea del “carácter de lo mexicano”. Ejemplos de valores universales en México podrían ser la valoración del territorio natural de las obras de José María Velasco o el Dr. Atl. La reivindicación de lo popular y del pasado logrado a través de la fotografía de Manuel Álvarez Bravo o los murales del Palacio Nacional de Diego Rivera. O incluso el valor de la educación y modernización presente en el proyecto de la UNAM.

A varias décadas ya de la fase tardía del capitalismo nos percatamos de que esta “comunidad de identificación universal” que estuvo particularmente cohesionada por el Estado-Nación, se encuentra desplazada hacia una “sociedad transnacional”, resultado de las relaciones de mercado internacional, las telecomunicaciones *World Wide*, los movimientos transfronterizos, etc. Así, la capacidad de los gobiernos de mantener su poder

---

226 Slavoj Žižek, “Multiculturalismo o la lógica cultural del capitalismo multinacional”, en *Estudios culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo*, p. 140.

de vinculación se ve debilitada, trayendo como resultado, lo que Ticio Escobar entiende como un “regreso a las formas de identificación primaria (comunidades étnicas, religiosas, de opciones alternativas de vida), capaces de captar la inmediatez del sujeto y de abarcar a éste en sus formas de vida específicas. En este contexto, el multiculturalismo se convierte en la forma ideal de la ideología del capitalismo global”<sup>227</sup>, y genera una supuesta comunidad universal “post Estado-nación” lo mismo que una aparente hegemonía multicultural. La identidad sustentada por el Estado se ve atacada por dos frentes: “desde abajo” por las microidentidades hechas por identificación primaria, y “desde arriba” por la globalización y la conectividad que une a comunidades mediante el mercado, el consumo y los medios masivos, saltando la barrera de lo nacional. Entendemos desde esta perspectiva que no existe la identidad-sustancia sino la identidad-constructo, que se genera desde distintos frentes y a partir de asociaciones varias de los sujetos, las cuales pueden ser por identificación primaria pero que también se circunscriben a una secundaria-universal, para formar parte de la esfera pública macro. Esta identificación secundaria ya no sólo se determina por el Estado, sino que también es provista por la red transnacional de mercado.

¿Dónde quedan las representaciones mexicanas en esta constelación de identidades? A partir de las consideraciones de críticos del arte y de la cultura latinoamericana como Joaquín Barriendos, Ticio Escobar o Gerardo Mosquera, pensamos que la identidad nacional mexicana proyectada en el arte nos habla desde tres lugares principales: el primero, y más evidente, es el que sirve para dar sustento material y cultural a los proyectos que como Estado procuran la conciencia de un territorio, un pasado y futuro común o una economía, es decir, el arte promovido directamente por las instituciones gubernamentales. La noción de identidad preferida en este discurso es una que ya fue construida hace varios años y que aboga por esas cuestiones universales “de tradición” de las que hemos hablado: el rescate del pasado, la apreciación de la riqueza territorial, la riqueza cultural, y la “competitividad” de México en la oferta cultural artística mundial, aspecto simbólico muy importante para sostener los discursos de dominio y colonialidad estética.

---

227 Ticio Escobar, “La identidad en los tiempos globales”, Ponencia del autor facilitada para el Programa Estudios de Contingencia, Seminario Espacio/Crítica, p. 5

El segundo lugar, busca el reconocimiento de la identidad mexicana en el ámbito del mercado y consumo cultural global, y la muestra como una versión exótica o distinta “multicultural” en el amplio panorama hegemónico global. Aquí corresponden categorías del *kitsch*, o bien del *fridakalismo* del que habla Gerardo Mosquera, y, en general, estos conceptos rondan la idea del internacionalismo y del exotismo por partida doble. El asunto consiste en proyectar una alteridad radical, pero tolerable, consumible, pues como afirma Fabelo Corzo, “la globalización no nos hace iguales, pero siembra en nuestras conciencias la falacia de que sí lo somos”.<sup>228</sup>

El tercer lugar desde donde consideramos la posibilidad de pensar un arte mexicano es ubicándolo como parte de una colectividad trans-territorial, trans-localizada en posibilidad de generar cohesión con otras regiones sin necesidad de acudir a los canales hegemónicos. Si bien pensar en América Latina como lugar de enunciación trae consigo amplias polémicas y complejidades, es posible generar una forma de arte crítico que considere la consistencia transitiva de la identidad, y que ponga en evidencia el lugar de enunciación de las prácticas y los objetos estéticos. La naturaleza discursiva y cambiante de una forma de arte dispuesta en el entramado cultural para provocar y reflexionar, puede posicionarse, de vez en vez, en la identidad conflictiva de lo latinoamericano ante el panorama global.

Discutir las problemáticas de la identidad en la contemporaneidad global es de todo el interés para los pensadores latinoamericanos, especialmente porque se busca salir de la condición colonial a través de la reconfiguración de las políticas culturales. En este sentido, la definición de lo identitario a partir de su realidad construida ha resultado ser una herramienta poderosa para considerar formas nuevas de aproximarse a la cuestión. El texto “Global fragments: A second Latinamericanism”, escrito por Alberto Moreiras y publicado como parte del libro *The Cultures of Globalization*, editado por Fredric Jameson y Masao Miyoshi ofrece un panorama interesante para analizar los modos en que la identidad se aborda en la realidad global actual. En este documento aparece una división relevante sobre las tendencias de identidad que buscan generar cohesión social bajo el concepto de lo

---

228 J. R. Fabelo Corzo, “Educación, valores e identidades”, en *Docencia. Revista de Educación y Cultura*, p. 44.

latinoamericano, la división se genera a partir de los conceptos *latinoamericanismo tradicional*, *segundo latinoamericanismo*, *singularidad* y *neolatinoamericanismo*, todos estos pensados desde el lugar de enunciación del pensamiento académico y de la condición global contemporánea.

Para Alberto Moreiras, un primer elemento a considerar es la complejidad que implica ubicar las fronteras conceptuales del sistema capitalista en su forma actual, globalizada y neoliberal. Sobre estas condiciones, el autor argumenta que el pensamiento académico está preocupado –desde hace varios años– por concebir un marco epistemológico que permita imaginar alternativas ante la condición moderna contemporánea. Si es necesario resistir a la tendencia universalizante y homegenizadora, “algunas de esas posibilidades pueden encontrarse en el espacio abierto por la aparente contradicción entre globalización tendencial y teorías regionales”.<sup>229</sup> Los primeros intentos académicos por desarrollar esta posibilidad desde lo regional fueron los denominados *estudios de área*, sin embargo, no lograron concretar un pensamiento alternativo en tanto que al acentuar las diferencias entre las razas, las regiones o las culturas, operaban de una manera sistemática disciplinar con las mismas tendencias universalizantes que cualquier otra forma científica de estudio tradicional. De hecho, esta forma de pensamiento sólo sirvió para dar continuidad a la tendencia globalizante<sup>230</sup>, pues, de acuerdo a Vicente Rafael, “el estudio disciplinado de los otros funciona en última instancia para mantener un orden nacional pensado como correlato del orden global”.<sup>231</sup> A pesar de este impase, el propio devenir de las formas de desarrollo occidentales hicieron visible para los estudios de área que la segmentación cultural como punto de partida para cualquier estudio resulta inverosímil, pues los flujos de información, productos, prácticas e individuos son constantes y rompen con el prejuicio de la estabilidad moderna. Dichos flujos son enunciados por Vicente Rafael como “imaginario inmigrante”, y refieren a la imposibilidad

---

229 Alberto Moreiras, “Fragmentos globales: latinoamericanismo de segundo orden”, en *Ensayistas*.

230 Consideramos por lo tanto que la tendencia global (globalizante) es la forma en que el principio de universalización se manifiesta en la etapa actual de la estructura socioeconómica, es decir, de la modernidad en su fase capitalista avanzada, entendido que la tendencia a lo universal y lo homogéneo es un valor-aspiración de la modernidad.

231 Vicente Rafael, citado en *ob. cit.*

de pensar que las formas culturales –*otras*– son fijas y se mantienen fuera de la contingencia epistémica, territorial o cultural que el territorio provee.

A partir de la intención de hacer evidentes los lugares de enunciación emergen los estudios poscoloniales, los cuales son parte de un conjunto de *post-disciplinas* que, con base en los estudios de área, intentan salir de y criticar a la estructura globalizante occidental desde el pensamiento académico. Moreiras ubica en esta genealogía al *latinoamericanismo poscolonial*, “que refiere a un latinoamericanismo informado por la situación global, por el imaginario inmigrante, y por lo latinoamericano al interior de la máquina académica metropolitana.”<sup>232</sup> Con lo anterior, queda denotado que para el autor, los estudios poscoloniales, incluido el latinoamericanismo, están circunscritos –al menos en su origen– al marco académico metropolitano, desde donde se busca pensar en las dinámicas culturales –hegemónicas y subalternas– en la condición global contemporánea a partir de un lugar de enunciación diferente.<sup>233</sup> De esta manera, entendemos que para Moreiras el *latinoamericanismo poscolonial* construyó un lugar de enunciación *ad hoc* y simultáneo a la condición global, pues se ubica en un espacio legitimado (la academia metropolitana) desde el que imagina modos diferentes de sociopolítica para contrariar al aparato moderno.

Para el pensamiento latinoamericanista, Moreiras concibe tres modos de posicionarse respecto a la problemática de la identidad-alteridad desde América Latina. El primero, que adjetiva como *históricamente constituido*, se generó previo al estadio global y, por lo tanto, antecede a los estudios poscoloniales. Los otros dos forman parte de la era post-fordista del capitalismo y se reconocen como *segundo latinoamericanismo* –o de singularidad– y *neolatinoamericanismo*.

El *latinoamericanismo históricamente constituido* “era uno de los avatares institucionales de la manera en que la sociedad disciplinaria<sup>234</sup> entendía su relación con la

---

232 A. Moreiras, *ídem*.

233 Cfr. Nelly Richard, “Globalización académica, estudios culturales y crítica latinoamericana”, en *Criterios*, pp. 185-199.

234 De acuerdo con Foucault, el engranaje del aparato del poder que articula las sociedades modernas ha hecho una transición que va del orden disciplinario y constructor de identidades fijas, hacia uno de control, en el que el “pastoreo” ha sido interiorizado y por lo tanto la estructura de control se torna invisible. En las sociedades de control, la identidad no necesita imponerse ni construirse “desde afuera”, puesto que el

alteridad [...y que opera...] bajo la presunción de que lo alternativo, o lo ‘otro’, puede siempre y de hecho siempre debe ser reducido teóricamente”.<sup>235</sup> Es por ello que este primer latinoamericanismo se pensó “a sí mismo como la serie o suma total de representaciones comprometidas preservadoras, aunque de manera tensa o contradictoria, de una idea de Latinoamérica como repositorio de una diferencia cultural sustancial y susceptible de resistir la asimilación por la modernidad eurocéntrica”.<sup>236</sup> Derivamos de estas referencias que este primer latinoamericanismo tiene que ver con los intentos de la intelectualidad de la región (y desde sus diversas posiciones y países) por brindar, instituir y representar una noción de identidad que diera cohesión social a los distintos Estados-nación surgidos a partir del siglo XIX como consecuencia de la “desocupación” de los reinos europeos en el continente americano. Desde Domingo Faustino Sarmiento hasta José Vasconcelos, los pensadores de países como Argentina, Uruguay, Perú, Cuba o México buscaron unir y pensar la identidad a partir de la diferencia respecto a los países de Europa y Estados Unidos. Además, el *latinoamericanismo históricamente constituido* se define a partir de su intención de entender la identidad como una cualidad sustancial, ontológica, a partir de la cual es posible pensar que existe una ineludible diferencia identitaria. Como Moreiras señala, siguiendo a Jameson, “tal empresa estaría hoy privada o vacía de verdad social”<sup>237</sup>, especialmente si se considera que la identidad es una construcción sociohistórica como hemos intentado definir párrafos arriba.

El *latinoamericanismo históricamente constituido* toma una forma distinta en la contemporaneidad global, “al servicio del nuevo paradigma de dominación, la acumulación flexible, el capitalismo global, a través de un constructivismo (‘no hay identidades, sólo identificaciones’) que homogeneiza la diferencia en el mismo proceso de interpelarla como tal”.<sup>238</sup> Moreiras lo denomina *neolatinoamericanismo*, y es una forma en la que la “postmodernidad global se narra a sí misma mediante el desvío de una supuesta heterogeneidad regional, que no es sino la contrapartida dialéctica de la estandarización

---

comportamiento social ya se encuentra regulado desde un sitio más profundo. El aparente sentimiento de libertad hace que la esfera pública posea una supuesta heterogeneidad.

235 *Idem.*

236 *Idem.*

237 *Idem.*

238 *Idem.*

universal, la instancia necesaria para que lo último pueda constituirse en toda su radicalidad”<sup>239</sup>. Así, el *neolatinoamericanismo* es propio de la sociedad de control y del capitalismo globalizado. Se finca en el latinoamericanismo primero en la medida en que busca constituirse a partir de una diferencia –basada en principios ontológicos, como ya hemos mencionado– que sea reconocida para sumarse al espectro de ejercicio de lo global. Ese énfasis en la identidad diferente se disuelve en el panorama de las sociedades de control, en las que la elasticidad global deglute y asimila todo ejercicio de diferenciación para admitir a la otredad sin que el sistema sea verdaderamente modificado. Desde esta perspectiva, la acción crítica de la diferencia marginal queda anulada.

Finalmente, Moreiras se inclina por un segundo latinoamericanismo, en el cual ve las mejores posibilidades de generar una:

máquina crítica cuya función para el presente es doble: por un lado, desde su posición disjunta y cambiante desde el diagrama de disciplina al diagrama de control, disolver la representación latinoamericanista en tanto que respondiente a epistemologías disciplinarias obsoletas; por otro lado, desde su conexión disjunta y residual con las formaciones sociales disciplinarias latinoamericanas, criticar la representación latinoamericanista en su evolución hacia el nuevo paradigma de regla epistémica.<sup>240</sup>

Moreiras añade que el carácter de resistencia y radicalidad ante el sistema por parte de este segundo latinoamericanismo es posible porque “se entiende a sí mismo como práctica epistémica en solidaridad crítica con lo que quiera que en las sociedades latinoamericanas pueda aún permanecer en una posición de exterioridad vestigial o residual, es decir, con lo que quiera que rehúsa activamente interiorizar su subalternización respecto del sistema global”.<sup>241</sup> El rechazo a la representación y a la generalización de la identidad desde la posición latinoamericana sería el punto de ruptura respecto a las formas previas de latinoamericanismo. Es en la apuesta por la forma otra, vista desde lo que Moreiras entiende como singular, donde recae el poder crítico de esta forma de

---

239 *Idem.*

240 *Idem.*

241 *Idem.*

pensamiento que escapa así de la absorción de las formas alternas de identidad que se han representado y que es propio de la condición global contemporánea. Entonces,

si el pensamiento es siempre pensamiento de lo singular, del secreto singular, pensamiento pues de singularidades afectivas, no hay pensamiento globalizado [...] Como posibilidad, sin embargo, cifrada para mí en la posibilidad de un segundo latinoamericanismo, prefigura una ruptura epistemológica, con todo tipo de implicaciones para una revisión de la política geocultural, incluyendo una revisión de los estudios de área y de su articulación con las políticas de identidad.<sup>242</sup>

Es por ello que entendemos que una de las cualidades de este segundo latinoamericanismo sea el de recurrir a lo singular como estrategia de resistencia, de ahí que optemos por llamarlo *latinoamericanismo de singularidad*. Resulta complejo idear las estrategias efectivas desde las que sea posible pensar en el ejercicio de singularidad, aunque entendemos que de entrada implica evitar la creación de estructuras identificatorias o discursos apriorísticos, sin embargo, el ejercicio está aún por determinarse.

Si aplicamos las formas de latinoamericanismo a una geopolítica más específica, como México, nos encontramos con que los modos de actuar del pensamiento indentitario que Moreiras refiere se encuentran operando de manera constante en los distintos procesos de socialización de los productos culturales. Así, vemos que en el arte existen formas *neo* de pensar la identidad, y se encuentran específicamente en las instituciones culturales y en las prácticas textuales que generan discurso desde el Estado. Las prácticas artísticas, cuando circulan a través de los canales de venta, tienden a omitir o diluir la condición de la identidad para circular de una manera mucho más “libre” por los canales globales, de modo que también contribuyen a la condición heterogénea pasiva propia de la multiculturalidad. Por su parte, y como ya hemos mencionado, las prácticas artísticas que buscan generar vínculos ajenos a los circuitos *mainstream*, por lo general pueden ser entendidos a partir del latinoamericanismo de singularidad.

---

242 *Idem.*

### 3.1 *La actualización de la teoría latinoamericanista para la crítica. De lo local a lo global.*

Hasta ahora hemos intentado exponer el complejo proceso que da lugar a los discursos de la crítica del arte contemporáneo en México. Metafóricamente, pareciera que se constituye como un entramado en el que se hilvanan por un lado las condiciones globales del sistema del arte contemporáneo, que han ido de una lógica moderna hacia una contemporánea que pareciera la expansión y reordenamiento de sus componentes y estrategias; y por el otro, las luchas internas que han tenido las diferentes posturas de la crítica del arte en relación con la forma en que las producciones nacionales se enfrentan a las dinámicas del arte hacia afuera. Al hablar de *lo nacional*, resulta inevitable traer a colación el tema de la identidad, donde hemos localizado como momento importante para la crítica mexicana, la década de los 70, especialmente porque a partir de este momento el pensamiento sobre “lo propio” buscó la construcción de una crítica formal que analizara el complejo espectro de las producciones nacionales. La articulación de esta crítica, más que fundarse en argumentos nacionalistas lo hizo a partir del pensamiento latinoamericanista, que buscó articular una nueva definición de la identidad a partir de rasgos culturales comunes, asociados especialmente a la condición colonial. A casi 50 años de estos intentos, la manera en que lo latinoamericano se enfrenta a la globalidad ha tenido numerosos cambios, especialmente porque las dinámicas culturales han hecho ver que las aproximaciones al problema de las sociedades colonizadas se han, como ya hemos dicho, reconfigurado para operar de modos distintos. De ahí que consideremos la necesidad de una actualización de las intenciones de la crítica del arte que ponen atención al lugar de enunciación, o como lo hemos denominado anteriormente, de lo contextual.

Consideramos fundamental hacer una lectura de lo contextual a partir de una consideración amplia que tome en cuenta de forma prioritaria las relaciones de poder que existen en torno a la pronunciación de un discurso de la crítica, cuando esta es emitida desde México. Esta *meta-lectura* estaría enfocada en hacer ver las relaciones globales implícitas en los discursos que valoran y posicionan el lugar de una práctica artística dentro

del panorama amplio del supuesto arte contemporáneo, o, en palabras de Hans Belting, de este nuevo *arte global*.<sup>243</sup>

La *meta-lectura* que queremos destacar y que se define como *geoestética*<sup>244</sup> plantea las relaciones mundiales de intercambio de valores que se construyen en torno a las prácticas artísticas o la cultura visual. Estas relaciones, en el escenario global se entienden como descentralizadas, a diferencia de su estructura en el panorama moderno del arte, en donde las ya conocidas capitales del arte –Roma, París, Nueva York– se disputaban el foco protagónico. La geoestética implica entonces la expansión de las categorías modernas, por lo que “el mundo del arte ya no está constituido únicamente por un par de países extra-europeos (Japón y Estados Unidos) y por una región continental (Europa)”<sup>245</sup>, en cambio, en esta nueva forma de concebir las relaciones mundiales del arte lo que se aparece son grandes bloques continentales o sub-continentales que ordenan una geografía política, cultural, y artística. Este nuevo “imaginario global” se articula a partir de una matriz continental y se orienta con el orden que ya la modernidad/colonial configuró siglos atrás. Esto quiere decir que las formas en que concebimos la globalidad aún están marcadas por la forma en que el imaginario moderno se instauró en nuestra propia manera de concebir el mundo. En otras palabras, podríamos considerar que, aunque el mundo es ahora visible en todas sus partes, se encuentra aún clasificado en sectores (continentes y subcontinentes) que cargan con los atributos que de ellos se generalizaron durante la modernidad/colonial. Para Joaquín Barriendos, estas segmentaciones mantienen una función:

más allá de su utilidad práctica, la razón de su persistencia es que en este tipo de categorías geoestéticas no sólo se ha sedimentado la modernidad –con su razón ilustrada, su pensamiento político, su belleza trascendente, su progreso histórico, su pacto social, su crítica inmanente, su apertura a lo desconocido, etcétera– sino también el lado más oscuro

---

243 Hans Belting señala que, por las condiciones “deslocalizadas” en que el arte actual se desplaza, exhibe y estudia, es necesario sustituir el término de contemporáneo por el de global, en tanto que *contemporáneo* señalaría una condición de continuidad respecto de la modernidad, según él, ahora desdibujada. Consideramos en esta investigación que esta cualidad es falsa, de acuerdo a los argumentos que aquí hemos sostenido, sin embargo, es la propia intención de “ocultar” la continuidad moderna del arte aquella que empleamos aquí para argumentar las relaciones entre lo global y lo local. Cfr. H. Belting, “Contemporary art and the museum in the global age”, en *Disputatio. Philosophical Research Bulletin*, pp. 16-30.

244 Para mayor referencia ver: Joaquín Barriendos, *Geoestética y transculturalidad. Políticas de representación, globalización de la diversidad cultural e internacionalización del arte contemporáneo*.

245 J. Barriendos, *La idea del arte latinoamericano. Estudios globales del arte, geografías subalternas, regionalismos críticos*, p. 159.

de la modernidad: la colonialidad. En la colonialidad convergen el pensamiento estético, el racismo epistémico y la naturalización de la matriz de clasificación geoespacial; de ella depende la partición planetaria de lo sensible; del *sensorium* global que distribuyó y sigue distribuyendo geoepistémicamente un acceso diferencial a la “verdad” y a lo “bello”; a *sentir* correctamente lo real o a *disentir* racionalmente del mundo como imagen.<sup>246</sup>

La observación de Barriendos es de total importancia para poder elaborar una postura respecto a las supuestas estrategias inclusivas de la globalidad. En definitiva, y como hemos también argumentado en otros subcapítulos, la globalización contemporánea no es un nuevo orden sino una reorganización de las dinámicas que ya estaban presentes en la modernidad, aspecto que nos interesa especialmente en tanto que la dinámica que se conocía como *centro-periferia* efectivamente ha desaparecido, pero no para superarse, sino para dar lugar a una nueva forma de relación mundial fundada en el multiculturalismo, la pluralidad y las políticas de inclusión. Este nuevo esquema, denominado por Barriendos *globo-continente*, “debe ser entendido entonces como una reescritura o redistribución planetaria sobre una misma metageografía imperial/colonial”.<sup>247</sup> Esta *metageografía del arte* es la condensación del entramado epistemológico desde el que las prácticas artísticas se narran, entre otros, por la crítica del arte. En ella, se mantiene esa división de lo sensible que categoriza, pues las relaciones de poder no han desaparecido, y la forma de valorar el arte mantiene un ordenamiento en el terreno global. Al hablar figuradamente, podemos decir que esta geografía del arte mundial es accidentada, está fragmentada y las condiciones orográficas no son iguales en toda la superficie, por ello, lo que sostiene la idea de lo global es únicamente el relato que se ha construido de ella, así, “de la misma manera que existe una metahistoria del arte, con sus tropos, sus líneas del tiempo y sus giros retóricos, existe una metageografía del arte, con sus unidades espaciales, sus disposiciones esféricas, sus distancias, archipiélagos y curvaturas, sus epicentros y líneas de fuga”.<sup>248</sup>

Sucede entonces que, desde los lugares otrora capitales del mundo del arte, inició un proceso de “descentralización”, de reconocimiento del otro como propio, y de lo que,

---

246 *Ibidem*, p. 160.

247 *Ibidem*, p. 161.

248 *Idem*.

parafraseando a Barriendos, fue un silenciamiento de la voz hegemónica para dejar hablar a la otredad con el afán de fagocitarla. Uno de los casos inaugurales de esta actitud, es la por demás estudiada exposición *Les magiciens de la terre*<sup>249</sup>, que en 1989 tuvo lugar en el Centro Georges Pompidou y cuya curaduría estuvo a cargo de Jean-Hubert Martin. La muestra, que tuvo lugar en una de las más reputadas capitales del arte de la modernidad, significó el reconocimiento de las voces que por tanto tiempo fueron silenciadas para que escucharan lo que Occidente tenía que decir. Dicho reconocimiento tuvo grandes salvedades: se llevó a cabo en la meca de la modernidad, fue pensada en el esquema de exhibición del circuito desarrollado por las dinámicas modernas, y a fin de cuentas, todo en ella fue orquestado por el pensamiento tradicional del arte eurocéntrico. Para autores como Hans Belting, esta exposición fue una especie de “grado cero de la globalidad”<sup>250</sup>, que supuestamente constituyó “el fin del esquema *centro-periferia*, el momento inaugural del *global art* y la prueba irrefutable de la nueva condición post-eurocéntrica del arte”.<sup>251</sup> Desde la perspectiva crítica de Barriendos, el “*efecto magiciens* es entonces el proceso a través del cual Europa rescató el modernismo sólo para reconvertirlo en un *new globalism*”<sup>252</sup>, por lo que lo importante es cuestionar de qué manera este “nuevo orden” repite esas epistemologías implantadas y redibuja las relaciones entre los territorios, las razas, y los sujetos a partir del fenómeno del arte. En definitiva, el occidentalismo continúa en el mundo global, y las diferencias y marginalidades se recuperan para convertirse en capital simbólico que el circuito *mainstream* del arte aprovecha para “producir o reproducir discursos e imaginarios en torno al fin de la modernidad occidental y al comienzo de una nueva modernidad planetaria, [en donde el arte de cualquier punto del globo] puede ser adquirido, coleccionado y exhibido”.<sup>253</sup> Rescatemos entonces que este supuesto agotamiento del esquema *centro-periferia* generado en la modernidad no implicó el desdibujamiento de la matriz de poder que ordena la geografía estética ni de la escala de

---

249 Ver A. M. Guasch, *El arte en la era de lo global: de lo geográfico a lo cosmopolita, 1989-2015*.

250 J. Barriendos, *La idea del arte latinoamericano. Estudios globales del arte, geografías subalternas, regionalismos críticos*, p. 191.

251 *Ibidem*, p. 192.

252 *Ibidem*, p. 195.

253 *Ibidem*, p. 403.

valores que se usa para considerarla, sino que da lugar a un nuevo “diseño metageográfico” que Barriendos llama *globo-continente*<sup>254</sup>:

El argumento que da forma al *globocentrismo estético* y la promesa que de él se desprende pueden expresarse entonces de la siguiente manera: fue la crítica inmanente a la modernidad tardía occidental (ya sea interior como el postmodernismo o bien descentralizada como el postcolonialismo) la que sentó las “condiciones epistémicas de posibilidad” [...] para volver a pensar en la modernidad como un proyecto viable, en la medida en que puede ser refundado desde la alteridad como modernidad verdaderamente planetaria.

La participación de las periferias en el esquema globo-continente es definida por Barriendos como “activo-periferia”, en tanto que, como ya hemos dicho, su potencial simbólico participa en la globalidad para mantener las diferencias dentro de la matriz de poder en el mundo (global) del arte. Así, el arte asiático, el africano, el arte del Medio Oriente y el latinoamericano son ahora parte de la globalidad como activos periferia que activan distintos niveles de consumo de las prácticas artísticas. Entonces, Latinoamérica como constructo identitario que se generó a partir de los estudios de área durante la década de los 70, en la era global se convertirá en uno de estos activos que se visibilizan a partir del esquema globo-continente, o, en este caso, sub-continente para llamar la atención sobre la dinámica multicultural. En este sentido, el pensamiento estético “consiste [...] en reensamblar la idea de África, la idea de América Latina, y la idea de las *Otras Asias*, incluida Oceanía, en un nuevo *gran relato* que afirma que Occidente no está más sobre la faz de la tierra”<sup>255</sup> en tanto que la propia autocrítica de la modernidad le permitió “percatarse” de sus propios defectos<sup>256</sup> y así incluir a las voces que habían sido silenciadas. Cuando Barriendos analiza los discursos de las exposiciones como la *Tate Triennial* del 2009, curada por Nicolas Bourriaud, su principal observación se centra en que este “*new globalism* se ha venido planteando como una alter-globalización o globalización benévola y cosmopolita que cuestiona la hegemonía occidental y revierte tanto la estandarización

---

254 *Ibidem*, p. 419.

255 *Ibidem*, p. 188.

256 Una de las más claras expresiones de esta modernidad autocrítica fue la propuesta de Nicolas Bourriaud a partir de la idea del *Altermodern*, que se cristalizó en el discurso curatorial de la Trienal de la Tate del 2009, en un catálogo comprensivo al respecto y de la publicación *The Radicant*, del mismo año.

cultural del mundo como la auto-esencialización postcolonial de las diferencias culturales”.<sup>257</sup> Con el paso de los años hemos visto cómo el término *altermodernidad* se ha diluido al punto en que actualmente no es posible localizar que alguien lo siga empleando para referir a esta supuesta globalización positiva. Empero, ideológicamente, sus preceptos se mantienen en el campo de la cultura visual y en las dinámicas del circuito del arte (*mainstream* global). La dinámica del arte global permite entonces percibir “tres niveles de *perifericidad* de las neovanguardias latinoamericanas [: ...] el mercadológico, el geopolítico y el discursivo”.<sup>258</sup>

Ante el nuevo *modus operandi* del circuito del arte global queda preguntar cómo se articulan los discursos de la crítica del arte que se producen en los lugares periféricos, qué posición ocupan respecto de esta nueva configuración del mundo del arte, y cuáles son las estrategias críticas que usan en esta condición amplia que todo devora. Identificamos tres formas principales: 1) el caso de los discursos oficiales que piensan el arte como la materialización de la identidad-sustancia que busca hacerse de un lugar en el mundo global a partir de su autoexotización (lo que para Moreiras sería el neolatinoamericanismo y que deriva de una estructura muy apegada a la forma moderna); 2) el caso de los discursos que buscan incidir especialmente en el ámbito comercial global de circulación *mainstream* del arte contemporáneo (que entendemos como la continuidad de la universalización moderna del arte, pero ahora en su fase de multiculturalidad y pluralismo, en donde las prácticas artísticas buscan integrarse a las tendencias globales diluyendo su identidad y su lugar de enunciación); y 3) el caso de los discursos que tienen como programa central la visibilización del lugar de enunciación y el desarrollo de una propuesta que permita efectivamente romper con el pasado colonial y replantear estructuras que sobrepasen la matriz modernidad/colonialidad.

Consideramos pertinente en este punto hacer un puente que enlace las propuestas críticas que enunciamos propias de la década de los 70 en la emergencia de lo contextual (Juan Acha y Frederico Morais) con las perspectivas posteriores, pues la manera en que cada “generación” crítica se pronunció responde al desarrollo del pensamiento

---

257 J. Barriandos, *La idea del arte latinoamericano. Estudios globales del arte, geografías subalternas, regionalismos críticos*, p. 206.

258 *Ibidem*, p. 409.

latinoamericano, al mismo tiempo que una manera de hacer frente a la condición cambiante del panorama mundial. Una vez establecido el carácter sociológico de la crítica del arte durante la década de los 70, 80, y los primeros años de los 90, encontramos visiones críticas que se pronuncian ante las dinámicas culturales que fueron aproximándose a la condición global.

Para lidiar con el problema de la construcción identitaria latinoamericana, el siguiente salto que se percibe fundamental fue la publicación de *Beyond the Fantastic: Contemporary Art Criticism from Latin America*, que fue editada por Gerardo Mosquera y salió a luz en 1996. El texto reunió una serie de observaciones críticas hechas por los autores<sup>259</sup> que generacionalmente habían trabajado con la problemática del bloque subcontinental de cara a la globalización. Por lo tanto, la publicación se erige como la concreción material y representante simbólico de un cambio generacional en la crítica latinoamericana, que transita de una visión diferenciadora de lo latinoamericano a través de la búsqueda de una “identidad continental” (la generación de los 70), hacia una idea de arte latinoamericano que sirve como bloque conceptual para, precisamente, desarticular los discursos de dependencia, desbordar el criterio y conflictuar la matriz de poder global (la generación *Beyond the Fantastic*). Para Barriendos, en *Beyond the Fantastic*:

[...] lo que Mosquera da a entender es que la crítica de Juan Acha, Aracy Amaral, Damián Bayón, Fermín Fèvre, Néstor García Canclini, Mirko Lauer, Frederico de Moraes, Mario Pedrosa, Marta Traba, entre otros, era una crítica que no estaba completamente emancipada de *lo literario* (léase la influencia de Paz) ni de lo político-social (léase la sociología y la historia de las ideas) la cual se dedicaba además a buscar una “identidad continental”. Mosquera define a esta generación del *boom* de la crítica de arte como una “crítica visual latinoamericanista” y caracteriza a la época en la que tuvo lugar como la de una “mística latinoamericanista”.<sup>260</sup>

---

259 Monica Amor, Pierre E. Bocquet, Gustavo Buntinx, Luis Camnitzer, Néstor Garcia Canclini, Ticio Escobar, Andrea Giunta, Guillermo Gomez-Pena, Paulo Herkenhoff, Mirko Lauer, Celeste Olalquiaga, Gabriel Peluffo Linari, Carolina Ponce de León, Mari Carmen Ramírez, Nelly Richard, Tomas Ybarra-Frausto y George Yúdice.

260 J. Barriendos, *La idea del arte latinoamericano. Estudios globales del arte, geografías subalternas, regionalismos críticos*, p. 256.

Si trasladamos esta interpretación de Barriendos hacia el esquema de construcción de la identidad de acuerdo a la revisión que hicimos siguiendo a Moreiras y a Escobar, podríamos considerar que hacia finales de los 90, y de cara al cambio de siglo, el análisis de las prácticas artísticas en el marco de lo latinoamericano se caracterizó por el cambio del entendimiento de la identidad como históricamente construida, por el de una identidad de singularidad o *identidad de segundo orden* que se desarrollaba en la geoestética. La participación de los críticos latinoamericanistas en las discusiones que ellos propusieron para hablar de sí mismos, se dio en un canal representativo de Occidente<sup>261</sup>, con lo que queda comprobada la alusión del orden *globo-continente* a la que refiere Barriendos. A eso refiere la condición global de la geoestética, en donde:

Occidente, en tanto que Sujeto hegemónico, se había vuelto mudo y ahora escuchaba atento, en exceso, lo que le decía la periferia. En su condición de *speechlessness*, Occidente ya no sólo no podía seguir siendo la voz hegemónica (*defining voice*) ni tampoco podía mantener una posición de árbitro observador de las periferias (*outside observer*), ya que la nueva reflexión latinoamericanista —aquella que Moreiras define como los latinoamericanismos de segundo orden— había empezado a cumplir tal objetivo: se estaba *observando* a sí misma hablar —a través de *la idea de arte latinoamericano*— de la condición global de su objeto de estudio, “América Latina”; y lo hacía además como *observador externo* (desde la academia y el museo metropolitanos) y también como *sujeto situado*: hablando *desde* América Latina.<sup>262</sup>

A poco más de 20 años de *Beyond the Fantastic*, encontramos la condición más actual de las posiciones críticas del arte periférico de la era global, que ya se perfilaba en el libro de Mosquera, pero que se tornó exponencial y tajante durante los siguientes años: Los centros hegemónicos están aparentemente “descentralizados”, y permiten interpelaciones y discusiones que emanan desde otros continentes. El ahora globo-continente da entrada a la discusión de las demás voces, ya no necesariamente desde la

---

261 Los textos fueron escritos en inglés y copublicados por el Institute of International Visual Arts (inIVA) de Londres. Para revisar esta condición material del texto a profundidad ver el capítulo 6 de J. Barriendos, *La idea del arte latinoamericano. Estudios globales del arte, geografías subalternas, regionalismos críticos*, titulado “Más allá de *Beyond the Fantastic*. La idea del arte latinoamericano como continente suplementario”. 262

J. Barriendos, *La idea del arte latinoamericano. Estudios globales del arte, geografías subalternas, regionalismos críticos*, p. 280.

visión occidental sino desde la participación directa de las voces interesadas: llámenseles Latinoamérica, África, Asia, etcétera, y es así como la modernidad se piensa a sí misma desde los lugares que antes estuvieron silenciados. Por su parte, las periferias del arte se critican también a sí mismas, se piensan, se construyen y se desbordan ante la globalidad, y una de sus estrategias sigue siendo la interpelación de los centros de la modernidad. Los resultados son diversos, pero el activo-periferia impera cuando las formas artísticas provenientes de los continentes no europeos se ponen en circulación en el entorno global. Ya sea mediante la exotización (el fridakahlismo de Mosquera, o el neolatinoamericanismo de Moreiras) o la pretensión de universalidad (nuestro caso más representativo sería el de Gabriel Orozco). Discursos desbordados del circuito *mainstream* parecieran ser la opción para el pensamiento de la identidad alejada del activo-periferia.

El juego semántico de *Beyond the Fantastic: Art Criticism “from” Latin America*, es la muestra de la tensión que representa para las culturas subalternas recuperar y construir una voz que permita hacer frente a la hegemonía moderna de la cultura occidental que se decanta en el arte. El nuevo componente semántico “desde”, emerge como esa enunciación de la singularidad de la identidad latinoamericana que no constriñe, pero cohesiona sin dejar de ser absolutamente problemática. Por lo anterior, para Barriendos la idea del arte latinoamericano es una construcción que en *Beyond the Fantastic* se manifestó como “un territorio discursivo *constitutivo y central* para la colusión entre latinoamericanismo, subalternidad y globalidad y, sobre todo, para la articulación del conocimiento situado en los términos de una geopolítica global del conocimiento (sensible) y de las localizaciones geoculturales”<sup>263</sup>, y, “[...] aunque se niega explícitamente un determinismo cultural basado en la geografía y se evade la *representación* nacional, lo que sí persiste es la unidad del *significante-geográfico* ‘arte latinoamericano’ así como la pretensión de darle  *cuerpo y lugar* a una geografía difusa, problemática y móvil”.<sup>264</sup> Por lo tanto, el lugar de enunciación en el latinoamericanismo de segundo orden que las prácticas artísticas y los discursos críticos crearon, sustituyó la visión fantástica, e incluso la social, por la semiótica, polifónica y de confrontación. Para los latinoamericanistas de segundo grado, el lugar de

---

263 *Ibidem*, p. 267.

264 *Ibidem*, p. 258.

enunciación “desde el que los sujetos *le dan sentido* al mundo a través del arte”<sup>265</sup> es fundamental en tanto que constituye un lugar construido desde el cual poder sostener o disentir de los modos en que la metageografía del arte global produce valor y saber. Esto último se muestra como fundamental en tanto que “los diseños metageográficos que le han dado forma a la imaginación geopolítica de la modernidad/colonialidad siguen ordenando la manera en la que concebimos el planeta y la manera en la que privilegiamos la movilidad artística y celebramos el desarraigo estético, mientras que censuramos el libre desplazamiento [...] de los que no tienen un lugar propio en contra de su voluntad”.<sup>266</sup> Y esta forma crítica de pensar las relaciones en el globo-continente, se presenta como uno de los argumentos más potentes para pensar lo contextual en el arte latinoamericano.

A modo de conclusión del capítulo, consideraremos entonces la posición que Barriandos toma respecto a la idea del arte latinoamericano, quien entiende que la ubicación espacial e identitaria de Latinoamérica es efectivamente un constructo que, aunque inicialmente buscó generar cohesión desde lo social como un bloque, a partir de la entrada del arte global se reconfiguró en un lugar de enunciación. Esto quiere decir que, más que un espacio definido, o el conjunto de cualidades tangibles de una colectividad, lo Latinoamericano es efectivamente una idea fabricada desde la cual es posible interpelar la condición geoestética en tanto reordenamiento de la matriz epistémica de la modernidad/colonialidad.

La crítica de arte contemporáneo en el panorama de la idea de lo latinoamericano como estrategia discursiva ante la geoestética, adquiere un papel interesante en tanto que puede funcionar como un dispositivo que haga ver los lugares de enunciación para criticar la condición globalizada que las formas de arte desde Latinoamérica adquieren. Lógicamente, pensar en la crítica desde México permite restringir las cualidades de este lugar de enunciación y abarcar un rango de prácticas artísticas un poco más restringidas, pues, como ya hemos dicho, Latinoamérica es una idea que para la crítica del arte puede convertirse en un *topos* de enunciación que decanta en el espacio-tiempo concreto dentro

---

265 *Ibidem*, p. 171.

266 *Ibidem*, p. 420.

o fuera de los circuitos del arte global. Quizás desde esta perspectiva, es que la crítica del arte puede encontrar una vía de continuidad.

### *3.2 Prácticas críticas mexicanas en la actualidad: neolatinoamericanismos y translocalizaciones*

Si la globalización del así llamado arte no-occidental y su ingreso al canon se entienden como la disolución automática del aparato de poder que permitió el eurocentrismo, se terminará perdiendo de vista que la matriz de poder que ordena la metageografía del arte en nuestros días es globonormativa, esto es, opera justamente por medio de incluir lo que antes había dejado fuera.

Joaquín Barriandos

Sin lugar a dudas México forma parte del arte global, no solo porque se halla en el escenario que lo permite, sino porque, aun siendo parte de la subalternidad, las políticas culturales de nuestro país han sabido explotar con relativo éxito el activo-periferia. Durante la modernidad, baste con recordar los amoríos creativos que los muralistas, en especial Diego Rivera, mantuvieron con las capitales del arte; el diálogo que la propia Frida Kahlo tuvo con el movimiento surrealista de Breton; o los intercambios intelectuales y hasta publicitarios que José Luis Cuevas desarrolló con los *marchants* norteamericanos. En la era global el camino también está pavimentado para poder desfilan por la pasarela mundial siempre y cuando no se olvide el lugar que se ocupa en el evento. La crítica del arte contemporáneo (y añadimos, global) que se realiza desde México sostiene su cualidad de activo-periferia además de que, como ya hemos dicho, su participación dentro del circuito del arte se percibe cada vez menos relevante. Esta disolución de la crítica es, desde nuestra perspectiva, parte del agotamiento de sus cualidades modernas, el cual lo conduce hacia formas de rematerialización que ya hemos hablado en el capítulo 1. En lo relativo a la posición periférica de México en el entorno global, los discursos de la crítica (moderna o rematerializada) al igual que otras formas de intermediación del circuito del arte, son los medios a través de los que las meta-lecturas de la geografía global transitan y sostienen la

matriz epistémica que ya hemos referido. Por la carga discursiva que la crítica del arte porta, consideramos relevante revisar las formas en que ésta sostiene, cuestiona o transgrede el orden global que hasta ahora se ha configurado, y que fue integrado en gran parte debido a la crítica moderna.

Este capítulo se articula a partir de una segmentación de las formas críticas que detectamos participan de las dinámicas globales del arte, en primer lugar, de acuerdo a las formas de articular la identidad nacional y proyectarlo en sus discursos. Ubicamos así la primera forma, que articula la identidad –la mayoría de las veces– desde el *neolatinoamericanismo*. Una segunda división que hemos percibido, presenta formas identitarias que abrazan la condición geoestética y se asumen como parte de ella, diluyendo (u omitiendo) la cualidad periférica de estos discursos. Aquí, se mantiene la posición del neolatinoamericanismo, o bien se recurre a la tendencia internacionalista para circular por los canales *mainstream* en aparentes condiciones de igualdad. Las otras dos formas críticas que encontramos más relevantes son, por un lado, la crítica institucional, que busca desarrollar estrategias de reflexión sobre la condición mexicana del arte contemporáneo teniendo en cuenta sus límites dentro del marco de, precisamente lo institucional, y otra pensada desde la posición crítica latinoamericanista en la que quedan manifiestos los conflictos geoestéticos, además de que admiten la variabilidad e inestabilidad de la construcción identitaria.

Nuestra división también está hecha considerando los canales por los que circulan dichos discursos sobre la identidad, pues hemos identificado que en cada uno de ellos se perciben formas diferentes de abordarla, lo que también perfila el lugar que México tiene dentro del *globo-continente* en el ámbito mercadológico o político. En este sentido, ubicamos igualmente tres canales principales de acuerdo al agente o institución emisora del discurso: el primero es el canal oficial, emitido lógicamente por el Estado, quien, como ya hemos mencionado en el capítulo 2, considera a la cultura como una herramienta para mantener la cohesión social de identificación secundaria. El segundo canal es lo que anteriormente hemos definido como el circuito *mainstream*, y aunque es sumamente amplio y diverso, encontramos que las políticas culturales que se desarrollan desde el ámbito privado en colusión con las instituciones del arte (públicas y privadas) sostienen la

condición geoestética que actualmente se encuentra configurada. El tercero, es también el canal de la institución-arte, pero articulado a partir del pensamiento crítico producto de los conflictos generados en los años 70 y después, especialmente a partir de las ideas de la nueva museología, la museología crítica, la crítica institucional y los estudios curatoriales. El cuarto, lo consideramos un canal indiferenciado o híbrido, que generalmente circula por los canales no institucionalizados, por ejemplo, a través del Internet, o incluso adheridos a las formas artísticas que rehúyen de su integración al circuito institucional (aunque no se restringe a ello); en este canal la construcción de la identidad se asocia en mayor medida con lo que Moreiras denomina el *segundo latinoamericanismo*, y que nosotros consideramos el latinoamericanismo de singularidad en la medida en que no se constriñe a la creación abstracta de la identidad y que busca identificaciones de primer grado, tal como lo planteó Ticio Escobar.

Tenemos entonces como objetivo en este capítulo el *hacer ver* las tendencias discursivas –que encontramos más constantes y más contundentes para generar discursos sobre la identidad en la globalidad– de las diferentes formas de la crítica del arte a partir de un ejemplo específico para cada caso, pues consideramos que es necesario poner énfasis en las problemáticas que ha ocasionado la idea del arte global, a través de su estrategia descentralizadora, a las regiones periféricas. La idea de que en la era del arte global existe un equilibrio “que nos permite usar ‘arte global’ y ‘arte latinoamericano’ como categorías intercambiables”<sup>267</sup> es falaz, pero especialmente es discretamente avasalladora, en tanto que nos impide notar “la manera en la que el occidentalismo opera en el interior del globalismo [...] redistribuyendo las clasificaciones geoestéticas desde una lógica descentrada que ya no es acumulativa sino distributiva: la lógica del esquema *globo-continente*”.<sup>268</sup>

Es por lo anterior que hemos seleccionado diferentes formas materiales de manifestación de la crítica a partir de la combinación entre las divisiones hechas por Eagleton, y la propuesta de rematerializaciones de la crítica que derivamos de López Cuenca y Peio Aguirre. Como consideración última, hemos reservado una subdivisión a lo

---

267 *Ibidem*, p. 422.

268 *Idem*.

que consideramos que son las formas materiales y discursivas más consistentes con las necesidades de pensar críticamente las condiciones del arte contemporáneo: esto es, formas críticas que hacen evidente el lugar de enunciación dentro de su discurso para cuestionar los modos en que las identidades asociadas con lo mexicano (y con lo latinoamericano) se ubican dentro del mapa global del arte, en materializaciones diversas.

La última división, que hemos denominado como formas críticas “desbordadas del esquema *globocéntrico*” consiste para nosotros en la forma última en que prevemos que la crítica pueda encontrar continuidad y mantener una potencia como agente discursivo y como lugar de interpelación de la dinámica fagocitadora globocéntrica.

### 3.2.1 *El Estado y la crítica oficial*

La institucionalización del concepto *global art* en tanto que un nuevo imaginario museográfico pretendidamente post-eurocéntrico y post-occidental es, desde nuestro punto de vista, una de las formas en las que dicha *colonialidad del poder* efectivamente se expresa.

Joaquín Barriandos

En México, la relación entre el Estado y la cultura ha sido estrecha. El financiamiento de proyectos artísticos y culturales que el gobierno mexicano hizo desde la creación de la SEP<sup>269</sup> inauguró un fuerte vínculo entre creadores y Estado, que únicamente se vio disminuido a partir de la entrada de las políticas neoliberales. Independientemente de debatir los aspectos positivos o negativos en la disociación Estado-arte, la realidad es que la iniciativa privada y las organizaciones independientes han entrado también a las dinámicas de mecenazgo o gestión con grandes beneficios para las tres partes: el circuito del arte nacional, el Estado, y los mismos particulares. Sin embargo, la cultura es un importante elemento de cohesión, necesaria para la constitución de identidad por identificación de segundo grado, es decir, por la identidad nacional abstracta que los

---

269 José Luis Mariscal Orozco, “Avances y retos de la profesionalización de la gestión cultural en México”, en *Revista Digital de Gestión Cultural*.

Estados requieren para generar ciudadanía. En el siglo XXI, el Estado aún requiere de ese elemento cohesionador que el arte brinda, y es principalmente utilizado como herramienta para la proyección de riqueza cultural nacional moderna y estabilidad económica y social. De acuerdo con Daniel Montero:

Si bien es cierto que las políticas del gobierno de Vicente Fox pretendían ciudadanizar las políticas culturales como parte de una estrategia plenamente democrática para el diálogo y confluencia de diversos intereses y al mismo tiempo, la apertura internacional de la cultura mexicana al exterior, lo primero no se cumplió y lo segundo se exageró a cabalidad. Muchos de los artistas de la década de los 90, entre ellos Gabriel Orozco, fueron promovidos plenamente por el Gobierno de Fox como representación de que el arte mexicano no era ‘solamente folclórico’ [...]. Estos artistas eran absorbidos por una política cultural del Estado mexicano y muchas de las exposiciones que se hicieron en el sexenio foxista, estaban en relación con una forma de arte que se gestó en la administración anterior desde los llamados espacios alternativos. Esa absorción estaba acorde con el posicionamiento de ese gobierno con la noción de cambio que se intentaba promulgar y que se aprovechó de artistas “mexicanos” [...] para reafirmar la idea de una apertura estética que [...] era fundamental promocionar para colocar al país en la escena del arte internacional y de paso desmarcarse (a medias) del imaginario local que se relacionaba con un pasado (priista) de crisis.

Del fragmento anterior rescatamos varias cualidades relevantes para pensar las condiciones discursivas de la crítica del arte emitida desde el Estado: 1) que a partir del año 2000 (ya sucedía antes, pero en este periodo se hace aún más evidente) el gobierno nacional se interesó por emplear al arte contemporáneo como estandarte de presentación, 2) que los artistas que comenzaron a trabajar en galerías de arte y espacios independientes nacionales y extranjeros durante los 90, ahora se integraban al “establo” de artistas “amigos” del gobierno, y 3) que el arte nacional que el Estado promovía buscaba también desmarcarse de la visión exótica que del arte mexicano se tenía en el extranjero. A dichas cualidades añadiremos que, para ese momento, la figura del curador tendría total importancia, especialmente porque sus construcciones discursivas serían las que hilvanaran las intenciones del Estado de proyectar la identidad nacional.

Una vez construido este pequeño contexto interno, nos permitimos extenderlo hacia el presente para argumentar que las políticas de identidad mexicana en la era global han mantenido un funcionamiento bastante similar. A la par, retomemos las condiciones contextuales internacionales de la globalidad del arte, que llaman la atención sobre los focos geográficos antes ignorados y que se constituyen en lo que ya hemos mencionado antes como esquema *globo-continente*.

Para aproximarnos a los discursos de la crítica producidos desde la oficialidad, nos remitiremos a la pieza *Possesing Nature* de Tania Candiani y Luis Felipe Ortega, instalada en el pabellón mexicano de la 56ª edición de la Bienal de Venecia.

Es bien sabido por los miembros de la comunidad interesada en el arte contemporáneo que la Bienal de Venecia es uno de los eventos del circuito del arte mundial con mayor prestigio. El fenómeno, localizado –lógicamente– en una ciudad fuertemente conectada con la historia del mundo occidental, se ha convertido en un referente para discutir los procesos de legitimación del arte contemporáneo a escala global. Por lo anterior, la 56ª Bienal de Venecia, celebrada en el 2015, constituyó un importante referente para analizar el comportamiento que la crítica mexicana tiene, en el marco de su institucionalidad, al participar en las dinámicas globales.

A modo de contexto, es oportuno decir que, en la 56ª edición de la bienal, la curaduría corrió a cargo de Okwui Enwezor, uno de los más notables protagonistas de las discusiones sobre las relaciones existentes entre los espacios hegemónicos del arte (el Norte) y los espacios periféricos o subalternos (Sur). El nombre con que ese año se identificó la bienal fue *All the World's Futures* (Todos los futuros del mundo), y el sentido curatorial de la bienal, enunciado por Enwezor, consistía en analizar de qué manera los artistas aportan sentido a las condiciones actuales del mundo, además de las proyecciones que de él se pueden hacer. La lectura para Enwezor, era tanto hacia afuera de la bienal y del arte, como hacia adentro de las propias dinámicas del circuito. Por esto último, es que en la declaración curatorial Enwezor argumenta que “la institución de la Bienal de Venecia llegó al escenario mundial en un periodo histórico significativo, en un punto en que las fuerzas de la modernidad industrial, el capital, las tecnologías emergentes, la urbanización y los regímenes coloniales estaban rehaciendo el mapa global y reescribiendo las reglas de la

soberanía”.<sup>270</sup> Este interés del curador por “hacer evidente” el lugar que la bienal ocupa dentro de la lógica del mundo, será uno de los argumentos que darán lectura a todo el evento y a los subnúcleos que de él se desprenderán para administrar tanto los proyectos específicos que Enwezor ideó (la lectura de *El Capital* de Marx como acción performativa central durante todo el tiempo que la bienal estuvo abierta al público) como los distintos pabellones donde los diferentes países participantes instalan sus propuestas. En la preocupación curatorial que se dirigió “hacia afuera”, es decir, que se enfocó a pensar el vínculo que las prácticas artísticas tienen respecto de la lectura del mundo y de la historia, el curador lanzó una pregunta comprehensiva:

¿Cómo puede el actual desasosiego de nuestro tiempo ser adecuadamente aprisionado, hacerse comprensible, examinarse y articularse? A través del curso de los dos últimos siglos, los cambios radicales –de la modernidad industrial a la post-industrial; de la modernidad tecnológica a la digital; de la migración masiva a la movilidad masiva, los desastres ambientales y los conflictos genocidad, el caos y la promesa– han constituido temas fascinantes para artistas, escritores, cineastas, performers, compositores, músicos, etc. Esta situación no es menos palpable hoy. Es reconociendo esto que en 2015, la Exposición Internacional de la 56ª Biennale di Venezia propone *Todos los futuros del mundo*, un proyecto dedicado a la apreciación fresca de la relación del arte y los artistas con el estado actual de las cosas.<sup>271</sup>

A partir de esta pregunta, Enwezor explicó que la distribución curatorial de la bienal se entendería como una serie de *filtros* que se superponen, enlazan y chocan, formando una constelación (en clave benjaminiana) que “ahonda en la realidad global contemporánea, como una de constante realineación, ajuste, recalibración, movilidad, y configuración [...] cuya orquestación y desenvolvimiento episódico será de alcance global”.<sup>272</sup> De esta manera queda claro que los supuestos con los que Enwezor trabaja ya tienen un componente crítico enfocado en analizar el desarrollo de la modernidad y sus cambios sociales, económicos, culturales, etc.

---

270 O. Enwezor, “Declaración curatorial de la 56ª bienal de Venecia”, en *Universes in universe*.

271 *Idem*.

272 *Idem*.

Ahora bien, con la lectura que hasta aquí hemos hecho, en la que explicamos que la crítica del arte es una práctica que después de la segunda mitad del siglo XX se integró a la propia estructura institucional del circuito artístico, entendemos que la Bienal haya optado por invitar a Enwezor, en su condición de miembro crítico de las relaciones territoriales entre las distintas regiones artísticas. Podríamos entenderlo como esa actitud de la institución globocéntrica, manifestada en su forma de bienal, de autosilenciarse para escuchar a los otros, que son fácilmente identificables a partir de la representación de los pabellones nacionales y de la división geoestética continental, en donde algunos pertenecen al eurocentrismo, mientras otros son periferias, como es el caso de México. En este ejercicio se percibe cómo “la crítica eurocéntrica al occidentalismo ha terminado así por convertirse en el mejor argumento para defender la eliminación del esquema *centro-periferia* que el propio Occidente erigió durante la modernidad/colonialidad”.<sup>273</sup>

Hemos hecho esta reconstrucción de los puntos medulares de la curaduría para sugerir que la intención de los organizadores de la bienal fue específicamente traer a colación la problemática de las relaciones geoestéticas globales. Dicha intención, obedece al comportamiento general de los centros hegemónicos del arte en la era global: la tendencia globocéntrica que se critica a sí misma.

En tal contexto, México participó con la instalación *Possesing Nature*, realizada por Tania Candiani, Luis Felipe Ortega y con el apoyo curatorial de la curadora Karla Jasso. La pieza, fue:

Concebida como un aparato de ingeniería cuya función es la evocación, *Possesing Nature* se presenta en tanto escultura monumental, sistema hidráulico, caja de resonancia, espejo o canal de agua. Una pieza de (contra) infraestructura que enfatiza dos momentos de la modernidad: la materialidad y el dinamismo, así como la arrogancia y el límite del sueño. En tanto escultura monumental, tensiona el espacio de exhibición de una manera tal que llega a oprimirlo. Como sistema hidráulico, utiliza la presión del agua succionada de la laguna para crear turbulencias en el adentro del monumento y, a su vez, tranquilizar su

---

273 J. Barriendos, *La idea del arte latinoamericano. Estudios globales del arte, geografías subalternas, regionalismos críticos*, p. 92.

orificio. Un espejo de agua que recibe y refracta imágenes que caen proyectadas en superficie.<sup>274</sup>

Por las propiedades conceptuales y formales de la pieza, Jasso señala que en *Possesing Nature* hay una analogía simbólica entre la Ciudad de México y Venecia. La conexión, establecida a partir del agua, es conflictiva, pues “en tanto masas acuosas, México y Venecia comparten ‘origen’ mas no ‘destino’. Sin duda, es ahí donde *dejaron de compartir* su propia naturaleza, donde el imaginario se activa y se presenta en tanto dos registros: en tanto ciudad de canales y ciudad de desagües. Articula en sí un mapa hidrográfico, una cartografía ‘topo-metonímica’ que a su vez despierta las texturas de la soberanía colonial y del imperio naval”.<sup>275</sup> Notamos que la obra, lo mismo que el discurso curatorial que se expone, portan contenido crítico en sí mismos, y este contenido refiere a la construcción de las ciudades en el marco de la modernidad/colonialidad, lo que se encuentra en sintonía con el discurso general de esa edición de la Bienal. Además, *Possesing Nature* también propuso una metalectura que reflexionó sobre el tránsito, que desde el 2007, ha tenido la participación de México por los diferentes espacios de exposición. “Esa presencia [...] se hospedó y se desplazó a paso inquietante, como iluminando las arquitecturas del poder de Occidente: el poder político (materializado en la arquitectura de la habitación de la nobleza), el poder económico (la vivienda de la figura del mercader y sus intercambios), el poder religioso (esa iglesia con historia mística, al servicio de las órdenes mendicantes), para terminar en un espacio militar”<sup>276</sup>, el Arsenal, espacio rentado por el gobierno mexicano hasta el año 2035. De este modo, las declaraciones de Jasso son una constante alusión a las historias conflictivas entre los centros de poder modernos y sus colonias, problemática que plantea a partir de los flujos de entrada y salida del agua.

La pregunta obligada sería: ¿cómo opera la crítica inherente a la obra y declarada en la curaduría de *Possesing Nature* en el marco de uno de los eventos más legitimados del arte contemporáneo, donde además, la participación de los artistas está financiada y

---

274 Karla Jasso, “Possesing Nature”, en *Artishock. Revista de arte contemporáneo*.

275 *Idem*.

276 *Idem*.

seleccionada por el Estado? Para reflexionar en torno a la pregunta, diremos que la condición crítica del arte contemporáneo dentro de los marcos institucionales se encuentra controlada en tanto que la elasticidad del circuito permite absorber el impacto sin que ello desestabilice la solidez de la estructura. En una explicación más concreta, podemos también afirmar que esta clase de eventos han pasado por un proceso de revisión antes de salir a la luz, aunque, vale la pena también decirlo, existen ocasiones en que el fenómeno desborda el riesgo calculado y genera movilizaciones inesperadas.<sup>277</sup> Para *Possesing Nature*, los proyectos enviados “fueron valorados por un jurado de selección formado por Graciela de la Torre, directora de Artes Visuales de la UNAM, Aimé Labarrere, directora del Patronato de Arte Contemporáneo, Néstor García Canclini, profesor y teórico, Ariel Guzik, artista representante en la anterior Bienal, y María Cristina García Cepeda, directora del INBA”<sup>278</sup>, con lo que se afirma el carácter abierto de la institución a absorber críticas sobre sí misma al mismo tiempo que soportar –la mayoría de las veces– críticas sobre el aparato estatal general.

En el tema de las materialidades de la crítica en la contemporaneidad, el Estado recurre a los diferentes medios, tanto tradicionales como contemporáneos, para hacerse ver. Las propuestas curatoriales, el sentido crítico dentro de la obra misma, los catálogos impresos y los desplegados en la red, todo se constituye como parte de lo que podríamos considerar una “crítica desde las instituciones del Estado”.

Acerca de los modos en que se construye la identidad desde estas formas críticas, consideramos que el Estado se apega a la tendencia globocéntrica del arte. Estado y circuito artístico global promueven sistemáticamente la presencia de México en estos espacios de legitimación, y los argumentos con los que se presentan sirven para sostener la legitimidad que el espacio ostenta. Los argumentos a los que nos referimos son los que validan la

---

277 El caso mexicano más relevante fue el sucedido en la 53ª Bienal de Venecia, con el conjunto *¿De qué otra cosa podríamos hablar?*, realizada por Teresa Margolles y curada por Cuauhtémoc Medina. De acuerdo a Daniel Montero, este proyecto perteneció a un momento en que la SRE y otras instancias culturales mexicanas no intervenían en el desarrollo creativo de las propuestas, bien fuera por ignorancia o por desinterés. Esta “libertad” creativa terminó precisamente en el 2009, debido a que la obra de Margolles desató fuertes polémicas debido a sus contenidos explícitos de la situación de violencia nacional. *Cfr.*, D. Montero, *ob. cit.*, p. 321. Ver también José Manuel Springer, “¿De qué otra cosa podríamos hablar? El pabellón de México en la 53 Bienal de Venecia, en Réplica21.

278 “Tania Candiani y Luis Felipe Ortega a la Bienal de Venecia, bajo curaduría de Karla Jasso”, en *Arte Informado*. Espacio Iberoamericano del Arte, [s.a.]

presencia de las periferias en los espacios legitimados y que entienden esta participación no como parte de una adaptación de las relaciones globales en el actual estadio de la modernidad sino como una batalla por el reconocimiento de la existencia e importancia “del otro” que ha sido ganada. Es lo que Mabel Moraña entiende como “el boom del subalterno”, que entre otras cosas: “refiere al modo en que ese objeto de conocimiento [el arte] es elaborado (tematizado) desde una determinada posición de discurso o lugar de enunciación: “la academia, los centros culturales y fundaciones a nivel internacional, la “vanguardia” ideológica, donde la misma ubicación jerárquica del emisor parece eximirlo de la necesidad de legitimar el lugar desde donde se habla”.<sup>279</sup> Esto quiere decir que el reconocimiento del valor de lo latinoamericano, o en este caso, de lo mexicano, se efectúa en el hecho de ubicarse en el entorno de mayor jerarquía dentro del circuito geoestético, es decir, en la Bienal. Por ello es que consideramos que esta dinámica da continuidad a los valores globocéntricos, lo mismo que a las formas de identificación que Moreiras denominó *neolatinoamericanismos*.

### 3.2.2 Formas críticas del circuito mainstream

La definición de lo *mainstream* para hablar de los circuitos del arte contemporáneo implica complejidades en tanto que el término, por sí mismo, es empleado con mayor frecuencia dentro de los círculos eminentemente comerciales, masivos y publicitarios. Sin embargo, apelamos al él en el sentido en el que lo hemos ubicado en diversos autores, quienes oponen el arte contemporáneo *mainstream* ante las prácticas ubicadas en las periferias, las minorías, o las tendencias fuera de los focos de legitimación de la institución.

En la introducción del libro *Cultura mainstream. Cómo nacen los fenómenos de masas*, Frédéric Martel asocia el uso del término a dos cualidades específicas: en primer lugar, a “lo dominante”, y en segundo, a la intención y consecución del *mainstream* de seducir a un gran público:

---

279 Isabel Moraña, en J. Barriandos, *La idea del arte latinoamericano. Estudios globales del arte, geografías subalternas, regionalismos críticos*, p. 104-105.

La palabra *mainstream*, difícil de traducir, significa literalmente ‘dominante’ o ‘gran público’, y se emplea generalmente para un medio, un programa de televisión o un producto cultural destinado a una gran audiencia. [...] Por extensión, la palabra también se aplica a una idea, un movimiento o un partido político (la corriente dominante), que pretende seducir a todo el mundo. [...] También es la ambigüedad de la palabra lo que me ha gustado, con sus diferentes sentidos; es una palabra que he oído en boca de cientos de interlocutores en todo el mundo, que tratan todos de producir una cultura *mainstream* [...].<sup>280</sup>

Otra cualidad de lo *mainstream* que Martel señala y que consideramos relevante, es que el concepto alude a una condición geopolítica —en el caso que él estudia— de la cultura, es decir, que existe una distribución de lo cultural a partir del propio orden político mundial. Si trasladamos esto al campo específico del arte, entendemos que lo *mainstream* designa a aquellas prácticas que, por su geolocalización, han conseguido ser dominantes e influyentes en el gran público, aun cuando éste sea el reducido núcleo social de los que, alrededor del mundo, se interesan por las formas artísticas.<sup>281</sup> El circuito *mainstream* del arte, entonces, está asociado al término del arte global de Belting, y de hecho constituiría su cúpula más alta. Tener alguna presencia en Documenta de Kassel, exhibir trabajos en Art Basel, contar con una exposición en el Pompidou, formar parte de la Bienal de Venecia, estar representado por galerías como Saatchi, Gagosian, Hauser & Wirth, o aparecer en las páginas del *Contemporary Art Review*, sin duda implica formar parte del circuito *mainstream* del arte contemporáneo global. Habría que añadir en este sentido que no se desprecia tampoco tener vínculos con centros de Asia o Latinoamérica, en especial con los coleccionistas de Medio Oriente, aunque sin duda no representa la cúspide de la escala de visibilización. Aun así, en cada región del globo-continente, y en cada país, se encuentran instituciones y espacios que replican la estructura y que generan, como ya mencionamos, una especie de pirámide, o si queremos pensarla de otra forma, de anillos entrecruzados que nos llevan, de los extremos del globo, hacia su(s) centro(s).

---

280 Frédéric Martel, *Cultura mainstream. Cómo nacen los fenómenos de masas*, p. 22.

281 No obstante que reconocemos que el arte contemporáneo no forma parte de las tendencias de consumo masivo, el impacto de la cultural *mainstream* ha logrado que ciertos eventos artísticos se conviertan momentáneamente en verdaderos eventos masivos. Como referencia más inmediata, está el caso de la exposición de Yayoi Kusama en el Museo Rufino Tamayo. Ver: Vicente Gutiérrez, “La polémica detrás de Yayoi Kusama en México”, en *El economista*.

Para concretar el concepto, retomaremos una discusión que ya elaboramos en el capítulo 1, y es que el circuito *mainstream* está compuesto tanto por los canales de venta como las vías de legitimación del arte. La dinámica del arte global implica que también para estos intermediarios del arte aplica la geoestética, por lo que los centros de poder de las capitales del mundo moderno, mantienen el protagonismo en la contemporaneidad. El consumo material e intelectual del arte, que están estrechamente vinculados, encuentran en el circuito *mainstream* una rica dinámica de complicidad, por lo que no es de extrañarse que donde se encuentran los museos y donde se celebran las bienales más importantes, sea también donde se encuentran las galerías especializadas más exitosas. Los artistas periféricos que se integran a la alta cúpula, efectivamente tienen una vida global, pues vivan o pasen la mayor parte del tiempo en sus países periféricos, su trabajo viaja por toda la red hasta llegar a las grandes capitales del arte. Así, el circuito *mainstream* del arte contemporáneo global sería la red de circulación a través de la cual las prácticas artísticas se consumen material e intelectualmente de acuerdo a las tendencias determinadas por las élites del mapa geoestético. Las tendencias *mainstream* se repiten en partes del circuito menos “importantes” instituyendo políticas del ver y del saber en la globalidad.

Respecto a la relación entre las periferias geográficas y el circuito *mainstream* global, entendemos que sucede una operación que podríamos entender como “de ida y vuelta”, pues en el multiculturalismo del mundo del arte global, la periferia que hace eco de las tendencias hegemónicas, es recompensada al ser reconocida y reintegrada a la dinámica global, al menos a través de un puñado de representantes. La estrategia, “consiste en un *globocentrismo estético afirmativo* en el que la explotación y la acumulación del *activo-periferia* opera de una manera antropófaga, capaz de devorarse a sí misma con tal de seguir acumulándose”.<sup>282</sup> Es por ello que Barriendos considera que en el mundo del arte global se hace evidente que lo latinoamericano es una idea, una construcción, que en el contexto actual “forma parte de la *potencia geoestética*”<sup>283</sup> constituida simbólicamente para integrarse a la dinámica global. Desde esta perspectiva, la participación de las periferias en la globalidad es una estrategia inclusiva desarrollada por el sistema para revitalizarse y

---

282 J. Barriendos, *La idea del arte latinoamericano. Estudios globales del arte, geografías subalternas, regionalismos críticos*, p. 297.

283 *Idem*, p. 299.

autocriticarse. Con esto, tampoco queremos decir que las prácticas artísticas producidas en las periferias no *signifiquen* o constituyan una declaración acerca de su realidad o preocupaciones simbólicas, estéticas, técnicas, etc. En realidad, lo que intentamos argumentar es que no se trata de las condiciones objetivas de las prácticas sino de la posición que ocupan, irremediablemente, a causa de la metageografía que las informa, es decir, a causa de su lugar de enunciación, el cual se oculta, se sobreentiende, se obvia, y se utiliza como valor simbólico para sostener un aparato institucional.

Todos los actores del espectro del circuito global del arte, incluso si provienen de una región menos visible del mundo, tienen posibilidad de participar del discurso globocéntrico. Los valores de esta condición, son los que ya hemos mencionado en otros apartados: desarraigo, valor de mercado, “altermodernidad”, tratamiento del arte como *lingua franca*. En México, existen algunos pocos casos que funcionan para desarrollar la idea de lo *mainstream* debido a la participación y conexiones que han establecido con los protagonistas de los centros de poder del arte. En este sentido, consideramos especial la participación que tienen, en primer lugar, los artistas que se han posicionado en los nodos mejor posicionados del circuito a partir de la exposición de su trabajo en museos, ferias y bienales, y de los que han emanado catálogos, entrevistas y otras formas de visibilización de su postura crítica y modos de operar en el circuito.

Por ser altamente representativo, hemos considerado el caso de Gabriel Orozco, uno de los artistas que más ha gozado de ese reconocimiento dentro del circuito global del arte. Dicho reconocimiento lo derivamos de su presencia, por ejemplo, en el mercado del arte internacional, al ser representado por galerías como Marian Goodman con sedes en Nueva York, París y Londres, la galería Chantal Crousel de París, y la ya mencionada Kurimanzutto en la Ciudad de México. En adición, Orozco cuenta con un amplísimo historial de exposiciones individuales y colectivas en reconocidos espacios que van desde el Guggenheim de Berlin (2012), hasta la Bienal de la Habana (2012), pasando por la Tate Modern (2011). La práctica *manstream* que aquí nos interesa discutir, es la que tiene que ver en particular con las formas críticas impresas.

El artista siempre se desarrolló en el campo global a partir de su tendencia post-neomexicanista, es decir, que se alejó de las tendencias iconográficas que promovían la

estética *kitsch* o la figuración que asociaba al arte mexicano con la visualidad desarrollada a partir de los símbolos posrevolucionarios o la cultura popular.

Así, cuando Gabriel Orozco declara ‘Todo el mundo habla sobre nacionalismo, sobre ser mexicano o ser internacional. Yo me niego a hablar de eso [porque] lo interesante ahora es cómo se comporta el artista en el mundo, cómo vive, qué posición política toma’, lo que está haciendo no es desvincularse de lo mexicano, sino justamente sentar los argumentos para quedar atado a un referente geocultural determinado: México / *Latin America*. Su declaración [*yo me niego a hablar de eso*] no sólo se niega a sí misma performativamente, sino que funda geoestéticamente su identificación como artista latinoamericano. [...] El problema tiene que ver [...] con las formas en las que se produce valor y violencia simbólica en el marco de la colonialidad global.<sup>284</sup>

En el 2009, la destacada *Massachusetts Institute of Technology Press* publicó dentro de la serie *October Files*, su noveno número, dedicado a Gabriel Orozco. El volumen, editado por Yve-Alain Bois, uno de los académicos más destacados de la escena internacional (asociado con, entre otras personas, Roland Barthes), incluyó textos de “Benjamin H. D. Buchloh, Briony Fer, Molly Nesbit, [Jean Fisher, Guy Brett, Gabriel Orozco] y el propio editor del volumen”.<sup>285</sup> El libro es en realidad un compendio de entrevistas, conferencias del propio Orozco, y artículos críticos, particularmente de Buchloh, que dan cuenta del trabajo del artista. La publicación tuvo como objetivo hacer una revisión de los trabajos críticos que se han hecho para servir como un punto de revisión hacia el pasado, pero también para ser un punto de partida de análisis futuros. Particularmente nos interesa notar que, la relación entre Orozco y Buchloh ha sido larga y fructífera, en la que el coeditor de la revista *October* ha desarrollado varios textos criticando las significaciones del trabajo del mexicano, ya sea para textos de catálogos que documentan sus exposiciones individuales o colectivas, entrevistas de amigos que terminan siendo una discusión sobre el arte contemporáneo, o como parte de compilaciones que analicen a los protagonistas del arte contemporáneo mundial.

---

284 *Idem*, p. 297-298.

285 En *The MIT Press*.

La perspectiva de Buchloh, claramente académica y anclada en el análisis crítico de la literatura y la Historia del arte de tradición europea y norteamericana, ha significado desde nuestro punto de vista una de las herramientas clave para poder hacer a Orozco ingresar, por la vía de la legitimación intelectual<sup>286</sup>, a los circuitos globales del arte contemporáneo. Es decir, que el sofisticado aparato crítico de Buchloh, desarrollado con rigor académico e investigativo, permite construir el telón sobre el que la obra de Orozco puede ser ensamblada en el gran relato del arte moderno, posmoderno y contemporáneo, ahora que las condiciones del arte global lo permiten.

Uno de los textos que Buchloh aportó para el volumen editado por Bois, fue “Cosmic Reification: Gabriel Orozco’s Photographs”, escrito originalmente en el 2004. Como el título lo indica, el texto es una revisión conceptual de los juegos simbólicos y poéticos de Orozco, la cual es elaborada por Buchloh a partir de las discusiones, particularmente derivadas de la irrupción de lo conceptual, en la historia de la estética de Occidente. Es evidente entonces que por la realidad sociocultural del medio fotográfico lo mismo que del autor, en la revisión figuren consideraciones respecto al trabajo de John Cage, Jannis Kounellis, o Moholy-Nagy, quienes en la reconstrucción de ideas planteada por Buchloh, operan como interlocutores que emergen desde las obras de Orozco para sumar a la interpretación conceptual:

Y en una fotografía reciente de una mezquita en Timbuktu, Malí, [llamada] *Total perception* (2002), [...] Orozco parece haber encontrado su idea de experiencia escultural [...] Las azarasas proyecciones de luz (resultado de la perforación de estructuras deterioradas o la laceración de materiales pobres) aparecen casi como una parodia histórica de las proyecciones tecno-luminosas del *Light Space Modulator* (1922-30) de Laszlo Moholy-Nagy.<sup>287</sup>

Independientemente de si encontramos verosímil la comparación, lo que nos interesa destacar aquí es que el discurso de Buchloh funciona, deliberadamente o no, como un auténtico aparato legitimador que traza conexiones con el trabajo de artistas que ya

---

286 Su legitimación en el campo comercial fue concretada mucho tiempo antes por los propios Gabriel Kuri y Mónica Manzutto.

287 Benjamin Buchloh, “Cosmic Reification: Gabriel Orozco’s Photographs”, en *Gabriel Orozco*, p. 144.

forman parte de la categoría conceptual dentro de la Historia del Arte a la que Orozco está siendo adscrito. En este sentido la crítica de Buchloh está totalmente vinculada con las formas de operar de la crítica de élite de la modernidad tradicional, y ahora de la multiculturalidad. La forma *mainstream* del arte, que ahora se ha hecho crítica de sí misma, revisa, analiza e integra. Empero, no se muestra un interés aparente por repensar el aparato crítico, dismantelar las categorías, o buscar nuevas formas de lectura. El análisis que Buchloh hace de *Total perception*, continúa con el siguiente argumento:

Cuando vemos imágenes como estas por primera vez, podríamos ser conducidos a creer que el artista nos está dando imágenes de zonas de exención, espacios geopolíticos donde las reglas de la reificación universal no se han afianzado, áreas de refugio del control totalitario de la producción y consumo. Pero después de una larga contemplación de esas mismas imágenes, se vuelve evidente que de ninguna manera están invocando la especificidad de una cultura regional (sea la de su nativo México, o aquellos países a los que ha viajado como India o Mali). Más bien, mientras mira a estas imágenes del pasado pre-industrial, Orozco parece desvelar el destino anunciado de una entrega inexorable de los mismos principios de devastación ecológica y las más implacables formas de explotación de todos los recursos disponibles. Después de todo, bajo el auspicio de la globalización, los centros hegemónicos desde los que él [Orozco] trabaja y donde está situado como artista están ahora incesantemente expandiéndose hacia esas partes remanentes del mundo que no han estado completamente sujetas al principio de la máxima ganancia aún. El artista viajero constante, aunque no es el perpetrador, es ciertamente el testigo involuntario y mensajero de esa erosión.<sup>288</sup>

Nos aventuraremos incluso a decir que este párrafo constituye una visión general del análisis de Buchloh sobre la obra fotográfica de Orozco, al menos hasta ese punto de su historia. Para el crítico, el trabajo de Gabriel Orozco planteaba una dialéctica entre las formas estéticas modernas y las poéticas de lo exiliado del relato, que a su vez es un no-lugar. Buchloh intuye también que existe en Orozco un gusto por el ocultamiento, donde los silencios, las omisiones y los intersticios sugieren en la ambigüedad:

Las tropas temporales de Orozco son aquellas de un intermedio perpetuo, de una dialéctica temporal entre el aún no y el nunca más. Esto es evidente en las imágenes de obsolescencia

---

288 *Ibidem*, p. 46.

que colecciona tanto como en las imágenes de avanzadas formas de devastación, y ni obsolescencia ni devastación soportan rastro residual alguno de una promesa, dejan solo una transgresora esperanza utópica.

Más adelante, el crítico hilará también la conceptualización que Orozco hace del vacío con la del silencio, que se materializa en la fotografía por ocultamiento del sujeto (en la imagen) y ocultamiento de las propias fuerzas que generaron la imagen. La materialización de esta poética de la nada es para Buchloch la presencia del círculo o de la esfera escultórica que remite inmediatamente a la idea de lo eterno.

La forma hermética y perfecta del círculo fue aparentemente percibida por mucho tiempo como un bloqueo para la invención formal y la creatividad artística. Su forma es demasiado partenogenética, hay un exceso de ensimismamiento que parece excluir intervenciones artísticas de cualquier tipo. El círculo incluso excede los límites de los más radicales esfuerzos por activar al objeto reflexivo contra el sujeto autorial. El simple hecho de que el círculo perfecto sea un mero constructo humano prueba que su vacuidad o perfección no puede ser mejorada o enriquecida.

Existe, por supuesto, una suposición razonable adicional que hacer acerca de la lenta adaptación que el modernismo tuvo del círculo. Las formas geométricas del rectángulo y del cuadrado (y de las estereométricas formas correspondientes) han articulado la racionalidad cartesiana para la construcción y representación del espacio [...] El círculo, como modelo radicalmente alternativo de la organización espacial, abole dialécticamente la direccionalidad perspectiva: iguala la horizontalidad y la verticalidad, y disuelve lo que tradicionalmente ha sido un claro sistema jerárquico de instrucciones sobre cómo ver y cómo posicionarse en el espacio.<sup>289</sup>

Desde la lectura que aquí estamos construyendo, entendemos que la crítica de Buchloh ubica a Orozco en una posición intersticial, que le permite constituirse como el sujeto observador de la modernidad, que, por provenir de una “zona de exención”, tiene la capacidad de utilizar el lenguaje estético para señalar aquello que los herederos directos de la modernidad no tienen a la vista. Sin miedo a la mística y al orden infinito que el silencio,

---

289 *Idem*, p. 153-154.

el vacío y el círculo proveen, pareciera que Buchloh ve en Orozco la capacidad de la poética crítica que sólo un artista del globo-continente puede ofrecer a la dinámica del arte conceptual. Una visión crítica desde el globocentrismo.

Otro momento de la relación Buchloh-Orozco que consideramos pertinente señalar sucedió en el marco de la magna exposición *Gabriel Orozco*, que se inauguró por primera vez en el MoMA de Nueva York en diciembre del 2009, para después moverse al Kunstmuseum de Basilea, al Georges Pompidou, y terminar en la Tate Modern de Londres, en el 2011. Este enorme proyecto fue en su mayoría financiado por CONACULTA y por la Fundación Televisa, vale la pena mencionarlo. El catálogo incluyó textos de Ann Temkin, la curadora del MoMA para ese proyecto, Briony Fer (quien también ha trabajado varias veces con Orozco), Paulina Pobocha y Anne Byrd, y Benjamin Buchloh, quien entregó un ensayo titulado “Sculpture between Nation-State and Global Commodity Production”.

Como en el título se puede entrever, el argumento central de Buchloh es el declarado conflicto que existe entre la intención formadora de identidad que tienen los programas nacionales y la tendencia libre y disidente de las prácticas artísticas, especialmente en la dinámica global, regida por muchos otros intereses y fuerzas que están disociadas de las voluntades de cualquier Estado. Nuevamente la lectura de Buchloh parte de una postura crítica de las prácticas artísticas que se ubica en el marco ya institucionalizado de los debates sobre la Historia del Arte post-minimal, post-vanguardia, e incluso post-moderna. El texto introduce de la siguiente manera:

A lo largo del siglo XX hemos sido testigos de la oposición más intensa en la producción escultural (confrontando, por ejemplo, cada uno en sus respectivas décadas, a Constantin Brancusi y Marcel Duchamp, Joseph Beuys y Arman, Richard Serra y Eva Hesse). [...] Algo similar [...] parece haber ocurrido en el inicio del siglo XXI con el comienzo de la producción cultural globalizada. Esto puede ser parcialmente explicado por el hecho de que los más grandes discursos sobre escultura que se originaron en los 1960 en Estados Unidos y Europa (minimalismo, post-minimalismo y arte povera) habían llegado a su realización total y habían dejado –como en la presencia universal de Serra y Donal Judd por ejemplo– un legado aparentemente inconmesurable e insuperable. Cuán asombroso, entonces, que un artista de México, Gabriel Orozco, haya redefinido los parámetros de la escultura en el presente y haya así contribuido a salvar la categoría de la extinción. Viniendo de un país y

un contexto cultural no particularmente conocido por sus contribuciones a la modernidad escultórica.<sup>290</sup>

La declaración es evidente: un artista *outsider* tenía que ser el que introdujera el cambio en el discurso. El agotamiento de la forma moderna requería de cambiar el foco de atención para introducir la perspectiva que, digamos, girara las discusiones hacia otro lado, en tanto que “oscila entre tomar como recurso las prácticas primitivistas y fuentes míticas junto con las más avanzadas formas de la contemporaneidad tecnológica”.<sup>291</sup> Pareciera que Buchloh celebra en Orozco la cualidad que constantemente se atribuye a la globalización: la universalidad del sentido estético materializado en particularidades que singularizan sin romper la posibilidad de traducción o de comunicación. Donde dichas particularidades son, de hecho, provenientes de la antítesis de la modernidad. La hibridación de la materialidad en el lenguaje artístico de Orozco proviene del juego entre lo global y lo particular, entre el afuera y el adentro de la globalidad, si es que esto acaso tiene sentido. Buchloh se pregunta: “¿Cómo entonces, podríamos identificar y describir la especificidad nacional e histórica de la escultura de Orozco, la supuesta identidad mexicana de las obras –en ocasiones persistente, y otras totalmente insondable?”<sup>292</sup>

Buchloh supera la condición de lo nacional y asocia la geolocalización de Orozco con un valor simbólico que puede ser trasladado a otras geografías fuera de la restricción estrictamente geopolítica de “lo mexicano”:

Obviamente, la especificidad de la condición histórica y geopolítica de Orozco es fundamentalmente diferente. Él es un artista que emergió de una cultura de Estado-nación donde, a pesar de una industrialización en expansión continua, la cultura cotidiana parece sufrir y beneficiarse de una impregnación de formas residuales de la experiencia mítica (manifestaciones de una población permeada por el mito puede incluir analfabetismo o pobreza, o relativa proximidad a formas preindustriales de producción) [Y esto ya recuerda al texto del 2004 que hemos revisado primero]. Todas estas condiciones en sumatoria, como

---

290 B. Buchloh, “Sculpture between Nation-State and Global Commodity Production”, en *Gabriel Orozco*, p. 34.

291 *Ibidem*, p. 35.

292 *Ibidem*, p. 36.

una supuesta proximidad a lo mítico, puede ofrecer al artista acceso a diferentes tipos de subjetividad y relaciones con los objetos.<sup>293</sup>

La cuestión fundamental es entonces la posición privilegiada de su mirada lo mismo que de su articulación epistemológica sobre la conceptualización de la escultura. En Orozco se puede entender que los principios esculturales que remiten a la pasión por el hacer, lo mismo que a la facultad de *trouver l'object* que sutilmente habla desde lo industrial o lo pre-hecho son parte de la nueva categoría de lo escultórico:

De pronto comprendemos que la experiencia escultural en el presente es más probable que se origine en el accidente furtivo, o que será encontrada en la huella aleatoria e indexial (*Yielding Stone*, 1993). Más convincentemente, parece que Orozco argumenta que la forma definitoria de un cuerpo escultural puede igualmente ser encontrada en acumulaciones azarosas de objetos dispersados o disfuncionales, naturales o utilitarios.<sup>294</sup>

Y en el argumento de lo material-regional y la aproximación filosófica al objeto, Buchloh entiende que el trabajo de Orozco no remite *per se* a lo nacional como “esencia”, pues la búsqueda del artista tiene que ver, después de todo, con la idea universal de la escultura. Empero, su lugar otro, conectado al menos en cierta parte con cosmogonías y mitos de una cultura ajena, es el que permite señalar(les) los silencios, las carencias, los vacíos que las propias cotidianeidades del mundo moderno manifiestan en una nostalgia por la ruptura con el mundo en su forma natural, mística, pre-industrial, etcétera.

El papel que Orozco ocupa dentro de la dinámica del arte actual, es significativo para Buchloh en tanto que hace evidente una tensión que siempre ha existido en la relación entre el arte y la geopolítica. En primer lugar, Buchloh entiende que en la articulación del lenguaje simbólico-estético del arte existe una irremediable “universalidad” que sucede especialmente porque en la materialización de las formas artísticas hay un interés por la pura acción del arte, que provoca que éste se desprenda de las limitaciones económicas o políticas aun cuando nace de las posibilidades que éstas mismas proveen. Así, las

---

293 *Ibidem*, p. 37.

294 *Idem*.

intenciones estéticas sobrepasan los intereses políticos o religiosos. En segundo lugar, Buchloh considera que los estado-nación generan en los sujetos una identidad, la cual, como ya hemos planteado usando a Ticio Escobar y Žižek, se desarrollan a partir de una identificación secundaria, es decir, arbitraria, construida a partir de elementos seleccionados para homogeneizar diversidades.

Sucede entonces que la dinámica entre el lenguaje artístico y las formas de identificación del Estado-nación está en un conflicto constante, pues, aunque el primero se desarrolla en las condiciones de oportunidad que genera el segundo, el lenguaje del arte y “la función de la experiencia estética [apelan a] una [...] des-identificación de lo étnico, lo religioso, y lo nacionalista en un proceso más grande de secularización”.<sup>295</sup> Entendemos entonces que para Buchloh, se trata de una tensión entre las fuerzas que podríamos llamar, universales, y la dimensión subjetiva-institucional de las condiciones de producción y consumo del arte:

[...] la estética debería ocupar un lugar mayor en esas consideraciones dado que está y es eternamente subordinada y subversiva, suspendida entre el culto y la regla política, conflictuada entre la lealtad y la desobediencia a lo religioso, lo mítico, lo histórico, y el proceso nacional de formación de identidad. Las prácticas estéticas siempre han insistido en una extraterritorialidad esencial, y en la noción utópica de un sujeto universal. O han insistido en la territorialidad de sus propias leyes y convenciones, tanto como en los estándares de sus instancias como en el único valor normativo de las legitimaciones comparativas. Aquí es donde otra paradoja se abre: la simple convencionalidad de los usos del lenguaje artístico y los estándares estéticos estarían intrincadamente atados a la formación del sujeto dentro de las coordenadas de una cultura de Estado-nación.<sup>296</sup>

Concluamos entonces diciendo que Buchloh encuentra en Orozco la capacidad de superar los condicionamientos identificatorios que el Estado mexicano le proveyó para construir un lenguaje que logra conectar, en esta supuesta universalidad, con las búsquedas puramente estéticas. Ahora bien, como la tensión entre la identificación nacional propia de todo sujeto moderno y las fuerzas artísticas en realidad no se disipa, es la propia dialéctica

---

295 *Ibidem*, p. 40.

296 *Ibidem*, p. 42.

de ambas construcciones sígnicas la que permite abrir nuevos campos de reflexión. Y es ahí donde Buchloh ubica a Orozco, ya que “la especificidad de la iconografía local, regional y nacional opera como un registro mnemónico en [su] trabajo para articular el complejo proceso de la formación del sujeto como uno de inevitablemente carácter originario, y aun así necesariamente emancipado de todas las formas de sujeción mítica”<sup>297</sup>, que el artista cargaría como resultado de la complicada construcción del Estado mexicano, con un pie en lo pre-moderno y otro en la era post-industrializada.

La lectura que hace Buchloh es profundamente interesante, además de que permite visibilizar la construcción poética de la obra de Orozco como artista conceptual. Sin embargo, encontramos complicado el hecho de obviar que las construcciones simbólicas que Buchloh entiende como trascendentales, bien podrían formar parte de un sistema de valores instituidos a partir de las relaciones de poder epistémico que la modernidad ha planteado. Es decir, que en las discusiones sobre las formas de articular la materialidad de la obra de arte está implícito un discurso sobre cómo deben ser precisamente estas discusiones. Es Orozco quien se integra a la reflexión universal, y es por ello que forma parte del circuito *mainstream*, es por eso que aporta, desde fuera, su visión de lo místico, sin cargar las evidencias geopolíticas de su nacionalidad. Una cualidad absoluta de la geoestética global.

### 3.2.3 *La crítica institucional / la crítica desde la academia*

En el capítulo uno desarrollamos algunos puntos concernientes a la rematerialización de la crítica, y propusimos dos formas de abordarla en la contemporaneidad, pues es notorio que además de la tradicional crítica moderna impresa, el desbordamiento de las prácticas artísticas y su circuito en general, han provocado que la crítica, como categoría y no como disciplina profesional, se emancipen y permeen el campo de acción del arte de modos diversos. Presentábamos también dos motivos de la expansión de la crítica hacia otras formas materiales. La primera, que tiene que ver con la reconfiguración de lo que

---

<sup>297</sup>*Idem.*

propusimos como una triada para la existencia de la crítica a partir de la modernidad (sujeto-contexto-obra de arte), donde la emergencia de lo contextual implica hacer visibles las redes geopolíticas de los discursos que hacen posible el enjuiciamiento del arte. La segunda, que es consecuencia también de las modificaciones en el comportamiento económico, social y productivo de la modernidad cultural, que significa que los límites disciplinarios y la división del trabajo tradicional hayan sido rotos para dar paso a sociedades donde los sujetos son *prosumers*<sup>298</sup>, aspecto que también incluye al campo del arte. Añadamos una tercera, en la que este desbordamiento de la crítica por los motivos ya referidos, combinado con los movimientos de los años 70 que derivaron entre otras cosas, en lo que ahora conocemos como crítica institucional, provocara que la crítica desbordara, precisamente, en la forma autocrítica de las instituciones. Esta operación, que permite que sea el propio espacio institucional el que provea la arena donde se piensa a sí mismo, ha constituido una de las formas más complejas de la crítica contemporánea, particularmente porque el ejercicio involucra a todos los actores de la dinámica “experiencia artística” al tiempo que demanda que todos ellos se conviertan en agentes críticos, la mayoría de las veces, sin necesidad de escribir a la escritura.

Ya hemos hablado brevemente de la tradición crítica de artistas mexicanos que a partir de la década de los 70 activaron relaciones distintas entre las prácticas artísticas y las condiciones sociales. También referimos brevemente a ciertas publicaciones que, desde la concepción de la crítica, buscaban visibilizar las fuerzas ideológicas y de producción que movilizan el circuito artístico en sus formas comerciales y oficiales. Sería parte de la

---

298 El término es un acrónimo de los conceptos de “productor” y “consumidor”, que sostiene la producción de información o contenidos propios por parte de los usuarios. El concepto fue anticipado por Marshall McLuhan y Barrington Nevitt (1972), quienes afirmaron que la tecnología electrónica permitiría al consumidor asumir simultáneamente los roles de productor y consumidor de contenidos. McLuhan (1997) infería que en la edad pos-eléctrica los actores comunicativos resentirían profundas transformaciones resultantes de la complejidad inherente a los nuevos ambientes comunicativos. La noción de prosumidor advierte particular relevancia en la “ecología de medios” (Islas, 2008:8). A partir de esta perspectiva, Howard Rheingold (1997) anticipó el valor de las comunidades virtuales, anclado en la experiencia y en los individuos que (re)descubren el poder de la cooperación, comprendida como un juego, un modo de vida: una fusión de capital de conocimiento, capital social y comunión —entendida como el ritual de socialidad en la red—. En relación, es posible inferir que el rol del prosumidor abarca acciones, interacciones, intercambios, transacciones comerciales, vínculos sociales, entre otros. A partir de este diagnóstico, el circuito de producción actual se encuentra atravesado por nuevas prácticas comunicativas, sujetas en la experiencia y en la participación de los individuos, en un circuito que se retroalimenta en carácter continuo; perceptibles en el ecosistema mediático. En Paola Fernández, “Consumos culturales en América Latina y la emergencia del prosumidor: un recorrido conceptual desde la sociedad de la información”, en *Communication papers*, p. 90.

agenda pendiente, además, hacer una revisión de la labor que los museos tuvieron, como espacios físicos representativos de la institución, en el proceso de revisión crítica de su papel como instituciones de la modernidad.

Omitamos la parte del relato histórico y apresurémonos a decir que los museos mexicanos de arte en la contemporaneidad han manifestado poca participación en las discusiones sobre las instituciones que se autocritican. Algunos museos, según la administración y los directores y curadores que han estado a cargo, han manifestado momentos críticos, sin que ellos sea un valor inherente a su fundación misma. Lo que queremos decir es que en el ambiente de los museos la crítica institucional no es parte de la agenda permanente, sino que son los directores o curadores en jefe quienes, por su propia actitud crítica, han inyectado criticalidad en las instituciones museísticas a su cargo. Y ubicamos una excepción a la que nos remitiremos ahora: el Museo Universitario de Arte Contemporáneo.

Hemos seleccionado al MUAC porque lo consideramos el espacio mexicano que efectivamente manifiesta las características de la crítica institucional en un museo, la cual, es una de las vertientes en donde se hacen evidentes los discursos contemporáneos de la crítica desmaterializada. Es decir, que en vez de o a la par del ejercicio escritural, en esta vertiente la crítica se manifiesta en las prácticas artísticas, en las propuestas curatoriales, y en la condición crítica que la misma institución-arte busca generar. En adición, hemos fusionado en este apartado la crítica institucional con la académica, precisamente porque las bases de este museo surgen en el marco de otra institución de gran envergadura en el campo de lo educativo, la Universidad Nacional Autónoma de México. Las líneas de desarrollo del museo se articulan entonces:

en cinco líneas estratégicas: la Académica, que produce y difunde conocimiento crítico; la Curatorial, para generar plataformas y experiencias estéticas; la Pedagógica que facilita el aprendizaje significativo y divulga el conocimiento; la Comunicacional, que pretende construir comunidades involucradas; la Sostenibilidad, que permite al museo establecer alianzas socialmente responsables a favor del recinto y sus propósitos; y la Administrativa, para favorecer el trabajo en equipo, la transparencia y la rendición de cuentas.<sup>299</sup>

---

299 Graciela de la Torre, “El Museo Universitario Arte Contemporáneo”, en MUAC, p. 14.

La intención del museo es entonces la de fusionar diversas actividades en el marco del espacio institucional, además, con la intención de llevar a cabo una revisión crítica de la posición que el propio museo tiene en el marco cultural mexicano. En adición, en la declaración de principios, el MUAC especifica que “orienta sus tareas sustantivas a partir de la valoración del saber, la justicia y la igualdad social en un ambiente plural crítico y dialógico, que promueve la producción, la experiencia y el conocimiento del arte y la cultura contemporáneos en México, Latinoamérica y el mundo”<sup>300</sup>, con lo que reafirmamos la intención que el museo tiene de articular una posición sociopolítica.

Además de la combinación que existe entre la crítica académica y la crítica institucional en las líneas de acción del MUAC, es importante señalar que el programa es efectivamente posible debido a la concentración de investigadores, teóricos, historiadores y demás profesionales del arte contemporáneo que sucede en la UNAM. En este sentido, también es necesario recordar que la tradición de pensamiento crítico y estético de México ha estado vinculada con esta casa de estudios casi desde el principio, por lo que resulta consecuente que sea el MUAC el museo que en México busque generar discursos críticos desde la institución.

En adición, la presencia de Cuauhtémoc Medina como curador en jefe del museo resulta significativa en tanto que su trayectoria y formación le convierten en un caso paradigmático del curador crítico en el entorno global. Daniel Montero, en *El cubo de Rubik: arte mexicano en los años 90*, introduce una discusión sobre el lugar que Medina ocupa en el circuito del arte global:

[...] surgió una pequeña discusión al respecto de qué era la palabra *mainstream* que yo estaba usando en algunos de los pasajes del proyecto y afirmé, en ese mismo contexto, que Medina hacía parte de ese *mainstream* artístico internacional al que yo me refería a lo que él respondió negativamente. [...] Lo que me interesa de este punto, más allá de si Medina pertenece o no a ese circuito es el hecho mismo de la pregunta: ¿cómo es posible que se

---

300 *Idem*, p. 10.

pueda poner en cuestión que una figura como Medina haga parte de ese *mainstream* y qué circunstancias llevaron a ello?<sup>301</sup>

La negativa de Medina resulta lógica si atendemos a que sus intereses han sido siempre los de criticar los modos en que las estructuras de poder se afianzan y generan prácticas y regímenes del saber en los imaginarios colectivos. Sin embargo, resulta también lógico pensar que Medina ha sido, como pocos mexicanos, reconocido dentro del mundo del arte contemporáneo, lo que nos serviría para coincidir con Montero en que es un curador del circuito más elevado del arte contemporáneo. Para tratar de resolver la problemática, que surgió también cuando en esta investigación determinamos el universo de manifestaciones críticas para analizar, sugerimos aquí que Medina, más que formar parte del circuito *mainstream* (aunque en cierta medida lo forma), se ha encontrado imbuido en las discusiones de la crítica institucional en la era del arte contemporáneo global como representante del activo-periferia latinoamericano y más específicamente, mexicano. Resulta lógico por eso que en este punto de su trayectoria se incorpore definitivamente a la institución UNAM-MUAC como curador en jefe del museo.

La desmaterialización de la crítica, que ahora se concentra en la labor del curador-crítico, además del marco institucional que el museo-crítico provee, dan lugar a esto que hemos llamado crítica institucional / académica. Los discursos que aquí se generan, conjuntan la problemática de los modos de producir, exhibir y consumir arte en el marco de una institución con las discusiones del arte como generador de identidad. La forma de identificación que aquí sucede, se aproxima más a las condiciones transitivas que ya anticipábamos a través de Ticio Escobar, y es posible comprobarlo al analizar el programa expositivo que el MUAC ha desarrollado.

Medina entiende al MUAC como una intersección en la que se conjuntan diferentes fuerzas y presupuestos ideológicos, materiales y culturales, por lo que “la unanimidad no es parte de la retórica de la institución, sino que se espera que nuestra actividad albergue

---

301 D. Montero, *ob. cit.*, p. 10.

el disenso y exprese cierta heterogeneidad”.<sup>302</sup> Pensar en el museo como un espacio donde los discursos emergen a partir de conflictos irresueltos es una de las apuestas del MUAC, y su programa de trabajo, donde lo expositivo tiene un papel fundamental, aspira a ser evidencia de ello.

Por la relativa trayectoria reciente del MUAC aún no es posible elaborar un dictamen sobre los alcances que el museo tendrá en el panorama de las instituciones críticas nacionales. Sin embargo, el historial con el que cuenta hasta ahora deja ver que existe una consistencia en las intenciones que proyectó desde el inicio. Con una agenda abierta al ingreso de propuestas de carácter internacional lo mismo que reflexiones sobre las fuerzas internas del arte mexicano y latinoamericano, el MUAC pareciera funcionar como un espacio para la crítica institucional más actual sobre el arte contemporáneo.

En una nota publicada en *La Tempestad* en diciembre del 2016, Iván Ruiz señalaba lo conflictivo de las negociaciones que existen en la dinámica de la planeación de un ciclo expositivo para el MUAC. La problemática específica se orientaba a señalar que entre mayo y diciembre del 2016, el museo recibió la exposición individual de Anish Kapoor, que hacia el final de su programa, convivió con la exposición de Andrea Fraser, muestra que arribó “al recinto universitario en un contexto particularmente agitado luego de que un sector de la crítica de arte del país acribilló la muestra *Arqueología : Biología* de Anish Kapoor, [...] reducida, por esas voces, a un *blockbuster* artístico.”<sup>303</sup> El dilema partía de la consideración de que la obra de Kapoor parecía de pronto romper con la secuencia de muestras críticas y políticamente activas que caracterizaban al MUAC, a diferencia de la presencia de Fraser, que era totalmente *ad hoc* con la dinámica del museo.

El conflicto con Kapoor implicaba que las políticas críticas del museo parecían haber cedido ante la promesa de una exposición taquillera que garantizaba un éxito publicitario. A partir de esta cuestión, resulta interesante analizar las decisiones que el museo toma respecto a su agenda expositiva, cómo el curador es la figura que debe responder a las decisiones sobre la dirección que llevan los contenidos del museo, y cuáles

---

302 C. Medina, “El museo como intersección: notas sobre la curaduría de un museo universitario”, en MUAC, p. 28.

303 Iván Ruiz, “La complejidad institucional”, en *La Tempestad*.

son las estrategias para vincularse con el público. En una entrevista que Boris Gross tuvo con Cuauhtémoc Medina a propósito de la muestra de Kapoor y que se publicó en *Nexos* el 29 de junio del 2016, surgió la siguiente conversación:

BG: ¿Por qué son importantes las esculturas de Anish Kapoor en el contexto del arte contemporáneo global? ¿Qué aportan formal y discursivamente?

CM: [...] Yo no sé si alguien lo puso en esos términos, pero me parece muy evidente que el contexto de la emergencia del trabajo de Kapoor, fue el momento de las discusiones posmodernas, donde un argumento frecuente era la idea de que las alternativas estaban cerradas, la novedad cultural era imposible, el archivo estaba clausurado, etcétera. Que en ese momento hubiera un grupo más o menos pequeño de artistas que estaban operando desde una óptica en el fondo derivada de una experiencia del sur, con posiciones que no se ajustaban a esa melancolía creativa de la posmodernidad, que no rebuscaban el archivo histórico clasicista, que se rehusaban a la idea de que se había acabado la posibilidad de generar una experiencia nueva, fue un gesto muy notable, muy digno de cierto aprecio

Dentro de una especie de progresión autocrítica ilustrada y conceptualista, el trabajo de Kapoor significa refutar esa autocrítica, ver que sí había posibilidades. Yo creo que ese camino en Anish Kapoor nunca se ha cerrado. Una discusión mínimamente desapasionada, es decir, no obsesionada fetichistamente, ni monjil escandalizada, sacaría algunas conclusiones de por qué también Kapoor tiene esta capacidad de seducción sobre públicos, sobre instituciones, sobre coleccionistas, incluso sobre recursos económicos.

El hecho de haber producido un tipo de objetualidad que es misteriosa, enigmática, visual y sensorialmente absorbente, que tiene una unidad de producción en lugar de la fragmentación, que opera por una lógica de aparición, en lugar de autocrítica, y que además está movilizando saberes y tradiciones sobre el objeto, es uno de los motivos por los cuales Kapoor es tan importante. Un problema para hablar del arte de México y de la India es que, siendo países con tradiciones nativas sobre el objeto, su producción moderna no ha sabido qué hacer con eso.<sup>304</sup>

Derivamos dos cuestiones de esta parte del argumento de Medina. La primera, es que el curador está haciendo una lectura del trabajo de Kapoor que en buena medida nos parece similar a la que Buchloh hizo de Orozco once años atrás. En esta lectura, el artista es posicionado por el comisario-crítico como un portador de formas simbólicas y

---

304 Boris Gross, “Cuauhtémoc Medina sobre Kapoor, el arte y las masas”, en *Nexos*.

materiales que se integran a la discusión eurocéntrica de lo escultórico para revitalizar la discusión. El tratamiento de la forma como una aparición y no como una autocrítica —parafraseando a Medina—, que el artista logra debido a sus condiciones geopolíticas y culturales, le permiten reconfigurar el espectro de reconocimiento de la labor artística. Y esta posibilidad de infiltración en el debate de lo artístico (pos)moderno sucede porque las condiciones globales lo permiten, y porque Kapoor se comporta como un trashumante en la geoestética. Por ello, la lectura de Medina nos parece propia de una condición global. Añadamos aquí una excepción, y es que no consideramos que dicha lectura haya sido evidente en la curaduría-museografía y tampoco que en la exposición fuera clara la posición que el MUAC tomó respecto a ella. Esto nos conduce a la segunda observación, que tiene que ver con la función del museo como institución que busca proximidad con su público. Si, como Medina argumenta, las pasiones que despierta Kapoor en los públicos obedecen a un sentir nativo, originario, de presentación del objeto, dicho sentir no fue empleado como herramienta discursiva primaria en el diseño de la muestra, pues la lectura obedecía a un orden de presentación que seguía una lectura museográfica y museológica prácticamente tradicional. Es por esto que, en una lectura crítica como la estamos proponiendo aquí, concluimos que el museo siguió una operación apegada a la tendencia de las instituciones globocéntricas. Hipotéticamente, pensaríamos que una revisión crítica por parte de la institución museística hubiera estado vinculada, por ejemplo, a un diálogo desde el Sur respecto de esas dinámicas de presentación que Kapoor introdujo al arte globocéntrico, y que en México pudieran encontrar afinidades, de una cultura periférica a otra, cuando se evidencia que la lectura no se está haciendo desde la posición de museo eurocéntrico en la era global.

Además de la revisión del lugar que Anish Kapoor tiene en los diálogos sobre el arte contemporáneo global, en el proyecto también está involucrado el vínculo que el museo establece con su público y que tiene que ver con las políticas de la institución. Al respecto, la conversación que aquí estamos revisando muestra lo siguiente:

BG: Nos interesa saber qué enuncia el MUAC al presentar a Kapoor cuando el museo hasta cierto punto se ha generado su propia mitología de ser crítico y político.

CM: Hay un proyecto publicado que dice que el MUAC es un museo de intersecciones. Eso está publicado en el número cero de los folios. Hay una trayectoria de exhibiciones de

artistas muy connotados y con una gran capacidad de atracción de públicos, particularmente Cildo Meireles y Carlos Cruz Diez. También *Desafío a la estabilidad* y Lozano-Hemmer. No creo que alguien haya olvidado eso. Existe una trayectoria de exhibiciones que estuvieron pensadas deliberadamente para atraer públicos que pudieran meterse al campo del arte contemporáneo por distintas razones. Si quieren ponerlo en términos de una tarea, sería una de conversión.

El segundo punto es que el museo hace eso y hace lo otro, por dos razones: una porque esta es una institución pública y por tanto no puede responder a la política de un solo individuo. Tratar de imaginar que el museo es el curador es una falta de óptica absoluta. Por otro lado, tomó años realizar la decisión de por qué Kapoor. Por lo menos pasamos un año y medio, no negociando sino haciendo la exposición, casi todas las cosas que hacemos toman año y medio de realización.

[...]

También está el hecho, extremadamente sencillo, de que el trabajo de Kapoor no es una serie de espejitos, es un trabajo escultórico bastante demandante, nada más que tiene la peculiaridad de que produce una excitación que incluso yo mismo encuentro extrañísima. Me parece que no está en absoluto errado que una institución quiera tener al mismo tiempo una exposición como la de Anish Kapoor con una exposición de Mónica Mayer o de Andrea Fraser. Y, por supuesto, desde el punto de vista de las fuerzas que integran al arte contemporáneo, Kapoor, Andrea Fraser, Mónica Mayer, son fuerzas extremadamente distintas.

Algunas personas juegan un solo juego, pero yo no y este museo no. Está claro que estamos queriendo jugar varias barajas en la misma mano. Desde un punto de vista de desarrollo al museo sí le importa que cada dos años se incremente la capacidad que tiene de conseguir atracción pública. Nosotros creemos que, en una ciudad de veinte millones de habitantes, el que una institución de cultura contemporánea tenga cuatrocientas mil personas visitándolo al año todavía es poco. Todavía implica que estamos en una situación que puede desafiarse y que, espero que sea más o menos claro, no es solamente un gesto de un día. Mientras estemos aquí los que estamos, cada dos años tratamos de hacer algo que produzca un cierto tipo de atracción: que mi tía se entere de que hay un museo de arte contemporáneo. Las estadísticas de entrada de sala me hacen ver que hay un público que nunca había entrado a la exposición de Mónica Mayer y que ahora está entrando. Yo no puedo estar más en desacuerdo, no de que la gente piense que esto es una práctica inadecuada, sino de que crean que los que trabajamos aquí padecemos las miopías y los sectarismos que ellos tienen. Claramente la discusión que nosotros tratamos de llevar a cabo podría tener nada más veinte personas, pero eso lo único que nos permitiría es lamentarnos de nuestros fracasos entre los

mismos que pueden compartir una botella. El problema sería si Kapoor no fuera un artista significativo. Yo creo que hay artistas que pueden producir efectos de masas importantes que no son significativos, y eso sí me parece que es algo que se puede argüir. Ahora, hay otro elemento que me parece importante y es que a esta vez también hubo –porque un nombre como Kapoor permite movilizar y conseguir recursos– una experimentación de publicidad que no habíamos hecho antes, la cual no me deja cómodo todo el tiempo.

El problema de cómo llegar a una sociedad que se comunica publicitariamente también es un asunto que, al menos desde el punto de vista de tener una experiencia y de ver qué sucede, está en marcha en esta exposición, permitiendo sacar conclusiones. Además, es algo que está ocurriendo en muchísimas instituciones alrededor del mundo. Encontrar un balance respecto a estas necesidades es un problema nuevo, es algo que las instituciones de arte contemporáneo no tenían que abordar antes: asumir su inaccesibilidad.

Extraemos esta sección de la entrevista para hacer hincapié en que las políticas del museo están determinadas por un conjunto de personas que trabajan en función de sus objetivos, presupuestos, intereses, necesidades, etc., y que éstos no necesariamente coinciden con el carácter eminentemente crítico que uno o varios miembros del equipo platean. Esta negociación constante –que consideramos positiva, pero que también implica proveer discursos que permitan mantener viva a la institución como agente social incluso a nivel económico y publicitario– hace que la crítica tenga una cualidad elástica que se extiende y se moldea de acuerdo a las exigencias del circuito del arte, del público, y de las políticas que la institución y sus integrantes persiguen y deben cumplir. El conflicto central aquí, sería entonces el vínculo entre los objetivos críticos del museo y las necesidades de acceder a todos los públicos. Por la intención de lidiar con esos cuestionamientos, consideramos que el MUAC está abierto a trabajar con esta problemática, aunque no haya conseguido poner en evidencia, en el caso de Kapoor, la problemática geoestética de las formas de consumir el producto artístico. El cuestionamiento que lanza Barriendos sobre “¿qué se requiere para que los museos de arte operen como un verdadero contrapeso geopolítico respecto a los procesos de acumulación de aquellos capitales simbólicos

generados por la aparición de las *regiones geoestéticas emergentes* en el sistema internacional del arte?”<sup>305</sup> es todavía un territorio no explorado por el museo.

La formación de públicos es uno de los intereses principales de los museos<sup>306</sup> y las estrategias para conseguirlo en la actualidad están asociadas a las operaciones publicitarias masivas. Además, los museos contemporáneos compiten con todas las industrias culturales y del ocio por el tiempo libre de los ciudadanos<sup>307</sup>, y en este sentido, es que entendemos que el museo es un espacio para la crítica institucional pero que también es un terreno de constante negociación en otros ámbitos. Nuestro comentario al respecto se orienta a reafirmar la cuestión que hemos argumentado sobre el tratamiento que los circuitos internacionales globales hacen de los productos artísticos: una especie de “lavado” del lugar de enunciación o de la identidad en favor de promover una asimilación relativamente fácil del producto en tanto objeto simbólico estético. Dicha estrategia genera en el público un acercamiento a las obras desde lo espectacular, favoreciendo en este sentido una versión *mainstream* del arte contemporáneo.

### 3.2.4 Críticas desbordadas

En este apartado nos enfocaremos en las prácticas críticas que hemos definido como desbordadas por estar fuera de los canales tradicionales, y también tomaremos en cuenta las formas rematerializadas de la crítica, especialmente las que ocupan al Internet como forma material primaria para su existencia. Aunque la mayoría de los casos que hemos ubicado se concentran especialmente en las formas escriturales, consideramos relevante hacer hincapié en el hecho de que el desbordamiento de la crítica implica superar las condiciones materiales originales con las que ésta surgió. Ponemos especial atención a estas formas de la crítica porque consideramos que son en estas prácticas difusas y marginales donde es posible encontrar modos de ejercer el pensamiento crítico fuera de los esquemas regulares de operación que los discursos han adoptado. Esto significa que las

---

305 J. Barriandos, *La idea del arte latinoamericano. Estudios globales del arte, geografías subalternas, regionalismos críticos*, p. 410

306 Ver “Código de deontología del ICOM para los museos”, en *ICOM archives*.

307 Ricard Monistrol, “Evolución y aplicación del marketing cultural en los museos”, en *Textos Universitaris de Biblioteconomia i Documentació*.

tendencias críticas desbordadas tienen como objetivo primordial el disenso y la discusión sobre las prácticas artísticas y también sobre los modos en los que dichas prácticas se conectan con lo contextual, es decir, con su lugar de enunciación. Igualmente, nos interesan las críticas desbordadas en tanto que, cuando buscan articular discursos sobre la identidad, la entienden como una construcción que pone en conflicto diversos valores y distintas formas de generar identificación. En el tema de lo nacional y lo latinoamericano las consideraciones identitarias también existen en esta clasificación, pero a partir de la postura conflictiva de la construcción de identidades. Finalmente, en las discusiones sobre la institucionalidad del arte la crítica también participa desde una posición que busca romper con la dinámica legitimadora, en este sentido, la intención es superar los discursos que sostienen las formas de consumo del arte a partir de valoraciones institucionales o geoestéticas para dar mayor énfasis en las conexiones que la práctica puede tener con lo contextual.

Para poder reflexionar sobre las formas de crítica desbordada, hemos considerado un caso que refiere a las prácticas artísticas, las cuales en sí mismas portan el contenido crítico y que además se constituyen como el mecanismo para pensar formas otras de activación de lo artístico a partir de lo contextual. El proyecto titulado *Herramienta transfronteriza para inmigrantes* podría entenderse como un experimento estético-político que busca accionar fuera de los marcos institucionales del arte. En palabras de Mónica Nepote<sup>308</sup>, proyectos como estos forman parte de un conjunto de prácticas que buscan rearticular el pensamiento y la acción crítica por medio de una combinación entre el arte y el activismo social que ha sido denominado *artivismo*.

*TBT (Transborder Inmigrant Tool)* es un proyecto llevado a cabo por Electronic Disturbance Theater 2.0/b.a.n.g., un laboratorio creativo integrado, entre otros, por Micha Cárdenas, Amy Sara Carroll, Ricardo Domínguez, Elle Mehrmand y Brett Stalbaum. En adición, una decena de personas estuvieron involucradas en el diseño, la traducción, y la conceptualización de la propuesta. Básicamente, la *TBT* “es una herramienta de ayuda de último momento diseñada para auxiliar a las personas desorientadas, de cualquier

---

308 Mónica Nepote, “Redes y colaboraciones para la crítica cultural digital en México”, conferencia en el marco del Taller de Investigación y Crítica Cultural Digital, en [youtube.com](https://www.youtube.com)

nacionalidad, en un ambiente desértico. La plataforma interactiva del proyecto fue probada en el Parque Estatal y Desierto de Anza-Borrego del sur de California del 2009 al 2012”.<sup>309</sup> En el 2014, con el apoyo de la Universidad de Michigan, el código completo y la información que integra la propuesta fueron publicados en formato digital. El programa es accesible cuando uno le añade al código de programación coordenadas que señalen fuentes de agua utilizable en la región transfronteriza.

La composición de la herramienta parte de la conceptualización del lenguaje como un código, el cual, tiene diferentes usos y significaciones en dependencia del contexto en el que se socialice. Por ello, la *TBT* se compone de un software –un código– que al “correrse” presenta una guía de supervivencia expresada, además, en un lenguaje poético –segundo código–. Las posibilidades interpretativas de la herramienta se potencializan y alcanzan su verdadera efectividad cuando se usan fácticamente en el desierto por un migrante. No obstante, existen otras formas de pensar potencialmente en los alcances e intenciones que una estrategia como ésta puede tener.

El activismo es aquí una herramienta estética, contextualizada y funcional, que además trabaja con una noción de la identidad que se articula constantemente a partir de las relaciones geopolíticas que la ubicación de la práctica tiene. Es decir que, aunque la herramienta trabaja en un contexto específico y a partir de un conflicto territorial que condiciona la manera en que se construye la identidad, por la manera en que dicha práctica funciona, entendemos que implícitamente está trabajando con el conflicto de la identidad territorial. Ya que el objetivo es ayudar a sobrevivir a una persona que ha traspasado sus contenedores territoriales permitidos, consideramos que simbólicamente la herramienta está contribuyendo a la redefinición de la identidad, o por lo menos, a desarticular sus efectos tangibles.

Como dispositivo simbólico-estético encontramos también que *TBT* hace un uso crítico del lenguaje. Afirmamos esto a partir de la recontextualización que la herramienta poética efectúa respecto de las funciones que tradicionalmente se adjudican a esta forma de lenguaje, que tienen que ver especialmente con la presentación del motivo estético en

---

309 Electronic Disturbance Theater 2.0/b.a.n.g. lab, en *The Transborder Immigrant Tool*, s. p.

los escenarios institucionales o en las prácticas asociadas únicamente con el goce. El proceso creativo de *TBT* se cuenta de la siguiente manera:

Desde esta posición, yo también he reflexionado y crecido para llegar a llenar la forma de *La herramienta transfronteriza para inmigrantes (TBT)* como una intervención estética. Cuando empecé a colaborar en TBT, me encontré escribiendo poemas que funcionaban mejor en un museo, una galería y en contextos universitarios, pensé, “¿Qué querría yo de un poema en el desierto? ¿Querría, en lo más mínimo, un poema?” Me dirigí a mi colaborador Brett Stalbaum, quien co-escribió el código del proyecto, con estas preguntas, o más bien con la intuición de que los poemas que yo había compuesto todavía no eran adecuados para nuestro proyecto. Empezamos a hablar del hubris de la poética ligada al TBT, a reflexionar o entablar con nuestra visión colectiva de la herramienta como sustento. Nuestras conversaciones estaban conectadas a nuestras meditaciones y si ecolocación de la herramienta como medio dislocativo. Nos preguntábamos y deambulábamos perpetuamente: ¿Qué significa/significaría despojar a los medios locativos de su urbanidad implícita?

Volví al punto de partida, abordando todo lo anterior como un enigma conceptual o formal. En otras palabras, conecté el “problema de poesía” a las ambiciones del código del proyecto, a las especificidades de remediación de este último como una plataforma GPS. Mientras tanto, empecé a pasar más tiempo en el desierto. [...]

[...] Recurrí a textos sobre la sobrevivencia en el desierto: guías, manuales militares, una guía para los que cruzan la frontera que brevemente fue distribuida por el gobierno mexicano. Repartí (con la ayuda de Brett y de otros) la información que encontré –lo indispensable de lo prescindible. Escribí poemas en prosa recortada, ideológicamente neutros (¿Alguna escritura es acaso “ideológicamente neutra?”), de procedimiento, por así decirlo –un poema sobre cómo localizar la estrella del norte, un poema sobre lo que se debe hacer en el caso de ser mordido por una serpiente de cascabel o una tarántula, poemas que contenían detalles sobre cómo capear una tormenta de arena o una inundación repentina.

[...] En el fondo, trabajé a partir de dos suposiciones. Un desierto no es sólo un desierto. Y poesía-convirtiéndose-en-código/código-convirtiéndose-en-poesía podría transustanciarse, traducirse en una tecnología que salva vidas, resonar.<sup>310</sup>

---

310 *Ibidem*, p. 8-9.

Debido a que la herramienta de supervivencia “se comunica” usando un lenguaje poético diseñado por Amy Sara Carroll, entendemos que el uso del arte está planteado aquí desde una posición crítica, pues cuestiona su propia acción estética a la vez que busca la manera de tener incidencia en la realidad. La obra completa se puede entender entonces como “una crítica y una reflexión personal sobre el uso del lenguaje. [...] Los textos implican un proceso de traducción, es decir, son textos intermediados”.<sup>311</sup>

Entonces, vemos cómo la práctica “artista” ya posee en sí misma la cualidad crítica respecto de una situación que tiene que ver con el orden social. Cuestionarla a través de recursos estéticos es una manera en que podemos encontrar la cualidad de desbordamiento, donde el artista es al mismo tiempo crítico, y la obra de arte es al mismo tiempo la realidad. Consideramos aquí hacer un paralelismo con la propuesta que Morais hiciera acerca de las formas extendidas de la criticalidad y del crítico-artista, pues notamos cómo estas formas de acompañar a la actividad creativa para apoyar su circulación a través del mundo, permite entender a la crítica de arte como una actividad dinámica e igualmente comprometida con el foco de atención en lo contextual. Incluso, podríamos decir que experimentos como el realizado en *TBT* representan esa continuidad de la propuesta de Morais, ahora con nuevos alcances y posibilidades de apropiación. Al respecto, Mónica Nepote recuerda que:

[el] proyecto [...] tuvo un revés interesante. Cuando el libro [...] fue publicado por una universidad norteamericana, un comentarista de televisión de Fox News (me parece) dijo al aire que había tres grandes enemigos de Estados Unidos. Uno era Corea del Norte, otro era Afganistán, y el otro era el *TBT*, porque pretendía derribar la frontera. Eso hizo que el FBI se fuera encima de este proyecto.<sup>312</sup>

El particular interés que tiene este proyecto en “meter el disturbio en los ejercicios del poder”<sup>313</sup> nos resulta un gran ejemplo para los fines de esta investigación en tanto que está intentando desarticular un orden geopolítico consolidado a través de la simbolización de una frontera. Ello, inevitablemente incide en las estructuras valorativas de los sujetos y

---

311 Mónica Nepote, *ob. cit.*

312 *Idem.*

313 *Idem.*

sus identidades a partir de lo territorial y lo nacional, que al final, termina también en una estructuración del valor de los sujetos a través de su orden racial, cultural y geopolítico. En este sentido, consideramos que *TBT* también funciona como una posibilidad para reflexionar respecto al orden social global, pues incluso si no somos migrantes, podemos entender la poética de este trabajo, que consideramos puede leerse también como la expresión rematerializada de un problema fáctico (la migración y su vínculo con la muerte), que se expresa en clave poética.

Una forma más de pensar en el desbordamiento de la crítica a través del arte, y que identificamos aquí como un proyecto que sintoniza con *TBT* por el uso conflictivo de la noción frontera y territorio, es *Guatemex*. Este proyecto fue realizado en el 2006 por Eder Castillo, Rene Hayashi y Antonio O’Connell, y planteaba la posibilidad de colocar un “tercer espacio” en el río Suchiate, una plataforma que sirviera como un territorio neutral entre Guatemala y México, particularmente a través de Ciudad Hidalgo y Tapachula, respectivamente. La plataforma, que posee un diseño propio de la estética que O’Connell trabajaba en ese momento, alude inmediatamente a un espacio devastado, y que al mismo tiempo es una isla que funciona para ayudar al tránsito. Además, en “el interior de la ‘chinampa’, los migrantes encontrarán equipo de cómputo conectado a Internet, a través del cual se puede recibir asesoría e información, así como un servicio de chat en tiempo real para entrar en contacto con un guía situado en otro lugar distante del Estado de Chiapas [...] así como otras personas del planeta”.<sup>314</sup>

*Guatemex* busca también ser un dispositivo que tenga verdadera intervención en la realidad al constituirse como un espacio que vincula y relativiza la noción de la frontera territorial. Además, promueve vínculos entre las diferentes personas que se encuentran de un lado y otro de la frontera para contribuir a la humanización del proceso migratorio. Existe una intención estética, pero especialmente una intención de aprovechar el estatuto de lo artístico para promover nuevos modos de resignificar el espacio, las nociones de territorialidad, e incluso de trabajo. La identidad nuevamente es aquí un tema central, pero vista a partir de las posibilidades de identificación primaria, donde los vínculos sociales

---

314 “El proyecto – Tapachula/Ciudad Hidalgo”, en pixelkraft.com.mx, [s.a.]

directos fomentan el alejamiento de la segmentación territorial inspirada en las estructuras geopolíticas, para estrechar conexiones directas más allá de la condición limítrofe.

Independientemente de la posición legal u oficial respecto a las posibilidades migratorias, estos proyectos se enfocan en cuestionar la capacidad del arte de intervenir en el contexto y en ese sentido es que consideramos que conllevan un fuerte potencial crítico. En adición, esta incidencia en lo real se enfoca en construir vínculos en favor de la sobrevivencia de los individuos más allá de las construcciones identitarias oficiales o institucionalizadas. En este sentido, señalamos estas potencialidades críticas como formas desbordadas que están en mayor sintonía con la condición rematerializada de la crítica en la contemporaneidad.

### *3.3 Repensar la crítica de arte desde México*

Tal como iniciamos argumentando en esta investigación, declaramos de nuevo que existe un valor importante en la crítica como una categoría de pensamiento desarrollada sistemáticamente a partir de la modernidad. Ahora bien, la forma en que la crítica del arte se constituyó, empleando a la esfera pública como espacio del ejercicio de la voz y la autoridad a partir de los medios de producción del público ilustrado, es lo que se encuentra en un franco estado de agotamiento. Especialmente porque en el proceso de institucionalización y legitimación del papel de la crítica la categoría pasó de ser un espacio de conflicto a un espacio de consolidación de discursos e influencia sobre los juicios de los sujetos, entendemos que la crítica del arte como práctica escritural moderna articulada a partir del trinomio sujeto (universal)-contexto (minimizado)- obra de arte (autónoma) esté agotada, y que su efectividad discursiva sea solamente la de dar continuidad a los discursos de poder que se construyeron para institucionalizar las prácticas artísticas. En este panorama, ubicamos también la existencia de un meta-discurso que la crítica del arte junto con otras formas de integración cultural de la modernidad construyó: la colonialidad. En lo relativo a las prácticas artísticas, la operación de la colonialidad se expresó para

constituir aquello que Joaquín Barriendos ha llamado “la colonialidad del ver”<sup>315</sup>, y que ha funcionado para homogenizar los valores estéticos en relaciones de poder y a través del desarrollo de instituciones internacionales del arte donde las regiones y los países del tercer mundo se colocan y son colocadas en un papel secundario.

La forma actual de esta matriz colonial del ver se ha constituido como una red global que indica la supuesta descentralización de los lugares de desarrollo, presentación y exhibición del arte contemporáneo global para generar una red donde cualquier punto del planeta aporta a las relaciones de intercambio. Concluimos aquí que esta red global no implica la superación de la relación colonial de los valores del arte, sino que apela a una nueva forma de organización y distribución de pensamiento estético y artístico a través de la multiculturalidad para poder incluir las diferentes voces de la red modernidad/alteridad (colonialidad) que durante gran parte del tiempo estuvieron silenciadas. Esta característica es la forma autocrítica de la modernidad permitió en el campo artístico el desarrollo de manifestaciones como la crítica institucional y en general todo un conjunto de agentes que desde el interior de la institución-arte se permiten autocriticarse para perpetuar su existencia.

Consideramos que el lugar que México ocupa en este panorama global, cuyos discursos en el circuito *mainstream* del arte se colocan en una posición aspiracional que refuerza los paradigmas globocéntricos, representa una posición que permite visibilizar la necesidad de revisar el ejercicio crítico y sus vínculos geopolíticos. Es por ello que en esta investigación proponemos un conjunto de estrategias que podrían funcionar para generar una crítica que contribuya a desarticular las relaciones de colonialidad que México (como periferia latinoamericana) actualmente entabla con los demás centros:

- El énfasis en el lugar de enunciación (lo contextual) para construir discursos y evidenciar los conflictos en el panorama de las prácticas artísticas.

---

315 “La colonialidad del ver es constitutiva de la modernidad, en consecuencia, actúa como patrón heterárquico de dominación, determinante para todas las instancias de la vida contemporánea”, en J. Barriendos, “La colonialidad del ver. Hacia un nuevo diálogo global interepistémico”, en *Nómada*, p. 13.

- Como continuidad del punto anterior, la consideración del desarrollo de las críticas latinoamericanas del pasado como una vía para el estudio de las posibilidades de la crítica.
- La diversificación de las materialidades de la crítica, que van de lo escritural (impreso o digital) a lo oral, o a cualquier forma simbólica posible que acompaña o incluso es el arte mismo.
- El análisis de la identidad no como una cualidad determinada por lo territorial sino como un constructo transitivo que se finca en las relaciones de identificación primaria y secundaria desde una perspectiva de conflicto.

Sostenemos que el lugar de enunciación es parte integral de las necesidades de la crítica en la contemporaneidad en tanto que es una estrategia que se opone a la tendencia globalizante de considerar que el arte es esa *lingua franca* que permite sintonizar las sensibilidades y que horizontaliza las perspectivas desde el terreno estético construido por la modernidad. Lo contextual pensado críticamente contribuiría a descentralizar y desarticular la operatividad actual de las instituciones del arte a través de las que se mantienen las relaciones de colonialidad artística. Consideramos que a través de la crítica del arte es posible visibilizar que en “el *globocentrismo estético* [...] se abren [...] nuevas fisuras a través de las cuales se hace posible desestabilizar una geografía global del arte que se piensa a sí misma como post-eurocéntrica y post-occidental pero que sigue estando ensamblada por categorías raciales e imperiales”<sup>316</sup>, pues es en parte que estas categorías han provocado un alejamiento de la crítica de arte de su potencial transformador de las fuerzas creativas en lo local.

Pensar entonces en el problema del lugar de enunciación como algo resuelto significa ignorar la existencia del sistema clasificatorio de la geoestética contemporánea global, la cual refuerza la división geográfica de las producciones que se arrastra desde la

---

316 J. Barriendos, *La idea del arte latinoamericano. Estudios globales del arte, geografías subalternas, regionalismos críticos*, pp. 422-423

configuración del mapa artístico moderno. Es por ello que coincidimos con Barriendos cuando afirma que:

En la medida en que el occidentalismo declara hoy que su lugar de enunciación ya no es el *centro*, sino el *globo* en cuanto tal, se vuelve urgente repensar la manera en que la *idea del arte latinoamericano* opera como lugar de enunciación y como un continente suplemento de América Latina en tanto que objeto de estudio y territorio discursivo de los diferentes latinoamericanismo/s.<sup>317</sup>

Al tomar una postura respecto al lugar que la crítica del arte tiene como forma para construir discursos respecto a las producciones periféricas –particularmente las mexicanas– en el campo global, consideramos pertinente pensar en estrategias que permitan rearticular la manera en que se valora al arte local. Acudimos aquí a tres componentes que propone Barriendos:

- 1) situarse fuera de la lógica espacial y temporal de la modernidad (esto es, no analizar la modernidad como algo que llega desde las metrópolis hasta las periferias, sino como una matriz de poder global que consiste en establecer distancias entre territorios supuestamente más propicios para la razón que otros);
- 2) desnaturalizar las categorías “arte latinoamericano”, “arte asiático”, “arte africano” y “arte no-occidental” (lo cual comienza separándolas de los determinismos geohistóricos y geoculturales a las que parecen estar adheridas) y
- 3) *regionalizar* la categoría “arte occidental” (lo cual comienza negando ese *ideal sin geografía* que pretendió ser el pensamiento estético occidental y desdibujando sus sistemas clasificatorios planetarios).<sup>318</sup>

Las estrategias, aunque no declaradas como tal, están presentes en los casos que hemos referido como parte de las críticas desbordadas en el subcapítulo anterior, especialmente en la medida en que emplean recursos estéticos (la poesía o la arquitectura) para ser resignificados en una operación regionalizadora. No obstante, consideramos

---

317 *Ibidem*, p. 423.

318 *Ibidem*, p. 422.

imperante promover el ejercicio constante de esta propuesta desde la crítica con la finalidad de, como ya hemos dicho, revitalizar la práctica y darle una función contextual.

Finalmente, traemos a la discusión una propuesta de ejercicio de la crítica de arte desarrollada tomando en cuenta sus condiciones conflictivas actuales. A partir la locución *efecto festina lente*, “que significa ‘despacio que voy de prisa’ o ‘resuelve lo apremiante siempre con lentitud’”<sup>319</sup>, Erik Castillo caracteriza al modelo de crítica que detecta viable en la contemporaneidad, “un elemento de lentitud electrizada, un principio de expansión de las coordenadas espacio-temporales del medio del arte, un intersticio eventual en donde se ubica, de repente y por elección voluntaria o perversa, el espectador profesional para acometer tareas laterales a su condición de asalariado con desafíos precarios o de protector insulso de las infraestructuras culturales hegemónicas”.<sup>320</sup> La visión de Castillo acerca de la crítica de arte contemporánea, es la que entiende que esta práctica ha perdido su influencia y formalidad disciplinaria para caer en un estado de poca relevancia para el circuito más allá de la tradición de seguir escribiendo sobre arte como forma legitimadora y discursiva. Así, se entiende que “si el pensamiento crítico seguro de sí mismo, fue práctica clave durante una modernidad que conoció fronteras precisas entre las prometedoras disciplinas del conocimiento, ya puede decirse que el sector *trendie* del circuito del arte contemporáneo funciona en *los días después de la crítica*”<sup>321</sup>, o como lo expresa páginas más adelante, en la era de la *post-crítica*. Dicho estadio, implica la disolución de la importancia de la crítica, ya sea por anticuada o por inefectiva. Sin embargo, la post-crítica también señala la apertura de un nuevo espacio de sentido. En esta otra definición, se entiende que la renuncia a la práctica moderna de la crítica del arte:

podría significar un mundo de pensamiento, habla y escritura en movimiento que produce argumentos y enunciados que, aunque todavía comparen y jerarquicen, evalúen, describan, interpreten o valoren cuando decidan qué conviene, también descentralizan estas funciones y las combinan babilónicamente, con verbos discursivos de diferente vocación: fantasear, interrumpir, traducir, desviar, aislar, teorizar, interpelar, ocultar, informar, mapear, conmemorar.<sup>322</sup>

---

319 Erik Castillo, *15 minutos de flama*, p. 34.

320 *Ibidem*, p. 35.

321 *Ibidem*, p. 13.

322 *Ibidem*, p. 36.

Derivamos entonces que la intención de la post-crítica no sería constituirse como una práctica académica con intenciones de juicio profesionalizados sobre la obra de arte, sino entenderse en su cualidad de “territorio de espectadores apasionado en general”.<sup>323</sup> Al respecto, acotaremos que aunque Castillo emplea aquí el concepto “espectador”, notamos que a lo largo de su propuesta esta definición resulta elástica en tanto que busca diluir la distancia entre la producción y el sujeto que la observa, asignándole a éste último la cualidad de acompañante de la creación, incluso cuando eso implica la re-creación de un producto estético. Asimismo, la sugerencia de estos verbos discursivos, alejados de la tradición objetivista desarrollada dentro de las tradiciones académicas modernas, indica el ánimo de diluir el ejercicio crítico profesionalizado que se desarrolla dentro de las universidades para abrir la actividad a las comunidades externas, especialmente para facilitar la tendencia a criticar a partir de la experiencia inmediata.

Castillo propone una metodología para la post-crítica a partir de tres operaciones medulares. La primera, “es la articulación amplificada del concepto de contemporaneidad en el arte”<sup>324</sup>, que sugiere, a grandes rasgos, superar la necesidad de “pensar lo nuevo” como una exigencia de la crítica del arte. De acuerdo con Castillo, la “necesidad de lo nuevo” es una tendencia recurrente de los círculos –tanto top como aspiracionales– del arte, e implica inducir en sus participantes la idea de que la posibilidad de hablar sobre arte contemporáneo está dada por su tendencia a ser vanguardia, a ser objeto inesperado. Esta operación que Castillo critica puede ser vista a la luz de lo que Groys también argumenta en “Sobre lo nuevo”, pues “ser nuevo a menudo se entiende como una combinación entre ser diferente y ser producido recientemente”.<sup>325</sup> La noción de la vanguardia, en el contexto de la contemporaneidad y del circuito del arte contemporáneo “es el arte de una minoría de pensamiento elitista, no porque exprese algún gusto burgués específico [...] sino porque de alguna forma, el arte de vanguardia no expresa ningún gusto [...] El arte de vanguardia es elitista simplemente porque se origina bajo la constricción a la cual el público general

---

323 *Ibidem*, p. 37.

324 *Idem*.

325 Boris Groys, “Sobre lo nuevo”, en *Antología*, p. 15.

no está sometida”.<sup>326</sup> Orientamos entonces que la primer operación metodológica que propone Castillo invita a escapar de la definición restringida de lo contemporáneo que surge en el marco de los circuitos institucionalizados *mainstream* del arte, sean de la región global que sean. “En consecuencia, el habla postcrítica tiene distintos fines en relación con sus temas y articula su enunciación involucrando el placer por sí misma y dialogando cerca, a distancia de y contra la dinámica social. Lo más importante de todo esto, la práctica postcrítica trabaja *a pesar* de la existencia del medio dominante del arte y no *a expensas* de él”.<sup>327</sup>

La segunda propuesta metodológica apunta que “la producción de discursividad postcrítica es una microindustria hacedora de *documentalidades*”.<sup>328</sup> La apertura de la materialidad de la crítica hacia nuevas formas de sociabilización a través de medios aparte de la escritura sería el objetivo central de este segmento. Esta característica, que ya hemos apuntado nosotros usando la idea de rematerialización, es construida por Castillo a partir de la invitación a considerar que existen otras alternativas para pensar el arte además de la escritura expositiva.

Hagamos de vez en cuando fotografía, hagamos edición cinematográfica al pensar, hablar o escribir sobre arte. hagamos documental, ficción, periodismo, diarios personales; hagámoslo en prosa, en verso y en prosa poética; hagamos caracterizaciones expositivas, ensayos visuales, narraciones, transcripción de debates y entrevistas, confesiones, rarezas textuales con licencia imaginativa, cartografías: no importa si los discursos parezcan arte o cualquier otra cosa. Revisar las estrategias de elaboración y las cualidades de apariencia concreta de las obras no agota la escritura. La consideración desviada de temáticas y tópicos que se vinculan con la producción artística, invita al discurso a la cita degenerada con la microsociología, con la historia del Estado, con las relaciones institucionales, con las políticas públicas, con la estadística, con la intimidad... Se ha introducido, pues, el *efecto festina lente* y su apuesta por la duración y la poética del *ralenti*.<sup>329</sup>

---

326 *Ibidem*, p. 14.

327 E. Castillo, *ob. cit.*, p. 40.

328 *Ibidem*, p. 45.

329 *Ibidem*, p. 46.

Nosotros argumentamos en el capítulo primero que cuando la crítica dejó de considerar a la escritura como forma única y privilegiada de expresión, estaba abriendo su campo de acción y desarrollo a nuevos lugares conceptuales alejados de la tendencia elitista de la esfera pública. Consideramos entonces que la observación de Castillo coincide en la capacidad democratizadora de la crítica no literal, que además resuena en el pensamiento de Morais. El *efecto festina lente*, que considera otras posibilidades de escritura aparte de la literalidad como forma de recircular la obra de arte permite imaginar nuevas formas de vincularse con el arte generando productos transversales, transdisciplinares, y con posibilidad de participar de los nuevos modos de creación de entornos de sociabilidad.

La tercera operación metodológica consiste en articular un “despacho de postcrítica como oficina de detectives: el pensamiento, habla y escritura sobre arte alegorizados en la parafernalia, especulación, trucos, parlamentos e informes del detective”<sup>330</sup>. Además de la clara intención sociabilizadora del concepto despacho, la propuesta de Castillo es llevar la estrategia más allá. Implica, especialmente, abrir el campo de la imaginación pues

[...] el oriente postcrítico (el despacho de detectives) es un sector posteditorial que genera publicaciones oficiales, *bootlegs* y materiales inéditos, discursos [...] que no tienen que editarse con formalidad para escribirse y ser compartidos por un círculo de lectores; libros y grabaciones [...] que no tienen que escribirse para pensarse o decirse en comunidad; inclusive, textos [...] para uso exclusivo de sus autores: ¿nos atreveríamos a crear y fijar discursos estructurados de control interno?

Tendríamos entonces a partir de estas tres posibilidades metodológicas, una propuesta de post-crítica, que, a la luz de los ejercicios discursivos de la crítica global, implicaría el desarrollo de un trabajo alegórico exógeno a la estructura *mainstream* del arte contemporáneo. Ello no implicaría una renuncia al uso de los recursos que la tradición artística ha construido, sino que desarrollaría una posibilidad expresiva fuera de los marcos de consideración establecidos por los circuitos legitimados. En este sentido, consideramos que esta conceptualización hace posible repensar la crítica del arte desde México.

---

330 *Ibidem*, p. 47.

Entendemos también que en la post-crítica de Erik Castillo no se encuentra explícito el énfasis en hacer visible el lugar de enunciación, lo que nosotros deducimos se debe a que la polémica sobre la distribución de lo sensible en clave geoestética no representa un problema en su propuesta. Dado que su planteamiento se ubica en un post-relato de la crítica, los discursos globocéntricos serían una cuestión superada en la reestructuración del despacho de post-crítica, que por excesivamente local y específica enriquece en la medida en que genera nuevas constelaciones sensibles. Así, el efecto *festina lente* desarticula la matriz de poder mediante una desactivación de sus canales operativos por desuso.

## 4. Conclusiones

La investigación titulada *Los discursos de la crítica de arte contemporáneo desde México: crisis, globalidad y geoestética* tuvo como hipótesis central que la crítica del arte contemporáneo es una actividad importante y válida en tanto que constituye una forma de establecer puntos de quiebre y partida para la valoración y apreciación del arte en un marco social, por lo que su existencia resulta vital y enriquecedora para el funcionamiento del circuito del arte actual.

El objetivo central de esta tesis, que consistió en analizar críticamente los discursos que emite la crítica del arte contemporáneo y que ponen en evidencia el valor que México tiene en las discusiones del circuito global del arte, se consiguió a partir de la construcción de un análisis crítico posicionado desde la perspectiva que México tiene en los discursos globales del arte como un país periférico. Notamos que existen dos posturas claras en lo relativo a estas discusiones globales, una que busca integrar las producciones mexicanas a las dinámicas eurocéntricas del arte a través del denominado activo-periferia, y otra, que centra sus esfuerzos en generar una identidad propia alejada de las tendencias *mainstream* globales, de donde derivamos que los esfuerzos más concretos han emanado de las posturas latinoamericanistas. Concluimos por lo tanto que una posibilidad de darle un nuevo valor a la crítica del arte estaría especialmente en construir prácticas que acompañen a las obras poniendo énfasis en su lugar de enunciación. Dichas prácticas deben partir de una noción de identidad compleja y no estandarizada que sirva para desarticular el tratamiento que la globalidad geoestética ha dado al *otro*.

En lo referente a los objetivos específicos, el primero consistió en construir un panorama histórico-social de los elementos que permitieron el ejercicio de la crítica de arte en la modernidad, y después en la contemporaneidad, tomando en cuenta el análisis de discurso construido a partir de la posición geoestética que México ocupa. Este objetivo fue logrado a partir del análisis de numerosos registros que dan cuenta de las publicaciones de crítica de arte, los cuales fueron analizados a partir de la ubicación de aquellos discursos que buscaran explicar el lugar que las producciones artísticas mexicanas ocupan en las dinámicas globales del arte. De esto concluimos que los discursos se decantan, por un lado,

a la tendencia eurocéntrica que invita a la integración de México a estos parámetros valorativos, y por el otro, a los que motivan la búsqueda de la identidad propia de México para proyectarla en el arte. Aquí percibimos también que la noción de identidad se ha construido de modos diferentes a lo largo de la historia dando como resultado diversas tendencias. Una de ellas, que consideramos óptima para el desarrollo de la crítica del arte, es la que considera que la identidad es una construcción variable, y que manifiesta claras formas conflictivas de asociación de los sujetos.

Nuestro segundo objetivo fue reconstruir una definición de crítica de arte de acuerdo a las condiciones culturales y sociales actuales, especialmente para analizar cuáles han sido los cambios en los discursos de la crítica del arte, de México y del mundo, y cuál es su realidad presente. Para ello, recurrimos a un análisis filosófico y cultural del proceso de formación y desarrollo de la crítica, con el que logramos articular una triada conceptual que consideramos adecuada para analizar la crítica del arte como una actitud que se ejerció sistemáticamente en la modernidad y que se manifiesta de modos distintos a través del tiempo y de las sociedades. La triada, que fue denominada sujeto-contexto (tiempo/espacio)-obra de arte, fue el eje a partir de cual se armó nuestra narrativa, lo que nos permitió también articular una narrativa que diera cuenta de la posición que México ha adoptado en los discursos modernos de la crítica, y cómo hacia la posmodernidad y contemporaneidad buscó generar una posición activa en la dinámica global por medio de lo que denominamos *la emergencia de lo contextual* para el arte y su crítica.

Nuestro tercer objetivo fue enfrentar dos de los discursos de la crítica que notamos más relevantes a partir de la década de los 70 del siglo XX, y es, por un lado, las tendencias eurocéntricas y por otro, las tendencias latinoamericanistas, el afán de esta discusión fue valorar las dinámicas que sobre el arte mexicano se han tenido y en qué medida se mantienen en la actualidad. De lo anterior, logramos concluir que la crítica del arte efectivamente cuenta con estas dos tendencias de manera consistente, y ambas buscan construir discursos con los que México se pueda desenvolver en los diálogos globales sobre el arte. Sin embargo, mientras la tendencia eurocéntrica busca dar continuidad y fortalecer el circuito *mainstream* del arte contemporáneo, la tendencia latinoamericanista más actual se ubica en lo que hemos denominado *post-crítica*, o bien, crítica desbordada, esto es,

aquellas actitudes críticas que quieren romper con la dinámica moderna de la crítica, que ha perdido su función desestabilizadora original, para desarrollar nuevos modos de generar rupturas interpretativas y valorativas de las prácticas artísticas. Fue de gran utilidad recuperar las propuestas de Frederico Morais y Juan Acha para poder trazar una genealogía de la emergencia de lo contextual que nos diera luces para proponer los nuevos campos de acción de la crítica de arte contemporánea.

El cuarto, y último, objetivo, fue construir una clasificación contemporánea de las prácticas críticas más notorias en los discursos globales actuales donde el circuito del arte mexicano esté presente y seleccionar un ejemplo paradigmático de cada caso para analizar qué tipo de discurso se está construyendo y en qué medida contribuye a la situación (crítica) de la crítica mexicana contemporánea. Esta labor, que comprendió prácticamente todo el capítulo tres, se logró generar a partir del cumplimiento de los objetivos anteriores, que permitieron generar una especie de instrumento clasificatorio sobre los discursos de la crítica del arte desde México respecto de los diálogos geoestéticos globales. Los ejemplos seleccionados dan cuenta de la forma de construir los discursos, de las estrategias de materialización a las que acuden, y cómo son los emisores (los agentes críticos) los que en gran medida determinan hacia dónde se va a orientar el discurso. En consecuencia, ubicamos cuatro grandes divisiones en la crítica del arte contemporáneo que se emite desde México: la correspondiente a la crítica del Estado o crítica oficial, las formas críticas del circuito *mainstream*, la crítica institucional o de la academia, y las críticas desbordadas.

## 5. Bibliografía

- Acha, Juan, *Crítica del arte. Teoría y praxis*
- Acha, Juan, *Introducción a la teoría de los diseños*
- Acha, Juan, *Las actividades básicas de las artes plásticas*
- Aguirre, Peio, *La línea de producción de la crítica*
- Barriandos, Joaquín, “La colonialidad del ver. Hacia un nuevo diálogo global interepistémico”, en *Nómada*,
- Barriandos, Joaquín, “La emergencia del arte ‘periférico-global’”, en *Ramona*
- Barriandos, Joaquín, *Geoestética y transculturalidad. Políticas de representación, globalización de la diversidad cultural e internacionalización del arte contemporáneo*
- Barriandos, Joaquín, *La idea del arte latinoamericano. Estudios globales del arte, geografías subalternas, regionalismos críticos*
- Baudelaire, Charles, “Pintor de la vida moderna”
- Belting, Hans, “Contemporary art and the museum in the global age”, en *Disputatio. Philosophical Research Bulletin*
- Benjamin, Walter, “The Origin of German Tragic Drama”, en *Allegory and Trauespiel*
- Birnbaum, Daniel, “When attitude becomes form: Daniel Birnbaum on Harald Zsemann”, en *ArtForum*
- Buchloh, Benjamin, “Cosmic Reification: Gabriel Orozco’s Photographs”, en *Gabriel Orozco*
- Buchloh, Benjamin, “Sculpture between Nation-State and Global Commodity Production”, en *Gabriel Orozco*, p. 34.
- Bürger, Peter, *Teoría de la vanguardia*
- Cardoza y Aragón, Luis, *Pintura contemporánea de México*

Castillo, Erik, *15 minutos de flama*

Colbert, François y Cuadrado, Manuel, *Marketing de las artes y la cultura*

Cuevas, José Luis, “La cortina de nopal”, en *Novedades*

Dagleish, Calire, *The Greenberg Supremacy: An assessment on Clement Greenberg’s relevance and influence in the writing of Lucy Lippard, Rosalind Krauss, and David Joselit,*

Dardel Coronado, Magdalena, “Una propuesta vinculante entre la historia social del arte y la historia social: breve recorrido historiográfico”

de la Torre, Graciela, “El Museo Universitario Arte Contemporáneo”, en *MUAC*

de la Villa, Rocío, “El origen de la crítica de arte y los salones”, en Anna María Guasch, *La crítica de arte. Historia, teoría y praxis*

del Conde, Teresa, “La aparición de la Ruptura”, en *Un siglo de arte mexicano*

del Conde, Teresa, *Un pintor mexicano y su tiempo. Enrique Echeverría (1923- 1972).*

Eagleton, Terry, *La función de la crítica*

Electronic Disturbance Theater 2.0/b.a.n.g. lab, en *The Transborder Immigrant Tool*, s. p.

Elkins, James, “On the Absence of Judgment in Art Criticism”, en J. Elkins, *The State of Art Criticism*

Elkins, James, *What happened to art criticism?*

Enwezor, Okwui “Declaración curatorial de la 56ª bienal de Venecia”, en *Universes in universo*

Enwezor, Okwui, “The Postcolonial Constellation: Contemporary Art in a State of Permanent Transition”, en *Research in African Literatures*

Escobar, Ticio, “La identidad en los tiempos globales”, Ponencia del autor facilitada para el Programa Estudios de Contingencia, Seminario Espacio/Crítica

- Fabelo Corzo, José Ramón, “Educación, valores e identidades”, en *Docencia. Revista de Educación y Cultura*
- Fabelo Corzo, José Ramón, *Los valores y sus desafíos actuales*
- Fernández Retamar, Roberto, “Calibán”, en *Casa de las Américas*
- Fernández, Paola, “Consumos culturales en América Latina y la emergencia del prosumidor: un recorrido conceptual desde la sociedad de la información”, en *Communication papers*
- Foster, Hal, “Contra el pluralismo”, en *La Gaceta de Cuba*
- Foucault, Michel, “¿Qué es la Ilustración?”
- Foucault, Michel, “What is critique?”, en *The Politics of Truth*
- Fried, Michael, “Art and Objecthood”, en *Artforum*
- García de Garmenos, Pilar, *et. al.*, “Salón Independiente: una relectura”, en *La era de la discrepancia: arte y cultura visual en México 1968 – 1997*
- Glaser, Bruce y Lippard, Lucy, “Questions to Stella and Judd”, en *ArtNews*
- Greenberg, Clement, “La pintura moderna”, en *La pintura moderna y otros ensayos*
- Greenberg, Clement, “Vanguardia y Kitsch”, en *Pintura Moderna y otros ensayos*
- Gross, Boris, “Cuauhtémoc Medina sobre Kapoor, el arte y las masas”, en *Nexos*
- Groys, Boris, “Critical Reflections”, en James Elkins, *The State of Art Criticism*
- Groys, Boris, “On the Absence of Judgment in Art Criticism”, en J. Elkins, *The State of Art Criticism*
- Groys, Boris, “Sobre lo nuevo”, en *Antología*
- Guanipa, Moraima, “Del canon a la crítica: los dilemas de un discurso canonizador”, en *Anales de la universidad metropolitana*
- Guasch, Anna María, *El arte en la era de lo global: de lo geográfico a lo cosmopolita, 1989-2015.*

- Guilbaut, Serge, *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno*
- Guinta, Andrea, “Crítica de arte y Guerra Fría en la América Latina de la Revolución”, en *Los estudios de arte desde América Latina: temas y problemas*”
- Gullar, Ferreira, “Vanguardia e subdesarrollo”, en *ICAA*
- Gutiérrez, Vicente, “La polémica detrás de Yayoi Kusama en México”, en *El economista*.
- Hauser, Arnold, *Historia social de la literatura y el arte*, Tomo II
- Hernández, Edgar Alejandro, “José Gómez Sicre: el inventor de Cuevas”, en *Excélsior*
- Houston, Kerr, *An Introduction to Art Criticism: Histories, Strategies, Voices*
- Ibarra Chávez, Fernando, “Notas sobre la crítica de arte en el México revolucionario”, en *Discurso Visual*
- Jasso, Karla, “Possesing Nature”, en *Artishock. Revista de arte contemporáneo*
- Kozloff, Max, “The Multimillion Dollar Art Boondoggle”, en *October*
- López Cuenca, Alberto, “Disoluciones: comentario sobre el desfundamiento de la crítica de arte contemporáneo”, *doc. Inéd*
- López Cuenca, Alberto, “El desarraigo como virtud: México y la deslocalización del arte en los años 90”, en *Revista de Occidente*
- López Cuenca, Alberto, *Los comunes digitales: nuevas ecologías del trabajo artístico*
- Lozano, Luis-Martín, “El proceso del arte moderno en México: reflexiones en torno a una revisión finisecular”, en *Un siglo de arte mexicano*
- Liotard, Jean François, *La condición postmoderna*
- Macías Rodríguez, Valeria, *La participación de la iniciativa privada en las exposiciones: el caso Televisa*
- Mallet, Brian J., “La crítica del arte latinoamericano y la crítica de arte en América Latina: el dado cargado”, en <http://es.calameo.com>

- Mariscal Orozco, José Luis, “Avances y retos de la profesionalización de la gestión cultural en México”, en *Revista Digital de Gestión Cultural*
- Martel, Frédéric, *Cultura mainstream. Cómo nacen los fenómenos de masas*
- Medina, Cuauhtémoc, “El museo como intersección: notas sobre la curaduría de un museo universitario”, en *MUAC*
- Medina, Cuauhtémoc, “Publicando circuitos”, en *La era de la discrepancia: arte y cultura visual en México 1968 – 1997*
- Melville, Stephen, “Is This Anything? Or, Criticism in the University”, en J. Elkins, *The State of Art Criticism*
- Michaud, Yves, *El arte en estado gaseoso*
- Minguet Batllori, Joan, “De la crítica de arte a la práctica curatorial. Algunas reflexiones”, en *Disturbis*
- Montero, Daniel, *El cubo de Rubik: Arte mexicano en los años 90*
- Moreiras, Alberto, “Fragmentos globales: latinoamericanismo de segundo orden”, en *Ensayistas*
- Mosquera, Gerardo, “Beyond Antropophagy: Art, Internationalization, and Cultural Dynamics”, en Hans Belting, *et. al.*
- Mosquera, Gerardo, *Caminar con el diablo. Textos sobre arte, internacionalismo y culturas*
- Moyssén, Xavier, *La crítica de Arte en México. 1896-1921*
- Nepote, Mónica, “Redes y colaboraciones para la crítica cultural digital en México”, conferencia en el marco del Taller de Investigación y Crítica Cultural Digital, en [youtube.com](https://www.youtube.com)
- Owens, Craig, “El impulso alegórico: contribuciones a una teoría de la posmodernidad”, en Brian Wallis, *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación.*

- Paz, Octavio, *Los privilegios de la mirada*
- Pérez Carreño, Francisca, “El formalismo y el desarrollo de la historia del arte”, en Valeriano Bozal, *Historia de las ideas estéticas*, vol. 2
- Quijano, Anibal, “Colonialidad del poder, cultura y conocimiento en América Latina”, en *Anuario Mariateguiano*
- Richard, Nelly, “Globalización académica, estudios culturales y crítica latinoamericana”, en *Criterios*, pp. 185-199.
- Rodríguez Prampolini, Ida, *La crítica de arte en México en el siglo XIX. 1810-1858*
- Ruiz, Iván, “La complejidad institucional”, en *La Tempestad*
- Schreyach, Michael, “The Recovery of Criticism”, en James Elkins, *The State of Art Criticism*
- Serviddio, Fabiana, “La conformación de nuevas teorías sobre el arte latinoamericano en el proceso de crisis epistemológica de la modernidad”, en *Belo horizonte*
- Sheikh, Simon, “Notas sobre la crítica institucional”, en [marceloexposito.net](http://marceloexposito.net)
- Silva Chagas, Tamara, en *Da crítica à nova crítica: as múltiplas incursões do crítico-criador Frederico Morais*,
- Springer, José Manuel, “¿De qué otra cosa podríamos hablar? El pabellón de México en la 53 Bienal de Venecia”, en *Réplica21*
- Torres Vindas, Javier, “Notas para leer al Sujeto en Foucault desde América Latina”, en *Agencia latinoamericana de información*.
- Vázquez Mantecón, Álvaro, “Los grupos: Una reconsideración”, en *La era de la discrepancia: arte y cultura visual en México 1968-1997*
- Vázquez Rocca, Adolfo, “Arte conceptual y postconceptual. La idea como arte: Duchamp, Beuys, Cage y Fluxus.”, en *Nómadas*
- Weibel, Peter, “Globalization and Contemporary Art”, en Hans Belting, *The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds*

Žižek, Slavoj, “Multiculturalismo o la lógica cultural del capitalismo multinacional”, en *Estudios culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo*

“El proyecto – Tapachula/Ciudad Hidalgo”, en [pixelkraft.com.mx](http://pixelkraft.com.mx), [s.a.]

“Tania Candiani y Luis Felipe Ortega a la Bienal de Venecia, bajo curaduría de Karla Jasso”, en *Arte Informado. Espacio Iberoamericano del Arte*, [s.a.]