

Eliud Nava

Entre lo instituyente y lo instituido

Espacios independientes de arte en Monterrey

**P A
C**



Primera edición, 2020
D.R. Transliterado
D.R. Texto y diagramas: Eliud Nava
ISBN: 978-607-29-2374-4
Impreso en Monterrey, México.

ÍNDICE

* Introducción.

* Capítulo 1.

La configuración de los espacios independientes de arte en México.

- Antecedentes históricos. José Vasconcelos y el movimiento muralista.
- La Generación de la Ruptura y los primeros espacios independientes de arte después de la Escuela Mexicana.
- Las décadas de la transgresión y las disidencias.
- La globalización y los nuevos espacios expositivos.
- A manera de conclusión.

* Capítulo 2.

Monterrey: la invención de un imaginario.

- De sus orígenes a la construcción de una ciudad moderna.
- La cultura como medio instituyente.
- Los museos y las colecciones corporativas.
- La consolidación del aparato cultural regiomontano.
- Breve especulación sobre los retos futuros.

* Capítulo 3.

Los espacios independientes de arte en Monterrey en el proceso de globalización.

- Los espacios independientes de arte y sus posibilidades simbólicas.
- La conciencia de la autogestión y la burbuja del arte.
- La autogestión como alternativa y supervivencia.
- Consideraciones sobre el ecosistema del arte regiomontano.

* Epílogo.

INTRODUCCIÓN

“Entre lo instituyente y lo instituido. Espacios independientes de arte en Monterrey” presenta una visión general, al mismo tiempo que particulariza, sobre la configuración de los espacios independientes de arte en el contexto de la ciudad de Monterrey y su área metropolitana, de 1990 a 2020. El objetivo es develar algunas de las razones por las que este tipo de espacios de arte se articulan y se gestionan desde la periferia de las instituciones, tanto del Estado como de aquellas con cierto poder dentro del ecosistema artístico de la región; espacios que sirven como detonantes para el arte emergente. Dice Cornelius Castoriadis en *“Los dominios del hombre: las encrucijadas del laberinto”*:

“El ser no es un sistema, no es un sistema de sistemas y no es una gran cadena. El ser es caos, abismo, o lo sin fondo. Es caos de estratificación no regular: esto quiere decir que implica organizaciones parciales, cada vez específicas de los diversos estratos que descubrimos (descubrimos/construimos, descubrimos/creamos) en el ser.” (64)

Para Castoriadis, el imaginario social tiene un doble modo de existir: lo instituido y lo instituyente. Lo primero se refiere a que las significaciones sociales descansan sobre instituciones consolidadas. Lo instituyente en cambio, se refiere a ese colectivo anónimo que dinamiza ciertas transformaciones sociales.

*

A mediados de 2007, específicamente en el mes de mayo, regresaba a México después de tres años de radicar en España. La razón de mi

estadía en la península ibérica respondía al estudio de una maestría en la Universidad Complutense de Madrid, la cual me llevó un año en realizar, encontrando la oportunidad de extender mi residencia dos años mas de lo proyectado mientras completaba mis prácticas profesionales y un eventual trabajo que se presentó de acuerdo a mi profesión como diseñador gráfico. En ese trayecto y gracias a un premio de adquisición que la Fundación General de la Universidad Complutense de Madrid me otorgó por una pieza artística, dentro de la edición del *Premio Joven 2005* -en la modalidad de artes plásticas-, que dicha fundación convoca, tuve el gusto de conocer a un par de artistas que también fueron galardonados por la institución; uno de ellos después me invitó a una reunión de artistas amigos suyos, que se juntaban una vez al mes para abrir sus estudios a quienes estuvieran interesados en visitarlos. Así fue como llegué a un edificio que parecía abandonado, en el que uno de los pisos era compartido por ese colectivo de artistas que comento. El espacio, similar a una bodega, estaba dividido en secciones de 4 metros aproximadamente por cada lado, formando cubículos imaginarios delimitados por cinta adhesiva, a manera de plano arquitectónico. Experimenté un compañerismo relajado, un diálogo abierto, intercambio desinteresado de ideas y procesos de producción; un espacio de encuentros y desencuentros, gestado por los propios artistas.

Establecido de nuevo en Monterrey, inmediatamente retomé mi actividad artística, que si bien no se vio interrumpida mientras radicaba en Madrid, intuía en mí una perspectiva diferente; inspirado en aquel grupo de artistas y la dinámica que emanaban, me estimuló en idear algún ejercicio que integrara en su acción la conversación libre, el reconocimiento al otro, el trueque de

pensamientos y objetos, el disfrute lúdico y propositivo, por mencionar algunos postulados que regían esa necesidad de articular un espacio colaborativo, de cooperación y lazos afectivos. En aquellos años de mi regreso, la ciudad vibraba, múltiples eventos artísticos y culturales ofrecían a la sociedad regiomontana la posibilidad de asomarse al acontecer mundial; estaba próximo a suceder el *Fórum Universal de las Culturas Monterrey 2007* y de alguna u otra manera, transmitía una sensación de apertura que después se perdería drásticamente con el conflicto violento de los años posteriores. El *Barrio Antiguo* —barrio histórico en el centro de Monterrey caracterizado por su arquitectura colonial y por su vida nocturna— rebosaba de energía; galerías, espacios culturales, restaurantes, bares, prometían al visitante una gama de opciones para escoger qué hacer una tarde-noche cualquiera. Y de pronto, cual castillo de naipes, la llamada “*guerra contra el narcotráfico*”, que en el gobierno de Felipe Calderón se promulgó en México, este escenario que comento dio paso a un abandono a causa del miedo en la sociedad regiomontana ante una ciudad que parecía un campo de batalla.

NoAutomático nació como proyecto a finales de 2007. Es importante declarar mi poco conocimiento acerca de los llamados *espacios independientes* de arte o *espacios alternativos*, como también se les ha llamado, que tenía en esos primeros años de vida del proyecto; cabe señalar que los adjetivos que a la fecha de esta publicación se les adjudican a este tipo de ejercicios son varios, entre ellos, *autogestivos*, *híbridos*, *interdependientes*, *vulnerables*, por mencionar algunos. También debo indicar que no es mi intención en este libro agotar la discusión si el adjetivo independiente es el más adecuado o no para clasificar este tipo de espacios de arte, ya que se

podrá cuestionar de qué o quién se es independiente, por lo tanto, utilizaré dicho término como alegato genérico para referirme a esos espacios de arte que navegan entre lo otro que no es lo instituido y va instituyente, con el fin de tener una comunicación inmediata con el lector. Es verdad que *NoAutomático* no era ni el primero, ni será el último de los espacios de arte de este tipo en la ciudad, pero sí uno de los más constantes que han existido. Pensando el nombre idóneo y después de una lluvia de ideas, la conceptualización llegó a un punto culminante: *evitar, en todo momento, crear de manera automática*, es decir, siguiendo los modos instituidos en el circuito del arte regiomontano, formas probadas, coreografías discursivas, jerarquizaciones obsoletas, asociaciones agotadas; ya en un análisis conciso si tales postulados se lograron o no en lo que llevó el proyecto de existencia, implicaría otra discusión que por bien no extenderé en extremo a lo largo de este texto. El siguiente paso consistió en echar a andar la idea ya lista para su ejecución. Arte y diseño fueron las disciplinas que se trabajarían en el recién espacio creado, teniendo como zona de operación el centro de Monterrey, un área desatendida que rayaba en el abandono y que sufrió, aún más, con la llegada de la tal “*guerra contra el narcotráfico*”; poco a poco el proyecto se enfocó en profesionalizarse específicamente en arte contemporáneo de artistas emergentes, dando pie a la pluralidad y diversidad que abría puertas a cualquier artista en producción y desarrollo, sin importar el estatus de su carrera. Es así como *NoAutomático* inició su trayectoria en febrero de 2008, cuando se presentó la primera actividad, inauguramos ante un público deseoso de participar en la construcción de un circuito en constante resignificación.

Ante la necesidad de comprender los diversos enfoques del ejercicio de gestión y autogestión que practicaba en el espacio de

arte de mi autoría, los cuales considero van más allá de la mera gestión o proyectos curatoriales y los acerca a una pieza artística *per se* (esta noción de lo autogestivo me llevó consecuentemente a estructurar las bases para una investigación necesaria, un proyecto doctoral para disertar desde lo performático el modo en el que aparece como pieza de arte), y ante circunstancias personales que no son relevantes para este texto, decidí hacer una maestría que me ayudara a esclarecer y darle forma a los años de trabajo acumulados en el ejercicio. El programa académico seleccionado fue el de Maestría en Estética y Arte, reconocida como Programa de Competencia Internacional dentro del Programa Nacional de Posgrados de Calidad, del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología de México, ofertado por la Facultad de Filosofía y Letras, de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Los dos años que duró mi residencia académica para el desarrollo de la investigación que moldea este libro, investigación asesorada por el Doctor Jesús Márquez Carrillo (a quien agradezco infinitamente su guía fundamental), pude conformar mi tesis de maestría, obteniendo la mención *Cum Laude* que el cuerpo académico de la institución otorga a las investigaciones destacadas.

Como fundamentación, la información que presenta el texto se ancla en un conjunto de entrevistas a quienes participaron en la escena artística y cultural de la ciudad en el periodo comprendido, entre los cuales se encuentran críticos de arte, curadores, gestores, artistas y académicos; pretende ilustrar un panorama a manera de esbozo, capaz de permitir una apreciación del ambiente que se vivía. Asimismo, con el apoyo teórico y documental pertinente para abordar el objeto de estudio, la investigación se dio a la tarea de identificar procesos, estrategias y alcances que los espacios

independientes de arte en Monterrey desarrollan o desarrollaron para resistir y crear un diálogo con las instituciones, o proponer otras formas de participar en el circuito del arte; un estado intermedio entre lo hegemónico y lo no hegemónico. Supongo que la importancia de la investigación radica en ofrecer una reflexión objetiva acerca del contexto histórico en el que estos espacios aparecen y las razones para configurarse como plataformas idóneas en la intención de estimular y comunicar la producción artística emergente, para identificarlos como parte fundamental en la construcción de no sólo la identidad regiomontana, sino la de cualquier sociedad en la que aparecen. Transitando entre lo instituido y lo instituyente, estos espacios de arte nacen, crecen y mueren con la finalidad de inyectar vitalidad a la creación artística, además de propiciar un mayor reconocimiento social entre los individuos.

Este texto propone reflexionar sobre cómo el pensamiento y quehacer creativo, la *imaginación radical* o creación original *poiesis* según Cornelius Castoriadis, son el motor de los cambios normativos, de lo instituido; y que al vincularse lo individual con lo colectivo, en una autonomía que inicia en lo singular y se extiende a lo plural, este poder de creación provoca una interacción del individuo consigo mismo y con otros, para ir construyendo y modificando constantemente su entorno. Asumo aquí creatividad como aquellas habilidades individuales que no se usan sólo en la “creación” de obras de arte, sino además en la vida cotidiana. Asumir la creatividad en este sentido es, de hecho, capacidad de trabajar activamente para desarrollar formas diferentes de aproximarse a un obstáculo, capacidad de reescribir la realidad o lo instituido, performatizando una situación social a través de

un medio artístico. Toda sociedad humana se construye desde el individuo y hacia el individuo, en una relación de fuerzas instituidas para su funcionamiento y manutención, esto por la necesidad de compartir ideas, articular pensamientos, creencias, historias, valores y con ello verse reflejado en sí mismo al interactuar con el otro. Lo imaginario en Castoriadis tiene dos vertientes que se condicionan mutuamente para poder ser: la imaginación radical y lo imaginario social instituyente. Lo social no debe ser entendido únicamente desde lo colectivo, sino también desde lo individual, que en su ímpetu de compartirse, es parte primordial en la configuración de la identidad comunitaria que se establece por todos los integrantes que la componen y que se constituye fundamental en cada sujeto. El imaginario colectivo, compuesto por las prácticas y razonamientos que existen en una sociedad en un contexto y tiempo determinado, al ser reconocido y establecido, se instituye como norma. Sin embargo, es el mismo ser humano, en un proceso continuo de reimaginación, que revoluciona paradigmas en las instituciones que construye; entendiendo como institución todo aquello que contiene lineamientos de orden social y de cooperación para normalizar comportamientos performativos de los individuos.

Me enfoco, como consecuencia, en los espacios de arte que se configuran para estimular las relaciones entre las personas y con ello compartir valores, ideas, procesos, sin la lógica establecida en el acto instituido y practicado como norma; espacios creativos que inyectan reflexiones espontáneas en la construcción del pensamiento del arte contemporáneo y que gradualmente se oficializan en su práctica al reconocer su función dentro del ecosistema del arte. Desafortunadamente pocas son las

investigaciones que se han hecho sobre el tema en una ciudad tan importante como lo es Monterrey; generalmente, los análisis y estudios realizados a los espacios independientes o alternativos de arte en relación a las instituciones, son los ubicados en el área metropolitana de la Ciudad de México. Una revisión histórica y analítica del contexto y mecanismos por los que este tipo de espacios se crean y se instalan en la sociedad, en el proceso de legitimación, es fundamental para comprender la importancia de la práctica y configuración de tales espacios; prácticas nacidas de la autogestión que se transforman en piezas primordiales en el complejo de la realidad instituida dentro de la producción artística y cultural. Espacios manejados por artistas, gestores culturales, académicos, entre otros actores del circuito del arte, que emergen desde la independencia y que en algunos casos, se aproximan a lo instituido o se fusionan con las normas establecidas en el cotidiano social para sobrevivir y mantenerse.

Delimitada a la ciudad de Monterrey y su área metropolitana, la cual comprende los municipios de San Pedro Garza García, San Nicolás de los Garza, Santiago, Guadalupe, Ciudad Apodaca, Cadereyta Jiménez, Santa Catarina, Ciudad General Escobedo, García, Ciudad Benito Juárez, Salinas Victoria y el municipio de Monterrey (según el censo del Instituto Nacional de Estadística y Geografía de México, INEGI, realizado en 2015), la investigación se enfoca en los espacios de arte fundados y dirigidos por artistas, primordialmente, y por las reflexiones de aquellos individuos que de alguna u otra manera forman parte del aparato artístico y cultural de la zona señalada. Con los resultados obtenidos a través del trabajo documental, el análisis y la conclusión realizada, se pretende contribuir a la mejora de la comprensión del contexto

histórico y social en que estos espacios de arte emergen, su propósito dentro de la comunidad y su aporte a la misma; además, ayudar a clarificar los procesos instituyentes que les permitió coexistir con las instituciones o integrarse a ellas, en el campo artístico y cultural de la sociedad regiomontana. El artista se define por la creación de un producto artístico relevante para su comunidad, para mí, el artista no es un individuo iluminado, su capacidad creativa pertenece a dicha comunidad, a un colectivo humano con visiones y especialidades diferentes que comparten un mismo contexto social, éste, nutrido de las mismas riquezas y carencias

En lo referente a los textos o investigaciones que han abordado al objeto de estudio, son pocos los trabajos que analizan el fenómeno de los espacios independientes de arte en la ciudad; la mayoría son artículos de opinión, reportajes, crónicas, entre otros formatos, para periódicos, revistas especializadas o blogs. Existen carencias en el estudio debido a que las investigaciones y textos realizados se enfocan al mercado del arte, a la historia de las artes en la región o a la configuración de las instituciones oficiales del aparato cultural regiomontano y no indagan en la complejidad de los aspectos socioculturales y económicos que posibilitan la aparición de estos espacios. Entre los textos que estudian la práctica de los espacios independientes de arte en Monterrey se encuentra el realizado por Rubén Gutiérrez y José Jiménez Ortiz, “*ONF 2003-10*”, en donde reflexionan sobre lo producido y los alcances de *Object Not Found*; un espacio que dialogaba con las instituciones y el cual presentó diversos proyectos artísticos en la ciudad y fuera de ella. De manera indirecta, el libro “*Artes Plásticas de Nuevo León. 100 Años de Historia. Siglo XX*”, editado por Xavier Moysén para el Museo de Monterrey, a través de un par de textos escritos por Enrique Ruiz,

Marco Granados, Eduardo Rubio Elosúa, Humberto Salazar y el propio Xavier Moyssén, hace un análisis del trayecto de las artes en el Estado, concretamente en Monterrey y su área metropolitana, con comentarios sobre los espacios independientes de arte en la región. Asimismo, el texto de Miguel González Virgen, “*Hacia la globalización nortea. Arte emergente en Monterrey*”, incluido en “*Los Nuevo Leones*”, una edición de Patrick Charpenel para la Fundación Monterrey 2007, encargada de organizar el *Forum Universal de las Culturas*, presenta un recuento de lo que para el autor son los sucesos y actores más significativos de la escena artística y cultural regiomontana a principios del siglo XXI.

También es importante mencionar el trabajo de Eduardo Ramírez, “*El triunfo de la cultura. Uso político y económico de la cultura en Monterrey*”, porque éste se dio a la tarea de analizar a la cultura como medio para instituir valores del capital que formaron el imaginario colectivo regiomontano y a sus grandes instituciones, entre ellas las del arte. Además, se produjo el libro “*Miradas de Monterrey hacia el siglo XXI*”, editado por el Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, en el que se presenta un conjunto de artículos y ensayos coordinados por Mariana Gabarrot y Anne Fouquet, en donde un grupo de académicos escribe sobre Monterrey bajo la perspectiva de la situación de la ciudad al inicio del nuevo siglo. Sin dejar de mencionar el trabajo que en conjunto Alfredo Herrera Pescador, Benjamín Sierra Villarruel y Enrique Ruiz Acosta realizan en “*Transferencias, convenciones y simulacros: Diálogos para una visión y una interpretación de las artes visuales de Monterrey*”, editado por la UANL en 2004, donde se recopilan fragmentos de diversos puntos de vista sobre la multiplicidad de perspectivas

que distintos actores del circuito artístico regiomontano tienen de dicho quehacer en la ciudad.

A nivel nacional, el trabajo de Mónica Mayer, *“Escandalario: Los artistas y la distribución del arte”*, apoyado por BBVA y CONACULTA en 2006 destaca por la intención de colocar la discusión sobre la importancia de los espacios independientes en el ecosistema del arte mexicano y por consiguiente en la práctica global; además de hacer una categorización de los diferentes tipos en los que se agrupan tales espacios e identificar las razones más relevantes de su proceder. Por su parte, Vania Macías, en *“Espacios alternativos de los noventa”*, produce un texto incluido en *“La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México, 1968-1997”*, publicado por la UNAM en 2004 -un completo trabajo documental y de análisis que acompañó a la exposición nacional del mismo nombre que, en el gobierno de Vicente Fox, las instituciones oficiales fueron las que articularon este tipo de proyectos para legitimar la producción artística de un México adaptándose a los procesos de la posmodernidad y abandonar con ello la ideología nacionalista propia de los gobiernos priístas del siglo XX; el libro presenta un esbozo de genealogía de los espacios independientes de arte en la última década del siglo pasado y su consolidación como espacios de carácter autónomo dentro del circuito artístico del país. También incluido en *“La era de la discrepancia”*, el texto de Pilar García de Germeño, *“Salón Independiente: una relectura”*, sirve como referente histórico del ejercicio de la independencia como posibilidad para romper con el sistema paternalista establecido. Asimismo, el trabajo del Doctor Daniel Montero Fayad, *“El cubo de Rubik. Arte mexicano en los años 90”*, un libro publicado por el sello académico de la Fundación Jumex Arte Contemporáneo en

colaboración con la Editorial RM en 2014, es un texto fundamental que analiza al arte contemporáneo producido en México de 1988 a 2007; en este libro, el concepto “*alternatividad*” permite explicar el proceso de aparición e institucionalización de piezas que se convirtieron en paradigma de la época, entre ellas los espacios independientes de arte. Para finalizar, es deber reconocer diversos y variados proyectos de investigación y documentación que buscan recopilar datos sobre la existencia de este tipo de espacios de arte en México; por ejemplo, el trabajo de Tamara Ibarra de crear un directorio de espacios independientes en el país y articularlo a través de las redes sociales como Facebook y Twitter.

“*Entre lo instituyente y lo instituido. Espacios independientes de arte en Monterrey*” propone el tema del lenguaje artístico como desnormativizador para la autogestión y la independencia del aparato institucional. En este libro abordo el fenómeno de los espacios independientes de arte en Monterrey desde un enfoque histórico-social, basándome en diversos conceptos teóricos que ayuden a comprender los mecanismos por los que se configuran este tipo de espacios de arte, en la última década del siglo XX y las dos primeras del XXI. El texto intenta contestar el cómo un espacio de arte de estas características se gesta o se presenta alternativo a las instituciones que la sociedad constituye como normativas del arte y la cultura, teniendo como eje el paradigma de la sociedad regiomontana; además, develar las posibilidades simbólicas que tales espacios tienen para estimular el quehacer artístico y sus capacidades para dialogar con las instancias oficiales y el mercado del arte. También me cuestiono sobre la configuración de tales espacios en la historia sociocultural mexicana, en la invención del imaginario regiomontano y las potencialidades que estos espacios

ofrecen al convertirse en plataformas para la discusión y difusión del arte emergente. Ante estas preguntas, supongo, pero además manifiesto, que los espacios independientes de arte, al no estar sujetos a una normativa hegemónica propiciadora de un arte culto e incluso de masas y popular, recuperan su libre flujo creativo demostrando que son capaces de proponer nuevas estructuras de acción para el debate y revisión a lo establecido en relación a las instituciones, así como sus capacidades a través de la autogestión, de responder al ambiente sociocultural de la región donde se configuran. Lo instituido, lo ya dado, que es la estructura propia de las instancias, y lo instituyente, lo que pretende transformar, son las fuerzas contrarias que fundamentan la constitución de proyectos que cuestionen las prácticas en el quehacer social y he aquí mi tesis: los espacios independientes de arte se ubican entre dichas fuerzas como vínculo necesario en la práctica del arte.

Para darle respuesta a las preguntas que realizo y de alguna manera comprobar o negar lo que supongo, a lo largo del texto echo mano del pensamiento reflexivo, a través de una investigación exploratoria y explicativa, que me permite gestar una visión general de tipo aproximativo del tema que abordo. La investigación exploratoria ofrece la oportunidad de acercarse al tema sin descripciones sistemáticas y así formular conclusiones de cierta generalidad; por su parte, lo explicativo se centra en determinar los orígenes o las causas de un conjunto de fenómenos, donde el objetivo es conocer por qué suceden ciertos hechos a través de la delimitación de las relaciones causales existentes o de las condiciones en que ellas producen a estos fenómenos. En todo momento, la parte documental, basada en entrevistas y en la observación directa con relación al objeto de estudio, permite el análisis adecuado.

Planteo tres capítulos. En el primero abordo los momentos históricos-sociales que han sido causa para la configuración de espacios independientes de arte en la sociedad mexicana; reflexiono sobre el México moderno en cuanto a su quehacer artístico y cultural, enfocándome en los espacios independientes de arte. Este capítulo se divide en tres momentos fundamentales: de 1950 a 1970, de 1970 a 1990, y por último, de 1990 al 2018. De la primera parte, se estudia el movimiento de la *Generación de la Ruptura* como el detonante para la aparición de los espacios independientes de arte en México. De 1970 a 1990, se analizan las prácticas artísticas disidentes que eclosionaron en dichas décadas; prácticas que buscaron el diálogo en los lenguajes, formatos, circuitos, sus concepciones del arte y su lugar en la sociedad en contrapartida a lo establecido por el arte oficial. Para la última sección, se revisan las manifestaciones que permitieron el fundamento de espacios independientes de arte en el marco de la globalización de los años 90 y principios del siglo XXI.

En el segundo capítulo me enfoco en la invención del imaginario que da forma a la identidad regiomontana; un imaginario que fue instituyéndose según el pensamiento capitalista, que aparece en la segunda mitad del siglo XIX y se consolida al inicio del siglo XX. Estudio el contexto sociocultural y económico para inferir la dimensión histórica y entender el tipo de arte que se produce en Monterrey, haciendo énfasis en las confrontaciones ideológicas que los grupos empresariales ha sostenido en repetidas ocasiones con el Estado Mexicano y que dan pauta para la configuración del aparato cultural de la ciudad a través de sus colecciones y museos.

En el tercer y último capítulo, trato las posibilidades simbólicas que los espacios independientes de arte pueden adoptar para el

estímulo, difusión y discusión del arte emergente, así como los mecanismos que utilizan para resistir al discurso hegemónico y ofrecer una alternativa al mismo; además, a través de una serie de entrevistas a artistas, académicos, gestores culturales, entre otros, analizo las razones que dieron pauta para la creación de espacios de arte en Monterrey, en las décadas de 1990 al 2010. Al finalizar los tres capítulos, en un epílogo a manera de conclusión, expongo mis ideas sobre las razones y mecanismos que permiten la aparición de este tipo de espacios en el circuito regiomontano, espacios idóneos para la reimaginación social ante lo instituido.

Para guiar los postulados que expongo, me baso en el trabajo del filósofo y psicoanalista Cornelius Castoriadis; en su libro *“La institución imaginaria de la sociedad”*, establece a la imaginación como el factor creador de la realidad, una de carácter histórico-social: “(...) la sociedad vive sus relaciones con sus instituciones a la manera de lo imaginario, dicho de otra forma, no reconoce en el imaginario de las instituciones su propio producto.” (212) Castoriadis supone que el cambio social en las formas instituidas es el resultado del poder imaginativo radical de la psique individual, que en interrelación con otros individuos, configuran las instituciones sociales, las cuales se encuentran en constante resignificación; un proceso característico de las colectividades humanas.

Todas las sociedades construyen sus propios imaginarios: leyes, tradiciones, creencias, comportamientos, etcétera; el imaginario social instituyente se relaciona con el poder humano de creación. Lo anterior lo entrelazo con los estudios sobre el saber-poder de Michael Foucault y las fuerzas que dan forma a las relaciones humanas. En ellos, Foucault se enfoca en los mecanismos del poder centralizadores en toda sociedad y la aparición de los saberes

como insurrección contra dicho poder o al servicio del mismo. Desde la óptica de los “operadores de dominación” de Foucault, el discurso del poder es el medio por el que dispositivos de represión e ideológicos son instituidos. En la investigación, el concepto de saber-poder sirve para comprender la característica de ruptura que los espacios independientes de arte exploran dentro del campo artístico, con la finalidad de defender posturas ideológicas que parten de lo experimental contra lo hegemónico; aunque muchos de estos espacios, al hacer el tránsito de lo independiente a lo instituido, pierden parte de su autocrítica y se integran a las prácticas hegemónicas para sobrevivir o desaparecen del circuito.

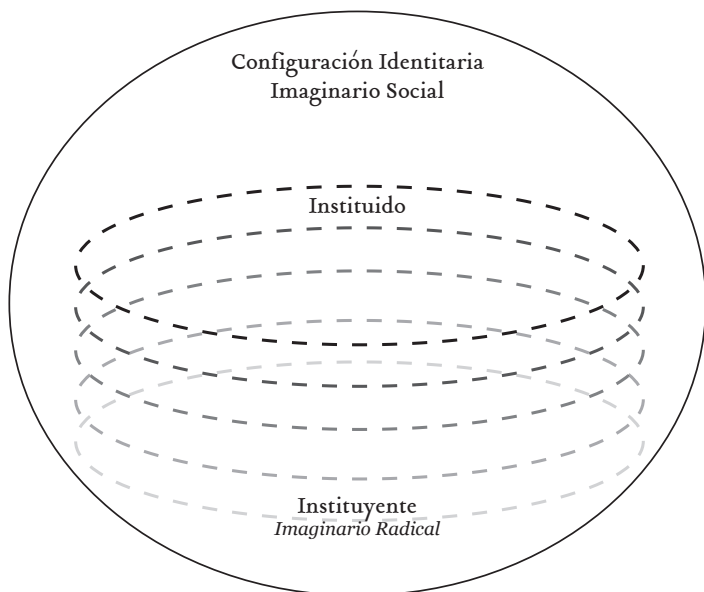
En cuanto al fenómeno de los espacios independientes y su manifestación en el ecosistema del arte, parto del cuestionamiento de las razones que los producen; para ello, el concepto de “circuito del arte” o “sistema del arte” de George Dickie, es fundamental para identificar los elementos que componen dicho sistema y sus relaciones entre sí. De Pierre Bourdieu, en sus estudios en “*Campo intelectual y creador*”, las reflexiones sobre la pluralidad de potencias sociales que configuran el campo intelectual social, ayudan a entender las dinámicas de legitimación en el mismo; en donde también hace hincapié en la importancia de la diversidad cultural y simbólica.

Del filósofo y sociólogo francés Gilles Lipovetsky, siguiendo los análisis que realiza sobre la posmodernidad y el proceso de personalización como estrategia global en las sociedades actuales, el concepto de autogestión esclarece las razones primordiales que permiten la aparición de este tipo de espacios de arte. En su libro “*La era del vacío*”, Lipovetsky declara que el proceso de personalización se caracteriza por la búsqueda de autonomía y particularización

de individuos que buscan su propia identidad, separándose de la identidad social instituida; el individuo proclama su derecho de realizarse, de ser libre en la medida en que las fuerzas de poder despliegan dispositivos cada vez más sofisticados, que provocan una transformación en una colectividad hasta hacerla contradictoria con lo que debía esperarse de su condición. Se supone que estos espacios de arte buscan consolidar ese derecho de autorrealización al romper con lo hegemónico, lo estándar y lo rígido.

*

No pretendo construir una verdad última sobre el proceso para la creación de espacios de arte con cierto carácter de inmediatez, experimentación, radicalidad, autonomía, inclusive inocencia, ni me posiciono como la autoridad capaz de explicar la manera en que un ser social se instituye. Expongo un marco histórico-social, con apuntes teóricos, para pensar sobre la capacidad humana de autocreación desde su propio poder imaginativo, que los espacios independientes, alternativos, autogestivos, autónomos, híbridos, interdependientes, entre otros adjetivos, contribuyen para la reimaginación social a través del arte. La importancia de gestar y mantener con vida un espacio con estas características, y permitirle morir a su debido tiempo, radica en su posición como espacios abiertos, que estimulan el intercambio de ideas entre personas, provocan diálogos para pensarse como individuos, utilizando al arte mismo cual excusa de identificación; estos espacios invitan a subrayar esa red afectiva e intelectual que articulan para pensarnos de otras maneras, en un sistema capitalista que cada vez se aleja más de lo humano, en la paradoja de autoconfusión que soporta sus modos operativos y precisa una urgente reestructuración.



Castoriadis supone que el cambio social en las formas instituidas es el resultado del poder imaginativo radical de la psique individual, que en interrelación con otros individuos, configuran las instituciones sociales, las cuales se encuentran en constante resignificación; un proceso característico de las colectividades humanas.

CAPÍTULO 1

La configuración de los espacios independientes de arte en México

En 1935, con la obra de artistas como Diego Rivera, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros, Miguel Covarrubias, Rufino Tamayo, Frida Kahlo y Agustín Lazo –entre muchos otros–, abrió sus puertas la Galería de Arte Mexicano; ésta fue el primer sitio independiente destinado a promover la producción pictórica al margen de los canales oficiales. Enseguida, con la presencia de los transterrados españoles, iniciarían sus actividades otros espacios independientes, pero sólo con la crisis de la *Escuela Mexicana* y el nacimiento de la llamada *Generación de la Ruptura*, tales espacios tendrían un papel significativo en la promoción de las artes.

Este primer capítulo busca ofrecer un panorama sobre la configuración de los espacios independientes de arte en México durante la segunda mitad del siglo XX, a partir de los contextos históricos que incidieron en su nacimiento y desarrollo; sin buscar una genealogía precisa, se hace un recorrido conciso para ver su legado. El trabajo pretende asimismo develar los mecanismos por los que en particular las artes visuales se han mantenido en constante evolución y cambio. Los puntos a considerar en el capítulo son: La Revolución y la promoción de las artes, la *Generación de la Ruptura* y los espacios independientes, las prácticas disidentes en México y los espacios alternativos y, las artes visuales, la globalización y los nuevos espacios expositivos.

*

Antecedentes históricos. José Vasconcelos y el movimiento muralista

La Revolución Mexicana, que contribuyó a formar al México de hoy, tuvo lugar en un ambiente de insatisfacción hacia el gobierno de Porfirio Díaz, quien ostentó el poder político por más de 30 años. Si bien es cierto que el *Porfiriato* significó avances económicos, por ejemplo, en el aumento de la inversión extranjera o en la construcción de complejos industriales y puertos, también ocasionó un descontento social que devino en represiones y desigualdades. La primera etapa destructiva de este régimen se da con la Constitución de 1917, en la cual se plasmó los ideales teóricos y jurídicos de lo que hubo de transformar el rostro de la nación e impulsarla hacia la contemporaneidad.

La actividad revolucionaria se extendió hasta finales de la década de los veinte, dando paso a un nuevo régimen mexicano que logró consolidarse con la “institucionalización” de la revolución hacia mediados del siglo XX. Este nuevo régimen, que entre otros mecanismos, buscó sustentarse y legitimarse a través del arte y la cultura, tuvo su primer gran actor en la figura del presidente Álvaro Obregón, que al tomar posesión el 1º de diciembre de 1920, quiso llevar a la práctica los ideales por los que se habían luchado y que habían quedado asentados en la Constitución de 1917. En esta primera fase reformista, se define una política cultural y educativa que el presidente Obregón confió para su desarrollo a un filósofo y educador mexicano de prestigio: José Vasconcelos. Llamado *El Maestro de América*. Vasconcelos fue el artífice, que como bien comenta Claude Fell en su libro “*José Vasconcelos. Los años del*

águila (1920-1925)”, no solamente de “(...) una reorganización y una modernización profunda de la enseñanza mexicana, sino también, y sobre todo, un verdadero proyecto cultural”. (56)

Cuando el 4 de junio de 1920 el presidente interino Adolfo de la Huerta nombra a José Vasconcelos rector de la Universidad de México, éste, desde su nuevo puesto como rector, fija los objetivos primordiales de su acción; la cual consistía en la creación de un ministerio capaz de coordinar a escala nacional la política educativa del gobierno, misma que se logra con la creación de la Secretaría de Educación Pública Federal el 3 de octubre de 1921 con el decreto presidencial de Álvaro Obregón, quien designa a Vasconcelos como secretario de dicho organismo. Desde esta secretaría, *El Maestro de América* concibe un proyecto que “(...) intenta resucitar la tradición cultural mexicana en sus mejores expresiones (...)” (Fell 57) a través de una educación que les permita a los sectores populares acceder a objetos culturales (libros, danzas, cantos, artes populares, entre otros) capaces de rescatar, o en su defecto recrear, la identidad nacional perdida en el *Porfiriato*; la cual se encontraba europeizada, afrancesada específicamente. Uno de estos objetos culturales fue la pintura de caballete, que se verá substituida por el fresco mural, dando pie a la aparición del *muralismo*.

Aunque el artista Gerardo Murillo, conocido como *Dr. Atl*, buscó impulsar desde 1910, junto a un grupo de artistas, la pintura mural como resistencia contra la pintura académica, es decir, contra un concepto específico de belleza basado en lo afrancesado -uno que no correspondía a la realidad visual mexicana-, no es sino hasta la llegada de José Vasconcelos a la rectoría de la Universidad de México que surge la necesidad e interés por descubrir la esencia del país, ya que durante el *Porfiriato* esta inquietud había sido

reprimida o distorsionada. (Pérez Rosales 47) Vasconcelos invitó a los grandes pintores de la época, como Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros (a quienes posteriormente se les llamó “*los tres grandes*”), a pintar los muros de la Secretaría de Educación Pública Federal, la Escuela Nacional Preparatoria y otros edificios públicos, como el Palacio Nacional, en los que se exaltaba el pasado indígena de México y los hechos memorables políticos y militares; Federico Campbell señala que “[l]a idea era recuperar en la historia los elementos de identidad nacional, el orgullo de lo propio y la seguridad cultural ante las proposiciones venidas del extranjero.” (31) Fue así como desde el poder central se desarrolló un programa de reconstrucción de la cultura nacional.

El *muralismo* se convirtió en la plataforma por la cual se mostraron y exaltaron los valores del presente y del pasado mexicano a través de imágenes que ilustraban la situación social y política de la nación. Claude Fell señala que Vasconcelos promovía la idea de un nuevo imaginario identitario:

“(…) [un] código figurativo [que] gira alrededor de cierto número de temas dominantes: la exaltación del hombre mexicano (con mucha frecuencia el indio) en sus actividades productivas, en sus luchas sindicales, en su regeneración mediante la educación, en su participación en el movimiento revolucionario (...) [así como] la denuncia de los abusos y de las injusticias de que es objeto el mundo de los trabajadores, [o] la proclamación del ideal socialista, que debe transformar la sociedad (...)” (419)

Siguiendo a Cornelius Castoriadis, toda colectividad humana desarrolla un imaginario que le ayuda a crear una identidad propia

a través de diversos factores como el lenguaje, las costumbres, las normas o la técnica; Castoriadis le llama a esta facultad humana de creación y formación *el imaginario social instituyente*. En “*Figuras de lo pensable*”, señala que “[c]reación significa (...) un hacer-ser de una forma que no estaba allí (...) de formas como el lenguaje, la institución, la música, la pintura, o bien de tal forma particular, de tal obra musical, pictórica, poética, etcétera.” (94) Con ello, las sociedades humanas construyen significaciones que se instituyen para asegurar la continuidad de la misma sociedad y así regular la vida de sus integrantes, hasta que un nuevo imaginario aparezca para modificar o remplazar las formas existentes por unas nuevas. Vasconcelos buscó que el *muralismo* se instituyera como un medio de comunicación e instrumentación para difundir y predicar los nuevos valores, las nuevas formas, para que una nueva sociedad se constituyera a través de un imaginario anclado en el mestizaje y el indigenismo, configurando una identidad nacionalista posrevolucionaria.

El *muralismo* se convirtió en el vehículo idóneo para difundir el discurso de las instituciones de poder en torno a lo que debía ser la nación mexicana. Aunque al principio se caracterizó por un antiacademicismo, con libertad y experimentación, estas nociones se eclipsaron al transformarse en un movimiento integrado por una élite cultural protegida por el Estado; un arte oficial y centralista que reproducía una retórica estatal. Así, el *muralismo* surgió para construir una visión legitimadora del Estado y justificar el orden establecido bajo valores socialistas. Siguiendo a Foucault, se puede comprender cómo estos discursos son creados por quienes ostentan el poder, con el fin de fabricar a los sujetos en una sociedad y evitar con esto el que se cuestionen sobre la verdad.

En este caso, el nuevo régimen buscaba establecer reglas a través de la construcción de formas de mirar y de decir, de dispositivos para crear sujetos que no se cuestionen la legitimidad del régimen y los vicios que empezaban a ser evidentes.

La Generación de la Ruptura y los primeros espacios independientes de arte después de la Escuela Mexicana

A mediados de la década de los veinte, Vasconcelos protestó contra el gobierno de Álvaro Obregón por diversas cuestiones, provocando con ello que al *movimiento muralista* se le retiraran los apoyos al principio; sin embargo, los pintores muralistas lograron que su propuesta estética de inspiración socialista se afanzara como “arte oficial” y con ello el apoyo gubernamental. En esta época, además del *muralismo*, se empieza a configurar lo que más tarde se le conocería como la *Escuela Mexicana de Pintura (Escuela Mexicana)*, un “movimiento”, por así denominarlo, en el cual convergían diversas técnicas pictóricas con un común denominador: la unión del arte moderno europeo con la reestructuración cultural y política promovida por la revolución iniciada en 1910.

El *muralismo* no fue un movimiento homogéneo ni libre de críticas, sobre todo por su contenido político, siendo José Clemente Orozco, uno de los principales exponentes de este movimiento, quien también fuera uno de sus principales disidentes. A finales de las tres décadas de indiscutible presencia del *muralismo* en el horizonte artístico mexicano, Orozco ya no coincidía con el nacionalismo que el movimiento pregonaba, haciendo duras críticas al mismo pero permaneciendo en él; otro disidente fue

Fermín Revueltas, quien consideró que el *muralismo* había caído en autoelogios y simplificaciones que lo llevaron a su decadencia ideológica. (Pérez Rosales 54) Pero fue Rufino Tamayo, al final de los años veinte, de los primeros en subrayar un agotamiento en la ideología de dicho movimiento.

La obra de Tamayo era poco apreciada en estos años por no tener la visibilidad social y comercial de la *Escuela Mexicana*, por lo que tuvo que buscar las condiciones favorables para dar a conocer su obra. Con la ayuda de algunos amigos, en 1925 organizó su primera exposición individual en un local adaptado por él mismo en el Parque América de la Avenida Madero, en Ciudad de México. (Pérez Rosales 55) Con ello, Rufino Tamayo fue de los primeros en establecer una conciencia de independencia que a la larga se reflejaría en el ejercicio de crear espacios alternativos de arte en el país. Tamayo, al distanciarse de los simbolismos mexicanistas de la *Escuela Mexicana*, creó formas primitivistas que lograron conjugarse con la vanguardia artística de la época.

Durante los años veinte y treinta nacían y desaparecían intentos de galerías o lugares en donde se pudieran encontrar obras de arte que no estuvieran directamente ligadas a la *Escuela Mexicana*; las que sobrevivían estaban más cercanas a tiendas de decoración, como la *Casa Pellandini*, o eran librerías donde se daba espacio a la exposición de obras de artistas emergentes; sin embargo, no existía aún un espacio permanente de exposición y venta de arte. Fue Carolina Amor, que al ser despedida del Departamento de Bellas Artes, quien decide abrir, en el año de 1935, una galería por cuenta propia en las instalaciones de su casa ubicada en la calle de Abraham González, en la ciudad de México; el proyecto: *Galería de Arte Mexicano*, espacio que inicia con la difusión de

artistas inmersos y no inmersos en el “arte oficial”. (Pérez Rosales 58) Laura Pérez Rosales señala que “[e]sas exposiciones [las desarrolladas en la *Galería de Arte Mexicano*] fueron decisivas para que en el exterior se conocieran y apreciaran expresiones y lenguajes pictóricos diferentes a los que ya se conocían por los pinceles de Diego, Orozco y Siqueiros.” (59) Además de la galería antes mencionada, otro espacio que se convierte en referencia para la época es la *Galería Espiral*, fundada en 1934; un espacio creado por la *Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios LEAR* y el *Taller de la Gráfica Popular*.

En la década de los cuarenta, con motivo de guerras o por persecución, llegan a México muchos intelectuales, científicos, pintores y escritores europeos, principalmente de España, que enriquecieron con su experiencia y conocimiento a la sociedad, a la ciencia y a la cultura mexicana, siendo uno de los resultados el aumento de galerías o espacios para la difusión del arte; por ejemplo, en 1941 se registraban 6 galerías y para 1956 ya eran 25. (Pérez Rosales 62) Es en esta década, cuando llega al gobierno el general Manuel Ávila Camacho, que se da la consolidación del régimen que se inició en los años veinte; concluyéndose una etapa de reformas establecidas en dicha década. También, los cuarenta marcan el inicio de nuevas corrientes plásticas y empieza un desprendimiento de la *Escuela Mexicana*, ya que una nueva generación de pensadores y creadores artísticos aparecen en el contexto social de la nación. Ya han pasado veinte años desde que José Vasconcelos motivó el *movimiento muralista*, pero los conceptos plasmados por el *muralismo* ya resultaban lejanos.

Al iniciar los años cincuenta del siglo XX, la plástica mexicana comenzaba a mostrar signos de agotamiento. En palabras de

Federico Campbell, “México había cambiado de fisionomía (...) Se ponían los cimientos de la Ciudad Universitaria, el mambo enloquecía a las juventudes, Tin Tán y Cantinflas triunfaban en las carpas (...) Luis Buñuel exhibía *Los olvidados* y Octavio Paz publicaba *El laberinto de la soledad*.” (41) En el extranjero se hablaba de un “milagro mexicano” por el despegue económico que vivía la nación y se apostaba por el desarrollo industrial y la incorporación a la economía mundial como vías del desarrollo. Con este contexto de fondo, los artistas empezaron a crear bajo las corrientes de vanguardia vinculadas a planteamientos más universales; iniciando una rebelión contra lo establecido, buscando incorporar valores más cosmopolitas y apolíticos en su trabajo y así ampliar su temática y estilo más allá de lo impuesto por la *Escuela Mexicana*. A este grupo de artistas, tanto mexicanos como extranjeros radicados en México, se le conoce como *Generación de la Ruptura*; cabe señalar que este movimiento no fue organizado ni definido desde un inicio, tampoco creado deliberadamente, sino bajo la espontaneidad que implicó la necesidad de un cambio.

Los miembros de la *Generación de la Ruptura* no se sentían herederos ideológicos de la Revolución Mexicana y fue principalmente Rufino Tamayo quien atraía la atención de esta nueva generación por su capacidad de ofrecer nuevas soluciones formales, nuevas estéticas y nuevas inspiraciones para sus expresiones pictóricas. Entre los miembros más destacados se pueden mencionar a José Luis Cuevas, Manuel Felguérez, Vicente Rojo, Lilia Carrillo, Alberto Gironella y Fernando García Ponce, entre otros, que junto al ya mencionado Rufino Tamayo y Vlady Serge, comenzaron a explorar nuevos territorios plásticos; esta *Generación de la Ruptura* no puede entenderse sólo como un movimiento de las artes plásticas,

sino uno que también vinculó a la arquitectura y a lo literario. Todos estos artistas e intelectuales crearon un estilo propio y revolucionaron el arte mexicano, marcando el comienzo de un nuevo pensamiento creativo y permitiendo la entrada a todo tipo de tendencias contemporáneas mundiales. Como ya se ha comentado, la cultura y el arte oficial se habían vuelto conservadores y elitistas, por lo que esta irrupción fue un respiro a la opresión que se vivía, motivando con ello a que algunos galeristas también se unieran a este nuevo movimiento; galeristas que estuvieron dispuestos a apostar por los nuevos artistas. Esto último, sumado al crecimiento económico de los cincuenta que se tradujo en el fortalecimiento de un grupo social con mayor capacidad económica, explica que durante estos años, además de los galeristas, varios artistas se organizaran para presentarse en galerías independientes. Por ejemplo, en 1952, artistas ya reconocidos, entre los que se encontraban Vlady, Alberto Gironella y Enrique Echeverría, fundaron la *Galería Prisse*, una casa-taller en donde se podía conocer lo último del arte moderno mexicano.

La *Generación de la Ruptura* buscaba convertirse en una instancia de difusión artística, para con ello legitimarse en el campo intelectual en oposición a la *Escuela Mexicana de Pintura*. Pierre Bourdieu, en su texto “*Campo de poder, campo intelectual*”, lo explica de la siguiente manera:

“(…) a medida que se multiplican y se diferencian las instancias de consagración intelectual y artística, tales como las academias y los salones (...) y también las instancias de consagración y difusión cultural (...) a medida, asimismo, que el público se extiende y se diversifica, el campo intelectual se integra como sistema cada vez

más complejo y más independiente (...) como campo de relaciones dominadas por una lógica específica, la de la competencia por la legitimidad cultural.” (11)

Como ya se ha comentado, las instancias oficiales para la cultura y las artes del país tenían un objetivo primordial: la construcción de una identidad de nación basada en el discurso historiográfico que el poder político quería transmitir. Este discurso seguía las líneas positivistas instauradas desde el régimen republicano de Benito Juárez y que fueron continuadas en el *Porfiriato*, siendo confirmadas por la revolución institucionalizada. Luis Gerardo Morales Moreno ejemplifica estos discursos con lo referente al Museo Nacional de México, en el que indica que:

“[¶]a ‘búsqueda de la identidad’ patriótica configuró la semántica histórica del museo público mexicano (...) El régimen de Díaz petrificó la historia de México en el Museo Nacional; a la invención de una nueva tradición le dio una función ideológica que, inevitablemente, se hizo dogmática en el contexto de un doctrinarismo con funciones estratégicas.” (51)

A mediados del siglo XX, el Estado seguía empeñado en construir una imagen de nación tradicionalista y popular con el apoyo de intelectuales y artistas que comulgaban con el discurso oficial a través de representaciones y celebraciones de pasados seleccionados útiles para estos propósitos. Aquella obra plástica con doctrina y mensajes revolucionarios empezaba a chocar con las nuevas concepciones del arte que se gestaban en la nación y como no habían espacios gubernamentales que dieran cabida a estas

manifestaciones, se empezaron a construir espacios que desde la periferia a los establecidos por el poder, buscaban consolidar estos nuevos apareceres artísticos.

Se podría afirmar que los primeros espacios independientes de arte en México en la década de los cincuenta que dan cabida a estas nuevas manifestaciones artísticas, de los más destacables se encuentran la ya mencionada *Galería Prisse*, la *Galería Tussó*, la *Galería Proteo* y la *Galería Antonio Souza*. Sin embargo, para la década de los sesenta, estas galerías desaparecen, pero como bien comenta Jorge Alberto Manrique en “*Una visión del arte y de la historia*”, estos espacios terminaron por “(...) consolidar (...) un arte que, negado y casi marginal en un principio, atacado ferozmente por los corifeos del nacionalismo tradicional, terminaría por imponerse como el arte vital de México a la vuelta del medio siglo [XX].” (143) En los sesenta, la *Galería Juan Martín* se convierte en el depositario de los artistas que emergen con las galerías antes citadas, y aunado a la labor de esta galería, aparecen otros espacios, como la *Galería Pecanins*, la cual se preocupó por permitir que en México fueran vistos artistas de otras latitudes, tanto latinoamericanos como españoles (ya que la familia Pecanins, dueños y operarios de dicha galería, llegaron de España a México en 1950); además, aparecen agrupaciones que ayudan a fundamentar estas nuevas formas de producción artística, como lo son el movimiento neodadaísta de *Los Hartos* y el *Grupo Interiorista*.

Es importante subrayar que las instituciones oficiales para mediados de los años sesenta también dieron entrada en sus propios espacios a las nuevas manifestaciones artísticas, por ejemplo, al inaugurar, en 1964, el Museo de Arte Moderno:

“[L]o que con la consolidación de las galerías Juan Martín y Pecanins, apoyadas en el trabajo anterior de Proteo y Antonio Souza, había sucedido era precisamente la apertura de un nuevo espacio para un arte nuevo. Su empeño, también relacionado con la tarea de las galerías próceres, la de Arte Mexicano y la Misrachi, rindió plenamente frutos.” (Manrique 143)

Lo que estos espacios independientes de arte lograron fue establecerse como piezas fundamentales del campo artístico de México, ya que al apoyar y unirse a quienes promovían el rompimiento con la *Escuela Mexicana*, ayudaron a alcanzar el proyecto de modernidad al que se aspiraba. Con fuerte influencia abrieron brecha para el establecimiento de un buen número de espacios independientes de arte y cultura de México.

Las décadas de la transgresión y las disidencias

En la década de 1960 se presentan diversos movimientos sociales a nivel mundial que buscaban hacerle frente a la hegemonía que las clases poderosas ejercían sobre el grueso de la población; México no era la excepción. Fue un periodo de cambio en los esquemas de pensamiento, como por ejemplo, la disidencia sexual o el escepticismo ante la modernización. Cuauhtémoc Medina señala que en esta época se da un “(...) cuestionamiento de los límites represivos y productivistas que constituían la identidad burguesa (...) definidas por la ruptura con las convenciones del centro ‘normativo’ de la sociedad.” (90) Y es en la Universidad Nacional Autónoma de México, con el *Movimiento Estudiantil del 68*, en donde se gestan las primeras disidencias y transgresiones.

Los conflictos sociales en México que se presentaron a lo largo de la década fueron reprimidos con severidad por el gobierno y esto provocó una reacción por parte de los artistas. El *Movimiento Estudiantil del 68* fue la punta de lanza de los cambios y la resistencia cultural y artística que estaba ocurriendo, siendo los estudiantes y profesores de las principales escuelas de artes plásticas de la capital del país (la Academia de San Carlos de la UNAM y la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado, La Esmeralda del INBA) quienes apoyaron la labor que el movimiento estudiantil estaba realizando. Álvaro Vázquez Mantecón, en su texto *La visualidad del 68*, comenta que estas acciones realizadas por los estudiantes y profesores de las escuelas antes citadas, estaban constituidas por “(...) imágenes anónimas, productos colectivos con la función pragmática de difundir las ideas y objetivos que impulsaban la protesta (...)” (36), concluyendo que de esta manera, los estudiantes y los profesores “(...) lograron una forma de subversión visual que enfrentaba y subvertía al imaginario gubernamental.” (36) La experiencia resultante del *Movimiento Estudiantil del 68* ayudó a gestar cambios importantes en el trabajo que los artistas realizaban. Se acrecentó la desconfianza del mecenazgo estatal y motivó a la creación de espacios independientes de arte y grupos de artistas con el objetivo de hacerle frente a la hegemonía estatal, provocando con ello una modificación de los temas y estilos de trabajo que ya habían sido señalados por la *Generación de la Ruptura*.

Otro de los eventos que significó una resistencia ante el control que ejercía el gobierno y que derivó de los preceptos establecidos por la *Generación de la Ruptura* fue la creación del *Salón Independiente*. En 1968, meses antes de celebrarse las XIX Olimpiadas, el Instituto Nacional de Bellas Artes convocó a artistas

a participar en la “*Exposición Solar*” con el objetivo de subrayar la apertura que el gobierno, a través del INBA, tenía de presentar las tendencias del arte que se estaba produciendo en esa época. Muchos de los artistas invitados pertenecían a la *Generación de la Ruptura*, por ejemplo José Luis Cuevas, Alberto Gironella o Rafael Coronel; sin embargo, este conjunto de artistas publicaron en los principales periódicos del país una carta abierta donde sugerían reformas a la convocatoria, ya que la consideraban anacrónica y que imponía límites a la creatividad de los artistas. El INBA hizo pocas modificaciones a la convocatoria y con ello provocó que los artistas decidieran no responder a la misma, lo que motivó la creación de un grupo independiente. Pilar García de Germenos señala que:

“[e]n realidad, las objeciones de los artistas y su interés por exhibir en espacios ajenos a organismos oficiales eran reflejo de inquietudes que desbordaban fronteras (...) los movimientos estudiantiles de los años sesenta llevaron a intelectuales y artistas a cuestionar las estructuras de las instituciones artísticas al punto de provocar crisis en algunas de ellas.” (40)

A pesar de estas disidencias, el grupo de artistas que abandonaba esta causa, decidió no boicotear los eventos olímpicos y llevar a cabo su exposición en fechas paralelas a las olimpiadas, “(...) se reunieron en varias ocasiones durante los meses de agosto y septiembre en casa de Francisco Icaza o en la Galería Pecanins (...) [constituyéndose] el centro para organizar la primera exposición del Salón Independiente.” (41) Además del *Salón Independiente*, se realizaron otras actividades que buscaban rechazar las imposiciones gubernamentales que establecían lo que debía ser el

arte oficial, limitando la libertad de expresión en la experimentación de otras corrientes plásticas de vanguardia. Por ejemplo, se realizó un mural colectivo (Mural Efímero) en la Ciudad Universitaria, el cual denunciaba las represiones llevadas a cabo por el gobierno, o la muestra *Obra 68*, en donde los artistas manifestaban su protesta ante la represión suscitada hacia los estudiantes. Todos estos proyectos pretendían afianzar la búsqueda de una vanguardia en México y pugnar contra el autoritarismo y el control estatal. El *Salón Independiente* se deshizo en 1971 por diversos motivos, pero es pertinente señalar que contribuyó a establecer una atmósfera para que los artistas experimentaran con diversas tendencias estéticas, sin importar la ideología política que el gobierno seguía imponiendo desde la constitución del *muralismo* y de la *Escuela Mexicana*, que si bien se había “suavizado” al aceptar los preceptos establecidos por la *Generación de la Ruptura*, continuaba indicando los lineamientos que debía seguir el arte nacional. Pilar García de Germenos puntualiza que “[d]e los Salones Independientes, quedaría la posibilidad de una producción grupal que derivó en proyectos conjuntos así como en el fortalecimiento de actitudes contestatarias frente a las jerarquías y el autoritarismo.” (46)

En la década de los setenta, son varios los proyectos que continúan con la tarea empezada por los *Salones Independientes*. Entre ellos se pueden mencionar al *Centro de Arte Independiente Las Musas*, el cual convocó a un concurso nacional de cine independiente en 8 milímetros, o a la *Cooperativa de Cine Marginal*, la cual buscaba la producción de un cine destinado a la conciencia social, comprometido con las causas populares. Además, sería conveniente mencionar el proyecto independiente de *Arte Otro*, que se constituyó como oposición al sistema

anacrónico de la enseñanza académica del arte. Estos proyectos se crearon en la marginalidad y su capacidad de reflejar los procesos culturales y las preocupaciones estéticas del momento, los colocan como proyectos que desempeñaron un papel importante en la recomposición del panorama cultural posterior a la *Generación de la Ruptura*.

A finales de la década de los setenta, la hegemonía del arte oficial había sido desplazada y esto derivó pronto en la búsqueda de un “nuevo” arte, el cual se da con la “abstracción geométrica” que se planteó como una especie de símbolo institucional de la modernización; este “nuevo” arte estuvo marcado por intereses académicos, artísticos e institucionales de diversa índole. No obstante, esta determinación por establecer un “nuevo” arte oficial redujo una multitud de posibilidades artísticas experimentales que terminó por borrar el espíritu de experimentación de lo que ya se había logrado. Cuauhtémoc Medina señala que ese “nuevo” arte:

“(…) pone en evidencia cómo la invención del ‘geometrismo’ estaba definida por la expectativa de encontrar un movimiento de sustitución del *muralismo* (...) el ‘geometrismo’ tuvo éxito en la medida en que se convirtió en el principal objeto de las comisiones de arte público de los siguientes años.” (*Sistemas (más allá del llamado ‘geometrismo mexicano’*) 123)

Mientras que el “geometrismo mexicano” se establecía como el arte institucional, por debajo de las instituciones oficiales y la representación artística estándar, un sector de artistas asumió un papel significativo en la formación de circuitos alternativos que se manifestaron desde publicaciones independientes hasta

nuevos grupos disidentes dentro de las artes visuales. De entre las publicaciones independientes más significativas se pueden mencionar a la revista bilingüe *El Corno Emplumado/The Plumed Horn*, o la publicación de *Beau Geste Press*, fundada por los artistas Felipe Ehrenberg y Marta Hellion. Además, los performances y las acciones se vuelven las manifestaciones artísticas practicadas como disidentes a lo que se establece como el arte oficial. De entre las agrupaciones que se configuraron como alternativas a lo institucional se pueden mencionar a *Tepito Arte Acá*, *Proceso Pentágono*, *Mira*, *Suma*, *Germinal*, *Taller de Arte e Ideología*, *El Colectivo*, *Tetraedro*, *Março*, *Peyote y la Compañía*, *No Grupo*, *Taller de Investigación Plástica* y *Fotógrafos Independientes*, entre otros, los cuales intentaron renovar el sistema del arte prevaleciente en su momento. Álvaro Vázquez Mantecón señala que a este conjunto de agrupaciones que se configuraron entre los años de 1977 y 1982, se le denominan como *Los Grupos*, los cuales “(...) 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.” (*Los Grupos: una reconsideración* 194)

Estos grupos de artistas respondieron a un ambiente político, social y artístico determinado por el contexto mexicano posterior a la matanza de Tlatelolco; además, se constituyeron como una respuesta al estancamiento del medio artístico de los años setenta y asumieron en la experimentación plástica un medio de aprendizaje y renovación, la mayoría de los cuales establecieron su campo de acción en la Ciudad de México. A partir de la década de los ochenta, estos grupos comenzaron a desaparecer como resultado de una combinación de factores que van desde la militancia de algunos

grupos en movimientos políticos y sociales, hasta el agotamiento de su propuesta artística. Álvaro Vázquez Mantecón concluye que “(...) la principal aportación del trabajo conjunto fue la práctica de una libertad sin la cual no hubieran tenido el afán de crear un arte nuevo, con nuevos públicos y nuevas formas de recepción.” (*Los Grupos: una reconsideración* 196)

La globalización y los nuevos espacios expositivos

Los años ochenta transcurrieron en una constante lucha de los espacios independientes por encontrar su lugar dentro del campo artístico del país. Hubo una larga lista de proyectos de este tipo que trataban de sobrevivir con los pocos recursos que disponían, ya que, al no pertenecer a un mercado del arte establecido y normalmente apoyarse en donaciones que hacen los propios artistas que ahí exponen, o patrocinadores pequeños, o del propio fundador del espacio, al no tener un apoyo gubernamental o de instituciones privadas, estos espacios viven una misión casi imposible para seguir operando. Cabe señalar que no existe una ley que regule a este tipo de espacios, los cuales son inmersos en el mismo rubro de salones de fiestas, establecimientos de hospedajes, auditorios; es decir, los catalogan como espacios lucrativos, y por lo tanto, se les exige el mismo pago de impuestos y trámites. (Mayer 61) El Estado debería de ayudar creando un rubro especial para los mismos, ya que el servicio que estos espacios ofrecen a la comunidad no es de índole lucrativo, sino social. Bruno Frey, en su libro “*La economía del arte*”, en el capítulo “*La promoción estatal de las artes: un análisis de los medios*”, sugiere que “[m]uchas reglamentaciones impuestas por las autoridades públicas a las instituciones artísticas

y culturales deberían revisarse bajo el prisma de fomento a las artes, sobre todo las que recaen sobre las instituciones culturales privadas y los artistas (...)” (131) Actualmente existe un apoyo para este tipo de espacios por parte de la Secretaría de Cultura, que son las becas del FONCA, pero no duran más de un año, y lo más probable es que, al terminar el apoyo, la mayor parte de las galerías de autor y los espacios alternativos terminen cerrando; según lo asegura Mónica Mayer en su libro “*Escandalario. Los artistas y la distribución del arte*”. (41)

El terremoto de 1985 en Ciudad de México fue un detonante importante para que surgiera en el país una conciencia civil que devino en la creación de organizaciones independientes de múltiples tipos, incluyendo los culturales, que buscaban hacer frente al discurso político y social que se imponía desde el gobierno. En esta década, organismos como *Unión de Vecinos y Damnificados 19 de Septiembre*, en Ciudad de México, fundan espacios como la *Galería Frida Kahlo* con el objetivo de estimular la actividad cultural después del trágico suceso que marcó el inconsciente colectivo mexicano. Otros proyectos importantes en este rubro son la *Galería Benita Galeana*, fundada por una organización independiente de costureras, la galería *El Archivero*, *La Agencia* y *Circuito Cultural Condesa*; todos estos proyectos plantearon claros cuestionamientos sobre las actividades en los museos y galerías oficiales que no permitían la cabida de las manifestaciones artísticas y culturales de los grupos no alineados de la década. Mónica Mayer comenta sobre este punto:

“[e]n los ochenta, muchos artistas de la Generación de Los Grupos abrieron espacios alternativos (...) no fue casual, porque fue una

manera de continuar con el espíritu colectivo e independiente setentero. Y tampoco fue gratuito, porque la cerrazón de los espacios oficiales en el sexenio de De la Madrid nos obligó a cambiar de estrategias.” (29)

Siguiendo con Mónica Mayer, una *galería de autor* hace referencia a los espacios físicos que muestran obra y son fundados y dirigidos por artistas, sin importar que obra se exponga, el objetivo o la postura política que presente. Por su parte, un *espacio alternativo* es aquel proyecto que se fundamenta en oposición a algún tipo de “poder” dominante, ya sean manejados por artistas o no (34); entendiendo por “poder” a la concepción de Foucault que hace referencia al modo por el cual los seres humanos son constituidos en sujetos.

A finales de los años ochenta, con Carlos Salinas de Gortari como presidente de México, el país parecía recuperarse después del terremoto de 1985; para estos años, el sistema cultural oficial parecía consolidado; sobre esto, Vania Macías comenta:

“Apenas instalado en el poder, el gobierno de Salinas instituyó el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CNCA) y un amplio sistema de becas a través del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA) (...) como estrategia para promover la entrada del país a las economías de libre mercado, es decir, a lo que en estos años se empezó a llamar globalización.” (366)

El proceso de globalización en México permitió que la nueva generación de artistas ampliaran su imaginario cultural y estableciera un diálogo entre lo que sucedía en el país, lo local, y

los pensamientos e ideas surgidas en el ámbito internacional; todo ello se dio en un desarrollo importante de los medios masivos de comunicación. Los artistas emergentes no cabían en el discurso ni en el interés del Estado; la dinámica seguida por las instituciones gubernamentales ignoraba las propuestas emergentes.

Bajo esta situación surgieron espacios donde los artistas que no se sentían inmersos en el aparato cultural oficial e instituido lograban identificarse, reconocerse y coexistir; espacios que ofrecían una alternativa ante la carencia del apoyo gubernamental. Como bien lo comenta Vania Macías:

“[L]os espacios independientes -también llamados alternativos-, no eran ya una respuesta a un desacuerdo político, sino más bien a un desacomodo dentro de una estructura institucional artística ineficaz, e incapaz de generar nuevos discursos y de entender la transformación e hibridación cultural que se estaba gestando en el país.” (366)

Espacios como *La Quiñonera* o el *Salón des Aztecas*, que si bien abrieron sus puertas como espacios de exposición a mediados de los ochenta, se convirtieron en los referentes en la primera parte de los noventa. Además de los antes citados, *El Ghetto*, *El Departamento* y *El Observatorio* también lograron posicionarse como proyectos que fomentaban la búsqueda y experimentación de los lenguajes internacionales.

En los años noventa se da un crecimiento significativo en el establecimiento de espacios alternativos a las instituciones oficiales, asimismo, los espacios oficiales son proyectados como resultado de los cambios políticos y sociales que el país

presentaba; de entre ellos, el *Ex Teresa Arte Actual* fue el espacio institucional, adscrito al Instituto Nacional de Bellas Artes, que se estableció para promover todo tipo de prácticas artísticas “alternativas”. Por otro lado, surgieron espacios manejados por artistas, como *Temístocles 44* y *Zona*, en Ciudad de México, que reivindicaron una independencia del mercado del arte basándose en la autogestión. Para Mónica Mayer, *Temístocles 44* y *Zona* ejemplifican el quehacer artístico que se vivía en la capital del país; el primero como un proyecto de estudio para la realización de intervenciones a una casa deshabitada, mientras que *Zona* se estableció como una galería tradicional de artistas reconocidos pero sin estar insertos en el circuito comercial del arte en el país. Mayer considera que *Temístocles 44* es un caso destacado ya que “(...) no surgió de una necesidad económica o por ir en contra del sistema, sino a partir de una reflexión teórica.” (43-44) Por su parte, Vania Macías cree que el grupo de *Temístocles 44* “(...) promovía la autocrítica, el intercambio de ideas y la discusión acerca de los proyectos artísticos (...)” (367); convirtiéndose en un espacio en el que el público era invitado a participar en el proceso reflexivo de las intervenciones a la casa deshabitada.

Otros espacios importantes que se dan en la primera mitad de la década son la *Galería de Autor Pinto mi Raya*, la cual creó un archivo hemerográfico referente a la crítica de arte que aún se puede consultar; y *Curare*, una asociación de críticos, historiadores de arte y curadores, que si bien no era un espacio expositor, se establecieron en contra de la posición oficial e institucional. Los espacios de artistas no se insertaron en el esquema empresarial y, como lo señala Macías, “(...) representaron un lugar en donde el artista tenía la posibilidad de alcanzar una libertad soñada (...)”

(368); a veces con la intención de sólo presentar su obra, y en otros casos como parte de su propuesta artística, como el *Museo Salinas*, concebido como obra de arte realizada por Razo Botey compuesta por objetos populares que empezaron a venderse como burla al expresidente Salinas de Gortari.

En la segunda mitad de la década y principios del siglo XXI, nuevos focos aparecen en el panorama. Ciudad de México deja de ser el centro de la producción artística y cultural del país; ciudades como Guadalajara, Monterrey, Oaxaca, Puebla, Mérida o Tijuana, dan vitalidad a nuevos proyectos culturales y artísticos, tanto oficiales como independientes. Este descentramiento del arte surge por la necesidad de independencia y apropiación de fuerzas capaces de diferenciar lo producido en los nuevos focos culturales, así como las fisuras en el poder político centralista del sistema mexicano, permitiendo con ello el destape del multiculturalismo propio del país; *La Panadería*, en Ciudad de México, es ejemplo destacable de este destape. Creado a mediados de los noventa por dos artistas jóvenes, Yoshua Okón y Miguel Calderón, con *La Panadería* se confrontaron con las carencias del sistema cultural del país; este espacio independiente permitía la exposición de obra de artistas sin trayectoria y que pronto se convirtió en el centro para una nueva generación de artistas. Las propuestas que se desarrollaban en dicho espacio eran el reflejo de la apertura y conocimiento de las propuestas internacionales que se vivía en el país; “(...) los espacios alternativos se convirtieron en un hogar que acogió a los jóvenes creadores, y el compromiso estaba ahí, en ese espacio y no con la autoridad.” (Macías 370)

En Ciudad de México, a fines de los años noventa y principios del nuevo milenio, destacaron otros espacios como *El Despacho*,

Encuentro Citado, Acceso A, Programa, Garash, La Masmédula, El Epicentro, entre otros. El descentramiento del arte ha provocado que el fenómeno de las galerías de autor y los espacios independientes se haya generalizado en la República Mexicana, hoy una práctica común entre los artistas y promotores culturales, a pesar de las limitaciones que el Estado presenta. Sería exhaustivo nombrar todos los proyectos de esta índole a lo largo del territorio de la nación. El trabajo de Tamara Ibarra, *YEI* ha constado de ello, sin embargo, un pequeño recuento de ellos podría recaer en los siguientes: en Tijuana, *Deslave*; en Guadalajara, *Lateral*; en Oaxaca, *La Curtiduría* y *La Perrera*; en Monterrey, *NoAutomático, Espacio En Blanco, La Cresta, Leun'un Arte Habitación, ElExpendio, El Taller 3120*; en Ciudad de México, *Biquini Wax EPS, Museo Arte Contemporáneo Ecatepec, Llorar, Ladrón*; en Puebla, *Error, Imán*; sólo por mencionar algunos de todo el espectro en los que aparecen; "(...) los espacios independientes lograron construir una especie de complicidad con las instituciones (...)." (Macías 370)

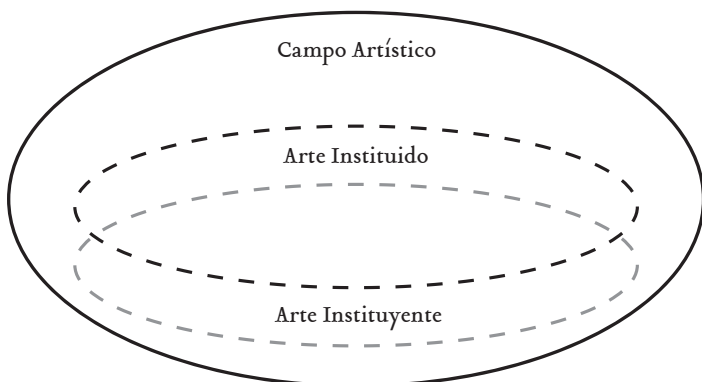
A manera de conclusión

Se podría determinar que los espacios independientes abren sus plataformas no sólo a los artistas que no encuentran cabida en los espacios oficiales, sino que además, devuelven, reintegran, suministran y tienen la facultad de comunicar lo que ocurre en la escena artística de las comunidades en las cuales se encuentran. Los artistas que se congregan en grupos para exponer en espacios independientes o de manera individual, así como el plan que se sigue para crear una serie de exposiciones durante determinado tiempo como proyecto alternativo a las prácticas de las instituciones,

son quienes practican la autogestión como forma de estimular la circulación del arte emergente y establecer otra posibilidad para la creación. Gilles Lipovetsky, en *“La era del vacío”*, señala que la autogestión es la “[a]bolición de la separación dirigente-ejecutante, descentralización y diseminación del poder; la liquidación de la mecánica del poder clásico y de su orden lineal (...) La autogestión es la movilización y el tratamiento óptimo de todas las fuentes de información (...)” (27); tal dinámica en los espacios independientes de arte, les ha permitido seguir activos al margen de agendas institucionales, adaptándose a las realidades sociales.

Cabe señalar que el boom de galerías de autor y espacios independientes de arte en México se ha dado en el marco de un mercado débil para la enorme producción artística, resultado de carencias económicas y educativas en el país; la mayoría de los artistas deben ejercer la autogestión para promover su trabajo. Por tal motivo, el esfuerzo de estos espacios de arte, los avances logrados para crear visiones instituyentes de dinámicas distintas a las instituidas, deben seguir madurando para el beneficio de todos los agentes que participan en el ecosistema del arte. Los artistas, teóricos, historiadores, críticos, curadores, galeristas, colectivos, gestores, promotores culturales, entre otros, que operen o colaboren con un espacio independiente, deben trabajar tras la consolidación pertinente de sus proyectos, según los objetivos establecidos por cada uno; esto como alternativa a las posiciones políticas y culturales instituidas, y con ello permitir una otredad, que en el constante flujo de institución, en el poder de la imaginación que postula Castoriadis, posibilite heterogeneidad de ideas, modos de ser y estar. Por último, entender al fenómeno de los espacios independientes de arte como manifestaciones

necesarias para estimular el arte emergente, discutir vías alternas en el arte contemporáneo y su mercado, teorizar sobre el estado del arte, hacer filosofía o historia, rescatar, revalorar y expresar visiones propias sobre la sociedad en conjunto.



El muralismo se convirtió en el vehículo idóneo para difundir el discurso de las instituciones de poder en torno a lo que debía ser la nación mexicana. Aunque al principio se caracterizó por un antiacademicismo, con libertad y experimentación, estas nociones se eclipsaron al transformarse en un movimiento integrado por una élite cultural protegida por el Estado (...)

Cronología

Siglo XX

1910 - 1917. Revolución Mexicana.

Años 20. Inicios del *Movimiento Muralista Mexicano*.
Escuela Mexicana de Pintura.

1925. Primera exposición individual de Rufino Tamayo en un local adaptado por él mismo en el Parque América, de la Avenida Madero, en Ciudad de México; se supone en directa confrontación con el *Movimiento Muralista Mexicano*.

Años 30. Galería Espiral.
Galería de Arte Mexicano.

Años 50. *Generación de la Ruptura*.
Galería Prisse.
Galería Tussó.
Galería Proteo.
Galería Antonio Souza.

Años 60. Galería Juan Martín.
Galería Pecanins.
Los Hartos.
Grupo Interiorista.

1964. Museo de Arte Moderno.

1968. *Movimiento Estudiantil de 1968*.
Salón Independiente.
Muestra Obra 68.

Años 70. *Generación de Los Grupos*.
Centro de Arte Independiente Las Musas.
Cooperativa de Cine Marginal.

Años 70. Arte Otro.

El Corno Emplumado / The Plumed Horn.

Beau Geste Press.

Tepito Arte Acá.

Proceso Pentágono.

Mira.

Suma.

Germinal.

Taller de Arte e Ideología.

El Colectivo.

Tetraedro.

Março.

Peyote y La Compañía.

No Grupo.

Taller de Investigación Plástica.

Fotógrafos Independientes.

Años 80-90. Galería Frida Kahlo.

Unión de Vecinos.

Damnificados 19 de Septiembre.

Galería Benita Galeana.

El Archivero.

La Agencia.

Circuito Cultural Condesa.

La Quiñonera.

Salón des Aztecas.

El Ghetto.

El Departamento.

El Observatorio.

Ex Teresa Arte Actual.

Temístocles 44.

Zona.

Galería de Autor Pinto Mi Raya.

Curare.

Años 80-90. La Panadería.
El Despacho.
Encuentro Citado.
Acceso A.
Programa.
Garash.
La Masmédula.
El Epicentro.

Siglo XXI

Años 00-10. Proliferación de espacios independientes de arte en México.
Object Not Found
NoAutomático
Deslave
La Ceiba Gráfica.
La Curtiduría.
Ladera Oeste.
Lugar Común.
Museo Insular.
El Balcón.
Oficina de Proyectos Culturales.
Parallel Oaxaca.
PAOS: Programa Anual de Open Studios.
Periférica.
Espacio Anómalo.
Casa Rosa.
Relaciones Inesperadas.
La Cresta.
MArCE: Museo Arte Contemporáneo Ecatepec.
Espacio En Blanco.
Obra Negra.
Primal.
Cráter Invertido
Casa Tomada.

Bibliografía

- * Bourdieu, Pierre. “Campo de poder, campo intelectual”. 2002. Argentina: Editorial Montessor.
- * Campbell, Federico. “México en cinco décadas”, en *Visión de México y sus artistas. Siglo XX. 1901-1950*. Tomo I. Lara Elizondo, Lupina (Coordinadora). 2005. México: Promoción de Arte Mexicano.
- * Castoriadis, Cornelius. “Figuras de lo pensable”. 2005. México: Fondo de Cultura Económica.
- * Castoriadis, Cornelius. “La institución imaginaria de la sociedad”. 2013. México: Tusquets Editores México.
- * Castoriadis, Cornelius. “Los dominios del hombre: las encrucijadas del laberinto”. 2009. España: Editorial GEDISA.
- * Fell, Claude. “José Vasconcelos. Los años del águila (1920-1925)”. 1989. México: Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad Nacional Autónoma de México.
- * Frey, Bruno. “La promoción estatal de las artes: un análisis de los medios”, en *La economía del arte*. España: Caja de Ahorros y Pensiones de Barcelona.
- * García de Germenos, Pilar. “Salón Independiente: una relectura”, en *La era de la discrepancia*. 2006. México: Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial de la Universidad Nacional Autónoma de México.
- * Lipovetsky, Gilles. “La era del vacío”. 2003. España: Editorial Anagrama.
- * Manrique Castañeda, Jorge Alberto. “Una visión del arte y de la historia”. Volumen 4. 2000. México: Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto de Investigaciones Estéticas.
- * Mayer, Mónica. “Escandalario. Los artistas y la distribución del arte”. 2006. México: Ediciones AVJ.
- * Medina, Cuauhtémoc. “Pánico recuperado”, en *La era de la discrepancia*. 2006. México: Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial de

la Universidad Nacional Autónoma de México.

- * Medina, Cuauhtémoc. “Sistemas (más allá del llamado ‘geometrismo mexicano’”, en *La era de la discrepancia*. 2006. México: Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial de la Universidad Nacional Autónoma de México.
- * Morales Moreno, Luis Gerardo. “Orígenes de la Museología Mexicana. Fuentes para el estudio histórico del Museo Nacional”. 1994. México: Universidad Iberoamericana.
- * Pérez Rosales, Laura. “Trayectoria de la pintura en México 1901-1950”, en *Visión de México y sus artistas. Siglo XX. 1901-1950*. Tomo I. Lara Elizondo, Lupina (Coordinadora). 2005. México: Promoción de Arte Mexicano.
- * Vania, Macías. “Espacios alternativos de los noventa”, en *La era de la discrepancia*. 2006. México: Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial de la Universidad Nacional Autónoma de México.
- * Vázquez Mantecón, Álvaro. “La visualidad del 68”, en *La era de la discrepancia*. 2006. México: Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial de la Universidad Nacional Autónoma de México.
- * Vázquez Mantecón, Álvaro. “Los Grupos: una reconsideración”, en *La era de la discrepancia*. 2006. México: Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial de la Universidad Nacional Autónoma de México.

CAPÍTULO 2

Monterrey: la invención de un imaginario

Toda sociedad se define a sí misma de acuerdo a las instituciones que constituye y éstas son el resultado de un imaginario colectivo que le da forma y significados. La ciudad de Monterrey se ha construido a lo largo de su existencia con el constante ánimo de mejorarse cada día; la dureza del medio ambiente en el que se ubica, la han transformado en una ciudad ávida de reconocimiento y suficiencia. Su crecimiento -que al principio fue lento y después activado por los ideales de una élite empresarial- devino en un carácter identificable que, como en cualquier sociedad, se encuentra en constante resignificación.

En este capítulo, a partir de considerar la idea de Castoriadis con respecto al imaginario social instituyente y, asimismo, la configuración histórica de la ciudad de Monterrey, se aborda la invención del imaginario regiomontano, que tiene sus raíces en la urgencia del capital como base para el desarrollo social y cultural de un espíritu empresarial develado en su historia. Se parte de sus orígenes hasta la construcción de una ciudad moderna, para centrarse en el siglo XX, específicamente en el enfrentamiento que los grupos empresariales sostienen con el gobierno federal a causa de diferencias ideológicas y que implicó la creación y el fortalecimiento de un aparato cultural concreto; enfrentamiento significativo que instituyó valores y actitudes fundamentales para comprender el Monterrey contemporáneo y la escena cultural a principios del siglo XXI.

*

De sus orígenes a la construcción de una ciudad moderna

La región noreste de México, conformada por los actuales estados de Nuevo León, Coahuila y Tamaulipas, se caracteriza por su condición climatológica que varía entre lo semiárido a lo subhúmedo; así como de formaciones montañosas, cordilleras y extensos valles donde diversos grupos indígenas seleccionaron barrancos de ríos, montes, cuevas y las cuestas de las rocas para vivir. Estos grupos, de quienes sólo han quedado petroglifos y pinturas rupestres, desconocían la agricultura y eran recolectores-cazadores; generalmente son incluidos en la familia chichimeca.

En el último tercio del siglo XVI, el descubrimiento y población de esta región por los criollos y europeos que buscaban agrandar el recién territorio conquistado, se llevó acabo de una manera lenta y paulatina. El capitán Alberto Del Canto fue comisionado para explorar la zona, quien en 1577 llega a un extenso valle rodeado de montañas al que llamó Valle de la Extremadura, estableciendo un asentamiento cerca de un ojo de agua que dio por nombre Santa Lucía. Después, por asignación del rey Felipe II, Luis de Carvajal y de la Cueva avanza por las tierras exploradas por Del Canto, hasta llegar al asentamiento Santa Lucía y fundar ahí, en 1582, la Villa de San Luis Rey de Francia; sin embargo, por diversos problemas, la villa quedó despoblada al poco tiempo. Para el año de 1588, Carvajal y de la Cueva nombra lugarteniente a Diego de Montemayor y le ordena repoblar el valle. Es así como, en el mismo lugar donde primero había estado el pueblo de Santa Lucía y después la Villa de San Luis Rey de Francia, Diego de Montemayor funda la Ciudad

Metropolitana de Nuestra Señora de Monterrey el 20 de septiembre de 1596; convirtiéndose con ello en la capital del Nuevo Reino de León. Al establecerse en un medio geográfico hostil, los pobladores de esta área de la Nueva España lograron sobrevivir dedicados a actividades agropecuarias; sin embargo, la lucha fue constante con los naturales que también reclamaban para sí estas tierras.

Por más de 30 años desde su fundación, según apunta Cavazos Garza, la ciudad de Monterrey se hallaba prácticamente aislada y en suma pobreza. (27) Entre relativa prosperidad y etapas de decadencia, el primer siglo se vivió con incertidumbre; poco a poco se fueron afianzando poblaciones con la ayuda de las misiones religiosas y los conventos que se fundaban. Aunado a estas acciones, se trasladaron a la zona numerosas familias tlaxcaltecas que tuvieron como encomienda el enseñarles a arar, sembrar y adiestrar en la vida civil a los indígenas chichimecas. Una vez superadas las dificultades, durante más de dos siglos la economía consistió en la trashumancia de millones de cabezas de ganado que entraban a pastar desde el interior del virreinato. El Nuevo Reino de León no fue una región en donde las disciplinas de la cultura prosperaran y destacaran; “[s]in el recurso de la minería, no hubo aquí el florecimiento económico y cultural de otras provincias del interior de la Nueva España (...) Se vivía en constante lucha contra el indio y contra la naturaleza, y había que pensar, más que en el libro, en el arcabuz y en el arado.” (Cavazos 103) Desde su fundación, Monterrey tuvo proporciones de aldea y su importancia dentro del virreinato fue mínima. No fue sino hasta el establecimiento del obispado en 1792 y la apertura del Colegio Seminario, que la región empezó a otorgarle mayor importancia a la cultura y consigue un despliegue económico destacable.

Al inicio del siglo XIX, en los albores de la independencia y en los primeros años del México independiente, en la ciudad se da una mayor importancia al comercio, aumentando con ello la instalación de talleres de muy diversos giros, provocando la aparición de una industria incipiente. Súbitamente, Monterrey pasó de una economía basada en las ventas de ganado y productos agrícolas, a una compuesta por la actividad de artesanos especializados; además, en la ciudad ya se hacía patente un dinamismo social interesado en los asuntos políticos del país, adquiriendo con ello una conciencia de su deber cívico. Andrés Montemayor Hernández indica que “[l]a importancia comercial de la ciudad se empezó a sentir cuando por órdenes del gobierno central se organizó la primera Junta de Fomento del Comercio en Monterrey (...)” (123); y por el intento de mejorar las comunicaciones hacia el puerto de Matamoros, donde llegaban los bienes que surtían al noreste del país. Cabe destacar que en esta época se dieron importantes pasos para impulsar la educación en la población y el establecimiento de varios periódicos semanales que tenían aceptación por parte de los ciudadanos.

La situación que el país vivía a mediados del siglo XIX era de inestabilidad; entre guerrillas e invasiones, la ciudad de Monterrey no quedó exenta de la problemática nacional. La invasión norteamericana de 1846, uno de los momentos críticos de la historia mexicana, fue un suceso que dejó una profunda huella en el consciente colectivo por la pérdida de la mitad del territorio mexicano que devino en un pesimismo en la mayoría de la población; sin embargo, Monterrey se benefició de esta situación, ya que la traslación del Río Bravo como frontera fomentó la actividad comercial.

Con el acercamiento de la línea divisoria entre ambos países, las funciones de la capital de Nuevo León se alteraron significativamente; el reordenamiento político y militar del noreste de México propició el inicio de una acumulación de capitales y concentración de bienes y recursos que permitirían la emergencia de una burguesía regional. Mario Cerutti, en el libro *“Burguesía, Capitales e Industria en el norte de México. Monterrey y su ámbito regional 1850-1910”*, apunta:

“Son décadas en las que se establece y prospera en y desde Monterrey un grupo limitado de familias -dirigidas por inmigrantes y autóctonos- que, en no pocos casos, prolongarían sus actividades hasta fines de la centuria: cuando habrá de integrar el tronco empresarial impulsor de la industria fabril.” (33)

El comercio, principalmente, fue la base para solventar y mantener las necesidades militares de los ejércitos locales ante las guerras civiles e internacionales, o contra los contingentes indígenas y bandoleros. Hasta que se da la expulsión de los ejércitos franceses en 1867, es cuando en México se puede predecir las características que asumiría el Estado Nacional, tanto territorialmente o en cuanto a la sociedad que le daría sustento. Esta región del país, la noreste, jugaría un papel importante en la guerra civil entre conservadores y liberales, convirtiendo a Monterrey en el eje político, militar y económico del área, con Santiago Vidaurri como gobernador del Estado y figura principal.

El cambio de la línea fronteriza en 1848 modificaría radicalmente las expectativas y funcionamiento de las áreas y poblaciones que pasaron a ser vecinos directos de Estados Unidos. El

crecimiento vertiginoso en el país vecino se acrecentó con el rápido poblamiento de Texas, causando un considerable impacto en la economía regional. Según Mario Cerutti, cuatro grupos familiares prominentes del Monterrey preindustrial se destacan, mismos que más adelante se transformarían en el grupo empresarial más relevante de la región; menciona a los hermanos Hernández, a Patricio Milmo, Evaristo Madero (abuelo del revolucionario) y a Gregorio Zambrano: “Ya en los años cincuenta [del siglo XIX] (...) esos miembros de la embrionaria burguesía regiomontana contaban con una base económica suficientemente sólida como para lanzarse a operaciones mercantiles significativas.” (*Burguesía y capitalismo en Monterrey 1850-1910* 20) Un par de décadas después, conviene agregar a este grupo a Isaac Garza Garza, quien junto a José Calderón Padilla, hicieron del negocio Casa Calderón, dedicado casi exclusivamente al comercio, la base de lo que serían las industrias regiomontanas que jugarían un destacado papel en la historia de la ciudad.

El tráfico comercial con los Estados Unidos se convirtió en prioridad en la región, algunos miembros de esta incipiente burguesía empresarial establecieron bancos en el país vecino para trabajar en el comercio; además, se fortaleció la vinculación a lo largo de la frontera, especialmente con la zona de La Laguna y con los puntos portuarios del noreste mexicano. Para Monterrey y sus comerciantes, la significación de la nueva frontera tuvo fuertes repercusiones; en “*Burguesía y capitalismo en Monterrey 1850-1910*” Cerutti lo señala de la siguiente manera:

“(...) muchos detalles indican que su ubicación en una zona de frontera y la cercanía con aquel país coadyuvaron a que en

Monterrey y la región aledaña se alimentara y acelerara un proceso que desembocó en la instauración de mecanismos capitalistas de producción y en el surgimiento de un interesante brote industrial.” (30)

Se podría argumentar que estos grupos de poder económico establecieron estrechas relaciones con sus vecinos estadounidenses, lo que sin duda significó una considerable influencia sobre su forma de pensamiento y de vida, que a su vez era transmitida al grueso de la población a través de diversos medios culturales; por tal motivo, la idiosincrasia del regiomontano está más cercana a la del norteamericano, especialmente al texano, que a la de sus connacionales del centro o sur de la República Mexicana.

Una vez restablecido el orden y la constitución después de las diversas guerras e invasiones, la ciudad se mantuvo casi sin cambios en su estructura urbana y en su vida diaria: “La vida cultural se desarrollaba alrededor del maestro José Eleuterio González, que por sus obras científicas e históricas tenía gran prestigio; junto con él destacaban el Ing. Miguel F. Martínez, que publicaba una serie de estudios sobre ciencias, música y arte (...)” (Montemayor 217) En este tiempo crítico se empezó a gestar una conciencia de industrialización que se reflejó en la primera exposición industrial organizada por la Sociedad Obrera de Monterrey, provocando esperanzas de progreso en toda la región; los proyectos de líneas ferrocarriles y los trabajos en el ramo de telégrafos, así como el aumento de escuelas y la fundación de bibliotecas públicas, ayudaron a despertar el espíritu de trabajo y progreso.

Los años que comprenden de 1890 a 1910 fueron fundamentales en la configuración del Monterrey moderno. Dos familias se

destacan del conjunto que apostaba por el crecimiento, en todos los sentidos, de la ciudad: la familia Madero y la familia Garza Sada. De la primera, la fundación del Banco de Nuevo León, en 1892, significó una evolución económica de importancia en la región; de la segunda, el conjunto de empresas que más tarde se convertirían en el Grupo Monterrey. La configuración de estos grupos empresariales puede entenderse a través de los matrimonios entre las familias prominentes y en consecuencia, las uniones empresariales que se formaban. Mario Cerutti señala que este “(...) grupo social en formación, (...) pasó de convertirse en un sector de la clase dominante en estructuración, [a controlar] directamente (...) las nuevas relaciones de producción determinadas por el desenvolvimiento capitalista.” (*Burguesía y capitalismo en Monterrey 1850-1910* 99) En Monterrey, esta configuración burguesa, de carácter comercial e industrial, se da antes que en cualquier otra región en Latinoamérica, respaldada por Porfirio Díaz y su política de orden y estabilidad, a nivel nacional, y por Bernardo Reyes en el ámbito regional.

Para finales del siglo XIX, con el ferrocarril funcionando y con la luz eléctrica en la ciudad, así como con la fundación de la Cámara de Comercio de Monterrey, se marcaba un nuevo rumbo económico. A pesar de todos los progresos mencionados, la vida cultural en esta industriosa ciudad aún era incipiente y de poca importancia. Esta última década del siglo significó el avance industrial que marcaría hasta hoy en día la actitud de los habitantes de Monterrey, estableciéndose industrias de fundición de hierro, elaboración de maquinaria, fábricas de textiles, muebles, vidrio, cigarros y la Cervecería Cuauhtémoc, empresa matriz y el núcleo de muchas que con el tiempo forjarían la grandeza de la ciudad, como

Vidriera Monterrey S.A. o Malta S.A., entre otras. “Monterrey era ya una ciudad importante, con un futuro luminoso, que permitió asegurar que era orgullo de nuestro país, el ‘Chicago de México.’” (Montemayor 267) Así, la ciudad se convirtió en el punto axial de integración de un vasto mercado que abarcaba los estados de Durango, Zacatecas, San Luis Potosí, Chihuahua, Tamaulipas y Coahuila; una ciudad que de su pasado colonial conservaba pocos edificios de importancia, la catedral barroca y la Capilla del Obispado. La prosperidad material se percibía indiscutiblemente al inicio del siglo XX, mismo que permitiría el florecimiento de la cultura y las manifestaciones intelectuales que años después se consolidarían en la Universidad de Nuevo León y el Tecnológico de Monterrey.

El cambio de siglo transformó a Monterrey en la tercera ciudad en población del país; figuras como Eligio Fernández, Alfredo Ramos Martínez, Nicolás Rendón y su hijo, Ignacio Martínez Rendón, entre otros, ejemplificaron la actividad artística de la ciudad, participando activamente en la promoción y difusión del arte y la cultura. Con el surgimiento de la Universidad de Nuevo León en 1933, el maestro Ramos Martínez creó la *Escuela de Pintura al Aire Libre*, gracias al apoyo de la Universidad Autónoma Nacional de México y del Gobierno del Estado, a cargo del Lic. Aarón Sáenz: “(...) al finalizar los cursos se organizó una exposición con los trabajos de los alumnos, la que muy probablemente sea una de las primeras exposiciones formales de pintura organizadas en la ciudad (...)” (Salazar 13) Es importante señalar que la naciente universidad pronto sería cerrada por el conflicto ideológico y político en torno a la educación socialista que se quería implementar en sus aulas por parte del gobierno

federal y que ocasionaría un enfrentamiento directo con los grupos empresariales. También se da un florecimiento en la arquitectura, específicamente en la construcción de varias escuelas a las que se les conoce como *escuelas monumentales*, de estilo funcionalista, que contaban con murales con temática nacionalista pero con un claro discurso referente al trabajo y al progreso, distanciándose de los murales nacionalistas que se realizaban en el centro del país; asimismo, se gestó una proliferación de obras de teatro y de publicaciones literarias y culturales.

Por invitación de la Cervecería Cuauhtémoc, Salvador Novo visita la ciudad a mediados del siglo XX para concebir una breve “*Crónica Regiomontana*”, sin paginar, que sería publicada en el aniversario número 75 de la empresa; en ella comenta lo que bien podría resumir el trayecto de la ciudad desde su fundación hasta los años cincuenta:

“Su actual prosperidad es el fruto larga y pacientemente cultivado del espíritu de empresa que años atrás templó la hostilidad de una Naturaleza que a diferencia de las regiones tropicales por su clima benigno, no ofrecía a los creadores de Monterrey moderno más que el reto de su aridez.” (s/p)

La cultura como medio instituyente

El crecimiento industrial continuaba en constante ascenso. La sociedad regiomontana, guiada por los grupos empresariales, buscaba crear su propia identidad, su propio imaginario ante el proclamado por el Estado Mexicano, que a través de un nacionalismo de corte socialista, intentaba homogeneizar un

discurso oficial postrevolucionario. Desde la confrontación directa con el presidente Cárdenas que devino en el cierre de la Universidad de Nuevo León, los empresarios regiomontanos utilizaron la cultura como medio para establecer su propio discurso en aras de los beneficios económicos y sociales que este grupo pretendía alcanzar. Dicha confrontación aparece como una consecuencia de la preocupación existente entre los empresarios de la cada vez mayor injerencia del Estado Mexicano en la economía. En “*Burguesía y capitalismo en Monterrey 1850-1910*”, Cerutti apunta que:

“(…) luego de la prolongada etapa de readaptación que exigieron la Revolución y la crisis mundial de 1929 (...) [aparecen] controversias entre el poder central y los industriales de Monterrey, [con esto queda] en evidencia la solidez que había asumido esta burguesía regional, capaz de oponerse por diversos conductos a las políticas y al proyecto nacional implementados por Lázaro Cárdenas.” (98)

Las confrontaciones con el gobierno federal no son propias de la era cardenista, en sí, desde el gobierno de Vidaurri, los empresarios prominentes de la época, junto a éste, se enfrentaron a Benito Juárez con el objetivo de defender sus intereses. Abraham Nuncio subraya:

“Santiago Vidaurri parece haber dejado la enseñanza a los grandes empresarios regiomontanos de cómo presionar al gobierno federal en términos políticos para negociar ventajosamente con él su apoyo y colaboración a cambio de un margen siempre creciente en autonomía sobre bases económicas.” (57)

Desde el golpe político realizado por Plutarco Elías Calles al frustrar las pretensiones de Aarón Sáenz (representante de los grupos empresariales) a la Presidencia de la República, hasta la reforma agraria que impulsó Lázaro Cárdenas una vez en la presidencia, estos grupos entran en directa confrontación con el Estado Mexicano. Más allá de sus consideraciones ideológicas, Nuncio lo señala de la siguiente manera: “Históricamente, la burguesía regiomontana se ha identificado con proyectos retrógados o antinacionales (...) Una íntima vocación reaccionaria, manifiesta desde siempre, le impidió abrazar el proyecto nacional propuesto por el Estado.” (42-43) Se agrega al conflicto la modificación al Código Federal del Trabajo en 1929, realizado por el presidente Calles, el cual representó un ataque a los intereses de los empresarios, quienes responden con la creación de la Confederación Patronal de la República Mexicana, la *Coparmex*; sin dejar de mencionar la creación de la Confederación de Trabajadores de México (CTM) por el presidente Cárdenas, y la tendencia socialista de su gobierno, misma que ocasionó inquietud entre los empresarios quienes buscaban afianzar una ideología capitalista de libre mercado.

La prensa representó un papel importante para la transmisión de los ideales del imaginario que se deseaba instituir como identidad social. En “*El triunfo de la cultura. Uso político y económico de la cultura en Monterrey*”, Eduardo Ramírez señala que “(...) eran vitales las publicaciones corporativas que se repartían entre los obreros para enaltecerlo. *Trabajo y Ahorro*, publicación de la Sociedad Cooperativa Cuauhtémoc, y *Actividad*, revista de la Cámara de Comercio de Nuevo León, son sólo dos ejemplos.” (21) La aparición del periódico *El Norte* en 1938 (una

sociedad entre la Editorial El Sol y Cervecería Cuauhtémoc) propició una confrontación directa; además, con la fundación del Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey (ITESM) en 1943, la educación como herramienta estratégica para el enfrentamiento ideológico se consolidaría:

“Con la fundación del Tecnológico se cumplen dos objetivos: la confrontación y difusión ideológica de la élite empresarial nacional y la necesidad, manifiesta en la formación de la *Coparmex*, de preparar a los empresarios de la república frente a la defensa de necesidades sociales y políticas más modernas.” (Ramírez 24)

Siguiendo a Michel Foucault en sus apuntes sobre el poder y el saber, en cómo se definen las relaciones del saber con las estructuras políticas y económicas de la sociedad y así instituir verdades, en donde el saber, el conocer, ya es dominar, “(...) pues la verdad es, por sí misma, poder (...)” (55), se podría argumentar que estos grupos empresariales de la sociedad regiomontana estaban dispuestos a contraponerse al discurso centralista, de corte socialista, por parte del Estado Mexicano, apoyándose en la cultura y basándose en ella para transmitir sus intereses, creando instituciones educativas para ejercer el poder que pretendían; estos grupos trabajaron en la configuración de un imaginario que se instituyera como carácter de toda una sociedad, la regiomontana. Sobre los efectos reglados de poder que produce el uso del saber, Michel Foucault explica:

“Cada sociedad posee su régimen de verdad, su ‘política general de la verdad’, es decir, define los tipos de discursos que acoge y

hace funcionar como verdaderos; los mecanismos y las instancias que permiten distinguir los enunciados verdaderos o falsos, la manera de sancionar a uno y otros; las técnicas y los procedimientos que son valorados en orden a la obtención de la verdad, el estatuto de quienes se encargan de decir qué es lo que funciona como verdadero.” (53)

Y este estatuto lo encontramos en las instituciones que los empresarios estaban construyendo como soporte de una identidad capaz de hacerle frente al Estado Mexicano; “[l]a ‘verdad’ está ligada circularmente a los sistemas de poder que la producen y la mantienen, y a los efectos de poder que induce y que la acompañan, al ‘régimen’ de verdad.” (Foucault 55)

Cornelius Castoriadis, en su libro *“La institución imaginaria de la sociedad”*, señala que “[u]na sociedad puede existir solamente si (...) se inventa y define por sí misma nuevas formas de responder a sus necesidades, así como lo que se refiere a nuevas necesidades.” (116) Cada sociedad va construyendo su red simbólica, sus instituciones dentro de los sistemas que ha creado para darse significados. Una organización económica, un conjunto de leyes, una religión, son ejemplos de sistemas que por sí solos o en interacción configuran una red simbólica, la cual es determinada por el imaginario. Castoriadis define “imaginario” como algo que es “inventado”, ya sea una invención pura o un cambio de sentido y de significaciones en los símbolos ya existentes. (127) Define “institución” como “(...) una red simbólica (...) en la que un componente funcional y un componente imaginario se combinan en proporciones y relaciones variables.” (132) Lo instituyente y lo instituido son producto del imaginario de cada sociedad:

“(…) una sociedad debe definir su ‘identidad’, su articulación, el mundo, sus relaciones con el mundo y los objetos que contiene, sus necesidades y sus deseos (...) El papel de las significaciones imaginarias es proporcionar una respuesta a estas preguntas, una respuesta que, obviamente, ni la realidad, ni la racionalidad pueden proporcionar (...)” (Castoriadis 147)

Mucho de este imaginario que la sociedad regiomontana estaba configurando tuvo influencia directa de las empresas y los intereses de los grupos empresariales; una forma de pensamiento y carácter que descansara en una ideología del capital. (Ramírez 24) Nuncio determina que “[l]os empresarios rectores del desarrollo capitalista en Monterrey han tenido a Estados Unidos como confín y modelo (...) Texas se convirtió en parte del habitat de los empresarios más conspicuos de la región.” (49) Estos paradigmas ideológicos y de comportamiento se extendieron a las relaciones sociales, a las expectativas y hábitos de los regiomontanos, a la configuración de su ciudad; “(...) el *texan way of life* se cuela por todas las rendijas de la sociedad regiomontana.” (Nuncio 52)

Con la refundación de la Universidad de Nuevo León en 1943, un nuevo impulso experimenta la ciudad en actividades culturales e intelectuales. “Desde su mismo inicio, la institución nació (...) [con el] Departamento de Acción Social Universitario (DASU), a cuyo frente estaba una persona clave en el desarrollo cultural de la ciudad: el licenciado Raúl Rangel Frías.” (Salazar 49) No únicamente la recién recreada UNL se dio a la tarea de la difusión cultural y artística, el Tecnológico de Monterrey y su Sociedad Artística Tecnológico (SAT) fue otra pieza clave para el establecimiento de una producción, difusión y consumo de expresiones culturales.

Revistas como *Armas y Letras* de la UNL o *Trivium* del Tecnológico, contribuyeron a vitalizar el ambiente literario de la ciudad; también, diversas asociaciones creadas por aficionados a las artes plásticas como *Óleo y Acuarela* (1946) o la galería para exposiciones plásticas *Arte Universal*, fueron iniciativas para el despertar cultural de una sociedad inmersa en la industrialización. (Salazar 52) Cabe destacar la creación de *Arte AC*, un proyecto que los artistas Jorge González Camarena (quien se encontraba en la ciudad trabajando en el mural del edificio de la biblioteca del Tecnológico) y Adolfo Laubner, le presentan a Rosario Garza Sada de Zambrano para abrir una galería de exposiciones y actividades artísticas, así como de promoción educativa y cultural; “(...) se establece la primera institución cultural privada en Monterrey que define tendencias y rige la política cultural en la ciudad.” (Ramírez 26)

En la década de los años sesenta y principios de los setenta, un nuevo enfrentamiento entre el Estado Mexicano y los empresarios de Monterrey sacude el ambiente político del país. En estos años, México también experimenta los movimientos sociales que se manifestaron a nivel global, movimientos caracterizados por las confrontaciones internacionales y las protestas de la ciudadanía que cada vez es más crítica con sus gobernantes y las acciones que realizan, o con los círculos de poder económico e ideológico; en nuestro país, los movimientos estudiantiles sentaron los antecedentes de una sociedad que empezaba a cuestionar el sistema del Estado. En Monterrey, estos hechos se vieron reflejados con la autonomía de la Universidad a inicios de los años setenta:

“[L]a lucha por la autonomía sentó los antecedentes del conflicto entre el presidente y los empresarios. En 1971, después de que el

Congreso local no aprobó la ley orgánica de la Universidad, elaborada por la comunidad académica, el gobernador del estado, Eduardo Elizondo, envió su propuesta de ley que, no sin dificultad, aprobó finalmente el Congreso (...) Esta aprobación arbitraria provocó la huelga en la Universidad Autónoma de Nuevo León (UANL), lo que propició la intervención del presidente Luis Echeverría Álvarez.” (Ramírez 36)

Con la intervención del presidente al revocar esta ley que ya había sido aprobada por el Congreso local, el gobernador del Estado renuncia; situación que inquieta a los empresarios y se agrava al llegar al gobierno Pedro Zorrilla, apoyado por Echeverría, después del periodo de quien fue designado como Gobernador Sustituto Luis M. Farías. En estos años se dieron en Monterrey diversos movimientos y organizaciones sociales que perjudicaban los intereses del grupo empresarial regiomontano, encabezado por el Grupo Monterrey. Eduardo Ramírez menciona los sucesos que agravaron el enfrentamiento:

“(...) la insistencia de las centrales obreras por reducir la semana laboral de 48 a 40 horas y de seis a cinco días; las posiciones demagógicas del presidente y sus colaboradores; la creciente intervención del Estado en la economía -compra de empresas, subsidio a productos, control de precios-; la ola de agitación y violencia proveniente de universidades, (...) la reforma educativa y la modificación del libro gratuito; y el abandono del tono conciliador en el discurso oficial y la adopción de un tono de abierta confrontación.” (37)

Estas circunstancias provocaron desconfianza entre los empresarios, quienes dejaron de invertir y sacaron capitales del país; además, el asesinato de Eugenio Garza Sada, líder simbólico de la sociedad regiomontana, en un intento de secuestro por un comando de la *Liga Comunista 23 de Septiembre* (movimiento guerrillero urbano de la época), significó una profunda crisis con el Estado Mexicano. Los empresarios regiomontanos reaccionan ante este enfrentamiento desde el uso de la cultura como medio para confrontar al gobierno federal; sin ser una estrategia o una conducta nueva por parte de este grupo de poder, que representa cierta oposición, usaron el medio ya probado y efectivo en conflictos anteriores:

“Así, a finales de los setenta empiezan a formarse las colecciones de arte corporativas y se inauguran museos auspiciados por los grupos industriales. Casi cada grupo industrial importante en la ciudad tiene su museo o su proyecto cultural: Vitro, el Centro de Arte Vitro (1974); el entonces grupo Visa, ahora Fomento Económico Mexicano, S.A. (FEMSA), el Museo de Monterrey (1977); el grupo ALFA, la Colección Alfa (1975), Promoción de las Artes (1977) y el Centro Cultural Alfa (1978).” (39-40)

Siguiendo con las reflexiones sobre el poder y su relación con la verdad instituida, estos grupos empresariales no sólo buscaban propagar la ideología del capital o confrontar abiertamente el discurso oficial, sino configurar el imaginario social y transmitir valores que para ellos significaban los apropiados a una sociedad como la regiomontana. José Ramón Fabelo Corzo indica que “(...) el poder, en cualquiera de sus formas, tiende siempre a normar y

regular la convivencia y actividad conjunta entre grupos humanos (...)” (59); es el instrumento del que se han valido grupos para hacer prevalecer sus intereses por encima de los intereses de otros grupos, ya que “[a] través del poder un determinado discurso se instaure como verdad (...) un sistema de valores, cuyo destino es el poder mismo y la normalización de una conducta acorde a aquel.” (Fabelo Corzo 61-62) Las colecciones de arte corporativas, los museos auspiciados por los grupos industriales, así como los proyectos culturales y los programas sociales que establecían, buscaban legitimar su poder instituyendo valores nacionalistas modernos que constituyeran “(...) la solidez moral y económica de la cultura regiomontana.” (Ramírez 44) Cabe señalar que esto no significaba que el gobierno del Estado no trabajara en su agenda, sino que lo hacía partiendo de los preceptos establecidos por el gobierno federal:

“[e]l gobierno del Dr. Pedro G. Zorrilla (de 1973 a 1979) generó dificultades durante su gestión al presentarse como un emisario del centralismo mexicano. No hubo entendimiento entre los industriales y empresarios de esta parte del norte mexicano y la capital del país, hasta que el Presidente Luis Echeverría Álvarez dejó el poder.” (Ruiz Acosta 121)

El arte que se producía en el país ya se encontraba instalado en no perpetuar los modelos impuestos por la *Escuela Mexicana de Pintura*, una actitud que se catalogó como *Generación de la Ruptura*. Las décadas de los sesenta y setenta estuvieron marcadas por las corrientes abstractas y experimentales que la mayor parte de los productores desarrollaban; la UANL transformaría el Taller

a *Escuela de Artes Plásticas*, que ya en los ochentas se constituiría como la Facultad de Artes Visuales. Los periódicos *El Norte* y *El Porvenir* también se suman a este ambiente cultural al informar los sucesos más importantes de la ciudad. Grupos de artistas, como el llamado *Brasza*, realizaban exposiciones de calidad tanto en espacios oficiales como en independientes. Xavier Moysén L. comenta:

“(…) había pocas galerías en la ciudad, Arte A.C., la Cosmos, Arte y Libros, la galería del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), la Rojo (…) la Miró, más los sitios como bibliotecas, los pasillos o salones del Taller, el Aula Magna del Colegio Civil, o las casas de alumnos y maestros que se improvisaban para dar paso a la exhibición de obras (...)” (105)

La literatura y el teatro también tenían una importante participación en el ambiente cultural y artístico que se vivía en esta época, sin dejar de mencionar la construcción de íconos arquitectónicos que aún son parte del paisaje regiomentano:

“[L]os museos de la iniciativa privada iniciaron su trabajo como espacios de exhibición, con un marcado acento a lo contemporáneo. Fueron radicalmente propositivos e innovadores respecto a un pasado inmediato donde no existían este tipo de proyectos (...) Al mismo tiempo, la parte oficial, es decir el gobierno estatal y municipal, comenzaron y desarrollaron un importante trabajo de apoyo a los artistas locales, y compitieron desde sus espacios con los museos, promoviendo el arte contemporáneo nacional (...) “[p]oco a poco se iniciaron proyectos formativos, educativos,

que incluirían conferencias, seminarios, talleres, con el objetivo de adquirir un lenguaje especializado y una panorámica adecuada al creciente interés por estas disciplinas (...) Las instituciones que la componían buscaban consolidar su imagen y su presencia como núcleos ideológicos, como modelos sociales orientadores de los intereses de los individuos.” (Ruiz Acosta 125-126)

En el mercado del arte, los empresarios de la clase alta estaban adquiriendo piezas de artistas con un prestigio establecido como demostración de la prosperidad económica. Monterrey se transformaba en una ciudad donde las ideas que se gestaban en todo el globo, específicamente las estadounidenses, tenían cabida:

“Hubo proyectos orientados a presentar eclécticamente el arte del primer mundo (...) en recintos privados o en espacios abiertos a todo público. Hubo otros que buscaron apoyar la formación y proyección de los artistas locales en el extranjero. También los que pretendieron estimular y actualizar el arte local mediante concursos, mecenazgos o patrocinios. Por último, proyectos que buscaron abrir espacios alternativos para los artistas locales y nacionales, situándose en posiciones artificiales o de contracultura.” (Ruiz Acosta 126)

Los museos y las colecciones corporativas

La configuración de los museos y de las grandes colecciones de arte en Monterrey, en su mayoría, pertenecen o fueron articuladas por los empresarios más importantes de la región. Existe el supuesto

de que el coleccionismo corporativo se constituyó como frente de batalla contra el gobierno federal en la década de los setenta; sin embargo, algunas de estas colecciones siguen formándose hasta nuestros días, como el caso de la Colección FEMSA. Si bien es cierto que estas colecciones estimularon la adquisición de obras de arte y despertaron el interés por conocer el arte moderno mexicano y latinoamericano en la sociedad regiomontana, se pretende que también implicaría un interés, por parte de los corporativos, en usar el arte y la cultura como medio para la propagación de una ideología de corte capitalista ante el socialismo que el Estado Mexicano pregona.

En la década de los setenta se integró la colección de pintura mexicana del Grupo Alfa promovida por el empresario Roberto Garza Sada, quien a través de su hija Márgara Garza Sada de Fernández, adquirieron piezas representativas de la pintura mexicana moderna; “[s]e buscó la asesoría de la señora Inés Amor, entonces directora de la Galería de Arte Mexicano de la Ciudad de México (...) estaba igualmente Guillermo Sepúlveda (...) fundador de la galería Miró, una de las primeras galerías de arte de la ciudad.” (Rubio Elosúa 159) En cinco años, de 1975 a 1980, la colección del Grupo Alfa quedó integrada por un total de 177 obras de los artistas más significativos del arte que se producía en el país. (Rubio Elosúa 159) Con la Colección Alfa se buscaba crear un museo de arte moderno mexicano en la ciudad, intención que se truncó cuando en los primeros años de la década de los ochenta la empresa entró en una severa crisis que la obligó a vender parte de esta colección de arte. El entonces Grupo Visa, hoy Fomento Económico Mexicano S.A., o FEMSA, también se dio a la tarea de configurar su colección de arte; misma que daría forma al hoy

extinto *Museo de Monterrey* y en la década de los noventa a la *Bienal FEMSA*, la cual sigue celebrándose hasta la fecha.

Como ya se ha señalado, los enfrentamientos que los grupos de poder empresarial regiomontanos han tenido con el gobierno federal en repetidas ocasiones desde el siglo XIX, obliga a revisar la historia cultural de la ciudad con el objetivo de identificar las razones por las cuales se desarrollaron los eventos que aquí se subrayan y se suponen; comprender esa noción de utilizar a la cultura como plataforma de enfrentamiento ideológico y que en cierta medida, contribuyó a darle forma a la situación cultural de la ciudad hoy en día. Pretendamos que estas colecciones corporativas buscaban contrarrestar las argumentaciones ideológicas que el gobierno del presidente Echeverría realizaba acerca de esta élite empresarial, misma que era tachada de contrarrevolucionaria y de intentar debilitar los valores nacionalistas e igualitarios. El Estado Federal hacía alarde de una política con metas de justicia social y atacaba el liberalismo económico que promovían los empresarios regiomontanos. Podría asegurarse que las intenciones del Estado eran controlar el quehacer económico de la nación según sus pautas de trabajo y minimizar con ello el poder de este grupo de empresarios.

Es importante recalcar que esta supuesta confrontación se da desde perspectivas estéticas diferentes; por un lado, el coleccionismo corporativo busca legitimar su poder en la elección de una estética nacionalista que englobe lo más representativo de la historia del arte moderno mexicano, haciendo énfasis en los lenguajes artísticos imperantes en la región en dichas décadas, como lo son el arte abstracto en sus diferentes vertientes, por ejemplo, el expresionismo abstracto y el geometrismo. Por su

parte, el coleccionismo público seguía en la tarea de legitimarse en una estética, también nacionalista, pero sin desprenderse del legado de la *Escuela Mexicana de Pintura*; en sí, en la década de los sesenta y parte de los setenta, el Estado Mexicano seguía encargando murales a los artistas.

Las colecciones corporativas valoraron lo abstracto primordialmente, sin dejar de lado lo figurativo siempre y cuando estuviera desprovisto de carga simbólica política. Siguiendo con Eduardo Ramírez, esta “(...) estética nacionalista modernizadora ya había mostrado su eficiencia para neutralizar la ideología socialista en el periodo de posguerra y Guerra Fría (...)” (44) Bajo los gobiernos de Ávila Camacho y Miguel Alemán, esta retórica simbólica se vio apoyada por los Estados Unidos como medida para hacerle frente al socialismo encabezado por la extinta URSS; sin embargo, en los gobiernos de Díaz Ordaz, y específicamente en el de Echeverría Álvarez, el discurso socialista se volvió a establecer como medida ante la creciente inconformidad de la sociedad mexicana en materia social.

Se pretende que los grupos empresariales regiomontanos, en su clara relación económica, política e ideológica con los Estados Unidos, buscaron en el arte abstracto el antagónico preciso al realismo socialista. Andrea Giunta, en su ponencia “*Crítica de arte y Guerra Fría en la América Latina de la Revolución*” (presentada en la sesión anual del seminario internacional “*Los estudios de arte desde América latina: temas y problemas*”, dirigido por la maestra Rita Eder y organizado por la UNAM y The Getty Foundation, en Buenos Aires, del 8 al 21 de octubre de 1999), determina que el arte abstracto erradica toda vinculación política y su retórica social, ya que son formas “(...) sin narrativismos, indigenismos y

(...) sin contenidos sociales (...); a lo que subraya: “[l]as imágenes de arte, tanto como sus instituciones y discursos legitimadores, también [forman parte del] poder simbólico.” Aunado a esto, el arte abstracto o figurativo con tendencia abstracta, es más fácil de colocar en el mercado del arte que aquel cargado con discursos o narrativas reconocibles. Por lo tanto, si aceptamos tal supuesto, el arte fue utilizado como instrumento de lucha entre las ideologías del gobierno de Echeverría y la élite empresarial regiomontana:

“[l]o extraño es que si bien en los cuarenta [esta estrategia del arte como medio para comunicar ideologías] fue utilizada por el Estado para generar confianza y proponer una alianza con los capitales nacionales y extranjeros, ahora es utilizada por los empresarios para enfrentarse al temor de un gobierno intervencionista, socialista, como se catalogó al de Luis Echeverría.” (Ramírez 42)

Para finales de la década de los setenta, los principales grupos industriales de la región ya contaban con sus propias colecciones de arte. El Grupo Vítro (antes Fomento de Industria y Comercio) empezó a organizar un concurso de pintura; además, la escuela Arte A.C., existente desde 1955, inició con una serie de exposiciones colectivas e individuales en apoyo a los artistas locales:

“(...) el espacio de Arte A.C. ha sido el que más artistas locales ha congregado (...) organiza distintos salones que se han convertido en instituciones para los propios artistas. Existen el Salón de Noviembre, en el que participan pintores (...) el Salón de Gráfica y Originales sobre Papel y el de Fotografía; el

Salón de la Acuarela y el Salón de Nuevos Valores (...)” (Rubio Elosúa 161)

En estos años, bajo la administración del Lic. Pedro G. Zorrilla se concreta el establecimiento de la *Casa de la Cultura de Nuevo León*, un espacio de importancia para los artistas del estado, que estimuló en gran medida su producción y la formación de públicos, tanto para las artes plásticas como para la música, la danza, el teatro y la literatura. Figuras destacadas de la década por su interés en la promoción de la actividad cultural fueron el Arq. Manuel Rodríguez Vizcarra y Alfredo Gracia Vicente, quienes se esforzaron en otorgarle una identidad cultural a la región.

El *Centro de Arte Vitro*, creado en 1974 con el objetivo de fomentar el arte y la cultura, pronto se convirtió en pieza fundamental en el apoyo del arte emergente en el noreste del país. Aunque en los primeros años se enfocó en patrocinar anualmente un concurso exclusivo de pintura, años después se amplía a todo tipo de disciplinas plásticas:

“[L]os primeros concursos eran convocados por Fomento de Industria y Comercio (FIC), División de Relaciones Públicas, Grupo Vidrio (...) El último fue en el año de 1986 y ya para entonces se había constituido una gran colección de obras representativas de lo que se produjo en la región en esos años. Todos los premios eran de adquisición y se integraban a la colección del grupo.” (Rubio Elosúa 174)

Para el año de 1977 inicia operaciones el primer museo de arte con que se contó en la ciudad y el primero en el país totalmente

privado; se ubicó en el antiguo edificio original de la Cervecería Cuauhtémoc, que ya estaba en desuso. Aunque se había pensado en varias opciones de museo, se optó por uno de arte que, de cierta forma, fuera el destino de una colección de obras de artistas latinoamericanos que se iría conformando poco a poco. Karen Cordero Reiman, en su texto “*La Bienal Monterrey FEMSA y el coleccionismo y promoción del arte contemporáneo*”, señala:

“[] la Colección FEMSA se funda en 1977, conjuntamente con el Museo de Monterrey, con el objetivo de mostrar la evolución del arte latinoamericano creado a lo largo del siglo XX, con representatividad de escuelas, tendencias y movimientos, y con énfasis en el arte mexicano.” (21)

Las primeras piezas de la colección fueron donadas por la señora Rosario Garza Sada, hija del empresario Isaac Garza Garza. Además de exposiciones de artes visuales, el *Museo de Monterrey* ofrecía conciertos de música, cursos, conferencias, ciclos de cine de arte, talleres, entre otras actividades culturales; el museo cerró sus puertas en el año 2000. Hoy la Colección FEMSA cuenta con un acervo de más de 1,200 obras, que incluye la donación de la Colección AGPA (Artes Gráficas Panamericanas) de Cartón y Papel de México, hoy Smurfit Cartón y Papel de México. Eduardo Ramírez señala que esta decisión de establecer un museo, ya sea de arte o de otra índole en las instalaciones de una empresa revela:

“(...) otro uso de la cultura como promotor de los mecanismos empresariales (...) [para generar] una relación directa de fidelidad entre la empresa y la sociedad que, a través del museo, tiene un

permanente acceso a la industria y a sus procesos de producción cultural.” (45-46)

Aunque el enfrentamiento con el presidente Luis Echeverría había pasado y el nuevo gobierno de José López Portillo se inauguraba con un acercamiento a los grupos empresariales regiomontanos, “[m]antener la operación de la cultura (...) se convirtió en el único vínculo ideológico con su comunidad que le daba sentido al discurso nacionalista, paternalista y moderno, de las empresas de Monterrey.” (Ramírez 47)

La década de los setenta podría considerarse como la del auge en materia cultural ya que surgieron espacios de exposición y galerías que si bien fueron un tanto efímeros, ayudaron a configurar un movimiento centrado en las artes visuales. La importancia del *Museo de Monterrey* queda evidenciada en el texto que Miguel González Virgen escribe por motivo de la exposición *Los Nuevos Leones*, desarrollada en el 2007 dentro del marco del *Fórum Universal de las Culturas* celebrado en dicho año:

“El Museo de Monterrey (...) jugó un papel crucial en establecer la ciudad como un polo de difusión del arte contemporáneo (...) la creación del museo antecedió a la aparición de los movimientos posmodernos de los ochenta, razón por la cual tuvo, en su corta vida, buena disposición a incorporar expresiones más amplias del arte contemporáneo, incluidas aquellas que utilizaban nuevos medios multidisciplinares y experimentales.” (25)

Cordero Reiman apunta la importancia de la fundación de la *Colección FEMSA*, y por ende el *Museo de Monterrey*:

“(…) [aparecen] en un momento cuando los rumbos estilísticos se habían desligado de un compromiso con una construcción de identidad homogénea [lo que permitió] una independencia de las líneas marcadas por la historiografía nacionalista (…) Ofrece una visión (…) desde Monterrey -su sede- con respecto al centro nacional y los focos de poder internacional (…) El límite inicial de la Colección (…) sugiere tanto a nivel empresarial como a nivel social una ideología de modernización, que más que reforzar herencias jerárquicas y culturas del pasado, remite a una visión de progreso histórico cuyo punto de partida apenas se encuentra en el pasado inmediato. Asimismo, su orientación al coleccionismo del arte mexicano y latinoamericano confirma un compromiso de fincar esta representación de la modernidad en la realidad del sur del continente americano y en la constelación cultural iberoamericana.” (21)

Un mes después de inaugurado el *Museo de Monterrey*, con el patrocinio del Grupo Alfa, abre las puertas *Promoción de las Artes A.C.*, un lugar que existió paralelamente a la *Colección Alfa*; dicho espacio, junto al museo citado, ayudó a elevar la calidad de las exposiciones en la ciudad. Aunado a éstos, el *Centro Cultural Alfa*, o *Planetario Alfa*, como es conocido, también bajo la tutela del grupo empresarial, inicia operaciones en 1978 y, aunque no se dedica exclusivamente a las artes visuales y su promoción, sí participó en el desarrollo de una ciudad más interesada en lo referente a la ciencia, la tecnología y al arte. Ya a principios de los ochenta, otros espacios culturales abrieron sus puertas, la mayoría de ellos en el municipio de San Pedro Garza García, por ejemplo, *Centro Cultural Plaza Fátima* o la *Casa de la Cultura de San Pedro*.

La crisis que sufrió el país a finales de 1981 y que se extendió hasta 1983, una de las peores financieramente hablando, en donde la moneda se devaluó a niveles alarmantes, se estatizó la banca y se estableció un control de cambios, obligó a que muchas instituciones culturales suspendieran sus labores, por ejemplo, *Promoción de las Artes A.C.*, incluso el Grupo Alfa determinó que se vendiera parte de su colección; sin embargo, ya existía en la ciudad un interés por el arte contemporáneo que se mantuvo hasta que nuevos bríos se presentaron a finales de esta década y principios de los años noventa.

A pesar de esta situación de emergencia social y económica, el tiempo que supuso la crisis de la década de los ochenta, las relaciones entre el Gobierno Federal, ahora con Miguel de la Madrid Hurtado como presidente de la nación, y la élite empresarial regiomontana, se normalizaron y se constituyeron como apoyo mutuo ante las dificultades que se presentaban; para estas fechas, Monterrey se perfilaba como un ciudad dispuesta a la apertura que significó la última década del siglo XX y con colecciones de arte de calidad que le permitieron dialogar con las tendencias que se desarrollaban a nivel mundial.

La consolidación del aparato cultural regiomontano

La década de los noventa significó la transición de una sociedad regiomontana inmersa en sí misma, a una dispuesta a la apertura y al diálogo con otras regiones del planeta; en lo económico, la entidad pasó de una actividad industrial a una basada en el sector de los servicios. Con Salinas de Gortari en el Gobierno Federal, el ambiente político entre el Estado y el grupo de empresarios más

poderosos se encontraba en paz y cooperación, esto provocó un impulso en el medio cultural y artístico en la región; mismo que fue el detonante para la creación de varios museos, así como galerías de arte y el ambiente propicio para que se multiplicaran espacios culturales de diversa índole. Marco Granados, en el texto “*Cuando la pluralidad se hizo necesaria*”, señala:

“[e]ntre 1990 y 1999, han nacido (...) proyectos relacionados con las artes visuales de la magnitud del Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey (MARCO), el Museo del Vidrio y su posterior galería, el Museo de Historia Mexicana y la Pinacoteca de Nuevo León, asimismo surgen las galerías de Emma Molina, Drexel y la BF.15 (...) también una Cineteca-Fototeca y una serie de espacios emergentes como El Voladero, La Galera y La Mesa.” (201-202)

El proceso que se da en México, y específicamente en Monterrey, de cambio económico y de apertura comercial, permitió la aparición de un estilo de vida en el que la cultura se establece como parte fundamental de una dinámica social dispuesta al consumo y participación de actividades artísticas y culturales.

Con la liberación económica impulsada en el gobierno de Salinas de Gortari y la firma del Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN), los empresarios de Monterrey se vieron favorecidos al diversificar sus negocios y establecer vínculos con socios extranjeros dentro y fuera del territorio nacional; esto les facilitó ampliar su panorama de maniobra social y continuar instituyendo valores que consideraban los más adecuados para la sociedad regiomontana, extendiéndose incluso al resto del país y provocando de cierta manera la alternancia en el poder

presidencial justo al cambio de siglo, con la llegada de Vicente Fox Quesada a Los Pinos y el fortalecimiento de la ideología capitalista, en su vertiente neoliberal.

Si entendemos a la cultura como un conjunto de instituciones creadas por la misma sociedad con el objetivo de transmitir las significaciones imaginarias colectivas, podríamos determinar que la cultura es el medio natural para configurar identidades. La sociedad como autocreación y la cultura cual manifestación intrínseca, constituyen las formas por las que se permea el pensamiento en cualquier colectivo humano:

“(...) cada manifestación del pensamiento es un momento en un encadenamiento histórico y es también -si bien no exclusivamente- su expresión. De la misma manera, el pensamiento es esencialmente social, cada una de sus manifestaciones es un momento del medio social (...)” (Castoriadis: *El Imaginario Social Instituyente*, en Zona Erógena. No. 17)

Es evidente que las grandes empresas regiomontanas que se han mencionado a lo largo del texto, han sido pieza fundamental en la identidad de la región noreste de México; que sin duda reflejan los intereses y el pensamiento de los grupos empresariales que las operan, herencia de los ideales que han evolucionado naturalmente desde los orígenes de la sociedad regiomontana. Con ello se busca subrayar que el Monterrey de la última década del siglo XX es el resultado del imaginario social instituido que se ha reinterpretado constantemente con cada nueva significación y que en esta etapa corresponde a las formas globales y capitalistas de la posmodernidad:

“[L]a cultura posmoderna representa (...) una sociedad que emerge de un tipo de organización uniforme, dirigista y que, para ello, mezcla los últimos valores modernos, realza el pasado y la tradición, revaloriza lo local y la vida simple, disuelve la preeminencia de la centralidad (...)” (Lipovetsky 11)

Como indica Castoriadis, la sociedad es un ser por sí mismo y está permanentemente recreándose, conformando así la psique de los individuos que la forman, y es la cultura el medio idóneo para transmitir estas resignificaciones. Se podría asegurar que este carácter de apertura y vinculación a través de la cultura ha sido la estrategia primaria de la sociedad regiomontana para construir una identidad propia ante el mundo, adaptándose y modificándose de acuerdo a sus ideales.

Como ya se ha comentado, el gobierno de Carlos Salinas de Gortari favoreció a los empresarios de Monterrey, y con la creación del *Consejo para la Cultura y las Artes* (CONACULTA) a finales de 1988, las políticas culturales del gobierno federal dejaban atrás la identidad nacionalista posrevolucionaria a favor de valores más contemporáneos; “[e]sta relectura del discurso estético nacional coincide con la que las colecciones corporativas tomaron al formarse desde finales de la década de los setenta, pero sin un discurso que las legitimara en su momento.” (Ramírez 53) CONACULTA, al establecerse como un órgano administrativo desconcertado de la SEP, sirvió de modelo para la creación, en 1995, del *Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León* (CONARTE).

A lo largo de la década de los noventa se da una pluralidad de expresiones artísticas y espacios para exhibirlas; también, una revalorización al trabajo del artista local por parte de las instituciones

oficiales que incentiva una mayor producción e investigación, y se despierta el interés del habitante común en la ciudad. Se consolidan las carreras en arte, y los museos, galerías y centros culturales se activan considerablemente ofreciendo una agenda cultural de buen nivel. Exposiciones como “*Mito y magia en América: los ochentas*”, en 1991, en el recién creado *Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey* (MARCO)¹, o “*Arte virtual-realidad plural*”, en 1997 en el *Museo de Monterrey*, son ejemplos claros de la internacionalización y calidad de las exposiciones. Artistas como Roy Lichtenstein o Yoko Ono en el *Museo de Monterrey*, o Louise Bourgeois en el MARCO, impulsaron una mayor apertura y consumo del arte contemporáneo en la ciudad; sin dejar de mencionar la actividad constante de galerías privadas como la galería *Arte Actual Mexicano*, que en dicha década se consolida como un apoyo de importancia para el arte contemporáneo hecho por artistas mexicanos. La *Galería Ramis Barquet*, que si bien establecida en 1987, fue en estos años que representó una opción para los artistas locales, así como el inicio de operaciones de la *Galería Drexel*, o ya después, en 1997 la *Galería Emma Molina* y la *BF.15*. En resumen, sean museos, centros culturales, escuelas, galerías, espacios independientes, entre otros, la ciudad de Monterrey y su área metropolitana, consolida un aparato cultural que permanece a la fecha, con algunas ausencias y modificaciones.²

1. Es importante señalar que el Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey se construyó con fondos federales y estatales, y que después, al ser inaugurado, la administración queda a cargo de la iniciativa privada.

2. Marco Granados enumera los espacios de exhibición que de alguna manera se legitimaron dentro de este aparato cultural en los años noventa: Arte Actual Mexicano, Arte A.C., Biblioteca Universitaria Raúl Rangel Frías, Centro Cultural Plaza Fátima, Cineteca-Fototeca Nuevo León, Drexel Galería, El Voladero, Galería Emma Molina, Galería La BF.15, La Galera, La Mesa, Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, Museo de Culturas Populares, Museo de Historia Mexicana, Museo de Monterrey, Museo del Vidrio, Museo El Centenario, Museo Metropolitano de Monterrey, Museo Regional del Obispado, Pinacoteca de Nuevo León, Planetario Alfa, Ramis

Un evento importante en estos años fue el surgimiento, en 1992, de la *Bienal Monterrey* (después cambiaría a *Bienal Monterrey FEMSA* y después solo *Bienal FEMSA*), un concurso convocado por el *Museo de Monterrey*, con el apoyo de la *Fundación Cultural Bancomer*; su aparición responde a la importancia de generar desde Monterrey un concurso de trascendencia nacional y posicionar con ello a la *Colección FEMSA*. Esta colección ha ido integrando las piezas ganadoras de la bienal, convirtiéndose en una de las colecciones privadas más importantes de Latinoamérica. Sin duda la *Bienal Monterrey FEMSA* se ha erigido como un espacio plural siguiendo intereses corporativos, pero ha estimulado la producción, difusión y consumo del arte contemporáneo no sólo de Monterrey, sino de México. Luis-Martín Lozano señala:

“[I]a aparición de la Bienal Monterrey FEMSA en 1992 no fue un hecho aislado. La decisión de otorgar un mecenazgo corporativo al ámbito de las artes plásticas en México obedeció, sin duda, a una estrategia más amplia; una que (...) con sentido humanista valora el talento creativo de los mexicanos no sólo en el mundo de las tecnologías y empresarial, sino también en las ideas y el talento de sus artistas (...) [e]n México, históricamente, las bienales y los concursos de arte han sido vocación institucional y formaban parte de una política cultural de Estado; como tal, los discursos de algunas bienales y concursos no estaban exentos de un paternalismo oficial, con todos los vicios que conlleva.” (18)

Barquet, Teatro Universitario, Villa Amadeus, Casa de la Cultura de Nuevo León, de San Pedro, de Guadalupe, de Apodaca, de Santiago, de San Nicolás, Centro Cultural Alemán, Alianza Francesa. Revisado en: “Cuando la pluralidad se hizo necesaria”, en *Artes Plásticas de Nuevo León. 100 Años de Historia*, p. 206.

Además de la *Bienal Monterrey FEMSA*, la *Bienal Regional de la Plástica Joven*, creada en 1994, la cual abarcaba los estados de Coahuila, Tamaulipas, San Luis Potosí, Zacatecas, Nuevo León y Texas, proyecto a cargo de la *Dirección de Artes Plásticas* que desaparecería al crearse CONARTE, fue otro esfuerzo por parte del Gobierno del Estado para posicionar a Monterrey como polo cultural y artístico en el país. Esta bienal se transformó en *Artemergente Bienal Nacional Monterrey*, con la intención de estimular el desarrollo de los artistas visuales de México y enriquecer el acervo de CONARTE. Aunado a los concursos y a los espacios de exposición, la educación universitaria se consolidó como plataforma para profesionalizar la labor de los artistas, críticos, académicos y promotores del arte; sin dejar de mencionar la labor de los medios de comunicación en la construcción de públicos, como la revista *Movimiento Actual*, el periódico cultural *La Máquina*, la revista *Venus*, la longeva *Armas y Letras* de la UANL, y las secciones culturales de los periódicos *El Norte*, *El Diario de Monterrey* (hoy *Milenio*) y *El Porvenir*. En la televisión, el programa *Imaginarte*, del Canal 28 (televisora estatal), informaba sobre el acontecer cultural y artístico de la región; y por su parte *Radio Nuevo León* hacía lo suyo en la radio. Para finales de siglo, Monterrey cuenta con una infraestructura institucional fuerte, con un incipiente mercado del arte, centros culturales con vínculos oficiales o de manera independiente, universidades y escuelas de prestigio, espacio en los medios de comunicación, y una comunidad artística dinámica dispuesta al intercambio con otras regiones del planeta; Marco Granados lo comenta de la siguiente manera:

“(...) lo que pasó en estos 10 años [década de los noventa] es que hemos ido aprendiendo junto con la ciudad; aprendiendo a enten-

dermos como una metrópoli compleja y en constante crecimiento, a romper en lo cultural definitiva y diplomáticamente con el centralismo (...) Hemos comprendido que la tolerancia y la pluralidad son la base de muchas circunstancias cotidianas, a manejar el vertiginoso desarrollo de las instituciones con su gente, a aceptar gustosos (a veces no tanto) lo extremo del clima y a asumir que la historia y tradición de los pueblos se hace día con día.” (238)

Breve especulación sobre los retos futuros

El cambio de siglo significó una transformación de pensamiento en los artistas mexicanos, quienes abandonaron la concepción de producir arte basándose en temas de la cultura mexicana, desarrollando propuestas en donde las prácticas del circuito global se reflejaban; en Monterrey, estas prácticas no fueron la excepción. Con la muestra de Gabriel Orozco, líder indiscutible de un grupo de artistas que buscaban un cambio profundo del arte que se producía en el país, exposición realizada a inicios del 2001, presentada por el museo MARCO, la sociedad regiomontana asistía a una transición en la manera de entender y consumir el arte. Sin embargo, las exposiciones de arte mexicano en el exterior, que buscaban presentar a México como un país moderno, practicando un discurso dentro del circuito internacional del arte, poca participación tuvieron de la escena cultural regiomontana; a pesar de ello, las instituciones culturales de la ciudad empezaron a generar una conciencia colectiva, a veces crítica y otras permisivas, sobre los cambios que acompañan al proceso de mutación sociológica global que dan paso a las sociedades posmodernas. Gilles Lipovetsky define este proceso de la siguiente manera:

“(…) una creación próxima a lo que Castoriadis denomina ‘significación imaginaria central’, combinación sinérgica de organizaciones y de significaciones, de acciones y valores (...) [que llevan a las sociedades a entenderse de nueva manera] (...) corresponde a la elaboración de una sociedad flexible basada en la información y en la estimulación de las necesidades (...)” (6)

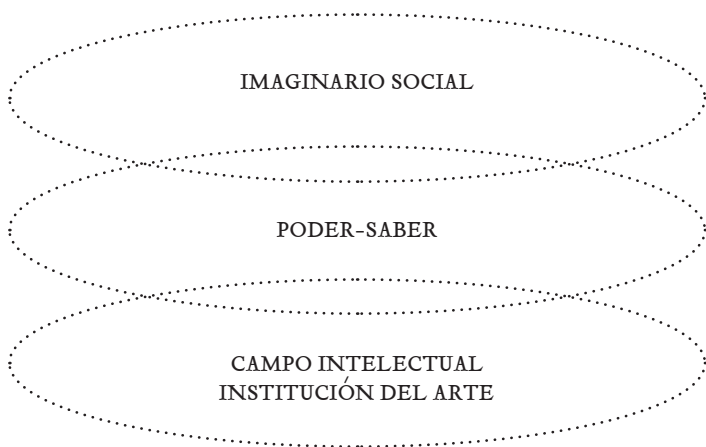
Así, Monterrey se perfila como una ciudad global, en donde el arte y la cultura posibilitan diversos acercamientos identitarios, a veces con fines económicos y políticos, y otras con el ímpetu de construir imaginarios particulares.

En la actualidad (año 2020), esa transición aún no se consolida como se pretendía; factores como el incentivar el arte y la cultura basándose en repeticiones de discursos enunciados desde los centros globales de poder, como las grandes capitales norteamericanas o europeas, han impedido que la ciudad se convierta en verdadera generadora de movimientos o tendencias, que si bien es importante una actualización constante, copiar estrategias foráneas no implica éxito en las propias de la ciudad. Además, el brote de violencia ocasionado por el enfrentamiento del Estado Mexicano con los grupos del narcotráfico, significó un éxodo considerable de la comunidad artística regiomontana, así como el cierre de diversos espacios culturales, tanto oficiales al retirársele el apoyo gubernamental para invertirlo en la seguridad, como por los espacios independientes, de clara autogestión; apesar de los cambios en el gobierno federal, tal confrontación dista de solucionarse. Aunado a esto, las desaceleraciones económicas por el cambiante sistema capitalista actual, sujeto al vaivén del mercado, implícito las problemáticas ecológicas y de sanidad,

como el sobrecalentamiento global y las pandemias, los estímulos al arte y la cultura de la región (y no solo en ella) se ven diezmadas. Miguel González Virgen apunta categóricamente:

“(...) el papel de instituciones como MARCO o el Centro de las Artes en la difusión de la obra más arriesgada de jóvenes artistas locales o nacionales que aún no logran su consagración, todavía carece de la fuerza necesaria para provocar la identificación en la ciudad de un movimiento de arte contemporáneo claro e identificado.” (43)

Monterrey lentamente va articulando su transición hacia una sociedad verdaderamente global y multicultural; mientras que los grandes corporativos regiomontanos como FEMSA, Cemex, Bimbo, Alfa, entre otros, se han convertido en multinacionales, y otras pasan a manos extranjeras, la cultura de la ciudad va modificándose en una de valores globales, de creciente hibridación, con los imaginarios exteriores transmitidos por las redes mediáticas. En sí, como bien lo menciona Miguel González Virgen, “(...) estamos ante la transformación de la sociedad neolonesa de una idiosincracia cultural atávica y regional, en una comunidad multicultural, foco de una interpretación norteña de la globalización.” (45)



Las colecciones de arte corporativas, los museos auspiciados por los grupos industriales, así como los proyectos culturales y los programas sociales que establecían, buscaban legitimar su poder instituyendo valores nacionalistas modernos (...)

Cronología

Siglo XVIII

1792. Establecimiento del Obispado y el Colegio Seminario.

Siglo XIX

Segunda mitad.

Enfrentamiento entre Vidaurri y Juárez.

Personalidades destacadas:

José Eleuterio González y Miguel F. Martínez.

Exposición industrial de la Sociedad Obrera de Monterrey.

Siglo XX

1919. Periódico El Porvenir.

Enfrentamiento entre Aarón Sáenz y Elías Calles.

1933. Universidad de Nuevo León

- Departamento de Acción Social Universitario.
- Taller de Artes Plásticas.
- Revista Armas y Letras.

1943. Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey

- Sociedad Artística Tecnológico.
- Revista Trivium.
- Sociedad Cooperativa Cuauhtémoc.
- Revista Trabajo y Ahorro.

- Revista Actividad, de la Cámara de Comercio de Nuevo León.

Revistas independientes:

- Óleo y Acuarela.
- Arte Universal.

1955. Rosario Garza Sada de Zambrano funda Arte A.C.

Enfrentamiento entre Garza Sada y Echeverría.

Década de los 70.

1974. Centro de Arte Vitro.

1975. Colección ALFA.

1977. Museo de Monterrey.

1977. Promoción de las Artes.

1978. Centro Cultural ALFA.

Escuela de Artes Plásticas, UANL.

Casa de la Cultura de Nuevo León.

El Diario de Monterrey.

Espacios y grupos culturales independientes

Grupo Brasza.

Rojó.

Miró.

Cosmos.

Artes y Libros.

Década de los 80.

Centro Cultural Plaza Fátima.

Casa de la Cultura de San Pedro.

Galería Ramis Barquet.

Década de los 90.

1990. Pinacoteca de Nuevo León.

1991. Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey.

1994. Museo de Historia Mexicana.

1995. Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León, CONARTE.

1998. Cineteca-Fototeca de Nuevo León.

Galería Drexel.
Galería Emma Molina.
Galería BF.15.
Bienal Monterrey FEMSA.
Bienal Regional de la Plástica Joven.
Imaginarte.
Radio Nuevo León.

Espacios, grupos y plataformas de arte y culturales independientes.

El Voladero.
Gargantúa Espacio Cultural.
La Galera.
La Mesa.
Movimiento Actual.
La Máquina.
Revista Venus.

2000. Creación del Centro de las Artes de Nuevo León.

Siglo XXI

Explosión de espacios, grupos, plataformas, entre otros, de arte y cultura en la ciudad. Consolidación del aparato cultural y artístico.

Bibliografía

- * Castoriadis, Cornelius. “El imaginario social instituyente”. Zona Erógena. No. 17. 1994.
- * Castoriadis, Cornelius. “La institución imaginaria de la sociedad”. 2013. México: Tusquets Editores México.
- * Cavazos Garza, Israel. “Breve historia de Nuevo León”, 1994. México: Fondo de Cultura Económica.
- * Cerutti, Mario. “Burguesía, Capitales e Industria en el norte de México. Monterrey y su ámbito regional (1850-1910)”, 1992. México: Alianza, Universidad Autónoma de Nuevo León.
- * Cerutti, Mario. “Burguesía y capitalismo en Monterrey 1850-1910”. 2006. México: Fondo Editorial de Nuevo León.
- * Cordero Reiman, Karen. “La Bienal Monterrey FEMSA y el coleccionista y promoción del arte contemporáneo”, en *Bienal Monterrey FEMSA 1992-2012*. Edición conmemorativa. 2013. México: Difusión y Fomento Cultural, A.C.
- * Fabelo Corzo, José Ramón. “Los valores y sus desafíos actuales”. 2007. Perú: EDUCAP-Instituto de Filosofía de La Habana.
- * Foucault, Michel. “Estrategias de poder. Obras esenciales, Volumen II”. Introducción, traducción y edición a cargo de Julia Varela y Fernando Álvarez Uría. 1999. España: Ediciones Paidós Ibérica, S.A.
- * González Virgen, Miguel. “Hacia la globalización norteña. Arte emergente en Monterrey”, en *Los Nuevo Leones*. Edición por Patrick Charpenel. 2007. México: Fundación Monterrey 2007 A.C.
- * Granados, Marco. “Cuando la pluralidad se hizo necesaria”, en *Artes Plásticas de Nuevo León. 100 Años de Historia. Siglo XX*. Edición por Xavier Moysén L. 2000. México: Museo de Monterrey.
- * Lipovetsky, Gilles. “La era del vacío”. 2003. España: Editorial Anagrama.
- * Lozano, Luis-Martin. “Bienal Monterrey FEMSA: Veinte años consolidando

propuestas estéticas en el arte contemporáneo de México”, en *Bienal Monterrey FEMSA 1992-2012*. Edición conmemorativa. 2013. México: Difusión y Fomento Cultural, A.C.

* Montemayor Hernández, Andrés. “Historia de Monterrey”, 1971. México: Asociación de Editores y Libreros de Monterrey, A.C.

* Moyssén L., Xavier. “El jardín en la estepa o una ciudad ilusionada con el arte” en *Artes Plásticas de Nuevo León. 100 Años de Historia. Siglo XX*. Edición por Xavier Moyssén L. 2000. México. Museo de Monterrey.

* Novo, Salvador. “Crónica Regiomontana. Breve historia de un gran esfuerzo”. Publicación de 1965, sin paginación, por la Cervecería Cuauhtemoc S.A.

* Nuncio, Abraham. “El Grupo Monterrey”. 1982. México: Editorial Nueva Imagen.

* Ramírez, Eduardo. “El triunfo de la cultura. Uso político y económico de la cultura en Monterrey”. 2009. México: Fondo Editorial de Nuevo León.

* Rubio Elosúa, Eduardo. “De promotores, instituciones y políticas culturales”, en *Artes Plásticas de Nuevo León. 100 Años de Historia. Siglo XX*. Edición por Xavier Moyssén L. 2000. México: Museo de Monterrey.

* Ruiz Acosta, Enrique. “El tiempo del arte”, en *Artes Plásticas de Nuevo León. 100 Años de Historia. Siglo XX*. Edición por Xavier Moyssén L. 2000. México: Museo de Monterrey.

* Salazar, Humberto. “La entrada al nuevo siglo”, en *Artes Plásticas de Nuevo León. 100 Años de Historia. Siglo XX*. Edición por Xavier Moyssén L. 2000. México: Museo de Monterrey.

CAPÍTULO 3

Los espacios independientes de arte en Monterrey en el proceso de globalización

Con el fortalecimiento de las industrias regionales y la llegada del Tratado de Libre Comercio de América del Norte, el proceso de apertura, diversificación y desarrollo, significó para Monterrey y su área metropolitana la experimentación de cambios profundos en el imaginario social; nuevas inquietudes aparecieron en la comunidad de sentirse parte de un global liderado por las grandes capitales del mundo, cuestionando su identidad, presenciando el desgaste en sus instituciones. En el aspecto cultural y artístico, ante los nuevos escenarios, la expectativa de otros rumbos estimuló la actividad en el ecosistema del arte regiomontano, que lo llevó a una explosión de propuestas y opciones que terminó por expandirse y desaparecer; obligando a gestar un sentido de autogestión e independencia. Los espacios independientes de arte, las prácticas alternativas, lo otro no hegemónico, permitieron que en Monterrey madurara la consciencia de la autogestión como respuesta a las necesidades no satisfechas por las instancias oficiales; así se descubren las posibilidades de tales espacios en participar como símbolos para el diálogo, la producción, el encuentro, de aquellos en el circuito del arte regiomontano.

En el presente capítulo se abordan diversas posturas que adoptan los espacios independientes en el ecosistema del arte, propios del poder creativo de la sociedad al instituir sus imaginarios;

para con ello comprender las configuraciones que presentan en Monterrey y su área metropolitana en la última década del siglo XX y las del siguiente siglo. A través de una serie de entrevistas, a quienes participaron de distintas maneras en la comunidad cultural y artística entre las décadas mencionadas, se develará la práctica de la autogestión como el ejercicio idóneo para proponer otros esquemas de acción ante lo instituido; un conjunto de reflexiones que bosquejan el panorama cultural de la sociedad regiomontana y algunos retos o problemáticas a resolver.

*

Los espacios independientes de arte y sus posibilidades simbólicas

Para comprender cómo el fenómeno de los espacios independientes de arte, también llamados alternativos, se manifiesta en el sistema artístico, se debe partir del cuestionamiento de las razones que lo producen; es primordial identificar los elementos del sistema. El *círculo del arte*, o *sistema del arte*, está compuesto por las relaciones sociales y el trabajo de quienes participan en él, a saber: los artistas, la obra de arte, el público que la aprecia, los críticos, y los intermediarios entre éstos, como los galeristas, los editores, periodistas, académicos, y otros encargados de dar a conocer, distribuir, cuestionar y reflexionar sobre el arte; George Dickie señala que “[n]ingún miembro de tal conjunto puede entenderse separado de todos los otros conceptos del conjunto.” (120) Estas partes constituyentes, apoyadas unas en otras, legitiman al sistema mismo a través del poder y autoridad que ejercen; Bourdieu lo subraya al comentar:

“(…) en toda sociedad, una pluralidad de potencias sociales, a veces concurrentes, a veces concertadas, las cuales, en virtud de su poder político o económico o de las garantías institucionales de que disponen, están en condiciones de imponer sus normas culturales a una fracción más o menos amplia del campo intelectual, y que reivindican, ipso facto, una legitimidad cultural (...)” (31)

Ante esta situación, y en búsqueda de un equilibrio o resistencia, algunos actores de este sistema del arte, normalmente ubicados en la periferia o críticos al mismo, deciden configurar espacios independientes o alternativos -mismos que se suponen libres de hegemonía, caracterizados en sugerir otro tipo de convivencia- para con ello proponer nuevos valores o dinámicas en las cuales puedan sentirse incluidos e identificados; ya que, como lo menciona Fabelo Corzo, “[a] través del poder un determinado discurso se instaure como verdad (...)” (*Los valores y sus desafíos actuales* 61) En el caso regiomontano, las instancias oficiales, los museos y galerías del circuito del arte ya legitimadas, haciendo uso del poder que disponen, establecen las formas para consumir, entender y disfrutar las actividades artísticas y culturales en la ciudad.

Entre las premisas en las que se sustentan los espacios independientes de arte, se podría mencionar el romper con las limitaciones que lo hegemónico despliega; o en todo caso, inyectarle una alternativa de operación y valoración al sistema. Otra de las razones identificadas como causantes para el establecimiento de estos espacios, es la necesidad por parte de los artistas de distribuir su trabajo sin las imposiciones que el mercado determina, o en todo caso, proponer otras relaciones socioeconómicas. Mónica Mayer,

aunque hace mención a las galerías de autor y no a los espacios independientes de arte, supone una realidad habitual sobre la precarización en la que viven la mayoría de los artistas; asegura que “[l]a razón más obvia para abrir una galería de autor es contar con un espacio de exhibición para mostrar la obra y abrirlo al mercado.” (22) Cabe señalar que este problema al que se enfrentan los artistas no es ni nuevo ni local; por ejemplo, “[e]n 1855, Gustave Coubert construyó su propio pabellón afuera de la Feria Mundial en París y en 1867. Eduard Manet abrió su galería y publicó un catálogo independiente para otra Feria Mundial.” (Mayer 22) En México, la carencia de espacios institucionales para exponer es de antaño una constante, además de la burocracia que conlleva; aunada a un mercado que resulta insuficiente y constantemente debilitado por las crisis económicas y educativas del país, así como por las políticas culturales que no siempre reconocen el valor que los espacios independientes ofrecen a la sociedad. Bajo estas circunstancias, es entendible que surjan espacios donde los individuos puedan reconocerse e identificarse, un encuentro entre personas inmersas o no en el sistema del arte; revelando con ello una vulnerabilidad en la estructura cultural no sólo de México, sino de la sociedad humana, agobiada por una cultura de masas, el capitalismo agresivo y el desgaste ecológico. Ciertamente es que no todos los espacios alternativos se configuran por estas razones, pero sí convergen en un punto: establecerse como una opción ante lo institucional. Espacios que navegan entre lo instituido y lo instituyente, como reflejo de la capacidad imaginaria creadora de la sociedad; espacios que dentro de un panorama regulado por las industrias culturales y el mercado, en donde tienen la alternativa de colaborar o quedar aparte, se transforman en refugios creadores

de nuevos significados capaces de modificar la estructura instituida y contribuir así en el proceso histórico, esperando desaparecer o legitimarse como resultado.

Con el advenimiento de la sociedad capitalista, la actividad artística no escapó de sus formas de operación, pues la producción de bienes y servicios dependen de un mercado de consumo para su existencia, donde la oferta y la demanda rigen los precios de los mismos, así como de ideas y valores; es necesario señalar que los “(...) vínculos mercantiles existen desde épocas muy anteriores al capitalismo (...) [pero] en la sociedad del capital el mercado ocupa el centro, la esencia (...)” (Fabelo Corzo, *Los valores y sus desafíos actuales* 143) Bajo las leyes del mercado, toda cultura es absorbida con la finalidad de ser masificada y así estar lista para su consumo por una gran cantidad de personas; convirtiéndose en una cultura de masas con una dependencia total al capital. En este sentido, la obra de arte se somete a las existencias de la oferta y la demanda; “(...) el artista queda sujeto a los gustos, preferencias, ideas y concepciones estéticas de quienes influyen decisivamente en el mercado (...) con lo cual se limita a sí mismo y con frecuencia niega sus posibilidades creadoras, su individualidad.” (Sánchez Vázquez 86) Aparece una especie de enajenación en el artista, obligándole a no reconocerse en su trabajo, porque su creación responde a necesidades ajenas. El sistema del arte en la globalización se basa en el mercado, orilla a los artistas a entrar en una dinámica de conversión en donde la creatividad se convierte en mercancía, negando con ello cierta libertad; ahora bien, el aspecto económico es importante, sin duda, pero sin que acapare todo el proceso de creación. Enfáticamente, Sánchez Vázquez subraya que “[e]n una sociedad en la que la obra de arte puede descender a la categoría

de mercancía, el arte se enajena también, se empobrece o pierde su esencia.” (87)

Los espacios independientes de arte se posibilitan como alternativas al proceso de enajenación imperante en las sociedades actuales, ya que los artistas, promotores, críticos, el público, la academia, entre otros integrantes, establecen sus propias reglas con el objetivo de crear libremente sin las exigencias del mercado; sin caer en representaciones o simulacros. Un argumento en contra de esta hipótesis sería justo una de las razones por las que se crean este tipo de espacios, donde el artista muestra su obra con la intención de venta, declarando que con esta acción se hace partícipe del mercado; la diferencia radica en la forma de promover la venta, dentro de intercambios sin especulación comercial. Posibilidades simbólicas que los mantienen alejados del mercado alineado, mismas que regulan los canales de comunicación; los espacios independientes de arte representan plataformas que permiten participar, de una manera más natural y no bajo imposiciones, del sistema de arte, donde el pluralismo sea el objetivo. Sólo a través de negarse a crear bajo las directrices del mercado agresivo o de las instituciones oficiales -y no únicamente por parte de los artistas, sino de todos aquellos inmersos en el sistema-, los espacios independientes de arte pueden configurar mecanismos idóneos para lograr una oposición al monopolio de la cultura de masas y el trabajo enajenado, con un cambio significativo en las relaciones económico-sociales. Por tal motivo, estos espacios de arte deben aportar en el propósito social de crear nuevas dinámicas identitarias, alejadas de la lógica del mercado capitalista neoliberal, y apoyar el quehacer artístico y cultural de una sociedad, no ya globalizada, sino multicultural, sin un centro global imaginado, subrayando las diversas globalizaciones existentes.

En lo social, en la necesidad humana de relacionarse con otros seres humanos, los espacios independientes de arte son plataformas adecuadas para el encuentro libre entre individuos; con ello estimulan el trabajo creador de los artistas y de quienes participan del ecosistema del arte. Esta capacidad de acción se establece como la diferencia más significativa, al ser una actividad por la cual el hombre cobra conciencia de sí, puede exteriorizarse y humanizarse; en la práctica artística se funda la conciencia y la existencia del ser humano con la realidad. “En la relación estética del hombre con la realidad se despliega toda la potencia de su subjetividad, de sus fuerzas humanas esenciales, entendidas éstas como propias de un individuo que, es por esencia, un ser social.” (Sánchez Vázquez 52)

A través del arte el hombre extiende su condición, y en las sociedades capitalistas agresivas, el individuo pierde su esencia; esto no significa, como lo comenta Fabelo Corzo, “(...) que la verdadera creación artística sea imposible en el capitalismo o que para crear genuinos valores estéticos haya que hacerlo desde una actitud necesariamente contrasistémica (...)” (*14 tesis sobre los valores estéticos* 34-35); sino comprender que son los caprichos y las preferencias consumistas del hipercapitalismo las que rebajan la creación humana a un nivel de mercancía. Sobre este punto sería conveniente citar a Sánchez Vázquez, quien aclara esta relación negativa entre la exigencia capitalista de que el artista produzca siguiendo las leyes del mercado:

“(...) el trabajo artístico puede responder, fundamentalmente, a la búsqueda de una utilidad material sin negar lo que constituye el verdadero fin de su actividad: expresar las ‘fuerzas esenciales’

del ser humano. De ahí que el artista no pueda producir respondiendo a una necesidad exterior, convirtiendo su actividad en una actividad que le sea extraña, impuesta desde fuera, ya que entonces no satisface su necesidad interior de desplegar su riqueza humana; su actividad deja ser un fin para convertirse en medio. Pero sólo cuando el artista crea libremente -es decir, respondiendo a una necesidad interior- puede encaminar su actividad al verdadero fin del arte: afirmar la esencia humana en un objeto concreto-sensible.” (86)

A pesar de estas reflexiones sobre las posibilidades que presentan los espacios independientes de arte como estimulantes del trabajo creador y libre de la actividad artística, es deber identificar los mecanismos que las instancias articulan para hegemonizar el sistema. Estamos presenciando una reorganización del circuito del arte, de la cultura en su totalidad, en la cual la legitimación simbólica que las instituciones, aparentemente autónomas de lo mercantil capitalista, se encuentran cada vez más vinculadas con el *marketing* y la publicidad masiva; en donde “[l]a autonomía de los campos culturales no se disuelve en las leyes globales del capitalismo, pero sí se subordina a ellas con lazos inéditos.” (García Canclini 60) ¿Será este el futuro próximo que le aguarda a los espacios independientes de arte?, ¿acaso éstos terminarán sucumbiendo ante las leyes de la sociedad capitalista enajenada? “Quien no se adapta es golpeado con una impotencia económica que se prolonga en la impotencia espiritual del solitario. Excluido de la industria, es fácil convencerlo de su insuficiencia.” (Adorno y Horkheimer 178) Este momento histórico es uno en el que la formación económico-social invade todas las esferas de la vida y las transforma en espectáculo, un concepto que

Guy Debord lo define a grandes rasgos como una simple apariencia: “[t]odo lo directamente experimentado se ha convertido en una representación.” (37) Ahí se encuentra el cuestionamiento, la duda sobre si esta resistencia a lo hegemónico es tan sólo una apariencia, una representación en el juego de poderes que se percibe ya como simulación. “La rebelión meramente espectacular puede, así, coexistir con la beata aceptación de lo establecido, también como si se tratase de lo mismo: así se pone de manifiesto el hecho de que la propia insatisfacción se ha convertido en mercancía (...)” (Debord 64) De importancia subrayar que Debord habla de una “rebelión meramente espectacular”, es decir, de una rebelión aparente, representada; en todo caso, los espacios independientes de arte deben configurarse y operar como verdaderos espacios que den cabida a la libertad de creación y pensamiento, y no arrojados con falsas caretas de rebeldía u oposición para después desenmascarse como un engrane más en la sociedad del espectáculo. Ahí radicaría la verdadera aportación que estos espacios pueden ofrecer al sistema del arte, y no únicamente a éste, sino a toda una sociedad que cada día se banaliza más en favor de la mercancía y la representación, la apariencia y la enajenación, apesar de las crisis económicas y sanitarias. Asistimos al momento histórico para un cambio de pensamiento, la oportunidad de reimaginarlos, permitir la multiculturalidad, las globalizaciones y establecer un nuevo capitalismo, que posibilite regresar a las personas a su centro.

La conciencia de la autogestión y la burbuja del arte

Con la llegada del Tratado de Libre Comercio promovido por el presidente Carlos Salinas de Gortari, el neoliberalismo termina por instaurarse en el país; la región noreste de México es de las

primeras en adaptarse al cambio. La ciudad de Monterrey, bajo un esquema geopolítico proyectado desde el gobierno federal y los empresarios regiomontanos, es invadida por empresas transnacionales que obligan a las locales modificar procesos y entrar en el sistema económico norteamericano; un dinamismo que transformó a la ciudad en un polo atractivo a nivel continental. En el arte y la cultura, una nueva generación de artistas, gestores, críticos, académicos, público -entre otros agentes del sistema del arte- aparece en la escena, interesados en los discursos y prácticas internacionales. Aquella generación compuesta, por un lado, de quienes procedían de la *Escuela Mexicana de Pintura* y su legado, y por el otro del *abstraccionismo* y la *pintura geométrica*, estaba siendo superada por las inquietudes de nuevos actores en la región. En los años noventa, con la apertura del Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, el Museo de Historia Mexicana, la iniciativa de CONARTE y el Museo de Monterrey, se consolida un aparato cultural bajo el patrocinio de las más grandes empresas regiomontanas como CEMEX, VITRO, ALFA, FEMSA; mismo que responde a los intereses de éstas. Además, en lo teórico y académico, se consigue una formalización representada por la Facultad de Artes Visuales, de la UANL, que logra establecer un marco teórico capaz de permitir el pensamiento crítico que pueda ser aplicado a la producción artística; un despertar en la consciencia de la posibilidad del acuerdo o desacuerdo con las propuestas presentadas por el aparato cultural instituido en la ciudad. A pesar de la agenda cultural de las instituciones oficiales, enfocadas en eventos y artistas internacionales, la escena local buscaba abrirse paso en una ciudad experimentando una transformación propia del proceso de globalización.

Sobre el tema de la profesionalización artística -uno de larga discusión, ya que el campo de las artes no está sujeto únicamente a las leyes del mercado laboral como lo están otras actividades-, en entrevista con Enrique Ruiz, artista y académico formado en la Universidad Autónoma de Nuevo León, reconocido en el circuito del arte regional, tanto del instituido como el periférico, en los años noventa se respiraba un ambiente de optimismo y energía suficiente para proyectar y experimentar nuevas rutas e ideas:

“En cuanto al nivel de educación siempre hubo esa preocupación, que de forma natural se fue dando dentro de la Facultad, también en Arte A.C., y después en el CEDIM; se buscaba convivir con nuevas disciplinas derivadas o emparentadas con el arte, como el diseño gráfico, la fotografía y el vídeo (...) y con eso esperábamos cubrir el asunto de la visualidad.” (*Entrevista Eliud Nava / Enrique Ruiz*)

Con la aparición de CONARTE, las instituciones culturales estatales terminaron de constituir su perfil de acción, uno enfocado en las prácticas del arte contemporáneo, para diferenciarse con el común denominador practicado en el resto de la república. Enrique Ruiz lo subraya de la siguiente manera:

“Me parece que desde el origen mismo de las instituciones de cultura nuevoleonenses hay una autonomía; de hecho, la Casa de la Cultura, así como la conocemos en su origen dedicada a las artes contemporáneas es atípica, porque la mayoría de las casas de la cultura en el país se dedican más al estímulo y al cuidado de la cultura popular. Desde ahí creo que gente como Rodríguez

Pascal y también como Alejandra Rangel, la primera directora de CONARTE, hay una preocupación, no sé, así como muy norteña, de que acá nosotros solos podemos con todo; esta idea de autonomía basada en lo económico, en los grupos económicos que siempre han manifestado distancia con el centro bajo muchos términos, y lo único que se consolida es eso.” (*Entrevista Eliud Nava / Enrique Ruiz*)

A principios de los años noventa, en el circuito del arte regiomontano se percibía un entusiasmo por la explosión de acontecimientos, espacios y eventos que, en palabras del artista: “(...) [hacían] pensar que se puede hacer y vivir por la cultura... y no solamente de las artes plásticas, visuales, sino en general.” (*Entrevista Eliud Nava / Enrique Ruiz*) Al cuestionársele si este optimismo latente en dichos años llegó a concretarse en objetivos precisos por parte de las instituciones, Ruiz Acosta contesta:

“Pues tal vez sí porque en determinado momento la escena regiomontana de repente resultó atractiva. Por ejemplo, del DF, empezó a haber vueltas para ver qué es lo que estábamos haciendo y a llevarse cosas, e intentar conectar, meternos en el circuito; en ese sentido me parece que el frenesí abrió muchas puertas, pero también hay que entender que cambió el mundo. En los ochenta entra la computadora y poco tiempo después el Internet, y toda esa actividad se empieza a encausar también por ahí... creo que son cambios climáticos.” (*Entrevista Eliud Nava / Enrique Ruiz*)

Carlos Limas, artista y promotor cultural, activamente presente en la escena del arte en Monterrey, considera que en los noventa

“(...) existía la idea de presentarlo todo, de darle valor real a todas las formas de expresión (...) no era para integrarse a la institución, a lo que estuviera en ese *mainstream*; existía algo más que eso, algo más allá de lo que se estaba viendo en ese aparador bien iluminado.” (*Entrevista Eliud Nava / Carlos Limas*) Reflexionando en las palabras de Limas, se podría deducir que en estos años, el aparato cultural en la región estaba en plena experimentación y en búsqueda de re imaginarse en su identidad, sobre todo cuando concreta:

“El ambiente general de una comunidad artística sana debe tener todos los elementos, lo bueno y lo malo que está detrás de eso; diferentes realidades que al final formen parte de una sola, una que le de equilibrio a toda la contra cultura, esa parte de expresión no oficial.” (*Entrevista Eliud Nava / Carlos Limas*)

Para Eduardo Ramírez, académico y crítico de arte, los noventa significaron un auge económico que tuvo su repercusión en la infraestructura cultural de la ciudad, provocando con ello “una burbuja”, donde el proceso de descentralización de CONACULTA, las becas FONCA, o los apoyos de la iniciativa privada, estimulaban la práctica artística sin cuestionar su contenido teórico:

“(...) con esta búsqueda de un nuevo panorama económico que tiene la globalización, los mercados globales (...) con el tratado de Norteamérica de libre comercio (...) se da un auge económico, un apoyo a Nuevo León, a la industria de Nuevo León, y se dispara FEMSA, se dispara CEMEX, VITRO, como primeras industrias a nivel internacional (...) Si tú investigas (...) hay poca profundidad

teórica, de formación (...) los jóvenes que ganan becas, que se van a las ferias, y que hacen toda una vida de artistas sin producir o sin dar un resultado en prácticas reales (...)” (*Entrevista Eliud Nava / Eduardo Ramírez*)

Sin ser la única razón, para Ramírez, lo anterior coadyuvó a que los coleccionistas no se enfocaran en lo local, sino en valores consagrados, convirtiendo a las instituciones oficiales en “(...) vitrina de esos valores.” (*Entrevista Eliud Nava / Eduardo Ramírez*)

Este juego de intereses y representaciones institucionalizadas del aparato cultural oficial respondía a las expectativas de quienes ostentaban cierto poder real o simbólico, permitió una consciencia de autogestión en la gran mayoría de quienes se encontraban en la periferia del circuito del arte regiomontano; por mencionar algunos ejemplos, el proyecto de *Inconsciente Colectivo*, un grupo de artistas ligados a la producción de fanzines, a la música y a los cómics, que buscaba nuevas formas de trabajo sin replicar las instituidas. *Inconsciente Colectivo* era un conjunto de estudiantes y agregados de la Facultad de Artes Visuales de la UANL con un “(...) espíritu punk [que] hacían publicaciones muy artesanales (...)” (*Entrevista Eliud Nava / Enrique Ruiz*) Entre los integrantes de este colectivo se encontraba Enrique Ruiz, quien afirma que “(...) sí había una inquietud (...) de un estar en el mundo de forma crítica (...)” (*Entrevista Eliud Nava / Enrique Ruiz*) y se manifestaba en las publicaciones realizadas. Además de las publicaciones, el colectivo también desarrolló algunas exposiciones en distintos espacios, tanto institucionales como alternativos, ya que la intención no era el boicot, sino el hacer las cosas de otro modo y no participar del mercado. Otro grupo de similares características, también de la

Facultad de Artes Visuales de UANL, fue *La Santísima Trinidad*, que junto al ya mencionado, estaban enfocados en romper con los moldes de producción, de hacer cosas no convencionales, a jugar y plantear discursos fuera de los propagados por la hegemonía oficial. Un par de años más tarde, con esquemas de trabajo similares a los colectivos comentados, se configura *La Caja* -en el que también participaba Enrique Ruiz-; colectivo que, en palabras de uno de sus integrantes, trabajaba de la siguiente forma:

“(...) partía de hacer las cosas fuera de los espacios oficiales, pero no porque los espacios oficiales fueran el enemigo, sino porque (...) había una necesidad de tocar lo real, de entender hasta dónde un discurso artístico podía pervivir o ser entendido sin la instancia oficial.” (*Entrevista Eliud Nava / Enrique Ruiz*)

Pasada la primera mitad de la década de los noventa, apoyado en dinámicas autogestivas, aparece *La Mesa*, un taller-galería en donde se congregaban algunos artistas, entre ellos Aldo Chaparro como fundador, Ismael Merla y Mario García Torres; se juntaban con el objetivo de establecer un espacio alternativo para proyectos de exposición, presentaciones de libros o discusiones sobre arte. Para finales de la década, aparece la revista *La Tempestad*, con artículos sobre arte contemporáneo, así mismo las revistas *Celeste* y *BabyBabyBaby*, dirigidas por Vanesa Fernández, las cuales comunicaban al regiomontano lo más actual en el mundo del arte, revistas que en sus inicios se realizaban desde Monterrey. También, el estudio de Alfredo Salazar, fotógrafo de profesión, se convirtió en un punto de referencia para la comunidad artística; muchos de estos espacios y proyectos no buscaban establecerse como críticos del

sistema, ni ser subversivos al mismo, sino buscaban nuevas formas de hablar y hacer arte, y otros tantos como espacios para la tertulia. Sin embargo, no todos los proyectos que se gestan en esta década se configuran acrílicos o siguiendo las tendencias internacionales del arte; otros, por el hartazgo de la comunidad artística al no ser representados por los espacios oficiales, se articulan y maduran con un sentido crítico. Por ejemplo, el trabajo artístico de Juan José González, “Juanjo”, con su proyecto *La Lloradera*, en el que cuestionaba, tal vez no de manera directa, las directrices que marcaban las instancias oficiales en cómo debía ser el trabajo del artista regiomontano. Damián Ontiveros, artista y gestor cultural, señala que esta falta de crítica “(...) obedece a la idiosincracia del regiomontano (...) espacios que eran pequeños espacios culturales pero realmente eran puro desmadre (...) que está bien, es hacer otra forma de oposición pero que no sale de ahí, que se queda adentro.” (*Entrevista Eliud Nava / Damián Ontiveros*)

Aunque algunos espacios buscaban generar un diálogo de crítica, la mayoría continuaba en un estado lúdico y poco formal en la práctica artística de la región, o buscaban evitar la burocracia oficial y tener el control de lo se exponía; un ejemplo claro de esto último sería el proyecto de Miguel Rodríguez, Damián Ontiveros y Javier Monje, un espacio alternativo de corta duración, en donde se presentaban proyectos artísticos en la inmediatez del ejercicio creativo, que aunque formado a principios del nuevo siglo, ejemplifica el pensamiento de los artistas que pretendían establecer otra forma de actuar a lo acostumbrado y hegemónico:

“Esas fechas estuvieron muy álgidas en cuanto a la producción en Monterrey, había mucho movimiento. estaba la gente experi-

mentando cosas, todos estábamos haciendo cosas, todo era muy permisivo, había muy buen cotorreo en esas fechas; incluso gente venía de otras ciudades para ver lo que estaba sucediendo en Monterrey (...) En el 2001, el Maik [Miguel Rodríguez], el Monje [Javier Monje] y yo, abrimos -bueno lo abrimos entre comillas porque ahí trabajábamos-; estaba cerca de la casa de Los Lichis, ahí en la Obrera, se llamaba la *Galería Vilma Madero* y estaba ahí en Madero y en Batallón de San Blas. Hicimos como unas 5 exposiciones pero la verdad era como el mood de 'bueno, tengo un trabajo, un lugar en donde vivo, voy a poner un espacio independiente' (...) Pues lo hicimos y ya, lo hicimos y lo cerramos; estuvo ahí como un año funcionando." (*Entrevista Eliud Nava / Damián Ontiveros*)

Las palabras de Ontiveros pueden ser entendidas como la necesidad, por parte de los artistas, de operar sin los formalismos del sistema, y que de cierta manera justifican la práctica autogestiva que se percibía como válida en este cambio de décadas.

En 1997, un grupo de diseñadores franceses integrantes de *Trois Quart Face*, entre ellos Pierre Raine, deciden abrir una galería de arte contemporáneo en Monterrey, la cual también funcionaría como agencia de diseño gráfico; pronto la *BF.15* -así fue llamada-, logra posicionarse como el espacio más propositivo, en cuanto al arte contemporáneo, en la ciudad. Tres años después, en el 2000, la galería cierra señalando un mercado del arte reducido y poco interés por el público, además de las dificultades económicas para sustentarla, así como la falta de apoyo de las instituciones oficiales. Por la galería pasaron algunos de los artistas locales que actualmente se encuentran trabajando en el circuito de arte

internacional, por ejemplo, el colectivo *Tercer Un Quinto*, Mario García Torres, Santiago Sierra, o el grupo *Semefo*, del que se desprende Teresa Margolles; Rubén Gutiérrez, artista y promotor regiomontano, lo describe de la siguiente forma:

“La BF detonó muchas cosas y aglutinó a toda una generación de artistas. Fue un lugar muy importante en México, no solamente en Monterrey, sino en México; antes que existiera Kurimanzutto, la BF15 exponía Semefo, Santiago Sierra (...) eso le daba cierta característica que la diferenciaba de las galerías establecidas comerciales y al mismo tiempo la visión que traían estos chicos era como fresca, otra visión, otro punto de vista acerca del arte (...) Sí fue un parteaguas en Monterrey, rompió esquemas mentales en cuanto al coleccionismo, en cuanto a qué es el arte, en cuanto a cómo se puede insertar eso que nosotros decimos que es arte en una tradición de arte mexicano.” (*Entrevista Eliud Nava / Rubén Gutiérrez*)

Para Enrique Ruiz, la *Galería BF.15* logró vincular el interés de los pocos coleccionistas de arte en la ciudad con los lenguajes contemporáneos, estimulando por poco tiempo un insípido mercado; “(...) ellos tienen muy claro que el material que ya se estaba produciendo acá podía ser objeto del mercado, y son los que empiezan a señalarlo y a apuntarlo; pero no a nivel local.” (*Entrevista Eliud Nava / Enrique Ruiz*) El cierre de la galería evidenció un momento de euforia que se disipó en los primeros años del nuevo siglo. La falta de interés de las instituciones gubernamentales por promover eficazmente a los artistas locales y el cierre de espacios museísticos corporativos, perturba a la comunidad cultural de la ciudad; “(...)

los que pensaban que por la cantidad de eventos y acontecimientos que se dan en la ciudad, suponían que ya se puede vivir del arte en Monterrey, y les perturba que no se vea, que no se materialice, que no esté ahí.” (*Entrevista Eliud Nava / Enrique Ruiz*) Por su parte, Eduardo Ramírez considera que la *Galería BF.15* apareció en un momento en que la “burbuja” del circuito del arte regiomontano estaba en su apogeo, provocando poca postura crítica por parte de la escena artística de Monterrey que sólo estaba interesada por ser promovida por la galería, “(...) la mayoría quería apuntarse y hacían fila (...) querían que los incluyeran y no se cuestionaban si estaba bien o estaban mal.” (*Entrevista Eliud Nava / Eduardo Ramírez*)

No cabe duda que a pesar de las diferentes opiniones que se tengan sobre este espacio, la *Galería BF.15* se convirtió en referencia en el circuito del arte regiomontano; su esquema empresarial constituido por la galería de arte y el diseño gráfico, no bastó para sobrevivir en la ciudad, este proyecto sucumbió ante un aparato cultural inmerso en la autocomplacencia:

“(...) fueron de los primeros que empezaron a introducir a los artistas jóvenes (...) los prepararon con las becas, las universidades, etcétera. Los llevaron a la FIAC, los llevaron a ARCO, los llevaron a todos lares y hasta funcionaron (...) pero, igual, como todos los proyectos autogestivos se pauperizan y truenan, cuando no están bien fijados.” (*Entrevista Eliud Nava / Eduardo Ramírez*)

Al final, la *Galería BF.15* no superó la demanda de artistas jóvenes buscando representación, ni las dificultades de exposición en una sociedad desinteresada en el arte; fue un ejemplo claro del

declive de la escena artística regiomontana, que al inicio del nuevo siglo, hubo de enfrentar graves problemas como el recrudecimiento de la violencia a manos del narcotráfico, desastres naturales y el letargo de las instituciones culturales oficiales en responder al desgaste del tejido social. Damián Ontiveros lo ilustra de una manera simple y llana: “(...) nos quedamos esperando a que algo pasara (...) algo se desinfló, algo se cayó, algo se pinchó y mucha gente empezó a emigrar.” (*Entrevista Eliud Nava / Damián Ontiveros*)

La autogestión como alternativa y supervivencia

En los primeros años del nuevo siglo, las expectativas de la comunidad artística regiomontana habían cambiado drásticamente; aquel *boom* -por así denominarlo- vivido en los años noventa, se fragmentó y disipó ante las desilusiones de una comunidad llena de energía e inquietudes. Muchas son las razones que ocasionaron este declive, siendo las principales el abandono de las instituciones del Estado al estímulo del quehacer artístico local en aras de proyectos externos, un coleccionismo casi inexistente de la producción contemporánea regional (tanto que la iniciativa *Muestra 001: Feria de Arte Contemporáneo*, gestada en Monterrey, emigra a Ciudad de México para convertirse en *Zona Maco*), el aumento de los índices de violencia, entre otros factores. Espacios museísticos de importancia como el *Museo de Monterrey* (1977-2000) cierran, suponiendo que el *Centro de las Artes* sustituiría su papel -grave error, ya que al desaparecer el museo, inmediatamente se percibe un vacío; el *Centro de las Artes* no ha logrado establecerse al nivel que tenía el *Museo de Monterrey*-. Ante esta situación, la comunidad artística

regiomontana tuvo que valerse de la autogestión como herramienta y modelo para sobrevivir en un escenario que se iría degradando al paso del tiempo. Rubén Gutiérrez, en entrevista, describe la escena de arte regiomontana en esos años de la siguiente manera:

“Estábamos como saliendo del boom de los noventa; ya no estaba la BF15, que fue un golpe duro para la escena de Monterrey (...) [la escena del arte en Monterrey se encontraba] perdida. También muchos artistas empezaron a irse, empezaron a emigrar al DF, empezaron a consolidarse en otros lados y había una especie de impasse que después se agravó con la violencia, con toda la ola de inseguridad (...)”. (*Entrevista Eliud Nava / Rubén Gutiérrez*)

Damián Ontiveros comenta que “(...) algo le faltó a Monterrey y fue más promoción cultural (...)” (*Entrevista Eliud Nava / Damián Ontiveros*) El que también fuera vocal del gremio de Artes Plásticas ante CONARTE, en el periodo del 2010 al 2013, considera que el organismo estatal no cumplió con sus deberes, ocasionando con esto el desplome percibido en el dinamismo observado en los años noventa:

“(...) si CONARTE era el encargado de la promoción creo que le faltó sacar, le faltó exportar el capital cultural que estaba ahí; nunca se hizo una exposición enorme de artistas nuevoleonese, nunca hubo (...) CONARTE lo que hace es recibir, o sea, CONARTE busca ofertas y las agarra de fuera. Si viene algo de Alemania, si viene algo del DF, súper chido porque se escucha como si somos bien internacionales; eso es la mitad de lo que hay que hacer, la otra mitad es sacar lo que tú ya tienes aquí, es sacar

tu producto (...) y eso nunca lo hizo CONARTE; creo que era la instancia adecuada para hacerlo y nunca lo hizo (...) hacer una gran revisión de artistas por ahí del año 2003, 2004, hubiera sido lo mejor que le pudo haber pasado a la cultura de Nuevo León; hablando de arte contemporáneo, pero nunca pasó.” (*Entrevista Eliud Nava / Damián Ontiveros*)

Antes de cerrar, el Museo de Monterrey realizó una revisión de las artes plásticas de la región, que desembocó en un catálogo de lujo y en una exposición que tituló “*Artes Plásticas de Nuevo León. 100 Años de Historia. Siglo XX*”; la exhibición, conformada por piezas de la Colección FEMSA, presentó la trayectoria de las disciplinas artísticas más abordadas por los artistas nuevoleonenses. El recién creado, en esos años, Centro de las Artes, sustituiría el papel que el Museo de Monterrey había estado realizando; sobre este supuesto Ontiveros concluye:

“(…) debió de haberse hecho una revisión por una segunda parte, CONARTE supongamos (...) una revisión platóformática de qué está pasando, qué es lo que tenemos (...) Creo yo que ese boom (...) yo no veo que se esté dando otra vez, ya pasaron 10 años; sube y baja, se infla, se poncha, salen poquitos y empiezan a emerger pero no acaban de cuajar.” (*Entrevista Eliud Nava / Damián Ontiveros*)

Ante este panorama, surge en Monterrey una publicación autogestiva que buscaba estimular la crítica formal en el circuito del arte regiomentano, sus prácticas y discursos, se llamó *Velocidad Crítica*; esta revista se publicó entre el año 2000 y el 2007, periodo

en el que se convirtió en referente editorial. En palabras de uno de sus creadores, así describe el proceso de configuración de dicha publicación:

“En esas pláticas que te digo que yo tenía con alguna gente, Mario Fernández, un estudiante de arte, estaba haciendo la Maestría en Humanidades en la UDEM; íbamos a comer, ‘¿fuiste a tal exposición? (...) en otra comida, ‘es que tenemos que hacer una publicación’ (...) le empezamos a llamar El Hacker (...) de algo completamente flexible, de algo totalmente manuable; gratuito, de textos muy breves (...) Una de las cosas de las que partimos es que en Monterrey había suficientes profesionistas como para aventarnos un parrafito cada quince días (...) preferimos la flexibilidad y la rapidez, la periodicidad, que cada tres meses y la profundidad (...) que no tenga publicidad, que no tenga ningún apunte mal porque estamos plagados de imagen y lo que falta es el discurso, el diálogo, la construcción y demás (...)”
(Entrevista Eliud Nava / Eduardo Ramírez)

La falta de un esquema de autocrítica en el ecosistema del arte de Monterrey en los años noventa, y presionado de alguna manera por la desaceleración en la dinámica vivida, permitió la maduración de una consciencia de cuestionamiento al propio ecosistema desde una perspectiva formal y propositiva; un ejemplo de ello fue la propuesta *Object Not Found*, dirigido por Rubén Gutiérrez. *ONF* nació como un proyecto de difusión y de promoción para convertirse en una plataforma para artistas emergentes:

“Nació por una problemática muy específica que era la falta de este tipo de espacios en el contexto de Monterrey; un espacio

independiente dirigido por artistas que se dedicara a difundir, hacer visible la obra de ciertos productores, también traer gente de fuera para conformar redes, y es un proyecto que se ha ido adaptando con el paso del tiempo para sobrevivir. De pronto ha sido una especie de sala de proyectos, de pronto se ha convertido más hacia una residencia, de curadores o artistas; de pronto es un proyecto nómada que lleva exposiciones a otros espacios o que interviene otros espacios, institucionales o no.” (Entrevista Eliud Nava / Rubén Gutiérrez)

El proyecto *Object Not Found* aparece como respuesta a las necesidades que los artistas jóvenes de la región tenían, especialmente en lo referente a la representación por parte de la instancias gubernamentales o privadas configuradas como lo oficial en el circuito del arte de la zona; se constituyó como un proyecto autogestivo, en el que el apoyo institucional complementara su operación, sin comprometer su agenda o líneas de investigación.

“Una plataforma libre de los esquemas de una institución, que estuviera en manos de los artistas. Nunca ha recibido una beca considerable, pero sí ha recibido muchos apoyos de gente que simplemente aprecian el arte y tienen colecciones; y algunos apoyos institucionales (...) Nunca en metálico pero sí en boletos de avión cuando teníamos invitados, o nos imprimían muchas invitaciones, pósters; ese tipo de apoyos sí hemos recibido, pero más de iniciativas privadas (...) Tampoco ha tenido un equipo de trabajo estable, y tampoco hemos tenido sueldos; ha sido a través de colaboraciones que yo realizo.” (Entrevista Eliud Nava / Rubén Gutiérrez)

ONF no buscaba estar en contra de lo instituido, sino cuestionarlo; pretendía generar preguntas, exponerlas y permitir que cualquiera interesado les diera respuesta:

“Desde un principio se tenía una perspectiva de qué es, a dónde queríamos ir (...) un mejoramiento en cuanto a los artistas, lo que hacen, lo que se cuestionan, cómo lo muestran (...) que fuera una sala de experimentos, un laboratorio (...) un espacio vivo donde la gente iba y lo gozaba y surgían relaciones de alguna manera (...) al fin de cuentas sí era una plataforma de visibilidad, mucha gente a partir de ahí se dio a conocer y después entraron en galerías también, en instituciones.” (*Entrevista Eliud Nava / Rubén Gutiérrez*)

Sobre la carencia de espacios institucionales que dieran cabida a la demanda de artistas jóvenes que deseaban presentar su trabajo, los espacios independientes que se configuraron en los primeros años del siglo, se convierten en la alternativa ante el desinterés o incapacidad de las instancias oficiales. Esto se evidencia en las palabras de Gutiérrez al comentar las razones que motivaron la creación del *Object Not Found*:

“[Nace] En el 2003. La idea surgió en una plática en MARCO, estaba Eric Cámara, y al final, entre los comentarios de los asistentes estaba la queja de que no había espacio para los artistas en el museo MARCO; espacio para los artistas jóvenes locales en las galerías, o sea no sabían cómo infiltrarse en ese sistema. Básicamente lo que propuso Eric ahí era que hicieran sus propios espacios; ahí como que pensé que valdría la pena hacer un

proyecto así y realizar un poco de trabajo cultural en ese sentido.”
(Entrevista Eliud Nava / Rubén Gutiérrez)

Otro proyecto que nace a causa de esta problemática fue el dirigido por Carlos Limas, *Espacio de Alto Riesgo*, que se articula por la necesidad de presentar a la comunidad el trabajo realizado por un conjunto de becarios de CONARTE en el 2004. Ubicado en el segundo piso inhabitado de una escuela de enfermería, *Espacio de Alto Riesgo* pronto se convirtió en una opción para que los artistas emergentes pudieran mostrar su trabajo:

“[n]o era obligación de CONARTE el darle a los becarios un espacio para las retribuciones, era un compromiso que teníamos nosotros a resolver con la institución (...) no había esa preocupación de apoyarlos y abrir más espacios institucionales donde pudieran entonces reunirse los becarios y cumplir; darnos un espacio para las exposiciones finales. Todos habíamos estado batallando para conseguir un lugar donde exponer [Limas era becario de CONARTE en ese año]; se me ocurrió comentarlo una vez en esas reuniones que teníamos (...) que había un espacio que estaba en ciertas condiciones pero que se podía intervenir, donde podíamos hacer exposiciones y así todos pudiéramos completar y cumplir con la retribución (...) Lo fuimos a ver y a todo mundo le gustó; decidimos hacer la exposición ahí.” (Entrevista Eliud Nava / Carlos Limas)

Limas considera que la experiencia vivida, de adaptar un espacio que sirviera de apoyo para los artistas jóvenes, fue muy gratificante para quienes se involucraron a lo largo del proyecto:

“El lugar no tenía ventanas ni puertas, eran alrededor de 7 salones; había goteras en algunos, se veían los ladrillos del muro (...) estaba sucio y lleno de escombros. Logramos convencer a CONARTE para que nos apoyara con lo menos en la instalación eléctrica (...) Hicimos la exposición, fue mucha gente y al final (...) gente se acercó conmigo para preguntarme que si ellos podían exponer ahí (...) Yo no lo había pensado de esa manera, de integrarme a un espacio (...) no había aceptado que existía la necesidad de abrir espacios para que estuvieran ahí y apoyar a los que están empezando, es decir, darle oportunidad a artistas emergentes de hacer sus exposiciones, sobretodo porque dejar que ellos tengan que pasar por lo que uno ya pasó: esa primera experiencia.” (*Entrevista Eliud Nava / Carlos Limas*)

A mediados de la primera década del siglo, en Monterrey se vivían inquietudes que develaban un sentido de orfandad; la ciudad, empeñada en dar una imagen saludable en su aparato cultural -uno enfocado en lo de afuera y no en lo local, como se ha comentado-, maquillaba los reclamos que realizaban los artistas locales al no sentirse incluidos; “[t]e dabas cuenta que [en] los bares se hacían espacios para exponer, aunque fuese en el muro y obras pequeñas (...) no tenía que ser una sala de exposiciones.” (*Entrevista Eliud Nava / Carlos Limas*) A pesar de este dinamismo obligado, muchos de los integrantes de la comunidad artística se desconocían o se encontraban desunidos; para Carlos Limas, Espacio de Alto Riesgo permitía un “(...) sentido de colaboración, de apoyo, de simplemente ir estableciendo una forma distinta de integrarse (...) una manera de ir abriendo espacio y hacerlo más comunitario (...)”. (*Entrevista Eliud Nava / Carlos Limas*) En el año

2006, Limas es invitado a integrarse al *Taller de Experimentación Plástica TEP*, de CONARTE, e implementó en éste los mecanismos de trabajo que descubrió en el espacio independiente -en sí, se podría argumentar que el TEP se caracterizaba por ser el espacio más alternativo e independiente de CONARTE-. Limas lo dirigió hasta el 2011, después de convertirse en *Escuela Adolfo Prieto*, también bajo la dirección de CONARTE:

“(...) la estructura del TEP está basada en los objetivos que ya se estaban trazando en Espacio de Alto Riesgo (...) de ahí sale el laboratorio de medios digitales, sale la biblioteca, los talleres alternos, talleres académicos y otros proyectos, como por ejemplo los intercambios, Plataforma, el programa de televisión [todas estas actividades y espacios del TEP].” (*Entrevista Eliud Nava / Carlos Limas*)

En la segunda mitad de la década, la ciudad de Monterrey y su área metropolitana vivió el desgaste del tejido social de una manera alarmante; la abierta confrontación del gobierno federal a cargo del ex presidente Felipe Calderón contra los grupos del narcotráfico, aunado al creciente sentimiento de vacío que se experimenta en las sociedades posmodernas -haciendo mención a los estudios de Lipovetsky- así como las consecuencias del neoliberalismo agresivo adoptado, repercutieron en una violencia sin igual en la historia de la región. En Monterrey se perdió el espacio público, la sociedad regiomontana cambió sus hábitos, hubo un éxodo en muchos sentidos y muchos espacios, de diversas configuraciones y objetivos cerraron; zonas como el *Barrio Antiguo* -una pequeña área del centro de Monterrey caracterizada por su vida nocturna

y cultural- fue abandonándose lentamente. Al preguntársele a Carlos Limas cómo afectaron estos sucesos en la escena artística de la ciudad comentó:

“(...) cada vez veíamos más incidentes y riesgos, que ya no hablabas de terceros, es decir, no era la historia del amigo del amigo que le pasó algo, sino ya eras tú, tus vecinos, gente que tú conocías. Pasamos por una etapa muy crítica que afectó a todos los niveles y desafortunadamente también al medio artístico (...)”
(Entrevista Eliud Nava / Carlos Limas)

A principios del año 2006, Rocío Cárdenas, Doctora en Ciencias Sociales y Humanidades, establece en la ciudad de Monterrey una especie de tienda donde se vendieran objetos de autor y arte, que después fue mutando en un espacio independiente; “[s]iempre me había interesado esta cuestión de los espacios independientes como vínculos para proyectar otras ideas (...)” (Entrevista Eliud Nava / Rocío Cárdenas) Influenciada por distintos proyectos como *La Panadería* o *La Lloradera*, Cárdenas tuvo claro desde el principio que *Buco Art*, nombre que le dio a este ejercicio, se inscribiría en el objetivo de hacer circular productos de diseño artístico, coleccionables y seriados:

“(...) Buco Art llegó al Barrio Antiguo en el último momento; es decir, en el último momento como espacio de vinculación con los jóvenes, donde todavía había antros, donde todavía había diversidad y movimiento en la noche porque, por ejemplo, para abrir la tienda yo abría de jueves a sábado, a veces también abría los domingos en la mañana, pero casi siempre era en la noche, a

partir de las 9 a las 2 de la mañana. Con ese horario yo estuve trabajando un año y meses, hasta que en la parte de abajo, en el bar El Wayé hubo un levantón, un asesinato (...) y sí estuvo muy fuerte, más otras ocasiones en las que yo llegaba y habían soldados en la escalera porque yo estaba en el tercer piso (...) por eso creo que fue un momento que el Buco Art vivió antes del declive del Barrio Antiguo.” (Entrevista Eliud Nava / Rocío Cárdenas)

Con el brote de la violencia, Rocío Cárdenas considera que cambiaron las políticas culturales del Estado, al señalar que años antes, CONARTE, a través de las becas FinanciarTE, apoyaban a los espacios independientes -en sí, Cárdenas recibió una beca, por parte de FinanciarTE en el 2006, como apoyo para *Buco Art*; se supone de las últimas becas que otorgó el organismo en este rubro-. Muchos de los recursos que se destinaban a la cultura, fueron desviados hacia el combate a la violencia; mala decisión por parte de los gobernantes al debilitar la educación cultural y artística de la región en aras de una mayor protección, ya que la violencia debe ser combatida desde las mismas instituciones culturales:

“Fue el punto en el cual ciertas políticas culturales empezaron a cambiar (...) FinanciarTE 2006, 2007, tenía apoyo para proyectos emergentes, cuestiones de literatura y revistas, y poco a poco, en el caso de las políticas culturales del Estado, se han estado cerrando, encriptando (...) Es decir, si tú quieres tener un espacio, ya no se te facilitan recursos (...) En el 2006 al 2008, fueron el preámbulo de lo que pasa en el 2010, el asesinato de los jóvenes en el Tecnológico, los jóvenes universitarios que mueren, o que son asesinados de manera aleatoria, o en la calle; a mí me parece que

entre el 2006 y el 2010 el ambiente se ha ido enrareciendo. En septiembre del 2008 fue la última edición de Zona MACO, aquí en Monterrey, que se hacía en Habita, la justificación de los organizadores para ya no seguir haciendo ese fin de semana en Habita es que la gente ya no quiere ir a Monterrey porque está súper violento. Sí cerraron galerías, muchos artistas decidieron mudarse, y creo que, más que mudarse no de una manera transitoria sino definitiva, porque hay mucha gente que está todo el tiempo en tránsito, y eso es una de las características en general del arte contemporáneo en Monterrey.” (*Entrevista Eliud Nava / Rocío Cárdenas*)

El tiempo en el que *Buco Art* estaba operando en Monterrey, se enfocó en apoyar a los artistas emergentes de la región; a través de una página web, se informaba a la comunidad de los objetos en venta y de las exposiciones en curso. Cárdenas comenta que habían diversas formas por las cuales un artista se acercaba y solicitaba el espacio, las cuales eran una convocatoria permanentemente abierta o preguntando y solicitando el espacio directamente con ella:

“(…) llegamos a hacer diferentes tipos de proyectos, o sea, desde la exposición normal hasta el evento de la fiesta porque teníamos la facilidad de hacerlo en la azotea (...) Eso era algo muy interesante del espacio, porque no era solamente el área de exposición, sino el encuentro, el evento.” (*Entrevista Eliud Nava / Rocío Cárdenas*)

Según la entrevistada, después del 2008 la afluencia de públicos a los eventos culturales y artísticos disminuyó drásticamente;

las políticas de organización, tanto de galerías privadas como los espacios públicos, modificaron sus horarios de operación a causa de la inseguridad provocada por la violencia, reflejo indiscutible del desgaste social que explotó en una sociedad inmersa en el espejismo de la globalización y el capitalismo agresivo.

A finales de la década, aquel boom experimentado en los años noventa y principios del nuevo siglo, se percibía como una especie de “años dorados”; la sociedad regiomontana estaba fragmentada y herida por la guerra sin sentido que el Gobierno Federal combatía con los grupos delincuentes en el país. Económicamente fue un duro golpe a la región, sin embargo, el flujo de inversiones y crecimiento seguía su curso. Socialmente, Monterrey y su área metropolitana lentamente aprendían a convivir con las muestras terroristas que las bandas del narcotráfico hacían para intimidar a los habitantes de esta ciudad cansada y desilusionada por la retórica de la que fue objeto por tantos años; alcanzar el beneficio social a través del capital y por el capital ya no era la respuesta. Aquellos que vivían en la periferia del aparato cultural regiomontano, uno incapaz de hacerle frente al desgaste social, determinado a presentar una careta de internacionalización y diálogo constructivo, maduraron el ejercicio de la autogestión como única manera de supervivencia; activando propuestas que bien marcarían la actitud que en esta segunda década del siglo XXI se percibe en la ciudad, una basada en reconstruir el tejido social desde la cultura y el arte, desde la vinculación de la comunidad con su entorno y el regreso a la vida sencilla sin el agotamiento del interés hipercapitalista. Es importante señalar que después del 2010, han aparecido en la ciudad una considerable cantidad de proyectos autogestivos que demuestran cómo la comunidad cultural de la región ha comprendido que a través de

la autodeterminación, el proceso creativo tiene flujo palpable; sería inútil y no corresponde a los objetivos de esta investigación, enumerar todos estos proyectos, ya que lo importante es subrayar el ejercicio de la autogestión como posibilidad de resistencia ante lo hegemónico, ya sean las crisis económicas y/o sociales.

Un ejemplo de cómo los artistas, al no contar con un espacio que las instituciones oficiales puedan ofrecer, articulan proyectos para darle respuesta a sus necesidades, lo podemos encontrar en *El Triángulo*; un espacio independiente que se configuró del 2009 al 2011, dirigido y operado por Gabriel Garza, artista visual de profesión. En palabras de su director:

“Fue un espacio que se utilizó para mostrar proyectos artísticos (...) Empezó como una búsqueda mía, porque quería realizar un proyecto (...) tocamos varias puertas en espacios de CONARTE y ninguna pareció abrirse en la temporada en la que estábamos solicitando realizar el proyecto y en eso yo empecé a entrar en este espacio, a remodelar el espacio y pensé que podría adecuarse para un espacio expositivo.” (*Entrevista Eliud Nava / Gabriel Garza*)

Lo que nació como una necesidad personal para mostrar su trabajo, se convirtió en un proyecto abierto a quien lo solicitara; práctica que se ha vuelto común en los artistas emergentes de la región. Al preguntársele cómo percibía la escena artística en Monterrey en esos años -2008 al 2010-, Gabriel Garza contesta: “En el 2009 yo sentía que había una época anterior en la que había muchísima más actividad, me refiero al 2000, 2001 (...) en el 2009 sí salían cosas pero mi percepción es que ya había disminuido

cierta energía.” (*Entrevista Eliud Nava / Gabriel Garza*) En *El Triángulo* se desarrollaron 6 exposiciones que duraban entre dos semanas a un mes, realizando una inauguración y una clausura. El espacio cerró sus puertas a causa de la inseguridad en la ciudad, ya que en repetidas ocasiones, fue objeto de robos; además Garza considera que en Monterrey, la idiosincrasia del regiomontano le impide, de cierta forma, apoyar lo que se realiza en la ciudad:

“(…) entraron a robar varias veces, y al hacer eventos aquí también había algo de vandalismo, hubo robos en el acceso principal del edificio en una noche del evento; entonces se empezó a convertir, o se llegó a una dimensión que yo no podía controlar, y finalmente el hecho de que hayan entrado al espacio me causó un especie de cambio que me llevó a cerrar el espacio (...) Creo que generalmente en Monterrey si viene algo importante, bueno, emocionante, nuevo, mejor, no proviene de aquí, siempre proviene de otro lugar (...) puedo pensar en muy pocos proyectos regiomontanos que están proyectados para la gente de Monterrey (...) Ahora me queda claro que un espacio cerrado no es la única forma de presentar proyectos; ahora creo que no se necesita un espacio galerístico para promover gente.” (*Entrevista Eliud Nava / Gabriel Garza*)

Estas últimas palabras son clave para comprender cómo la consciencia de la autogestión maduró ante un momento de crisis, para instalarse en una opción viable y saludable para que los artistas emergentes puedan mostrar sus propuestas; una consciencia que aún se sigue practicando y reflexionando sobre la cantidad de proyectos que en la actualidad se realizan bajo esta dinámica de

autogestión, que se ha convertido en el común denominador en la escena artística y cultural de la ciudad.

Consideraciones sobre el ecosistema del arte regiomontano

Los espacios independientes de arte en Monterrey se han configurado en plataformas alternativas a las instituciones por la necesidad natural de la sociedad y los individuos en re identificarse; un proceso de imaginación instituyente propia del ser humano. Son espacios en los que se cuestiona, discute, se construye, exhibe y juegan aquellos que participan del ecosistema del arte, del campo intelectual de la ciudad. Reflejos del pensamiento social que comulgan de una manera activa en la identidad cultural regiomontana, compuesta por los grandes museos, el mercado del arte, el cuerpo académico y docente de las universidades y escuelas de arte, así como por las prácticas periféricas o nuevas concepciones artísticas y valorizaciones culturales. Para Enrique Ruiz, el acto de la independencia es crucial para la libertad y el desplazamiento en la práctica artística:

“Me parece que si hay algo es la construcción de sujetos; y al ser sujetos estamos contruidos desde una serie de permisividad y prohibiciones. Eso nos hace sentirnos obligados (...) a veces inducidos, persuadidos para ser de cierta forma (...) creo que el hacer arte fuera de las instituciones no es más que el hecho concreto de que las instituciones están fracturadas y lo permiten. La intención de una institución es la del control, y quiere controlar todo, pero no puede controlarlo todo; entonces lo que uno hace es estar

siempre buscando su modo; así hay que entenderlo, como una especie de libertad y de desplazamiento (...) hay una cuestión desde la institución del arte de legitimar (...) En mi experiencia siempre pensé que se tenía que hacer lo que se tenía que hacer y lo hacíamos nada más, como experimento, o como juego, o como reflexiones, o como acciones, a partir de la condición del arte, de la misma condición del arte; si la condición del arte es que se tiene que estar en el espacio para que sea legítimo pues nosotros diríamos a lo mejor no, vamos a probarlo a otro lado, vamos a romper esa pared invisible (...) En el afán de entenderse mejor, y a partir de la propia subjetividad, hacer cosas discursivamente artísticas (...) creo que eso pasa en todos los escenarios y en todos aspectos sociales.” (*Entrevista Eliud Nava / Enrique Ruiz*)

Para Ruiz Acosta, a la escena del arte regiomontano le falta “(...) una reflexión continua de la condición del arte (...) el *mainstream* evita pensar en la condición del arte.” (*Entrevista Eliud Nava / Enrique Ruiz*) Por su parte, Eduardo Ramírez considera que la práctica de configurar espacios independientes de arte responde a tres variables: “(...) uno, esta idea de circuito fracturado en el que llenan espacios necesarios (...) las fracturas del sistema y el exceso en la oferta (...) Entonces ese exceso de oferta de gente creativa, jóvenes, que necesita sus propios espacios (...)” (*Entrevista Eliud Nava / Eduardo Ramírez*) Otra de las razones que identifica en la creación de estos espacios la ubica en aquellos vinculados con los movimientos sociales: “(...) sí hay una necesidad de reivindicar ciertas posturas críticas, cierta desigualdad; pero esos son los menos, todos se van para otro lado, fuera del discurso que legitima al arte contemporáneo (...) fuera del mercado.” (*Entrevista Eliud*

Nava / Eduardo Ramírez) Y como última reflexión, señala que “(..) los grupos alternativos son una manera de trabajo flexible (...) eso hace que tú te vuelvas emprendedor (...) ‘pues soy mi propio dueño, nadie me expone, pues hago mi espacio de exposiciones de mi nada (...) Sólo con esas tres variables podemos analizar de cuál es cuál (...)” (*Entrevista Eliud Nava / Eduardo Ramírez*) También menciona que los espacios alternativos buscan una legitimación por las instancias a través de apoyos, becas, premios:

“[s]upongo que aquí y en muchos lados, el circuito está desarticulado o fracturado; hay cafecitos, una galería institucional y museos, no hay pasos intermedios, a lo mejor ahí sí llenan un hueco (...) En ese sentido, los espacios alternativos sí llenan un espacio, pero para integrarse a un circuito; nadie quiere ser rebelde, la idea es integrarse a un circuito.” (*Entrevista Eliud Nava / Eduardo Ramírez*)

Al finalizar la entrevista, Ramírez opinó que la situación de violencia en la ciudad está enganchada a los intereses empresariales en la conformación del sujeto y recomienda que ante el desmoronamiento moral y económico, el reconocerse vulnerable, permitirá reconocer el espacio del otro, subrayando que ese objetivo debería ser la noción de un espacio independiente:

“A estas alturas del partido, las artes están siendo relevadas por la industria (...) lo que la mayoría de las empresas producen son sujetos, producen cultura (...) Debemos permitir que surjan esquemas de trabajo, familiares, creativos, que permitan el cambio; volver a la plática, a una plática abierta. Tenemos que empe-

zar a ver ese espacio jodido, deshabitado, ruinoso que tenemos cada uno, que tiene el otro, que lo observo en el otro y comunicarnos (...)" (*Entrevista Eliud Nava / Eduardo Ramírez*)

Damián Ontiveros se enfoca en las nuevas generaciones después del *boom* vivido a finales de los noventa y los primeros años del siglo XXI, señalando que un factor importante para impulsar el ecosistema del arte es fortalecer el coleccionismo, recomendando una mayor inversión por parte de los artistas para generar expectativa y atracción, creando con riesgo y sacrificio, además de una revisión fuertemente articulada por parte de CONARTE de lo mejor del arte contemporáneo en la región. En lo referente al tema de los espacios independientes de arte, asegura que es una práctica saludable en toda comunidad artística mientras que no se desvíen de un contenido interesante:

"(...) percibo una falta de energía (...) están copiando patrones de algo que ya está muy pasteurizado (...) les falta como que riesgo (...) generar algo que no haya sucedido antes, tienes que generar una expectativa que te llene como de una necesidad de querer conocer, de querer entender, ganas de algo sobre la vida. No hay la inversión, no regresa la lana (...) no hay como una aproximación a lo contemporáneo. Esa producción es muy riesgosa y aquí en Nuevo León quien colecciona no le va a entrar a eso (...) pero yo creo que el principal punto de partida ahí y el eje rector de un espacio independiente debe ser esa cuestión de rebeldía, esa cuestión de ir a tomar un espacio, de adueñarse de un espacio (...) hablar de lo mal que está la situación económica, política y social; estarle picando con una puntilla al sistema político, cultural o

como sea, y estarle haciendo ver esos errores.” (*Entrevista Eliud Nava / Damián Ontiveros*)

También recomienda una mayor articulación en el circuito del arte regiomontano, en donde los artistas tengan una comunicación constante con los gestores, críticos, académicos, entre otros agentes del sistema, y entre todos construyan una escena destacable a nivel nacional.

Rubén Gutiérrez coincide con Damián Ontiveros al considerar que se vive un ambiente débil y sin riesgos en la comunidad artística de la ciudad, comparando a los espacios independientes de arte con “*trincheras culturales*”, ya que en ellos se gestan una serie de redes que pueden generar propuestas significativas para el ecosistema y al mismo tiempo permanecer independientes en sus líneas de investigación:

“(…) no es ni cercanamente lo que se vivió hace diez años (…) Veo un paisaje deteriorado, instituciones más débiles, pero al mismo tiempo más iniciativas independientes como ONGs, iniciativas comunitarias, iniciativas que no sólo tienen que ver con arte sino con la comunidad (…) Monterrey necesitaba de alguna manera vivir con la inseguridad como para que saliéramos de una especie de letargo y empezara cierto grupo de gente a hacer cosas (…) crear trincheras, a crear comunidad, a relacionarse más con el otro.” (*Entrevista Eliud Nava / Rubén Gutiérrez*)

Las reflexiones de Rubén Gutiérrez sobre los espacios independientes de arte se evidencian como posibilidades de conocimiento, sin la necesidad de contraponerse a la versión

oficial pero sí alternativos a la misma. Supone que cada espacio independiente tiene características propias que le permiten resistir simbólicamente ante el sistema y convertirse en “trincheras”:

“[Existen] por salud social, creo que hay demasiadas formas de ver el mundo y de entenderlo, de conocerlo también; creo que esta también es una manera interesante de hacerlo, una especie de statement de cuál es tu interés, que les permita sobrevivir a los artistas, mostrar su trabajo, interactuar y concretar el objetivo de porqué hacen obra, mostrarla, hablar de ella (...) al final es eso, crear un tipo de resistencia simbólica en contra de cierto status quo (...) invitar a la gente a que tengan este tipo de pensamiento proactivo emprendedor de infiltrar algo, en este caso en el sistema del arte (...) que generan el sentido de una comunidad (...)”
(Entrevista Eliud Nava / Rubén Gutiérrez)

Al finalizar la entrevista, al preguntársele sobre la posición que dichos espacios tienen en el sistema del arte, Gutiérrez reflexiona en el proceso instituyente que toda sociedad humana manifiesta: “El sistema siempre está necesitando de productos nuevos. Cualquier tipo de estas iniciativas en cualquier momento va a ser absorbido por el sistema; de ser una contracultura se va a convertir en una cultura oficial. (Entrevista Eliud Nava / Rubén Gutiérrez)

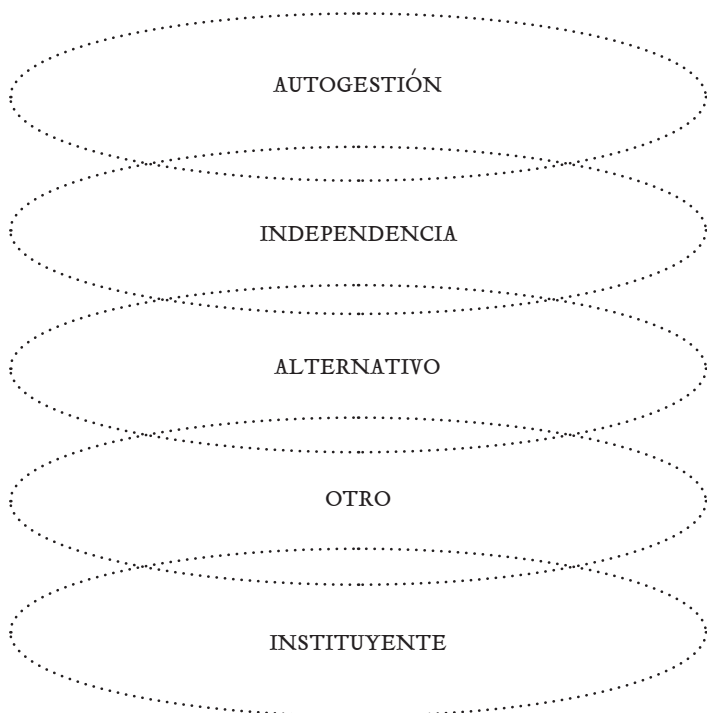
La experiencia de Carlos Limas al dirigir *Espacio de Alto Riesgo*, misma que intentó replicar de alguna manera en el *Taller de Experimentación Plástica*, sin la burocracia y las decisiones de jurados u otro mecanismo propio de las instancias oficiales, le permite asegurar que los espacios independientes de arte le dan al artista la oportunidad de desarrollarse: “(...) saber que

era algo que podía crecer y aportar mucho a la comunidad y que podíamos descubrir y ver cosas que no íbamos a ver en un lugar más institucional.” (Entrevista Eliud Nava / Carlos Limas) Por su parte, Rocío Cárdenas supone que la función de los espacios independientes de arte es presentarse como posibilidades de resistencia sociopolítica y en apoyo a los procesos sociales de cambio, que permitan la generación de públicos no pasivos y sí con capacidades de reflexión crítica; sin embargo determina que en Monterrey no se logra el objetivo por la desarticulación del circuito del arte y la educación en la población: “(...) no está integrado (...) ni se va a integrar, ni hay proyecto de integración (...) Yo no creo que sean tanto como políticas culturales deficientes, yo creo que son políticas culturales que están hechas para la población en general, y la población en general es apática y no es crítica (...) La sociedad de Monterrey es muy tradicional, y de alguna manera no permite que existan esos proyectos a largo plazo.” (Entrevista Eliud Nava / Rocío Cárdenas)

A pesar del escenario poco dinámico y débil que ven algunos del ecosistema del arte regiomontano, o las desarticulaciones entre sus componentes que limitan el desarrollo de los artistas o todo agente que participe del mismo, a pesar del vacío teórico en el que operan las instituciones oficiales, entre otros factores expuestos gracias a las entrevistas realizadas, la consciencia de la autogestión y la práctica de ella ha pasado por un largo proceso propio de los cambios sufridos en el país, y especialmente en el noreste, referentes a la globalización y la historia de la humanidad; en Monterrey, se podría asegurar, que la práctica de la autogestión se concibe como una posibilidad de actuar dentro del sistema del arte a cualquier nivel y desde cualquier posición, las palabras

finales de Gabriel Garza lo confirman: “(...) todavía hay gente que me habla y me pregunta que si aun hay oportunidad para exponer [en el espacio que él dirigía, *El Triángulo*] (...) Yo les pregunto si realmente necesitan un espacio abierto con muros blancos para exponer, y les digo que hay otras formas de llevarlo acabo.” (Entrevista Eliud Nava / Gabriel Garza)

La ciudad de Monterrey y su área metropolitana ha visto cómo se consolida, a nivel global, las grandes empresas que le dieron forma y sustento a la sociedad regiomontana. En la última década del siglo XX y en las primeras del XXI, el vertiginoso crecimiento y capitalización de la zona significaron un desgaste social que repercutió en un brote de violencia, si bien anclado en el narcotráfico, evidenció un vacío de identidad en reconfiguración. Por su parte, el aparato cultural oficial, que responde a los intereses de los grupos de poder, ha sido incapaz de posicionar a la ciudad como plataforma de la cultura y el arte; optando por presentar propuestas externas y obviando las interiores. Ante el desequilibrio provocado por los espejismos neoliberales, los espacios independientes se han erguido como posibilidades de resistencia en busca de otras formas, prácticas nuevas que revolucionen la idiosincrasia regiomontana y permitan superar las dificultades vividas.



Los espacios independientes de arte, las prácticas alternativas, lo otro no hegemónico, permitieron que en Monterrey madurara la consciencia de la autogestión como respuesta a las necesidades no satisfechas por las instancias oficiales; así se descubren las posibilidades de tales espacios en participar como símbolos para el diálogo, la producción, el encuentro, de aquellos en el circuito del arte regiomontano.

Cronología

Siglo XX

Década de los 90.

La conciencia de la autogestión y la burbuja del arte

Inconsciente Colectivo.
La Santísima Trinidad.
La Caxa.
La Lloradera.
La Mesa.
Estudio Alfredo Salazar.
Casa Amarilla.
Revista La Tempestad.
Revista Celeste.
Revista BabyBabyBaby.
Galería BF.15.

Siglo XXI

Primera década.

La autogestión como alternativa y supervivencia

Velocidad Crítica.
Galería Vilma Madero.
Garage.
ONF.
Espacio de Alto Riesgo.
Buco Art.
NoAutomático.
El Triángulo.

Segunda década.

Lo otro instituyente

Leun'un ArteHabitación.

Espacio En Blanco.
La Cresta.
La Orgía.
La Compañía.
Un Cuarto.
Lugar Común.
B4.
Sala Mirador.
Malteada La Vida.
TIMBA.
ElExpendio.
Deadline.
El Taller 3120.
Oscilante.
mmmmetafile.
Yo Studio.
Visita de Estudio.
Transliterado.
Las Artes Monterrey
F-A-M-A
Larschool.
Galería El Zaguán.
Olarte Galería.
Still.Life.Mty.
La Curaduría.
La Madriguera.
Espacio GAF.
Alianza Francesa.
Aparato.
Espacios en Colisión.
Taller Árido.
Venus Project.
Horasperdidas.
El Móvil.

Bibliografía

- * Adorno, Theodor W. y Horkheimer, Max. “Dialéctica de la Ilustración”. 2009. España: Editorial Trotta S.A.
- * Bourdieu, Pierre. “Campo de poder, campo intelectual”. 2002. Argentina: Editorial Montessor.
- * Debord, Guy. “La sociedad del espectáculo”. 1999. España: Pre-textos.
- * Dickie, George. “El círculo del arte”. 2005. España: Ediciones Paidós Ibérica, S.A.
- * Fabelo Corzo, José Ramón. “14 tesis sobre los valores estéticos”, en *Cuadernos Valeológicos*, Serie: Valores. 1999, N. 7, pp. 1-42.
- * Fabelo Corzo, José Ramón. “Los valores y sus desafíos actuales”. 2001. México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Instituto de Filosofía del Ministerio de Ciencia, Tecnología y Medio Ambiente de Cuba.
- * García Canclini, Néstor. “Culturas híbridas”. 1989. México: Editorial Grijalbo, S.A. de C.V.
- * Mayer, Mónica. “Escandalario. Los artistas y la distribución del arte”. 2006. México: Ediciones AVJ.
- * Sánchez Vázquez, Adolfo. “Las ideas de Marx sobre la fuente y naturaleza de lo estético”, en *Las ideas estéticas de Marx*. 1975. México: Ediciones Era, pp. 52-88.

EPÍLOGO

Los espacios independientes de arte se instituyen como alternativas viables al discurso hegemónico; en México, a lo largo de su historia moderna, estos espacios han aparecido como rupturas necesarias para la continuación del proceso artístico y cultural. Con diferentes tipologías, desde promotores de nuevas estéticas, transitando por lo contestatario y político, o configurarse como espacios lúdicos; los espacios independientes de arte son, sin duda, elementos importantes en el circuito del arte en cualquier sociedad. En el caso regiomentano, dichos espacios se presentan como fundamentales en el ecosistema artístico, que ante carencias o como plataformas para la discusión y difusión, dan vitalidad y generan propuestas para el fortalecimiento de la estructura social. En consecuencia, al no estar sujetos a una normativa hegemónica, tales espacios son capaces de proponer nuevos modos de acción para el debate y revisión a lo establecido en relación a las instituciones; asimismo, a través de la autogestión, son capaces de responder al ambiente sociocultural en el que se insertan para convertirse en fuerzas simbólicas en el proceso instituyente del imaginario social. En los aspectos globales, ante la constitución de un nuevo escenario geopolítico, donde las antiguas potencias occidentales van dando paso a nuevos ejes de poder, las características generales que presentan los espacios independientes de arte se maximizan como alternativas potenciales. En todo caso, al configurarse como opciones para la concepción de otras formas de pensamiento y acción, estos espacios se erigen como zonas libres que permiten el encuentro, el diálogo y la resistencia en aras de una participación ciudadana y del flujo sano del quehacer social.

Cabe subrayar que diversas son las razones por las que se establece un espacio independiente de arte, mas la esencia principal radica en esta posibilidad de ser una alternativa a lo oficial. Por tal motivo, estos espacios tienen la capacidad de convertirse en plataformas idóneas para el estudio, concreción y difusión de proyectos artísticos y culturales, y con ello apoyar la circulación colectiva de pensamientos, ideas y objetos. Además, los espacios independientes de arte tienen la potencia de inyectar valores morales y estéticos, en donde el ser humano y su libertad creadora sean lo primordial en un sistema del arte gobernado por el mercado. En ocasiones, de apariencia banal y juguetona, entre representaciones rebeldes o espectaculares, los espacios independientes de arte pueden proponer mecanismos útiles para transformar, con la actividad creadora, con la praxis artística, un entorno hostil y hacerlo adecuado a las necesidades de la sociedad de reconocerse y cobrar conciencia de sí. Esta actividad, la institución imaginaria de la sociedad, concepto rector en la teoría social de Cornelius Castoriadis, va instituyendo formas que resignifican la identidad de los colectivos sociales; un proceso constante del ser humano característico de su naturaleza. Los espacios independientes de arte existen entre lo instituyente y lo instituido como símbolos de resistencia de las prácticas hegemónicas.

Múltiples son los problemas a los que se enfrentan los espacios independientes de arte en México, desde la carencia de un marco legal que les permitan operar óptimamente, hasta las políticas culturales que los abandonan por intereses políticos y económicos. Bajo estas circunstancias, difícilmente sobreviven, convirtiéndose en proyectos efímeros que no logran concretar sus objetivos. Un primer paso para sortear estas dificultades sería la implementación

de un esquema legal y jurídico flexible, que entienda las características de este tipo de espacios de arte como espacios autogestivos, respetando y asesorando la estructura empresarial de operación según el caso. Además, cada espacio debe establecer una agenda con objetivos claros y viables, coherentes con la dinámica social en la que se desea colaborar y contribuir, evitando repetir modos típicos del aparato cultural institucionalizado, para con ello erigirse como verdaderos generadores de propuestas críticas, estéticas, de pensamiento y acción, no sólo en México, sino en una sociedad hiperconectada.

En el caso regiomontano, la consolidación del discurso hegemónico del Estado y la élite empresarial, han configurado un aparato cultural y artístico desprovisto de interés en lo local, a favor de las tendencias y prácticas globales que poco reflejan la actividad comunitaria ávida de un retejido social después de los años de violencia agresiva. La búsqueda de modelos externos, generalmente aquellos emitidos desde los grandes centros de poder global, han influido en una pérdida de identidad que debe ser reconfigurada en un equilibrio entre lo externo y lo interno, incluyente de todas las capas sociales. Las instituciones culturales han demostrado carecer de las herramientas para hacerle frente al desgaste social que los valores neoliberales han provocado en la sociedad regiomontana, el cual se manifiesta en el colapso de las más triviales expectativas de la gente, como la necesidad de seguridad o educación de calidad. Ante esta situación, los espacios independientes de arte tienen la posibilidad de constituirse no sólo como espacios simbólicos de resistencia ante el discurso hegemónico, sino como espacios capaces de activar y estimular los procesos sociales necesarios para desarticular la red simbólica instituida por los grupos de poder.

La gestión de espacios independientes de arte en Monterrey, en la segunda década del siglo XXI, ha pasado de ser un ejercicio poco común a un acto de supervivencia artística. Habituada al amparo de las grandes empresas, la sociedad regiomontana suele participar de manera pasiva en las políticas culturales que son determinadas por un reducido grupo. A través de su historia, en la búsqueda de la consolidación de un ecosistema artístico con identidad propia, los espacios independientes poco han logrado en ofrecer una alternativa al discurso hegemónico; discurso caracterizado en imitar la cultura norteamericana o europea. Normalmente bajo el esquema empresarial de café o restaurante, los espacios independientes reproducen las formas de las instituciones al presentar eventos de arte o culturales. Al carecer de una estructura crítica, el modelo de desarrollo regiomontano -que sin duda ha sido exitoso en términos económicos pero deficiente en los sociales- ha sido incapaz de posicionar a la ciudad en un nivel de verdadera apertura y participación, y en el ámbito cultural y artístico, los espacios independientes no se han erigido como los principales motores para lograrlo.

En la actualidad, el papel de instituciones como MARCO o el Centro de las Artes, en la intención de transformar a la sociedad regiomontana en una sociedad multicultural se ha visto rebasado por políticas culturales débiles y de escasa eficacia. Por su parte, las galerías de arte que han soportado el vaivén de los sucesos socioeconómicos —pocas, ya que la constante en la ciudad es el cierre a pocos años de la apertura—, están luchando por consolidar un mercado del arte regional, carente de suficientes coleccionistas que estimulen medianamente la compra de arte, principalmente contemporáneo; proyectos independientes de inicios del siglo,

como Object Not Found han buscado el diálogo ante un aparato cultural estático, embelesado por imaginarios que poco reflejan la realidad regiomontana, sin lograr cambios significativos en las posturas de lo oficial ante lo alternativo. Proyectos como Tampiquito —de activación ciudadana para la manutención del barrio del mismo nombre, ubicado en el municipio de San Pedro Garza García—, o NoAutomático —un taller móvil y de autogestión para el estudio, producción y difusión de proyectos artísticos—, dan muestra de la importancia de establecer otros lugares que no se inscriban en los vicios de las instituciones oficiales y permitan otras formas de conocer y ver. Por mencionar otros ejemplos, Art, la Galería en el Taller Mecánico, El Narval, Videodromo con Cine en el Parque, TOC TOC, La Cobachita, Palé Eco Store, Tu Casa es mi Casa, o el rescate del Barrio de la Luz, con fiestas populares, mercados de trueque, actividades culturales, entre otras, son menciones a proyectos que en la primera década del siglo, han trabajado intentando la dinámica de integración social.

En el capítulo tres expuse un panorama general sobre el estado del arte en la región, abarcando la década final del siglo XX y las dos primeras del XXI, anclándose además en la revisión histórica presentada en el capítulo dos. La segunda década del siglo ha visto una explosión de espacios independientes de arte, propuestas que de alguna manera demuestran cómo los proyectos de resistencia cultural en la ciudad, tienen la intención de confrontar el imaginario instituido y reflexionar sobre el mejor modo para des-aprender y des-aprehender lo que ha sido impuesto como vía única y así colaborar en la reestructura social altamente dañada. Leun'un ArteHabitación, Espacio En Blanco, Un Cuarto, Taller Árido, La Cresta, TIMBA, ElExpendio, Visita de Estudio, son solo

algunos ejemplos de las iniciativas independientes que a través de la autogestión, subrayan meramente la necesidad de estructurar un mejor ecosistema del arte. Estas iniciativas, espacios que se establecen como trincheras de resistencia al imaginario social instituido en la sociedad regiomontana, cuestionan y proponen otros modos de convivencia y encuentro social; además, al tratar de romper con lo hegemónico y sus limitaciones, estimulan las fuerzas creativas humanas al generar un pensamiento que se aleja del *status quo* en el diálogo comunitario. Tienen la capacidad de distribuir el trabajo artístico en el mercado, o generar uno nuevo; asimismo, configuran otros canales de comunicación al llenar carencias de las políticas culturales, solicitando ser incluyentes.

Son varias las características que muestran los espacios independientes de arte como dispositivos sociales, sus temas van desde el mercado y sus dinámicas, hasta la reivindicación de posturas críticas que subrayen las desigualdades en el modelo socioeconómico imperante, o aquellos que tratan sobre el trabajo comunitario. Al instituirlos, estos espacios no necesariamente pierden su carácter de independiente, se reconfiguran según sus objetivos, para permitir el continuo proceso de reimaginación.

Estas son sólo algunas reflexiones sobre la importancia simbólica que los espacios independientes de arte pueden llegar a constituir en el imaginario social, erigiéndose como espacios alternativos de conocimiento, que rompen con el proceso de producción y consumo en el discurso de la globalización —o globalizaciones—, basado en la cultura de masas; después de todo, como indica Castoriadis, la sociedad es un ser por sí mismo y está permanentemente recreándose, conformando así la psique de los individuos que la forman.

ENTRE LO INSTITUYENTE Y LO INSTITUIDO
Espacios Independientes de Arte en Monterrey

Instituido

Paradigmas de lo performático / Laboratorio de aprendizaje.
Estimula la producción sensible / Investigación en arte
Resignifica géneros / Posibilita la hibridación
Reflexiona en lo interpersonal / Se instituye
Subraya la autoorganización / Su capital es simbólico
Entiende la autonomía / Codependiente del circuito
Se basa en la exploración / Genera discusiones y diálogos
Participa de lo vulnerable / Deconstruye lo legitimado
Proyectos colaborativos / Acompañamiento de artistas
Rompe la centralidad / Comparte con la comunidad
Es interdependiente / Plataforma de autopromoción.

Instituyente

