

Un lugar común no es mi lugar: relaciones artísticas entre México y Estados Unidos en un mundo globalizado

Daniel Montero Fayad

Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM.

RESUMEN: El posicionamiento de México como un país de tránsito desde finales de los años 80, sobre todo en relación con los Estados Unidos, nos permite tener en cuenta su condición geopolítica como un lugar de deslocalización y relocalización mundial. Al mismo tiempo, podemos por lo tanto pensar en los efectos que esta situación tiene en los dos países. En esta condición de tránsito, las posibilidades narrativas de un discurso histórico desde y hacia México y los Estados Unidos han cambiado significativamente, modificando las formas de entender la producción artística. En ese sentido, debemos entender las correlaciones no como un interior y un exterior, sino más bien en términos de flujo y porosidad. Este texto muestra cómo las narrativas y las prácticas del arte contemporáneo mexicano se han transformado a partir de las relaciones binacionales con los Estados Unidos y al mismo tiempo rastrea algunos casos en los que se puede ver cómo es que la producción artística local se ha alterado en los últimos veinte años a partir de los flujos por el territorio Mexicano.

PALABRAS CLAVE: México, Estados Unidos, arte contemporáneo, flujos, tránsito, deslocalización, relocalización

1. El flujo como punto de partida

En el año 2013 se publicó *ZeroZeroZero* de Roberto Saviano un libro que, entre otras cosas, sugiere que es el negocio del narcotráfico y su estructura lo que mueve, en parte, el sistema económico mundial. Sin el tráfico de cocaína, la estructura financiera del mundo, legal o ilegal, colapsaría. Más allá de si esa hipótesis es verdad o no, lo que me interesa es la manera en que el libro construye su argumento en relación a ese tráfico. Curiosamente Saviano no comienza haciendo énfasis en los países productores de cocaína -Colombia, Perú, Bolivia- sino en México, como el país de

tránsito de la mercancía y de dinero. Según el escritor, la estructura de ese negocio está fundamentada en los privilegios que produjo la globalización en la que las organizaciones que hacen posible el tránsito, el flujo y la desterritorialización tienen ahora el poder sobre los productores territorializados. Precisamente es México el país de tránsito privilegiado por sus características geográficas, políticas, económicas y sociales por tener un tráfico activo que depende de la frontera con el mayor consumidor de drogas del mundo, los Estados Unidos.

Unos años antes, en 2011, Frederic Martel publicó *Cultura Mainstream*, un libro en el que se describía la forma en que funciona el comercio cultural globalizado. Además de identificar a Estados Unidos como el principal productor en la industria cultural global, en un apartado se describe a México como uno de los lugares de localización y de deslocalización cultural privilegiado. Ese país es una parada importante de muchos de los productos culturales que vienen de Hispanoamérica antes de llegar a Miami, la capital latina en Estados Unidos: si el producto tiene éxito en ese país, posiblemente entrará a un mercado globalizado vía Estados Unidos.

Es claro que la relación que trato de establecer acá no es casual. El posicionamiento de México como un país de tránsito desde finales de los años 80, en particular hacia Estados Unidos, es significativa porque permite considerar su condición geopolítica como lugar de deslocalización y relocalización global y al mismo tiempo pensar en los efectos que esa situación ha tenido para los dos países. En esa condición de tránsito, las posibilidades narrativas de un discurso histórico desde y hacia México y Estados Unidos, se han alterado significativamente permitiendo modificar las formas de entender la producción artística. En ese sentido, hay comprender las relaciones ya no como un adentro y un afuera, sino pensarlas en relación a un flujo y porosidad.

La nacionalización del arte mexicano

En primer lugar, para poder entender la desregulación y el flujo en y del arte mexicano y las nuevas consideraciones de territorio y tiempo es necesario identificar qué ha sido lo que se transformó y cómo. Desde mi perspectiva, lo que se puso en cuestión fue un tiempo mitológico fundante desde historias particulares a partir de la noción de lo cotidiano. Me interesa mostrar que, al cuestionar la narrativa hegemónica del arte mexicano, se ponen en evidencia las formas en que se ha considerado la modernidad artística en el país. Al cuestionar la modernidad artística lo que se produjo fue una pregunta por el tiempo y el espacio circunscrita en los medios artísticos y que al mismo tiempo interrogaba por las condiciones del sujeto tanto nacional como artístico. En México, lo que está en juego es la posibilidad de pensar en la tensión entre los tiempos míticos y los históricos, que definen sustancialmente las concepciones de identidad como lo indican Stuart Hall (2003) y Andreas Huyssen (2003).

Es importante decir que los factores que influyeron para producir dichas tensiones son al menos dos: por un lado, las formas en que se relacionaron arte, cultura y educación administradas por parte del gobierno del Partido Revolucionario Institucional (PRI) en sus más de setenta años de gobierno de 1929 al 2000; dichas formas estaban vinculadas principalmente con las concepciones que se tenían de la pintura y de la identificación de los medios artísticos vinculadas a formas narrativas ideologizadas. Por otro lado está la permanente tensión que se tenía con las formas hegemónicas que venían de afuera, particularmente desde los Estados Unidos y Europa (los centros artísticos) y a las que México no fue ajeno. Todo ello se conjugaba con unas maneras de hacer arte que ya no aceptaban a una genealogía local para

explicar su aparición y operación.

Al respecto del primer asunto, me gustaría señalar tres formas narrativas y de gestión que, aunque no son las únicas, demuestran como es que en México se configuraron unas formas del ser del arte que no se podían desprender de esa relación de lo nacional y lo mexicano. Dichas narrativas están enraizadas en las concepciones de lo que podía ser lo moderno en México(1).

En primer lugar hay que señalar el papel que tuvo la figura de José Vasconcelos en relación al muralismo mexicano. Vasconcelos, que fue Secretario de Educación Pública en el gobierno de Álvaro Obregón de 1921 a 1924, establece por primera vez la relación entre arte, educación y cultura en un país que buscaba una identidad que aglutinara a la población después de la revolución. Vasconcelos fue el primer patrocinador de la pintura mural, una forma de arte que relacionaba de manera efectiva (y efectista) la historia nacional que se pretendía mostrar en los murales como una forma de promover la educación a partir de las imágenes. Como bien lo indica Betzabé Arreola (2009):

“Vasconcelos consideraba que sería a través de la educación de las masas como se podía llegar a transformarlas en “mexicanos”, en “nuevos ciudadanos”; ideales claramente expresados en su tesis filosófica más importante, en la que postulaba que todo acto enérgico del espíritu se resolvía en un acto estético; y habría de proponer como punto básico de su política cultura, dar realidad estética a la nación. De ahí el gran impulso que dio a la pintura muralista, la música y la literatura vernáculas, como expresiones de una cultura nacional mexicana, o la “genuina nacionalidad”, en términos del propio Vasconcelos; cuyas claras raíces político-nacionalistas buscaban legitimar el régimen pos-revolucionario”. (p 5)

Así, la pintura mexicana quedaba incorporada a un proyecto nacional del que ya no podría escapar y que fue usada por los gobiernos priistas durante el siglo XX. Lo interesante es que el muralismo era mexicano en tanto mostraba esa mexicanidad y la hacía explícita en sus narraciones con imágenes.

En segundo lugar me gustaría señalar a Octavio Paz y su relación con la figura de Rufino Tamayo hacia 1950. Paz identificaba en Tamayo la posibilidad de una “ruptura” con el muralismo en la medida en que para él la pintura de Tamayo era “pura” y el muralismo tenía que ver más con formas ideológicas que intentaban imponer un discurso vinculado al gobierno. Además, la pureza de la pintura de Tamayo establecía una relación que estaba por fuera de las fronteras de México porque se relacionaba directamente con la pintura moderna internacional (Braque, Motherwell). Tamayo era un pintor moderno pero mexicano, que podía estar en relación con sus “raíces” precisamente por la forma en que la modernidad se circunscribía en su obra. Era en definitiva un “mexicano universal”. Así, porque Tamayo es un pintor moderno, puede remitirse a los orígenes de lo mexicano desde esa noción de pureza que permite captar la esencia de las formas (2).

Por último me gustaría hacer referencia a Fernando Gamboa y el dispositivo exhibitivo que diseñó para mostrar el arte mexicano tanto dentro como fuera del país. Gamboa fue uno de los fundadores del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) y en 1947 fue nombrado director del Museo Nacional de Artes Plásticas y posteriormente fue Subdirector General de INBA de 1947 a 1952. Como lo indica Carlos Molina (2005), “Fernando Gamboa implementaba un entramado que en el fondo planteaba un continuum histórico del arte, un espíritu nacional de México, a través de varios siglos. En la forma, ponía énfasis en el conjunto, no obstante articular la muestra a partir de piezas específicas obras maestras que servían como prueba de un argumento más amplio” (p. 118). Precisamente desde su vinculación con el gobierno a través del INBA, Gamboa generó una narrativa general de la historia del arte mexicano con un formato de exhibición que era muy efectivo porque permitía dar cuenta de una continuidad grandiosa del arte local desde el arte prehispánico.

Así, estas posturas de Vasconcelos, Paz y Gamboa se van a seguir como premisas para exponer arte mexicano durante todo el siglo XX. Solo hay que considerar la exhibición México: *esplendores de treinta siglos* que se exhibió en el Museo Metropolitano de Nueva York en 1990 precisamente siguiendo esos postulados; además, esas narrativas eran producidas y administradas por el Estado (era el Estado el que administraba la cultura sin la intervención de la iniciativa privada), es decir, una forma de autorregulación de la identidad que se remitía a la historia más bien de formas mitológicas que mostraban al país como “siempre cultura” (3).

Ahora bien, si las grandes narrativas mexicanas intentaban vincular tiempo y espacio desde lo nacional, las narrativas de la historia en Estados Unidos produjeron una forma de enunciación del arte mexicano que primero lo incluía como fundamental para el arte internacional pero luego, desde la década de los 50, el arte mexicano fue expulsado de dichas narrativas cuando el arte norteamericano era hegemónico en el mundo. Eso se puede entender particularmente por la manera en que desde los Estados Unidos se entendió la modernidad mexicana y la norteamericana que en un principio estaban relacionadas pero luego de la Segunda Guerra Mundial la primera iba a estar subordinada a la segunda. Como lo muestra Gabriela Piñero (2013), los diseños que conceptualizan al MoMA de Nueva York hechos por Alfred Barr Jr. de 1933 y en 1941 mostraban que la integración entre el arte norteamericano y mexicano aún era posible porque había una identificación recíproca con el poder transformador del arte vinculado con lo social en los dos lugares; pero luego de 1946 dicha empresa era casi impensable por la ideología que representaba el muralismo mexicano como un arte narrativo y figurativo, vinculado con posturas revolucionarias y locales, y que estaba en contra de un arte abstracto, puro, universal y libre que mostraba los valores de los Estados Unidos.

Una vez que el arte mexicano fue expulsado del arte hegemónico, es decir, de la narrativa que definía el arte occidental para ese momento, no volvería a entrar como algo significativo y sería más bien tratado como un derivado o un arte menor. En definitiva, lo que me interesa mostrar con esto es que a medida que el arte mexicano se iba encerrando en su propia lógica en sus formas de enunciación con formas mitológicas, iba siendo expulsado del canon. En ese mismo sentido, el arte mexicano no solo quedaba atrapado en su propio territorio sino en su propio tiempo presionado por esas las tensiones internacionales.

Un proceso de desnacionalización

La pregunta que queda luego de pensar en esta alienación del arte mexicano que operó durante gran parte del siglo XX es qué fue lo que ocurrió para que el arte mexicano haya entrado en la dinámica del flujo que enunciaba más arriba. Desde una perspectiva general, lo que ocurrió fue una desregulación a diferentes niveles (históricos, económicos, sociales y simbólicos) que afectaron no solo al territorio sino a su temporalidad y con ellos a las grandes narrativas, haciendo visibles otros sucesos que históricamente habían sido fundamentales y fundacionales pero que no habían tenido cabida como representación. Lo interesante de dicha desregulación es que ocurrió tanto por factores internos como externos que permitieron nuevas formas de producir, nuevas formas de representar y en términos generales nuevas formas de concebir la cultura.

Ya he descrito en otras ocasiones algunas de las consecuencias que tuvieron las diferentes aperturas de México en la década de los 90. Especialmente en *El cubo de Rubik, arte mexicano en los años 90* en el 2014 mostré de manera detallada como la transformación institucional del país en términos políticos y económicos desde finales de la década de los ochenta permitió flujos simbólicos desde y hacia México que a su vez descentraron la producción del arte. En general, sostenía que hubo un cambio de paradigma en la cultura nacional provocada por la globalización, iniciada

en México como apertura comercial en la década de los ochenta y que se consolidó definitivamente con la entrada en vigencia del Tratado de Libre Comercio entre Estados Unidos, México y Canadá en 1994. Lo que provocó la apertura de esos años es fundamental para el arte mexicano al menos por dos motivos: en primer lugar se incorporó una forma de administración cultural que involucraba al sector privado a la “norteamericana” en un país en el que ese rubro estaba controlado por el Estado “a la francesa” que impedía esas inversiones. En segundo lugar, la cultura se empezó a tratar como industria cultural como en los Estados Unidos, situación que produjo un intercambio simbólico sin precedentes.

Sin embargo esa hipótesis ha sido leída de manera determinista en la que el proceso económico modificó las prácticas artísticas. A pesar de que en muchos sentidos esa relación puede ser verdadera (en la relación entre el valor de las obras y el mercado del arte por ejemplo), en esta ocasión me gustaría hacer referencia a la forma en que las narrativas dominantes del arte entraron en crisis desde las mismas prácticas artísticas. En lugar de remitirme a hechos históricos ordenados en una sucesión cronológica, me gustaría mostrar algunas situaciones en las que la irrupción de las discontinuidades tensaron las narrativas del arte mexicano.

En su texto de 2015 *On the Dematerializing and Rematerializing of art in the Mexican nineties*, Alexis Salas señala que hay prácticas del arte mexicano en la década de los noventa que se desmaterializan y se rematerializan. Siguiendo el famoso texto de Lucy R. Lippard y John Chandler de 1968 *Six years: The dematerialization of the art object*, intenta explicar que

“(L)a utilidad conceptual de la desmaterialización es la fricción productiva que genera entre el objeto y la obra de arte representándolos ya no como uno y el mismo sino permitiéndoles existir el uno sin el otro y ya no en colusión con las ideas de documento y reliquia. Considerar la presencia del artista con la obra no solo en el tiempo en la que es hecha sino también los diferentes sitios y momentos en la que se (des)hecha, es re-imaginarla”. (p. 47)

Uno de los ejemplos que da Salas es la obra *El exterminador* de Luis Felipe Ortega, un video en el que el artista se pone un equipo de fumigación en la espalda y una máscara protectora y procede a fumigar el hongo de la pared de una casa. La obra hace referencia al libro *El exterminador* de William Burroughs en un claro ejercicio de comprensión (de estudio) de la obra del escritor pero por otros medios, algo que según Peter Weibel (2013) se puede pensar como una reescritura (p. 20).

La lectura de Salas intenta mostrar cómo es que artistas de diferentes tradiciones pueden convivir en una obra hecha por un artista. Pensando en que el arte y la obra pueden estar separados, para Salas “Ortega ofrece una historia alternativa, una segunda opción, que repiensa y procede de manera diferente que la primera” (p. 47). Pero no dice por qué. En efecto Ortega ofrece una historia diferente pero no porque haya una desmaterialización. Lo interesante en esta pieza es que la narrativa instituida de Burroughs puede ser quebrada por la “cotidianidad” involucrada en la pieza de Ortega: al realizar una acción sencilla como fumigar una casa, lo que hace Ortega es emplazar en contexto, literalmente hablando, la pieza de Burroughs “también” como local. La obra de Burroughs es “lo que puede ser” en la producción de la obra de Ortega. Como señala Nikos Papastergiadis (2010), “cuando el arte desafía los límites por los que entendemos la estética de lo cotidiano y combina esta experiencia con una nueva comprensión de la conexión al mundo que nos rodea, entonces se podría argumentar que han ampliado la esfera de la política” (p. 19). La cotidianidad aparece como una crítica a la tradición pero no solo a la hegemónica que viene de afuera sino también a la que se había producido en el país como el deber ser del arte en México. En lugar de remitir a la grandilocuencia nacional fundada en un mito, obras como *El exterminador*, se separan de la tradición local (mítica) para situarse en un presente ineludible. Lo que se hace evidente es que el “otro” como lo describe Stuart Hall (2010) también estaba adentro del territorio, pero no podía ser

enunciado a menos de que este mismo se empoderara y se diferenciara por esa otra tradición.

Coincidencias

En 2009 la participación de México en la Bienal de Venecia estuvo a cargo de Teresa Margolles con la curaduría de Cuauhtémoc Medina llamada *¿De qué otra cosa podríamos hablar?*. Esa exposición ha sido una de las más polémicas en el arte mexicano reciente porque al mismo tiempo que exhibía la crisis del sistema artístico local mostraba la situación de violencia que vivía el país en ese año cuando el presidente Felipe Calderón declaró la guerra contra el narcotráfico. La exposición de Margolles estaba integrada por varias piezas que llevan partes y fragmentos del territorio mexicano a Venecia: *Sangre recuperada* del 2009, una instalación de telas impregnadas de lodo que fueron usadas para limpiar lugares en donde fueron encontradas personas asesinadas en México y *Embassy* del 2009, una intervención en el pabellón de los Estados Unidos en esa misma bienal, en el que se pusieron en las ventanas frontales del edificio telas con sangre obtenida de personas asesinadas en la frontera norte entre México y Estados Unidos.

Estas piezas literalmente llevan partes del territorio nacional en forma de lodo y sangre a otro país, materiales que son obtenidos por la acción de la violencia circunscrita a un espacio. La tela ya no es un soporte para la representación (como en una pintura) y tampoco es el límite en donde se contienen los signos sino más bien es un medio que une a los espacios en forma de porciones de evidencia. Además, la intervención que se hace enfrente del pabellón norteamericano produce un desplazamiento adicional al enunciar cómo es que esos fluidos circunscritos en las telas también son parte de la relación binacional provocada en parte por las intervenciones norteamericanas en el territorio mexicano y por la ineficacia de las políticas de control en su propio estado.

Lo que hace explícito estas piezas es la relación que se tiene entre el flujo del arte contemporáneo en su formato bienalizado, los flujos en forma de sangre y barro y los flujos que pasan por el territorio nacional que se manifiestan muchas veces en formas de violencia. Aparece de nuevo la idea de la cotidianidad, esta vez convertida en violencia territorial en una relación recíproca y en el que las causas nunca son del todo claras pero que se manifiestan solo en porciones de terreno. El asunto se vuelve aún más sustancial si se lee el texto *La cruzada Farmacológica, veinte años después* (2009), que escribió para el catálogo Antonio Escohotado en el que identifica la transformación del consumo de drogas en los Estados Unidos como un fenómeno en aumento y la mismo tiempo con políticas inoperantes, una situación que de manera definitiva ha afectado a México.

La exposición *¿De qué otra cosa podríamos hablar?* critica de manera singular las formas en que se han entendido la cultura y el arte en el país porque en lugar de remitirse al pasado mítico, hay una concordancia entre lo que se muestra en la exhibición y lo que ocurre en México. Que se haya presentado esa situación hace explícito que el arte contemporáneo estaba desbordando las maneras de entender la cultura por parte de la administración estatal. El arte nacional que una vez estuvo contenido en mexicanidades y representaciones nacionales puras, se escapaba por la vía de la presentación de la “realidad actual”.

Precisamente esa exhibición no hubiera sido posible sin la crisis administrativa del Partido Acción Nacional (PAN), que llegó al poder en el 2002 con Vicente Fox, que se mantuvo por seis años más con Felipe Calderón hasta 2012, y que no supo establecer una ruta clara para gestionar la cultura en el país. Aunque el proyecto de la bienal fue financiado por el Estado, los cargos burocráticos no se habían dado cuenta de lo que se iba a exhibir hasta que el proyecto era ya un hecho (4). El gobierno de Calderón estuvo caracterizado por un fenómeno de ingobernabilidad en varios

sentidos. El más evidente tiene que ver con el manejo que se le dio al fenómeno del narcotráfico y que derivaron en una lucha abierta con los cárteles de la droga⁵. Cárteles que a su vez habían aprovechado las nuevas condiciones socioeconómicas del país para el trasiego de droga. Por otro lado, ese mismo gobierno no supo generar políticas de administración cultural coherentes que tuvieran que ver con la realidad del país, es decir, las crisis de la narrativa que vinculaba arte cultura y nación que había dejado el PRI ni la gestión del arte contemporáneo, ni la congruencia con las industrias culturales. Precisamente lo que no entendieron los gobiernos panistas fue cómo administrar los flujos sino que más bien intentaron controlarlos pero desde las formas de enunciación que había inaugurado el PRI en el siglo pasado. Formas que para ese momento eran obsoletas. Lo que pone en evidencia la exhibición de Margolles es que en términos administrativos no se pudieron pensar las relaciones del flujo del arte actual. Así, el arte contemporáneo siguió un camino particular, gestionado ya no desde el Estado sino desde la autonomía de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) con la inauguración del Museo Universitario de Arte Contemporáneo en 2008 (MUAC) y la gestión de la Dirección General de Artes Visuales (DIGAV), desde el interés de grupos privados (las colecciones Jumex y Coppel entre otras) en y desde los huecos que dejaba la gestión pública.

Una escultura moderna descolocada

En el 2016 el artista mexicano Cristobal Gracia realizó el proyecto *Where is the beef?* en el que utilizó el *Muro Articulado* de Herbert Bayer, una escultura monumental urbana que hace parte de *La Ruta de la Amistad* de 1968, un conjunto de esculturas hechas de concreto que se construyeron para los Juegos Olímpicos de México. A través del patronato de la Ruta de la Amistad, la pieza que se encontraba en condiciones deplorables fue desmantelada, reubicada y restaurada. Precisamente, en el lugar original de la Ciudad de México en la que estaba *Muro Articulado* pone un andamio de la misma altura de la escultura y en la parte superior del soporte pone un letrero que se pregunta *Where is the beef?* haciendo alusión a la expresión americana coloquial para interrogar por “la sustancia”. Ahora bien, a partir de una investigación histórica, Gracia encontró una escultura gemela del mismo Bayer en Denver construida en 1985. En frente de esa escultura que se encuentra en Estados Unidos, el artista organiza un concurso de el “comedor de papas fritas más rápido”, haciendo alusión a la similitud de la escultura de Bayer con un amontonamiento de papas.

La obra de Gracia hace evidente que la globalización ha cuestionado de formas profundas la modernidad (en este caso la escultura moderna abstracta) y que el arte contemporáneo se puede instalar en sus ruinas. Además, es significativo que la situación permite ver la simultaneidad de tiempos, de sujetos y de espacios en una constante movilidad del sentido (Barriendos, 2010). El andamio de Gracia, parece más un soporte publicitario y no una escultura y ya no tiene por qué hacer una cita directa a las estrategias del arte norteamericano, tan presentes en el arte mexicano durante la década de los noventa. Al mismo tiempo refiere al espectro de la escultura “original” de Bayer, esa que se hizo en el 68 y que remite a un suceso trágico en la historia del país con la masacre de Tlatelolco.

Al incorporar las nociones de sitio específico y de cotidianidad, la movilidad de la obra de Cristobal, permite pensar en nuevas relaciones globales relacionadas con la ruptura de marginaciones históricas, pero también con las consecuencias de la apertura y el flujo, poniendo al territorio en una posición frágil que puede ser negociada pero también tomada violentamente. Precisamente, la cotidianidad opera en las dos intervenciones en forma de andamio y de concurso, pero al mismo tiempo esas dos acciones efímeras señalan un lugar específico en el mojón que deja la escultura de Bayer. En ese sentido, la escultura moderna norteamericana se ha convertido en un pretexto que le permite a Gracia poner en contacto dos tradiciones y dos lugares diferentes pero por tiempos específicos limitados.

Desde mi perspectiva, en los últimos veinticinco años el arte mexicano ha sufrido una transformación sustancial. Debido a la manera en que las prácticas del arte empezaron a dialogar y a introducir otras historias y memorias en un contexto globalizado, y en la medida en que la cotidianidad se volvía un elemento fundamental para pensar en el contexto y el tiempo, ha emergido la visibilidad de nuevos sujetos y subjetividades que no tenían representación por que estaban subsumidas en caracterizaciones míticas. Si en la década de los noventa hubo una interrupción de la narrativa nacional mexicana con obras que se remitan a la tradición norteamericana, en lo que va del nuevo milenio las prácticas se debaten entre contextos específicos y globales precisamente porque se entienden como presente y quieren incidir allí, sin dejar de lado las microhistorias. Como la representación del contexto ya no es definitiva, se fija, por momentos, en obras que se involucran con la realidad inmediata. El arte contemporáneo en México es la evidencia de que éste es un territorio del flujo porque una vez liberado de la automarginación de la historia y de las grandes narrativas puede emplazarse como cotidianidad en los espacios públicos.

Notas

1. Para ver esto en detalle ir a Eder, Rita (Ed.), (2001), *El arte en México: autores, temas y problemas*, México D.F, México, Conaculta.
2. Para ver eso en detalle consultar Paz, Octavio, (2006), *Los privilegios de la vista II*, México D.F, México, FCE.
3. Como se puede ver claramente en el libro 1988-2012 *Cultura y Transición*, los presidentes mexicanos, sin importar si son del PRI o el PAN, siempre han usado la cultura exaltando su continuidad a través del tiempo y hacen evidente que las políticas culturales deberían tener la misma continuidad a futuro. Para ver eso en detalle remitirse a Cruz. E y Lara.C. (Ed), *1988-2012 Cultura y Transición*, Monterrey, México, UANL.
4. En ese fechas aparecieron varios artículos en periódicos y revistas que hacían clara esa situación. Para ver eso en detalle consultar Minera, M. (2009, 31 de agosto), "Confusión y censura", *Letras Libres*. Recuperado de <http://www.letraslibres.com> entre otros.
5. Para ver los problemas de gobernabilidad en el gobierno de Calderon consultar Alvarado, A. Serrano M (Ed.), *Los grandes problemas de México. Seguridad Nacional y seguridad interior*. México D.F, México, Colmex.

Bibliografía

Alvarado, A. Serrano, M. (Ed.), (2010). *Los grandes problemas de México. Seguridad Nacional y seguridad interior*, México D.F, México, Colmex.

Arriola, B. (2010), "Vasconcelos: el caudillo de la nación", *Casa del tiempo*, IV (25),4-10.

Barriendos J. (2010), "Decolonizing western geographical thinking mobility, internationalism, global art", en Parcerisas, P.

Barriendos, J. (Eds.), *Global circuits. The geography of art and new configurations of critical thought*, Barcelona, España, CONCA, pp. 93-103.

Cruz. E y Lara.C. (Ed), 1988-2012 *Cultura y Transición*, Monterrey, México, UANL.

Montero, D., *El cubo de Rubik. Arte mexicano en los años 90*, México D.F, México, Jumex-RM.

Eder, Rita (Ed.), (2001), *El arte en México: autores, temas y problemas*, México D.F, México, Conaculta-FCE.

Escohotao, A. (2009), "The pharmacological crusade: twenty years later", en C. Medina (Ed.), *¿De que otra cosa podríamos hablar?*, México D.F México, RM, pp. 115-129.

Hall, S. (2003), "Pensando en la diáspora: en casa desde el extranjero", en Jáuregui, C., Dabove, J. (Ed.), *Heterotopías: narrativas de identidad y alteridad Latinoamericana*, Pittsburg, PA, Instituto internacional de Literatura Iberoamericana, pp. 477-500.

Hall, S. (2010), "El espectáculo del 'Otro'", en S. Hall, *Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*, Popayán-Lima-Quito, Enviñón Editores-IEP- Instituto Pensar-Universidad Andina Simón Bolívar, pp. 419-446.

Huysen, A. (2003), "Diaspora and nation: migration into other pasts", *New German Critique*,(88), pp. 147-164.

Martel, F. (2011), *Cultura Mainstream: cómo nacen los fenómenos de masas*, Barcelona, España, Taurus.

Minera, M, (2009, 31 de agosto), "Confusión y censura", *Letras Libres*. Recuperado de <http://www.letraslibres.com>.

Molina, C. (2005), "Fernando Gamboa y su particular versión de México", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 87, pp.117-143.

Papastergiadis, N. (2010), *Spatial Aesthetics, Art, Place, and the Everyday*, Amsterdam, Holanda, Institute of Network Cultures.

Paz, O. (2006), *Los privilegios de la vista II*, México D.F, México, FCE.

Piñero, G. (2013), *Tradiciones de escritura. Discursos críticos sobre el arte América Latina desde América Latina*, Tesis doctoral, UNAM, México D.F.

Saviano, R. (2014), *CeroCeroCero: cómo la cocaína gobierna el mundo*, Barcelona, España, Anagrama.

Salas, A. (2015), "On dematerializing and dematerializing of art in the mexican nineties", en Ed Johnson, K. (Ed.), *Strange Currencies: art and action in mexico city 1990-2000*, Philadelphia, USA, The galleries at Moore, pp. 44-50.

Weibel, P. (2013), "Globalization and contemporary art", en Weibel, P., Buddensieg, A., Hans Belting, H. (Eds.), *The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds*, Cambridge, MA, MIT Press, pp. 20-27.

ARTÍCULO

ISSN:2173-0040

#SEIS

re-visions

7