

UNIVERSIDAD DE LAS AMÉRICAS PUEBLA

Escuela de Artes y Humanidades

Departamento de Letras, Humanidades e Historia del Arte

UDLAP®

La no-curaduría: Ensayos sobre el arte contemporáneo en la ciudad de Mexicali, Baja California.

Tesis que, para completar los requisitos del Programa de Honores presenta la
estudiante

Ana Rosela del Bosque Nava

ID: 153319

Licenciatura en Historia del Arte y Curaduría

Dra. Laurence Le Bouhellec Guyomar

San Andrés Cholula, Puebla.

Primavera 2020

Hoja de firmas

Tesis que, para completar los requisitos del Programa de Honores presenta el
estudiante **Ana Rosela del Bosque Nava, ID: 153319**

Director de Tesis

Dra. Laurence Le Bouhellec Guyomar

Presidente de Tesis

Mtra. María Claudia Barragán Arellano

Secretario de Tesis

<<Mtra. Jessica Ivette Sevilla Ruíz Esparza>>

Agradecimientos

Los ensayos que integran esta tesis no son producto de una investigación individual, sino de la deriva de un par de años de múltiples charlas, de la colaboración, el tiempo e invitaciones que artistas, coleccionistas, académicos y gestores culturales me concedieron a lo largo de este proceso. Agradezco el apoyo de Adrián Pereda, Jessica Sevilla, Luis Hernández, Alonso y Patty Elías, Julio Ruiz, Alejandro Espinoza, Fernando Méndez Corona, Mino Kiyota, Mario Romero y muchos otros que se interesaron en este proyecto.

Gracias a la Dra. Laurence por su guía, atención e interés en liderar esta investigación.

Índice

Preámbulo: ¿Qué es y hace el arte contemporáneo? ¿Quién es el curador? ¿Y qué posición mantiene en los espacios de exposición y la producción cultural actual? (5-11)

1- Introducción: Comentarios de arranque (12-26)

2- ¿Qué se entiende como arte en Mexicali?

- a) Un ensayo visual sobre la historia de la producción de arte en Mexicali (27-38)
- b) Capital cultural privado como vía de desarrollo: escaparate técnico/discursivo y archivo del arte local (39-60)
- c) Breve relato de la historia socioeconómica de Mexicali: transición del sector industrial hacia una economía de servicios (61-71)

2- De la táctica hacia la demanda, el arte crítico y estado de la cuestión en las instituciones culturales municipales

- a) “¿Está abierto el museo?”: espacios públicos para las artes y la proyección de las políticas culturales locales (72-85)

3- La no-curaduría: propuestas para las políticas y métodos de exposición de arte contemporáneo en Mexicali

- a) Resingularizar la institución: Un mensaje para los espacios institucionales y contenidos de sus programas curatoriales. (86-93)
- b) Educación pública y arte contemporáneo equivale a compromiso y encuentro: arte como instrumento para imaginar y practicar política autónoma en Mexicali y otros territorios (94-104)

4- Curador de Mexicali, entre Mexicali y afuera (una conclusión) (105-111)

Bibliografía

Preámbulo

¿Qué es y hace el arte contemporáneo? ¿Quién es el curador? ¿Y qué posición mantiene en los espacios de exposición y la producción cultural actual?

Se vuelve reiterativo y tautológico hablar de qué cosa se entiende como arte contemporáneo y qué finalidades u objetivos tiene en la actualidad. No quiero decir que es indefinible, pero sostengo que este tipo de producción esquivó la necesidad de buscar un sentido o concepto fijo que delimite su campo de acción y ejecución. En vez de pensar desde el concepto o definición, ¿por qué no considerar este bloque artístico en términos de una *noción* que se adecua a las condiciones socio históricas que circulan en este momento? Y que esto influye en el cambio y elección de medios de producción. Los artistas resienten los desencuentros políticos, económicos y sociales, los enfrentamientos, luchas ajenas o personales y los insertan en nuestra realidad como una reflexión común o ejercicio visual tanto objetual como conceptual, que reconfigure nuestro pensamiento hacia lo que resuena y mueve contextos locales y foráneos. Sentirse perdido o extraído en este medio es un hecho que, aunque no se encierre en una cifra o porcentaje demográfico calculado, preocupa y se ha vuelto central en las discusiones de quienes tienen relación con la mediación y fomento de programas y proyectos expositivos. Este malentendido que se ha prolongado ya desde los años noventa, parte de la falta de un cuerpo teórico y académico que abogue por estas prácticas contemporáneas en territorios donde existe un limitado contacto con las esferas mucho más presentes o establecidas en el mundo del arte emergente. Es decir, se requiere de una legitimación académica que hable de la pertinencia y validez estética de estas formas artísticas e insista en el hecho de convocar contenidos que se plantean por artistas de hoy y no de una producción perteneciente a generaciones que los preceden.

En Mexicali más allá de una crisis de públicos o carencia de encuentro por medio de actividades pedagógicas, políticas culturales y guiones museológicos, existe una laguna en teoría de arte y de la cultura, que ha acarreado problemáticas en la interpretación y contacto con estas formas de producción alejadas de un arte meramente mimético, tradicional o dominio técnico. En un sentido histórico, las exhibiciones de arte han representado, educado y legitimado a una cierta clase, momento o contenido, pero ¿a quién representa actualmente?

Cuando se habla de la teoría de arte abarca campos como la filosofía de arte siendo la estética (como ejemplos se sugiere F. Hegel, I. Kant, F. Nietzsche, W. Benjamin), el estructuralismo, la teoría marxista, el postestructuralismo, los estudios culturales en el occidente y Latinoamérica, la crítica de arte, el psicoanálisis (tomando a Freud como entrada al estudio, pero siguiendo las líneas de G. Deleuze, F. Guattari y J. Lacan), la historia del arte y otras disciplinas que han estudiado el proceso sensible afectivo que ha llevado la humanidad a plantear un determinado tipo de relación con el ámbito de la producción artística. Son estas nociones las que implantan una actitud crítica y un saber que se distingue por ser propositivo e incluso práctico, al no atenerse a una mera asimilación de los discursos que otros campos objetivos, como la ciencia exacta, dan en relación con la estética.

El arte contemporáneo cayó en un problema terminológico como es el caso de muchos de los momentos, estilos y movimientos artísticos que han sido nombrados por los académicos e investigadores en historia del arte, como lo fue por ejemplo la posmodernidad¹ y su traspaso al

¹ F. Jameson será quien discutirá los procesos de capital y capital simbólico que generó este periodo histórico en occidente. Sin embargo, cabe mencionar que en Latinoamérica fue un fenómeno que se ubicó como efecto colateral a la creciente llegada del capitalismo tardío, el autor lo esclarece en esta cita: “Toda esta cultura posmoderna, que podríamos llamar estadounidense, es la expresión interna y superestructural de toda una nueva ola de dominación militar y económica norteamericana de dimensiones mundiales.”

Jameson, F. (1991). *Postmodernism, or, the cultural logic of late capitalism*. Duke University Press.

plano de las artes para dar explicación a una producción ecléctica, con elementos históricos y visuales heterogéneos y un lenguaje iconográfico que cabría en todo y en nada. El dotar un periodo de tiempo con un concepto que reivindica a la inmediatez vuelve inestable y problemático identificar qué cosa se entiende por arte contemporáneo, qué línea, tanto artística como visual sigue esta noción y qué temporalidades abarca. Como algunos antecedentes del siglo pasado, se puede hablar de la desmaterialización del arte como un fenómeno que toma fuerza durante la década de las vanguardias; esto extrapola en el rechazo por satisfacer las expectativas estéticas o de originalidad así como las cualidades que hagan que se considere como única a la obra, la incorporación de materiales no-convencionales o cambio en los medios de producción como puede ser el recolectar objetos en los ejercicios de deriva, el cuerpo, la incorporación de artículos comerciales o industriales, el uso de la tecnología, etc., la presencia de una actitud inter y multidisciplinaria, y múltiples acontecimientos tanto políticos, sociales, económicos que reconfiguran constantemente el esquema y las condiciones en que se ejecutan las prácticas artísticas. En suma, es un cruce y reajuste en las estrategias y una transgresión sobre los aparentes límites que los sistemas hegemónicos abogaban por legitimar en sus instituciones y aparatos expositivos. Se pone en debate toda forma de representación (como lo es la intensificación por arte-objeto) y toda plataforma epistemológica que antecede lo que se produce. Dicho en otros términos, es un cuestionamiento y reinterpretación de todo concepto, discurso o sistema de poder o conocimiento presente. En cierta medida, el arte contemporáneo funciona como catalisis en medio de un proceso regenerativo de discursos y soportes que permite la discusión y debate intelectual de todo saber o suceso que tiene lugar en nuestro mundo. Es un nuevo medio de protesta si se quiere o un ejercicio político que se posiciona como resistente a los mecanismos de los sistemas de poder que rigen la sociedad actual.

¿Qué es a lo que juega el arte contemporáneo y cómo se entiende su relación con la sociedad, historia y cultura en esta lógica? El curso histórico de los proyectos actuales se direcciona a una realización artística cercana más a nociones de interacción y proximidad, a una búsqueda por representar y contemplar. Son operaciones que poco a poco se encausan hacia un contacto social y la generación de una experiencia más allá de encasillar al público en un rol de pasividad y mera observación concentrada en el juicio estético. El mundo del arte contemporáneo es un sector lejano de la uniformidad de comportamientos, se emancipa de la tradición histórica y académica que envuelve a los discursos y prácticas relacionados a la estética. Se intenta remediar la melancolía por la racionalidad que inculcó la modernidad para adentrar en el imaginario en formas mucho más cercanas a la filosofía de lo irracional como en su momento lo propulsaron el Dada o el surrealismo a inicios del siglo pasado. Esta serie de tópicos convergen con el trabajo de artistas como Joseph Beuys que abren los límites disciplinares con el *desaprendizaje*² o *desdibujamiento* del arte. Estos mecanismos se complementan con procesos de aprendizaje fuera de los marcos institucionales que prevalecían en la enseñanza superior del arte y se sigue una metodología desinteresada por modos de hacer o reflexionar específicos.

La curaduría como profesión y labor tanto académica como práctica se percibe como el campo encargado de repensar los acercamientos entre las instituciones y su público ante estas formas y ejercicios visuales mucho más próximos a estéticas relacionales, obras multi e interdisciplinar y esferas que incorporan otros tipos de comportamientos o recorridos centrados en la experiencia sobre cualquier clase de provocación. Este campo se articula desde la

² Julieta Gonzalez utiliza el término para describir las aportaciones de la arquitecta italiana, Lina Bo Bardi en campos como la arquitectura, el diseño y la práctica museística. González dice “Esta exposición [...] pretende analizar críticamente su proceso de desaprendizaje, y toma de consciencia crítica con el canon moderno y occidental, como aspecto fundamental de su obra y su pensamiento (pág. 5).”

González, J. (2020) Lina Bo Bardi: Un proceso de desaprendizaje. *Lina Bo Bardi Habitat #20*. Fundación Jumex Arte Contemporáneo.

heterogeneidad de saberes y la carencia de restricciones sobre las competencias y calificaciones para ser apto trabajar como curador. Se deslinda de un cuerpo tanto académico como sindical o profesional determinado para operar bajo una flexibilidad y libertad tanto en su formación como posicionamiento, al no ser una profesión ganada por grado académico o sucesión tradicional sino por una autoproclamación y gracia implicada por el medio o el mismo oficio y esta ha garantizado la reproducción profesional de esta reciente vocación.

El curador busca deslindarse de una escala y desarrollo de especialización organizada, para generar una agenda de trabajo compuesta tanto de investigación, crítica de arte, colecciones, exposiciones de arte, gestión cultural, políticas culturales, recolección de fondos, diseñadores, museografía y museología, y muchas más actividades relacionadas a otras áreas, para producir una disciplina compleja y una identidad laboral que nace de la mezcla y enredo. Esta actitud de desprofesionalización no debe caer en la simple conclusión de que a raíz de un incremento y oferta profesional que ahora invitan las exposiciones de arte contemporáneo, sino en que esta re y des definición del curador es consecuencia de ciertos episodios históricos como la revisión y actitud autocrítica de las instituciones y la creciente coalición entre práctica artística y otros campos del saber que trajo con si el arte conceptual de los años sesentas y setentas. Este curador difuso es también heredero de las crisis de políticas identitarias, el arte poscolonial, y la reconfiguración geopolítica y los discursos de la globalización de los años noventas. Su aparición es aquella que da pauta a la ruptura y descentramiento de roles y actividades en el mundo del arte, para transformar completamente los modos de hacer exposiciones, construir instituciones, organizar proyectos y girar la atención sobre el papel participativo del espectador. Se reemplaza y produce una corrección de vocabulario que no sólo queda en el léxico académico sino en el discurso mismo de la tarea del curador, al ya no entender su participación en términos de una *creación* o cuidado

del material artístico (archivo u obra material o inmaterial), sino de una constante negociación e intervención que pone a prueba tanto la institución como su público y se aísla de la nube intelectual que dejó la aparente pureza intelectual del siglo pasado. Este aparato epistemológico residual se vuelve prioridad del oficio, al tener que asumir una naturaleza de revisión, corrección y reinención de los marcos teóricos y artísticos de la época presente y pasada y volver esto visible para quienes tienen interés y acceso a estos contenidos en los espacios de exposición y producción cultural.

Es un hecho que las exposiciones durante el siglo xx se volvieron en un aparato clave para conocer y ver arte. Se tiene toda una genealogía e historia de las exposiciones y la curaduría como el trabajo de Hans Ulrich Obrist que delimita el cuándo, cómo y por qué el curador a inicios de siglo comienza desde una metodología no trazada ni una formación homogénea a la manera de otras profesiones de las humanidades, para transformarse en un mutante como Cuauhtémoc Medina lo describe³, de esta interconexión de manifestaciones y oficios. Los museos aun más en el caso del Tate Modern en Londres y Whitney en Nueva York, son esos primeros casos que comienzan a preocuparse no sólo en entender sus salas como espacios enfocados en exhibir su colección permanente sino en generar exposiciones temporales con estas obras que se concentran en recontextualizar y retomar ciertos elementos de estas obras en discusiones mucho más relacionadas a los estudios y discursos actuales⁴. Las exposiciones se volvieron un aparato decisivo para generar cambio en la política y economía de las artes, considerándose como un fenómeno de circulación, mantenimiento y deconstrucción de significados en la sociedad.

³ Medina, C. (2008) "Sobre la curaduría en periferia." *Arte Nuevo*.

⁴ Cherix, C. (2008) "Preface." *Obrist, Hans Ulrich. A brief history of curating. Zurich: JRP Ringier & Les Presses du Réel.* 4-9.

Para lograr esto se requiere una dinámica de espectáculo y también de formación o acercamiento académico, histórico y crítico para volverse en un evento lo más allegado e integrado al consumo cultural contemporáneo y también un dispositivo que establezca y administre la sensibilidad y función que el arte mantiene hoy en día. Se ha vuelto tangencial mantener una labor pedagógica en los ejercicios curatoriales tanto institucionales como aquellos que se mantienen en un marco urbano e independiente. Esta tarea se encamina no sólo en inculcar una interpretación de los contenidos del museo, sino en dar herramientas al público para acercarse a las instituciones y que participen en el diseño de actividades culturales y artísticas de su territorio.

1- Introducción

Comentarios de arranque: ¿Qué necesita Mexicali? Y ¿Para qué?

El arte contemporáneo se resiste a incitar conflicto por mera visibilidad, sino en generar un canal de autorreflexión y de relatos domésticos. Se otorga un giro en la posibilidad de ser del artista contemporáneo. Se vuelve una figura mediática en la producción de discursos y muestra de acontecimientos cercanos y ajenos. La obra producida se problematiza en la medida en que los recursos que la construyen se entienden como irreverentes o absurdos. Es decir, ha mutado a un estado, o quizás una condición en que el arte se vuelve a veces lúdico, satírico o crudo; una constante circulación de imágenes y significados que negocian y buscan generar otros canales de interlocución para discutir y dialogar las preocupaciones o situaciones que atestigua la comunidad.

Es por esto, que se entiende como un desplante de continuas fricciones y no como un discurso que aboga por un solo sistema de representación. La globalización dio pie a la retórica de la intersección e interferencia de múltiples significados en un mismo lenguaje. Se utiliza esto a favor como recurso a problematizar, para confrontar la monotonía que requiere un sistema económico *global* y producir un producto cultural que altere los formatos de comunicación convencionales. Estas facultades que ahora presenta el arte contemporáneo son aquello que desata un punto de inflexión curioso, que se ilustra con un acercamiento íntimo y hasta cierto nivel *necesario* o el conflicto y desencuentro que genera la obra en el público, por figurar una idea de arte que no encaja con la producción y práctica artística que se desarrolla en este momento. Como lo menciona García Canclini, en el consumo, ocurren movimientos de asimilación, rechazo, negociación y re-funcionalización de aquello que los emisores proponen (pág. 38)⁵.

⁵ García Canclini, N. (1993), El consumo cultural y su estudio en México: una propuesta teórica. "El consumo cultural en México". Consejo Nacional de las Artes, México pág. 15-47 .

¿Qué cosa propone un territorio?, o cuál es su dinámica socioeconómica y política y cómo se traslapa en las necesidades culturales. En el caso de Mexicali, ¿cómo se vuelve la participación cultural en una economía de deseo y un proceso de interiorización a nivel comunitario? ¿Qué estrategia reconfigura y genera Mexicali desde sus inicios, en contraposición a otras comunidades y asentamientos del país y de otros polos culturales? Su posición geopolítica suscita una actividad cultural que sigue una retórica predominantemente híbrida, de contenidos que integran problemáticas y determinismos históricos pertenecientes a dos territorios cuyo relato histórico se ha dedicado a describir como una relación abusiva y a veces hipócrita.

La creciente ventaja económica y fachada dominante de Estados Unidos hacia el otro es una imagen que propaga una falsa promesa de oportunidad y superación. La existencia del tercer mundo mantiene latente el optimismo y sueño de cruzar al *otro lado* como una ilusión de prosperidad y alternativa casi forzosa a considerar. Con todo esto, quisiera remarcar que la ubicación y situación sociopolítica que identifica Mexicali no encierra su producción a una sola temática, sino que es una de las problemáticas y no *la* problemática política que se vive. La introducción a un mercado global en el caso de Mexicali y el país dio cabida a las necesidades de transmisión entre lo global y local y, en cierta medida, una reafirmación económica/diplomática a estas transacciones culturales que ya habían tomado sentido entre estas ciudades fronterizas y vistas como una justificación a este consumo e intercambio de significados. El sincretismo iconográfico y visual que se asimila como realidad dentro del arte fronterizo, para la llegada de la globalización en Mexicali, permitió una regularización y hasta mutación del lenguaje plástico a un modelo internacional. La intensa circulación y distribución mercantil que trajo la globalización le dio más presencia a esta posibilidad del artista deslocalizado como en el caso de la ciudad de México y su escena de artistas, espacios, instituciones y mercado, permitió homogeneizar y

regularizar los soportes y técnicas artísticas, pero los contenidos se mantienen en una actitud plurivocal. Mexicali no queda exento de este efecto colateral, pero sí de seguir una cronología y formato de exposición común a la del resto del país. Por esto este trabajo intente volverse un sistema de evaluación historiográfica que se delimita a Mexicali y los agentes que forman parte de este.

iii

Para que exista una conexión, se requiere del contexto que otorga la educación o capital cultural como lo sostiene Pierre Bourdieu⁶, pero problematizo esta idea, con la posibilidad de encuentro a través de la subjetividad que finalmente comparte y expone el artista con su comunidad, al ser el arte un medio de interlocución adicional, para compartir preocupaciones a un sujeto colectivo (en tanto a un público) no enteramente una identidad individual. El posicionar la discusión sobre lo singular y no lo subjetivo reorganiza el alcance y capacidad de encuentro con la producción artística.

Esta relación acontecerá con base en dos acciones: una comenzando de un sistema de producción artística fuera de las discusiones presentes y otra por medio de un impulso generado por parte del gobierno municipal, la red de instituciones y el mismo aparato educativo de la localidad que motive la producción cultural y su consumo. En Mexicali es un hecho que a causa de la carencia de infraestructura y posibilidad de exhibición del arte que se produce, se requiere de un espacio que permita su acceso y transmisión y si se ausenta en el esquema, es obvio que el arte se puede traspasar al espacio público o espacios que saltan de una base institucional que lo respalde. Si bien existe una determinada infraestructura, sin embargo, en el campo cultural, se debe migrar a la calle porque no existe una línea conceptual ni técnica a seguir. En la ciudad informal,

⁶ Bourdieu, P. (2018). *"The Forms of Capital."* The Sociology of Economic Life. Routledge, 78-92.

marginal, suburbial de Mexicali parecería ser predecible pero su singularidad radica en su tránsito agitado y alto movimiento de entrada y salida de poblaciones. El deseo del artista por hacer denuncia o ser identificado por la comunidad, no se demora por la carencia de organización o presencia de una institución dedicada al resguardo, realización y acercamiento al arte contemporáneo de Mexicali, sino que se apropia y hace uso de espacios e instantes que den visibilidad a sus propuestas, sean vistas o no, sean compradas o no. Lo relacional dentro del arte contemporáneo se extrapola con la construcción de zonas de comunicación en espacios que no favorecen su intercambio. Adrián Pereda con la pieza de VOLTEA (figura 1 y 2) en 2018 en el estudio de Luis Hernández en la Av. Mariano Arista, buscó generar ese mismo gesto sobre quien volteará a la pieza e interactuará con ella, inventar una herramienta de comunicación fuera de lo ya normalizado y cotidiano que se vuelve el paisaje urbano. El espacio público se entiende como un lugar de esparcimiento común, libre para el uso de todo individuo y el símbolo de la democracia e inclusividad en el núcleo de una comunidad, especialmente con la obra de murales en colonias marginales de Mexicali por artistas como Fernando Méndez Corona y JM pero con la normalización y control (multas y reglas de desplazamiento y uso del espacio) de las instalaciones ha devenido en el empobrecimiento de relaciones sociales y mecanización general de las funciones que rigen nuestro comportamiento.



Figura 1 y 2 (fuente del archivo del artista Adrián Pereda) en 2019



Figura 3
Mural Río Nuevo hecho en 2015 por múltiples artistas muralistas
Fuente del archivo del artista Fernando M. Corona



Figura 3 a.
Mural Río Nuevo hecho en 2015. Acercamiento al mural del artista JM
Fuente del archivo del artista Fernando M. Corona



Figura 4
Mural del Parque del Mariachi por Fernando Méndez Corona y artistas muralistas de Mexicali en 2014
Fuente de archivo del artista Fernando M. Corona



Figura 5
Mural del Hombre Pájaro en Mexicali Rose por Fernando Méndez Corona en 2013

No dudo de la capacidad de reunión y diálogo que puedan generar el arte y cultura en la sociedad mexicalense, a partir del momento cuando los códigos y lenguaje manejado por los artistas locales no se muestren como un juego indescifrable, de hecho, los elementos visuales y el contenido de estas piezas parten de la misma realidad y cotidianidad que la del público. La sensibilidad social del artista se entiende como reaccionaria, siendo ante todo la práctica artística como un vehículo para problematizar todo discurso o material perteneciente a la cultura visual. Es decir, esta conduce una traducción cotidiana que se esmera en interpretar una reflexión, ideología o condición a la práctica artística asumiéndola como forma de vida⁷. La flexibilidad de medios y recursos es lo que abre la conversación entre la comunidad y la cultura, el diálogo. Esta transgresión es lo que remarca una ruptura generacional y división de público en territorios pertenecientes a una situación geográfica periférica como lo es Mexicali y su centro la Ciudad de México o incluso Tijuana. El artista toma los valores simbólicos que circulan en su entorno y los readapta a una representación que no se basa necesariamente en una reproducción de la forma o su estudio, sino en el cómo lograr insertarse en los asuntos y enfrentamientos sociales que afectan la actividad humana y que maneja su arte. Es cuando el arte tiene el potencial y más aun en materia fronteriza en un medio que al problematizar su contenido puede sujetarse a un proyecto político y funcionar desde la esfera relacional en la que se inscribe la misma obra. Esto no es una labor ejecutada por un agente individual ni grupal, sino que es un proceso descentrado que no se corresponde directamente con una entidad particular ni socialmente predeterminada. El constante flujo de poblaciones que

⁷ Escuela de Garaje (2017) *Escuela de Garaje Vol. Intemperie*. LAAGENCIA. Recuperado de http://estudiomachete.com/wp-content/uploads/2018/04/Intemperie_escueladegaraje.pdf

intentan cruzar la frontera con el estado de California se percibe como uno de los testimonios antropológicos más cruciales y por ende de los contenidos más trabajados en la producción artística regional, pero éste no se limita a ser su único campo de imagen pertinente a tratar.

v

Las periferias quedan entendidas como casos en signos de interrogación ya sea porque ejecutan dispositivos de producción diferentes o su relevancia queda medida en la calidad simbólica de estas obras, siendo escalada por la presencia institucional (el qué tanto es acaparada por los recintos museísticos o galerías comerciales en búsqueda de artistas emergentes o *naive*), económica (coleccionismo o valor en mercado) o cualquier tipo de legitimación creada por la academia o investigación artística. La popularidad y “relevancia” que puede entenderse de estas formas artísticas es realmente tangencial en la ecuación, ya que son y deben entenderse como casos historiográficos fuera de la norma y cuya retórica de ejecución artística se aleja de aquello que tomó lugar en las ya ciudades mencionadas. El juego entre artista-institución/espacio independiente-público en Mexicali se entiende como una configuración que aún ausenta de elementos y roles fijos que logren potencializar y exteriorizar aquello que se entiende como el arte contemporáneo de la localidad. Aunque la producción artística es en realidad un procedimiento lejos de un modelo fijo, requiere de la participación e interacción social para su direccionalidad y desplazamiento. El artista mexicalense lucha con la imposibilidad de establecer su práctica como una labor constante, al existir el hueco del consumo y mercado de arte local, con todo y los medios de acceso que aparentemente brinda la globalización en las economías fronterizas.

La subjetividad del consumo es clara por estar sujeta a los procesos socioculturales locales, en donde juega tanto la apropiación como el uso de estos productos. Certeau (1984) habla de la necesidad de comerciar los bienes con las tácticas necesarias para adaptarlos a la dinámica de la

vida cotidiana y ser, en este caso, lo más allegado a las prerrogativas del contextos. García Canclini dialoga en cómo las reglas de circulación en el campo cultural difieren o se alejan de los estilos de bienes del resto de la producción⁹. Sus presiones económicas y valores utilitarios se acercan más a una dimensión simbólica, que a un determinismo enfocado en la expansión de capital. Son debatibles los fines en los que se distribuye y mercantiliza la producción artística de una localidad, cuando se está inmerso en un proceso económico que incita y obliga la circulación de bienes culturales por un afán de intercambio e inserción de lo *otro* a una plataforma ajena. Una aparente acción desinteresada que simula inclusión, en algunos casos, pero que se desentraña como un protocolo diplomático que representa un acuerdo de intereses políticos y culturales. Finalmente, esto deviene en la racionalización, distribución y fragmentación de lo político, económico y cultural en contextos donde se sostienen argumentos neoliberales en defensa de mantener una presencia en las discusiones y asuntos internacionales.

vi

Las crónicas del arte contemporáneo de México como las realizadas por Olivier Debrouse en el texto *El Arte de Mostrar el Arte Mexicano* de 2018, Cuauhtémoc Medina en su trabajo curatorial y de investigación, Daniel Montero en el *Cubo Rubik* de 2013 se limitan al análisis y estudio de los procesos internos y externos que emprenden las grandes capitales del país, considerándose la Ciudad de México como la matriz de este fenómeno cultural, Guadalajara para el área del occidente y Monterrey o incluso en algunos casos Tijuana para el caso del norte de México. Mexicali llega tarde a la narración de la historia del arte oficial, y se consolida inicialmente con los valores estéticos modernos estadounidenses con el minimalismo o el trabajo de la pintura de caballete (en

⁸ De Certeau, M. (1984). *Arts de faire*. Univ of California Press.

⁹ Véase cita 3

su concepto y composición a la manera del *paisaje nacional*¹⁰). Estos temas son aquellos que se instruían y legitimaban en las escuelas de Artes y lo que se exhibía en espacios institucionales (siendo el caso de la Escuela Cuauhtémoc, ahora la Casa de la Cultura, talleres independientes de pintores y pintoras, y para inicios del milenio la Facultad de Artes en UABC¹¹). La resistencia y los modos subalternos de producir arte son un reflejo necesario en todo ambiente, que en el caso de Mexicali vine a reclamar el uso de otros medios plásticos y el trabajo de otras discusiones que no sólo fueran relacionadas a la frontera o a la línea tradicional/moderna que reconocía la crítica y pedagogía artística local.

vii

El rechazo por el arte local en el caso de Mexicali resultaría como una mejor alternativa frente a la producción que se realiza, cuando en realidad lo que se percibe, más allá de un desencuentro, es un acto de saltar otros campos de pensamiento y programas de actividades, como lo es la cultura, las humanidades y las artes. Esta situación no habla de una falta de interés, sino que hacen falta piezas en el mundo del arte en Mexicali, que es un círculo que requiere de determinados roles y organización. Para reconocer una catálisis en este sentido, la velocidad de esta reacción se activa con la administración e introducción de cierto catalizador, que identifiqué como el curador en este proceso. El mundo del arte en su complejidad se puede simplificar en una red basada en producción, distribución y consumo¹². Y esto se desdobra en una serie de actividades que dan estructura y vitalidad al sector cultural.

¹⁰ En el arte mexicano de finales del siglo xix y principios del siglo xx, la pintura de paisaje nacional venía configurada por escenas que integraban valores simbólicos propios por medio de la flora y el uso de características del paisaje natural local. Se considera como uno de los formatos compositivos que abordaban la identidad nacional que además funcionaban como proyección de una ideología y consolidación de un esquema que sintetizaba que la idea de lo típico o popular mexicano. Estos formatos eran legitimados por la academia y régimen político del Porfiriato; permitía fijar una imagen de México para la identidad colectiva y el extranjero.

¹¹ Las siglas significan Universidad Autónoma de Baja California.

¹² Kadushin, C. (1976) "Networks and Circles in the Production of Culture." *American Behavioral Scientist* 19.6: 769-784.

Existe un pacto o un acuerdo entre los productores, instituciones, mercado, público en relación con la circulación y valores simbólicos que rigen en una determinada temporalidad. Son bienes que no necesariamente satisfacen o llaman a una mayoría, puede tratarse incluso de una minoría, pero estos finalmente son compartidos y coexisten en un ambiente integrado por múltiples subjetividades. Los modelos culturales locales finalmente, se ensamblan desde las propias metodologías y necesidades que manifiesta un territorio, y la direccionalidad de la iniciativa surge a partir de las discusiones generadas entre el mismo circuito de artistas, proyectos independientes e instituciones culturales que lo transitan. Lo que muestra ser un proceso y obvio, es una organización aparentemente -a ciegas- que se produce entre estos agentes y su comunidad. El curador más allá de producir discursos en contextos tanto institucionales como independientes, se posiciona como una figura que permite mediar la relación artista-institución, con el vínculo que tiene con los fondos privados y gubernamentales, apoyos, convocatorias de bienales y premios que se pueden conseguir. El generar vínculos con los coleccionistas y colecciones tanto locales como externas, patrocinadores, consejos de museos; el tener la capacidad de entretener ejecutivos corporativos, colaborar y negociar con los medios de difusión, la publicidad, la política y los burócratas. En otras palabras, el curador actúa como un intermediario entre el artista y los sistemas de poder que rigen la sociedad. Antón Vidolke en el comunicado de prensa para la conferencia titulada *Cultures of the Curatorial*, habla del subgénero de -lo curatorial- en las configuraciones y redes de interrelación en el mundo del arte, encima de operar como una figura que dicta y norma los significados y contenidos de los espacios de exhibición, *lo curatorial* se inscribe como un método en constante exploración por nuevas formas de generar, mediar, reflejar, experimentar y conocer la relación entre arte y otras formas, nociones, técnicas y formatos¹³. Esto aleja la posición

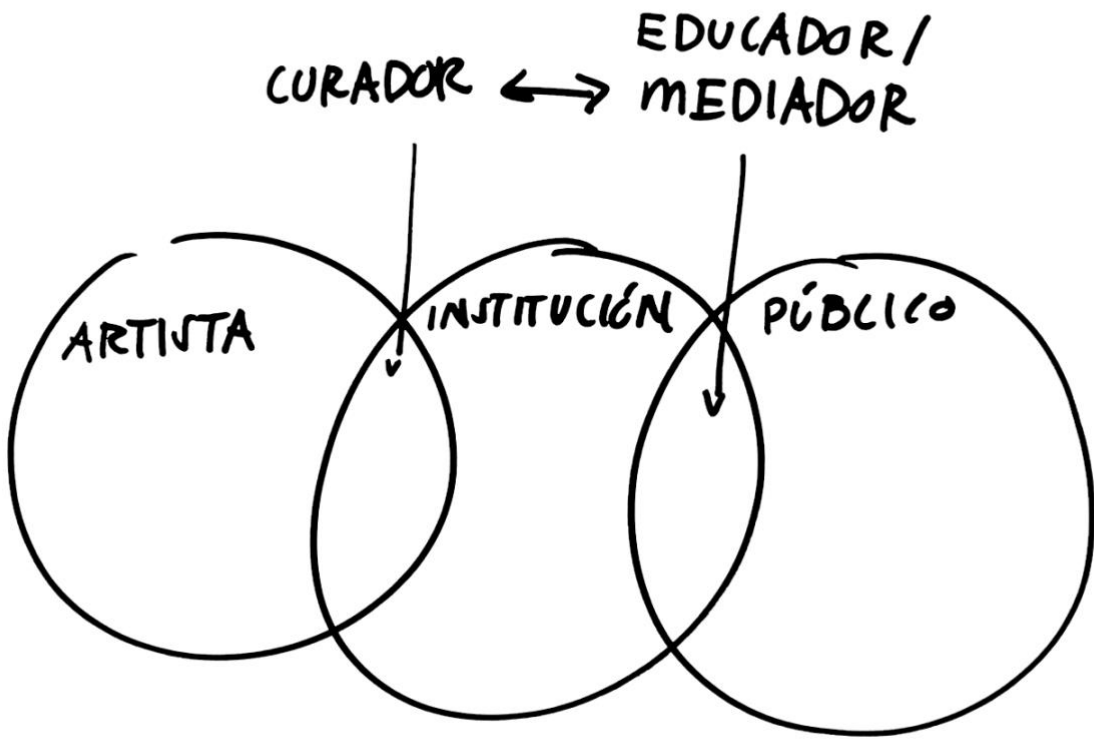
¹³ Vidokle, A. (2010) Art Without Artist, e-flux Journal #16.

del rol del curador como alguien capaz de ejercer poder y manipular el trabajo del artista hacia una puesta en escena de su argumento curatorial. Aquello a lo que la curaduría aspira en esta dirección, es moverse en dirección transdisciplinaria y transcultural, fomentando la complicidad con los artistas en cada proyecto o circunstancia y reinventarse cada vez que se asume la práctica como ganada.

Este trabajo de investigación plantea un proyecto y programa curatorial por considerar tanto los artistas locales como la red de espacios e instituciones dedicadas al fomento y crecimiento cultural de Mexicali. Se demuestra una serie de decisiones, acciones y planteamientos que desplegaron problemas conceptuales y prácticos en los métodos de exposición y estudio del arte contemporáneo en esta ciudad. En su construcción, se propone una modalidad de trabajo que parte de distintos enfoques disciplinares como lo puede ser la educación y pedagogía, crítica institucional y la práctica curatorial. Todos estos temáticamente congruentes con las necesidades, formas de participación y convivencia con las artes del territorio.

Una no-curaduría se presta como una práctica compleja y colaborativa que se reorienta y compromete a la especificidad de donde surge. Este giro no es un ejercicio sin precedentes de la práctica curatorial, pero para el caso de Mexicali inicia un proceso que parte de ciertos antecedentes clave de la curaduría o falta de ejecución de ella en los marcos tanto académicos como expositivos y esto se relaciona con las condiciones de los agentes y proyectos activos de la investigación. Esta propuesta se hace sin denuncia, particularidad o discurso totalmente absoluto, ya que se corre el riesgo que la misma relevancia de estos métodos planteados opaquen la importancia dada a las conclusiones discutidas en este proyecto de investigación.

La no-curaduría habla de una contra-retórica de la educación y la cultura pública e institucional. Precisamente el esquema educativo reexamina la capacidad del arte de ser un instrumento político y social, que resulta en la acción ideológica y cívica. Se plantea bajo una metodología centrada en el contexto y sus circunstancias, así como el diálogo que puede entablar con otros y hace uso de la educación como un medio para construir un capital intelectual y social común. Esta investigación dialógica se presenta con las opiniones y vivencias de los integrantes de la esfera cultural y la producción del arte contemporáneo de Mexicali y por ello se construye desde las necesidades y conversaciones que estos mismos agentes identifican. Con esto, se propone la redefinición de la curaduría en territorios donde ya se ha acarreado con su ausencia y específicamente en tiempos donde la exposición de arte y su mercado es el sistema que visibiliza y legitima su existencia.



Esquema i, una síntesis de la labor y rol del curador dedicado al encuentro entre el arte y su comunidad.

2- ¿Qué se entiende como arte en Mexicali?

a) Un ensayo visual sobre la historia de la producción de arte en Mexicali.

Colectar y unir imágenes, no es solamente un acto de selección y exclusión sino una forma de organizar y puntualizar referencias claves de lo que actualmente se identifica y percibe como el arte contemporáneo en Mexicali. Esto no se debe entender como un catálogo no específico y no cerrado, sino como una base de producción y un campo iconográfico determinado que además hace visible la dirección teórica y visual hacia donde se mueve y cuestiona la práctica artística en este territorio. Lo que se espera lograr con este montaje de imágenes no es buscar elementos comunes que permitan su estudio centralizado o su similitud con otros sistemas de representación, sino explicar por qué esta producción artística es como es y qué condiciones han propiciado su permanencia y devenir. Concibo indispensable realizar ejercicios cartográficos de la imagen que, en vez de seguir una lógica secuencial, de espacio y tiempo o siguiendo una agrupación, intente



Figura 6 imagen proveniente del Archivo de la Colección Elías Fontes: En la primera imagen, el artista Gani Guerrero con la pieza *Mexicali 7.2*

reimaginar el sentido en que se han asimilado y realizado estas imágenes. Es importante entender la imaginación no desde un proceso de desrealización sino como un método para percibir las relaciones íntimas y secretas de las cosas, las correspondencias y analogías¹⁴.

La palabra imaginación se debe entender a partir de la palabra en alemán *phantasie* que se entendía en el discurso de Kant como la facultad de orden¹⁵ y que da sentido a la información proporcionada por la sensibilidad. ¿Qué es sensible en un territorio como Mexicali, que se vuelve algo tan particular y local, que no logra encajar con las realidades ajenas? La obra de Gani Guerrero (figura 6) que nos recuerda el terremoto de 7.2 en abril de 2009, las imágenes de Odette Barajas de dos juegos de fútbol simultáneos en dos territorios políticos que hacen ver la frontera como algo tan material y poroso (figura 7), los paisajes de los sembradíos de algodón y el desierto bajacaliforniano que aunque se realizan siguiendo la técnica tradicional a la manera de José María Velasco, Rubén García Benavides replantea su localidad y su entorno tan disidente con un lenguaje pictórico académico (figura 8) y Fernando García Rivas con la obra *La Rumorosa* se aleja del canon para retratar una imagen de gran peso regional (figura 9).



Figura 7 proveniente del Archivo de la Colección Elías Fontes

¹⁴ Baudelaire, Charles. Edgar Allan Poe: sa vie et ses ouvrages. University of Toronto Press, 1973.

¹⁵ Immanuel Kant plantea la presencia de tres facultades trabajadas de forma consciente que refuerza la idea de no-pensamiento desde la estética: la sensibilidad, imaginación y el entendimiento/razón. El trabajo de estas facultades resulta en un juicio de conocimiento y objetivo sobre un objeto determinado (como puede ser el caso de la ciencia); en presencia exclusiva del uso de la sensibilidad y la imaginación se articula un juicio subjetivo y de gusto conocido como juicio estético, siendo aquel que opera en el campo del arte.

Jameson, F. (1991) *Postmodernism, or, the cultural logic of late capitalism*. Duke University Press.



Figura 8 proveniente del Archivo de la Colección Elías Fontes.



Figura 9 proveniente del archivo del artista

La imaginación en lugar de seguir una modalidad de pensamiento rígido puede también trabajar de forma privada y presentar el mundo a partir de lo que uno percibe, es decir se vuelve en una manera de construir una realidad anomal o que esquiva la norma¹⁶. Estas imágenes no tienen como fin visibilizar la imitación, sino discernen y rechazan funcionar como crónicas al ser capaces de ilustrar la sintomatología y descontento recurrente. Georges Didi-Huberman plantea la siguiente pregunta: “¿No deberíamos-hoy más que nunca-girarnos de nuevo hacia los que, antes que nosotros y en contextos históricos absolutamente *ardientes*, han intentado producir un saber crítico sobre las imágenes? [...] ¿No viene nuestra dificultad a orientarnos de que una sola imagen es capaz, justamente, de entrada, de reunir todo esto y del deber ser entendido por turnos como documento y como objeto de sueño, obra y objeto de paso, monumento, objeto de montaje, no-saber y objeto de ciencia?”¹⁷ Este montaje de imágenes, cosas y palabras invita una lectura cruzada

¹⁶ Maffesoli, M., Felski, R., Megill, A., Rose, M. G., & Eagleton, T. (2004). The Return of the Tragic in Postmodern Societies [with Commentary]. *New Literary History*, 35(1), 133-159.

¹⁷ Didi-Huberman, Georges, et al. Cuando las imágenes tocan lo real. Círculo de Bellas Artes, 2018. pág. 5

y de intersección, que no se limite a un solo camino sino a las múltiples asociaciones y la exploración de las problemáticas tanto formales, como históricas y sociales que constituyen estos elementos. Este apartado intenta reconstituir el lazo natural que existe entre la palabra y la imagen y el cómo es importante disociar estas imágenes de un motivo de existencia a partir del deseo o temor de caer en el olvido e igualmente cuestionar qué condiciones han imposibilitado su destrucción o ausencia, siendo tan sencillo invisibilizar o ignorar la imagen de nuestro conocimiento. En Mexicali, pese a la falta de búsqueda y encuentro con la producción artística contemporánea, se ha logrado compilar un conjunto de imágenes que figuran las preocupaciones latentes, los discursos que contradicen o muestran resistencia a los procesos históricos locales y foráneos y además intenta asociar el arte en términos de una función y no definición, que entiende la práctica artística desde sus matices y posibilidad de expandir nuestra realidad o emplazamiento en el mundo. Considérese este ensayo como un intento trabajo curatorial que en un conjunto de imágenes intenta visibilizar qué ha sucedido en cuestión de arte contemporáneo en Mexicali y cómo es posible identificar relatos totalmente propios y en qué disiden de otros contextos, incluso nacionales o fronterizos.

La historia del arte a la manera convencional o tradicional se centra sobre el devenir de las cosas, individuos y comunidades. Es una narrativa objetual y de hechos, que intenta desarrollar un relato conmemorativo, con parámetros o valores axiologizantes que excluye y delimita el conocimiento a un delimitado repertorio de imágenes y contenidos. El montaje de Aby Warburg con su Atlas Mnemosina, Walter Benjamin con su Libro de los pasajes y tesis de la historia esclarecen el problema que existe en relación con la construcción de historicidad y el cómo se está orientando el pensamiento histórico hacia una dirección que hace uso de la imagen sin una relación de tiempo. Este ejercicio arqueológico escapa del relato teleológico, para centrar su atención sobre

la resistencia, disparidad y coalición de distintos momentos pertenecientes a diversas temporalidades que afectan cada pieza, suceso, sujeto o gesto presente en el montaje. Es una invitación para desaprender a leer y conocer la historia del arte tradicional, para entrar en canal con un análisis que reconoce la diferencia sobre lo característico y la pluralidad de sentidos que circulan en un territorio.

Surge una responsabilidad compartida entre el historiador y el artista, por una parte, se “hace visible la tragedia en la cultura (para no apartarla de su historia), pero también la cultura en la tragedia (para no apartarla de su memoria.)”¹⁸ Se intenta ver el arte a partir de su condición fenomenológica de querer ofrecer un adentramiento a una experiencia o enseñanza particular y que encima de revelar una realidad, tiene la capacidad de fundirse en la cotidianidad. Es esto lo que vuelve el arte contemporáneo en un sistema de imágenes que se manifiesta desde un síntoma o respuesta social e igualmente se preocupa en modificar quienes interactúen con él, es decir aquel que ofrece una experiencia. Las imágenes que funcionan como reproducciones o una reafirmación del contexto en donde transitamos son un mero reportaje y por ello es importante *desmaquillar lo real*¹⁹.

Estas imágenes encarnan una urgencia, una intención, una necesidad por comunicar y reconfigurar nuestro emplazamiento en el mundo. Intentar fijar una memoria de lo que es y puede ser el arte contemporáneo en Mexicali y el modo de hacerlo visible es a través de un trazo visual anacrónico que trastoca otros momentos y otros seres, ya que en realidad no interesa revisar la historia del arte siguiendo estilos, movimientos, colectivos, instituciones o sistemas hegemónicos, sino el arte es peinar la realidad a contrapelo²⁰. Mexicali se desplaza con una identidad contingente,

¹⁸ Véase cita previa. pág. 7

¹⁹ Benjamin, Walter. "A short history of photography." Screen 13.1 (1972): 5-26.

²⁰ Benjamin, Walter. "On the concept of history." (2009): 389.

que constantemente se integra de patrones migratorios heterogéneos y continuos que se vienen a sumar en esta construcción de imaginario común. Este territorio carece de una tradición artesanal y por ende el acercamiento plástico no tiene un arraigo como en el caso de Tijuana, que nace a partir de ya sea la formación técnica como herencia familiar o los medios de producción que ofrece el entorno para desarrollar la práctica. De igual modo, este desierto ausenta el contexto turístico para generar estos productos, como lo puede ser Ensenada y su puerto y el centro de Tijuana, playas y el municipio de Rosarito. La tradición pictórica aparece con el impulso de artistas de distintos estados y de disciplinas distintas como lo fue Fernando Robledo nacido en la Ciudad de México con la formación en pintura, muralismo y grabado que de hecho fue discípulo de Ramón Alva de la Canal en el Taller de Gráfica Popular y también el papel de Jesús Álvarez Amaya pintor y grabador que se dedicó a instruir y dar seguimiento a los planes que tenía Robledo para la práctica artística en este recién fundado estado.

Durante la década de los cincuentas y sesentas, los alumnos de esta primera iniciativa y diseño de actividades y talleres en artes plásticas y visuales son la llamada Generación de los Pioneros que llegan a la ciudad a promover y dar crecimiento a la formación y exposición artística local. De este grupo se rescata a Rubén García Benavides, artista proveniente de Jalisco, Ruth Hernández de Sonora, Manuel y Salvador Aguilar, Salvador Romero, Carlos Coronado de la Ciudad de México, Francisco Arias, José García Arroyo, Esther Aldaco, entre otros. Una vez que se crea el estado en 1952, paulatinamente se comienza a generar institutos y dependencias para cada sector como lo puede ser el caso del desarrollo y resguardo cultural y esto con suma urgencia más aun al ser designada capital del Estado. Cada uno de estos artistas pioneros fue clave en el auge de un aparato pedagógico dedicado a las Artes y también en la organización y gestión para generar infraestructura para la exhibición de aquello producido en los talleres de la Escuela de

Artes Plásticas José Clemente Orozco fundada en 1955 con el gobierno del primer gobernador Braulio Maldonado y bajo la dirección del profesor Salvador Jiménez Gómez y la Escuela Preparatoria Cuauhtémoc (se funda la Casa de la Cultura en 1974 y pertenece al Instituto Municipal de Arte y Cultura IMACUM) que permitía el uso de sus salones para exposiciones.

Será este grupo de productores quienes comienzan a generar no solo una comunidad, pero un creciente público que tanto atendía a los cursos como también a las exposiciones, como lo comenzó la Galería José García Arroyo fundada en 1978 y que rápidamente se convirtió en uno de los espacios más importantes para la muestra y difusión cultural local. También a partir de este momento, se comienza a distinguir una línea tanto conceptual como pictórica que se entiende como la norma o el deber ser del arte, es decir el lado tradicional e institucional de la educación y promoción de arte en Mexicali y que en realidad para tratarse de los años sesentas y setentas se mantenía aislado de las propuestas emergentes de arte conceptual que se generaban tanto en el centro del país como en algunas ciudades de Estados Unidos. Lo que predominaba en cuanto a composición y eje temático en esta línea era el paisaje. Se posiciona como una de las construcciones con más validez en la historia del arte mexicano a inicios de siglo xx por su capacidad de sintetizar elementos tanto históricos, fitomorfos y sociales de las condiciones de vivienda y estar inscrito en el capítulo del México Moderno como el máximo instrumento de captación y fijación de la identidad nacional.

En otras palabras, la tradición técnica y discursiva se prolonga por una extensión de tiempo que en otros territorios nacionales y extranjeros ya estaba caducando, cuestionada y reemplazada por otros modos de ver y entender el arte, dados los determinismos históricos que se vivían en las escenas de estos productores culturales. La conocida ruptura generacional se hace visible y hace ruido en torno a los años ochentas y noventas, con la llegada de la escena punk y artistas que dejan

Mexicali para ir a estudiar a la Ciudad de México, es el caso de Julio Ruiz y Cesar Castro y se ponen en contacto con las reflexiones y modos de estudios mucho más experimentales, efímeros y procesuales que se impartían en las escuelas de artes de la gran metrópoli. De hecho, es interesante el análisis de la obra de estos dos artistas ya que, por una parte, presentan una posición bastante subversiva, pero hasta la fecha hacen uso de una línea alegórica e incluso mística y una composición siempre recurrente. Se presenta un ímpetu por contradecir y organizar una escena contestataria a las formas académicas y tradicionales que se impartían en la Escuela de Artes Plásticas, generando una serie de proyectos y exposiciones de carácter bastante sintomático e inmediato en locales de conocidos o eventos musicales con la participación de trabajos plásticos y pintura. Estos nuevos modos de interacción y producción cultural, aunque fueron significativos, carecían de una línea curatorial preestablecida o una preocupación por generar registro, tampoco se contaba con una gestión cultural con posibilidad de posicionar estos artistas en otras localidades.

Para inicios de los 2000 comienzan a surgir eventos a mayor escala y resonancia a nivel local como también internacional como lo fueron los Festivales de Literatura Experimental entre el '98 y 2004 convocado por Alejandro Espinoza, Viviana Padilla, Carlos Gutiérrez Vidal y Clemente Padín en donde participó obra de Latinoamérica y del mundo, de soportes técnicos variados (performance, video, arte sonoro, literatura electrónica, etc..). Este evento era a convocatoria abierta e invitaba el uso de un idioma no arraigado o convencional, sin escala académica o referencia filosófica al momento de componer un texto o ejercicio literario u obra artística. Como se abordará en el ensayo de historia socioeconómica, la práctica artística contemporánea reflejó los procesos de la globalización, en materia tanto de uso y regeneración de los soportes técnicos, como en el devenir de un circuito compuesto de intercambio, investigación y diálogo que discutía las problemáticas locales con la idea de afinidad o internacionalización que conllevó este

fenómeno económico. INSITE ²¹ fue un paradigma en el caso del noroeste del país y sirvió como enlace para debatir y visibilizar las propuestas plásticas locales en conversación con las condicionantes y herencias sociopolíticas que dejaba el territorio sobre la producción de arte contemporáneo. En sus seis ediciones (1991, 1994, 1997, 2000, 2005 y la más reciente en 2018 con un sitio diseñado específicamente para el evento) abrió el dialogo no sólo a artistas locales, sino también a la interpretación de artistas externos sobre qué significaba vivir en un espacio geopolítico tan complejo y de oposición como la zona fronteriza. Sin embargo, es interesante que la lectura y la recepción de estos eventos, aunque fueron de gran conversación a nivel internacional no tuvo tanto peso o impacto a nivel local. Incluso Alejandro Espinoza me habló de una resistencia y duda en la localidad al presenciar estos sucesos marginales a los programas institucionales²².

En 2003 abre la Escuela de Artes y la licenciatura en Artes Plásticas en la Universidad Autónoma de Baja California. Al momento de idear y ejecutar el plan de estudio de la licenciatura, se presentó una discrepancia entre las líneas teóricas y disciplinares que se pensaban más pertinentes manejar en la institución. Existía una insistencia por la tradición pictórica (siendo respaldada por las instituciones expositivas y gran parte del público de Mexicali) pero a su vez un impulso por manejar un sistema pedagógico comprometido en expandir la noción de arte. Esta crisis se presenció a nivel conceptual y práctico, siendo aún una preocupación y quizás freno la expansión y visibilidad de más propuestas cercanas a un arte emergente. Por esto mismo, muchos de los artistas organizaron todos los proyectos fuera de la universidad como espacios

²¹ Iniciativa fundada en 1992 que se interesa por la producción de obras en el espacio público y bajo la colaboración interdisciplinaria de distintos artistas, instituciones, agentes culturales y comunidades. Ha organizado seis ediciones durante veintiocho años, cada una tomando un eje curatorial distinto que comunica desde el contexto de donde parten los proyectos involucrados y que ha devenido en diferentes modos de participación en el público y circuito de arte local. Como lo dice en su descripción: "El marco conceptual de INSITE se originó en la noción de lo *público*: tanto en el contexto de experiencias, intervenciones e instalaciones en la esfera pública, como de los espacios geográficos que han inspirado a los artistas a imaginar la arena cívica y social."

INSITE (2019) *Archivo I Ediciones; INSITE Journal; y Entre ediciones*. Recuperado de <https://insiteart.org/es/about>
²² Entrevista con Alejandro Espinoza en enero 9 de 2020.

independientes que, aunque tuvieron una corta vida, por máximo el caso de Mexicali Rose que duró entre los años 2007-2015, sí tuvieron un impacto tanto a nivel comunitario como de consolidación de una escena de arte contemporáneo durante los 2000. Estos artistas trabajaban al margen y constituían una comitiva reducida que tan sólo con la atención de curadores de fuera como lo fue el caso de Chris Kraus con su exposición *Radical Localism: Art, Media and Culture from Pueblo Nuevo's Mexicali Rose* en la ciudad de Nueva York en 2012 (figura 8-10) tienen los medios para salir y relacionarse con otras escenas de arte contemporáneo. Kraus estaba interesada y en contacto con el arte fronterizo y las configuraciones artísticas que se estaban generando. Y eso fue lo que la hizo encontrarse con el proyecto de Mexicali Rose y proponer la gestión y línea curatorial de llevar a los artistas de Mexicali a participar en una exposición que hablará de la autenticidad del centro cultural comunitario que generó Mexicali Rose sobre la colonia de Pueblo Nuevo y qué se entendía como arte contemporáneo en Mexicali. Ella comenzó a organizar una red entre los distintos elementos que estaban generando ruido e incluso unificación en la comunidad artística local, al contactar a Alonso Elías y Paty Fontes por la presencia que tenía su colección de arte bajacaliforniano, Mely Barragán y Daniel Ruanova con *TJ in China* y su búsqueda por diseminar índices de violencia en el centro de Tijuana por medio de su espacio independiente apoyado por un programa de talleres sólidos, residencia artística y eventos culturales.

Lo que conmovió e incluso llamó a Kraus es justamente la radicalidad y ambición extradisciplinar que se encuentra en los programas artísticos que circulan en Mexicali y lo rescatable que son estos acercamientos y planteamientos que se han originado y ejecutado por iniciativa autónoma. Este tipo de trabajo, aunque resida en una posición meramente marginal en las configuraciones sociales de Mexicali, ha sobrevivido y continúa sugiriendo formas de repensar y subsistir, aunque se viva en un contexto carente de memoria y proyección cultural. Se podría

asumir que Mexicali es un campo de desplazamiento, interacción y disputa que cíclicamente regresa a su punto de partida.



Figura 10
23 José Miguel Salcido, Sin Título (Nhsr), 2009.
[Un hombre traza una línea azul con aerosol sobre un logo de Tecate. La noche es oscura, pero él es iluminado con el flash de una cámara.]



Figura 11
24 Julio Torres, detalle de Resultado de búsqueda: *Drunks Kissing*, C-print, 2010. [Baja calidad de imagen de dos hombres besándose apasionadamente.]



Figura 12
25 Vista de la instalación de la exposición de Radical Localisms: Art, Video and Culture from Pueblo Nuevo's Mexicali Rose en Artists Space en Nueva York, EE.UU del 31 de marzo al 27 de mayo de 2012

Extraído de:
Artists Space (s.f.) *Radical Localisms: Art, Video and Culture from Pueblo Nuevo's Mexicali Rose*
Recuperado de <https://artistspace.org/exhibitions/radical-localism-2#press>

b) El capital privado como vía de desarrollo:

Un escaparate técnico/discursivo y archivo del arte local

Crear una colección, se sintetiza en una serie de actos: encontrar, comprar, organizar y resguardar en hogares, bodegas, museos, galerías, inventarios, archivo digital entre otros espacios. Hans Ulrich Obrist lo describe como un método de producir conocimiento ya que aparte de las conexiones y principios que producen una colección se generan asunciones, yuxtaposiciones, hallazgos, posibilidades experimentales y asociaciones²⁶. Coleccionar objetos es una práctica histórica que se puede incluso llevar a los inicios de la humanidad, pero el valor adquisitivo y simbólico que me interesa discutir es aquel creado desde una minoría con una posición socioeconómica alta y la aparente exclusividad que estos círculos han llegado a tener sobre estos productos culturales de su época y del pasado. Este interés e incluso impulsividad se traduce en el intento de rescatar y entender estos objetos significativos que dan respuesta y conocimiento sobre el universo, o también la posible inercia para regresar esto a la comunidad y darles acceso a estos saberes como lo fue el caso de Atanasio Kircher y el Museo Kircherianum en el siglo xvii. Kircher fue un investigador curioso y entusiasta de campos tan diversos como la geología, la astronomía, la medicina, las máquinas y engranes, la cultura de Asia, las matemáticas, y muchos más tópicos y temas de la historia²⁷. Creó una gran colección de objetos heterogéneos. Estas curiosidades estaban albergadas y exhibidas en un museo a las afueras de Roma. Lo interesante es que él instaló un tubo para comunicarse desde su recámara a los salones de exhibición. Cuando entraban visitantes, él era notificado y los atendía creando un sistema que entra entre lo privado y público, mucho antes de que se pensará una conexión entre lo público y el espacio museístico²⁸. Ya para

²⁶ Obrist, H. U. (2014). *Ways of curating*. Farrar, Straus and Giroux.

²⁷ Findlen, P. (2004). *Athanasius Kircher: the last man who knew everything*. Routledge.

²⁸ Véase cita 19

los siglos xvii y xviii, se concibió el museo como plataforma pública y accesible para la muestra del patrimonio cultural nacional entendiéndose como una colección de obras que eran herencia de la ciudadanía. Este rápido contexto lo puntualizó, para ver las modalidades y formas en que una colección reconfigura su sentido y uso, ¿cómo se mueve entre las esferas de lo particular a lo público y qué peso simbólico tiene sobre la identidad y archivo histórico de un territorio?

El coleccionismo de arte se relaciona a una práctica exclusiva y elitista, una facultad que le pertenece sólo a quien posee el capital para realizar una inversión en la obra de un artista. Lo que se olvida comúnmente es la oportunidad que otorga el coleccionista sobre la historia del arte y la alternativa que representa sobre toda la producción que no cupo en el canon y entra en el gusto de un particular. Hay que valorar el acto de documentación, archivo y conservación que permite una colección de arte y usar de estos registros para ampliar el proceso de documentación de lo que se sabe o cree que existe en cuanto a la producción de arte. La historia del arte que se tiene y revela es en realidad una parte, ya que muchas obras de arte se han perdido en conflictos políticos, bélicos o por carencia de infraestructura para su cuidado o se encuentran en bodegas de museos, en posesión de un coleccionista, o simplemente se destruyeron. Se estudia lo que se conservó, no es un todo sino una parte y de ahí se construye el discurso de lo que conocemos y entendemos como arte. Lo que me interesa discutir es la posibilidad que tiene el coleccionismo del arte contemporáneo en materia de documentación y registro de arte, la flexibilidad técnica y conceptual que puede presentar ante una hegemonía y reconocer lo importante que es determinada obra o práctica artística en ese momento.

Para Mexicali, la colección Elías Fontes ha representado ese impacto y proceso de asimilación de qué se conoce como el arte contemporáneo y el impulso que buscan generar a partir de la visibilidad de su colección. Esta colección inicia por parte de Alonso Elías en el 1993. Al

estudiar en la ciudad de Monterrey comienza a asistir a los eventos culturales locales ya sean del recién inaugurado Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey (MARCO) o la Bienal Femsa en su primera edición. Es en estos espacios donde encuentra y arranca su creciente interés por el arte y en particular su búsqueda por conocer la producción de su estado de origen, Baja California. Para inicios de los 2000, Elías ya contaba con una fotografía de Odette Barajas que compró en el '93 (fig. 3), obra de Carlos Coronado que había visto en la Galería de la ciudad José Arroyo y obra de Rubén García Benavides siendo dos artistas con una trayectoria y reconocimiento en el círculo del arte en Mexicali. Entre 2007 y 2008 conoce al artista Jaime Ruiz Otis, uno de los artistas contemporáneos más destacados de la región y de quien posee la mayor cantidad de obra en la colección y su entrada al circuito subterráneo del arte en Baja California. A partir de ahí la pareja Elías Fontes marca la dirección de su colección, concentrado su interés mayoritariamente en artistas locales y propuestas emergentes de arte contemporáneo. La colección ha obtenido visibilidad y reconocimiento en exposiciones en ambos lados de la frontera, tanto en la galería del Imperial Valley College, Stepling Gallery de la San Diego State University, Centro Cultural Tijuana (CECUT), en el instituto de investigaciones culturales de la Universidad Autónoma de Baja California (IIC-Museo UABC), Galería de la ciudad José Arroyo y otros espacios de exposición en el estado. La colección comprende artistas de Mexicali como Rogeiro Ramírez, Gani Guerrero, La Salvia Colectivo, Luis Hernández, Fernando Méndez Corona, Fernando García Rivas, obras de la generación de los noventa Julio Ruiz, César Castro, Jacqueline Barajas, Pablo Castañeda, Odette Barajas, entre otros, de los pioneros Ruth Hernández, Carlos Coronado, Rubén García Benavides, Manuel Aguilar, y muchos más artistas que se incluyen en esta investigación.

Lo que me interesa rescatar en esta discusión es cómo podemos hablar de esta producción en cierta medida por la decisión de generar una colección de estos trabajos singulares y

significativos. Hacen posible identificar estas prácticas artísticas e historiar y documentar lo que se ha manifestado en cuestión cultural. Este fondo de imágenes se logra condensar con la cantidad y variedad de artistas y temas que la integran, con formaciones heterogéneas e inclinación plástica distinta. La colección Elías Fontes es una considerable fuente documental que permite realizar estudios realmente reflexivos y casi antropológicos de lo que ha sucedido en Mexicali en materia artística desde la década de los setentas. Este acervo referencial posibilita ejercicios de memoria, la difusión y preservación, investigación e incluso la posibilidad de trazar un proyecto curatorial sobre esta ciudad. Todo fondo archivístico posee su diversidad y personalidad, pero más allá de eso se distingue por su capacidad de relación y aproximación y la recontextualización que concede en las discusiones de carácter público. Lo que la colección de Elías Fontes podría producir es un marco relacional entre la comunidad y las artes, es decir intenta entablar un relato de memoria que expresa las distintas voces que integran el público. La estrategia básica para esta invitación es el acceso y apertura de este archivo, que suscitan las exposiciones, charlas y retrospectivas de esta colección a nivel municipal y regional, pero se puede afirmar que, aunque existan estas activaciones hay una falta de comunicación o de mediación con el público.

El giro educativo en las instituciones es una táctica necesaria a parte de trabajar con el público en programas, talleres y actividades, se requiere potencializar el interés desde las propias prácticas del público en relación con el fondo documental que se tiene. Se trata de centros dedicados no sólo a la exposición de arte sino a la acumulación de archivos y edificación de sentido, programas de talleres y actividades en referencia a los contenidos manejados y su preocupación por generar cohesión y vinculación social a través de ellos. Esto garantiza la reflexión y el crecimiento colectivo en torno a cómo nos relacionamos con la memoria y de qué modo se puede lograr un análisis autocrítico del entorno.

Las instituciones culturales son las que tienen la responsabilidad de hablar y organizar modalidades en las que estos registros historiográficos se encuentren al servicio del público y abierto para su consulta y reinterpretación, ya sea para una investigación, referencias artísticas, cartografiar la crítica de este territorio, o para el trabajo de un educador, etc. Es decir, se debe considerar indispensable buscar formas de crear centros de documentación que intenten generar vínculos no sólo de afinidad o trabajo intelectual sino sensibilidad comunitaria y práctica colectiva. Los museos deben considerarse como zonas de prioridad educativa y en el caso de Mexicali donde existe poco archivo cultural al alcance además de su escasa circulación y recontextualización. Se desarrolla una distancia hacia lo que se ve como arte contemporáneo, en reconocer cuáles son las condiciones culturales en qué se produce, pensar qué acciones motivan este territorio y qué planificación se puede realizar para su sustento y permanencia.

Esta gestión de la información y desarrollo de archivos sería un avance en la política educacional de las instituciones a cargo del resguardo y difusión de la cultura que además le daría fin a esta relación endogámica que se tiene con las propuestas ajenas a lo oficial. Por eso es importante, tanto el impulso como uso de la infraestructura pública para utilizar estos recursos bibliográficos e históricos, como también articular proyectos o programas que generen una educación comunitaria en relación con el arte y aquello que propone esta colección tan variada visualmente y plural en sus contenidos. La curaduría de un archivo de arte contemporáneo es un punto decisivo en las prácticas artísticas para el público mexicano e internacional, que no se piensa en el acto de seleccionar y apuntar, sino en colaborar y comisariar encuentros con otros fondos documentales y acervos culturales que propicien investigaciones historiográficas localizadas o fuera del lugar. El archivo se tiene como material caduco, pero por qué no entenderlo como una

estructura viva que simboliza los esfuerzos y acciones artísticas que dan sentido y dirección a lo que sigue en cuestión de prácticas contemporáneas.

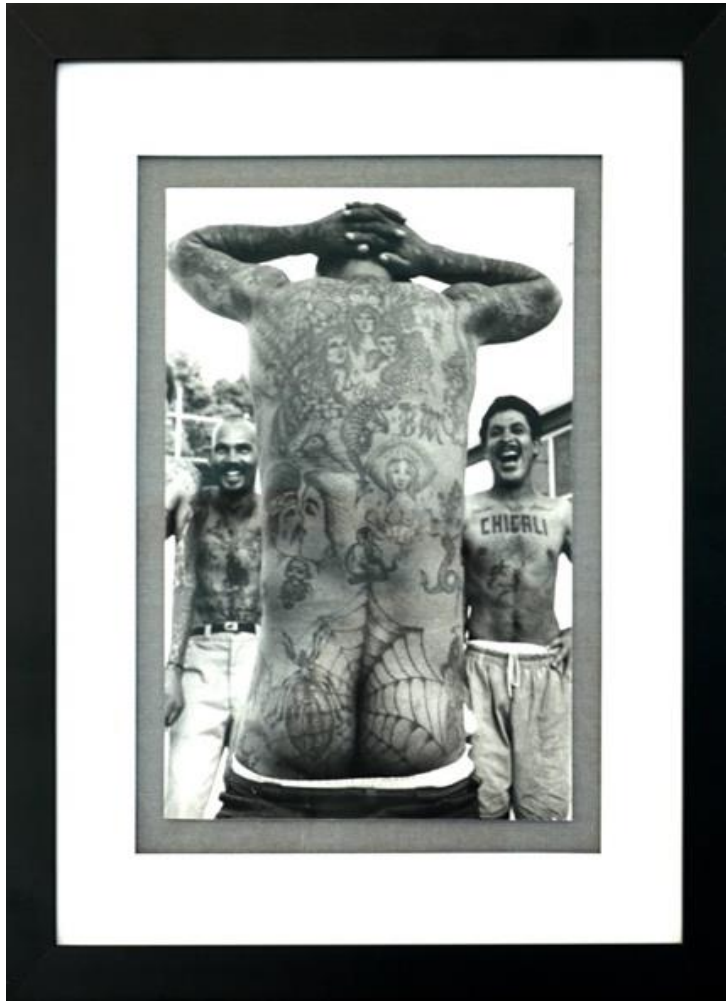


Figura 14



Figura 15

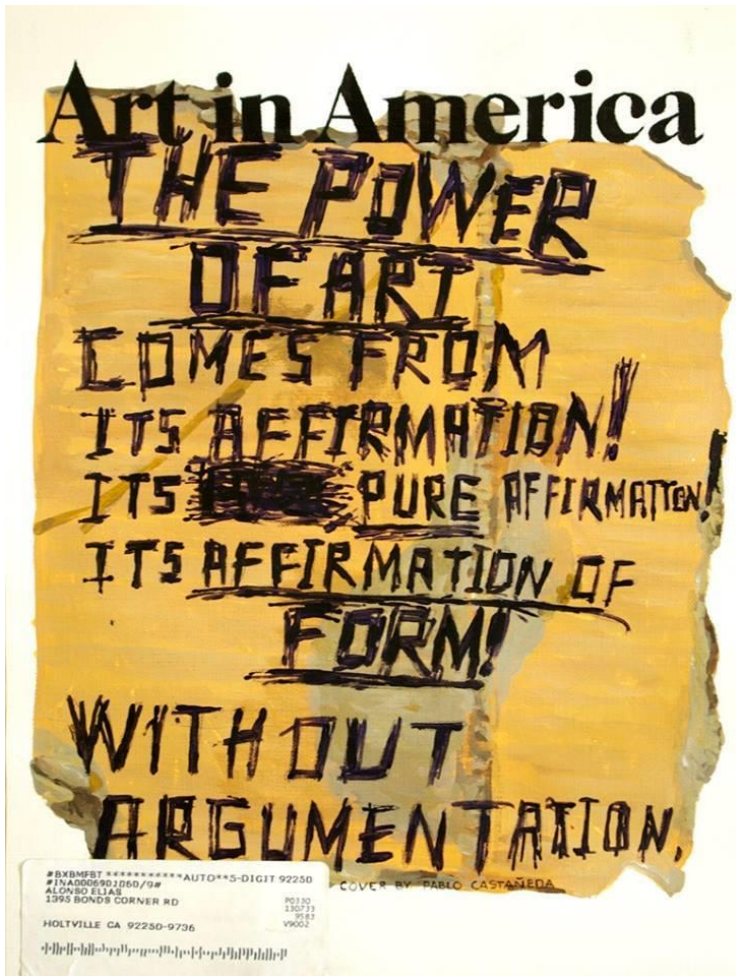


Figura 28



Figura 24

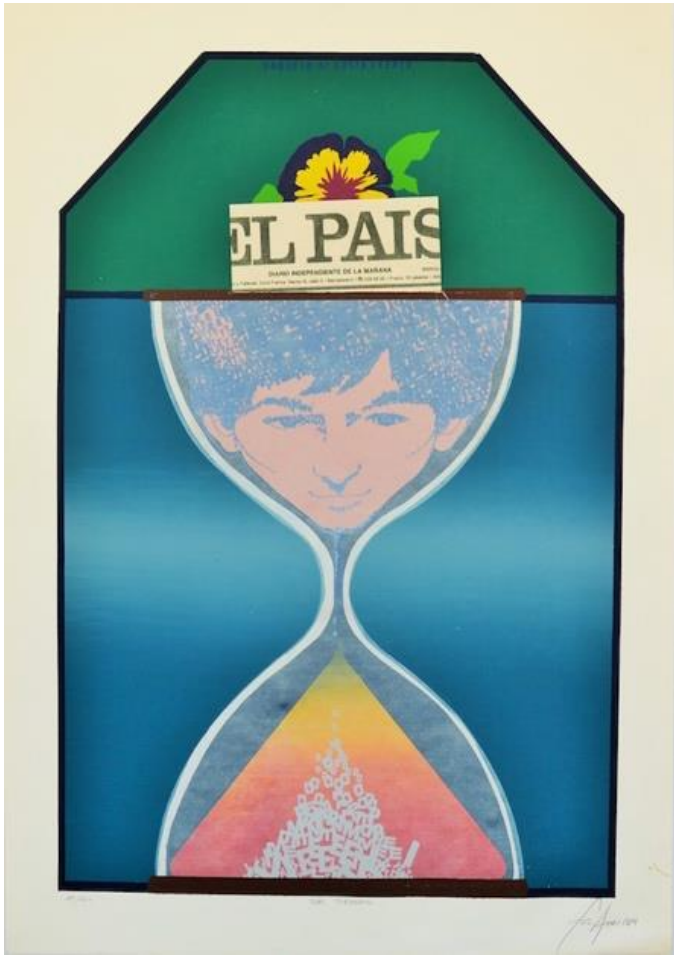


Figura 25



Figura 23

Figura 19

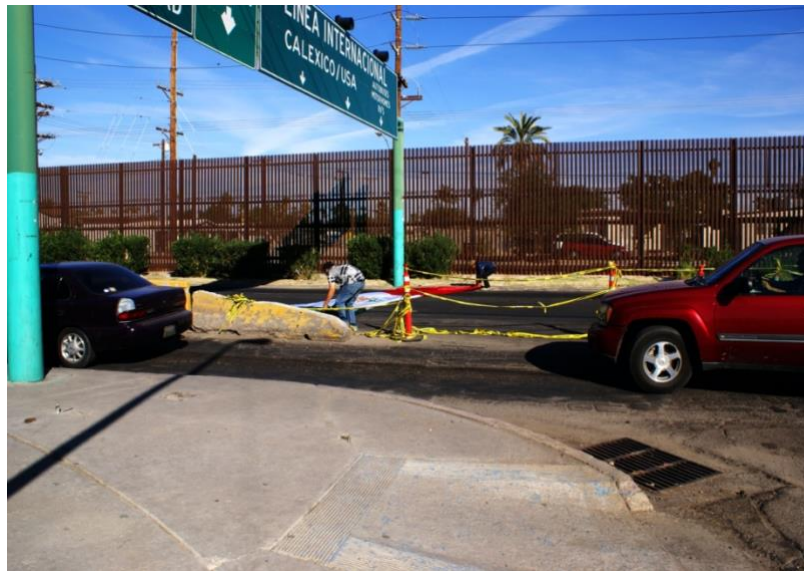




Figura 26



Figura 20

Figura 13



Figura 18



Figura 30

Figura 22

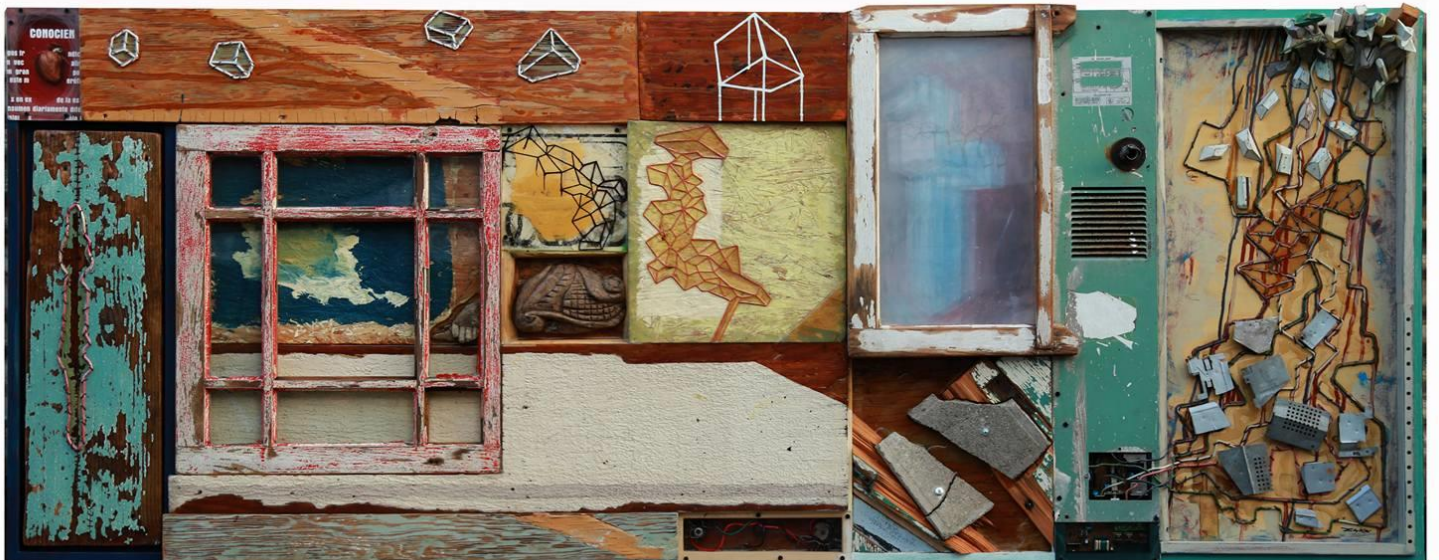


Figura 21



Figura 31



Figura 33



Figura 32

Figura 16



Figura 29



Figura 17





Figura
34
34 a.

Anexos

Fichas técnicas provenientes del archivo de la Colección Elías Fontes

Figura 13

Odette Barajas
(Mexicali, 1964)
Sobre el tatuaje
Impresión vintage sobre papel matte
36.9 x 30.4 x 2.9 cm
1992-1993

Figura 14

Julio M. Romero
(Mexicali, 1981)
How to dismantle an international border
Video y fotografía digital, estéreo, color,
16:9, 8:04 min
Edición 2/10 (+ 1 A.P.)
2012
Adquirida en TJ in China project space

Figura 15

Jaime Ruiz Otis
(Mexicali, 1976)
Registros de labor chicos
Impresión en plancha industrial sobre papel
de algodón
Políptico, 5 piezas de 14 3/8" x 21" cada una
Edición 2/8
2005

Figura 16

Marcos Ramírez Erre
(Tijuana, 1961)
Toy an Horse (imagen del archivo)
Fotografía
1997

Figura 17

Cesar Castro
(Mexicali, 1965)
Las flores del mal
Aerosol sobre tela
24" x 36"
1994

Figura 18

Amadís Lara
(Ciudad de México, 1985)
Barrer el polvo
2015
.gif
31.5 MB

Figura 19

La Salvia Colectivo
(Edna Avalos, Mario Vargas, Porfirio
Aceves y Sandra González)
(Mexicali, 1991, Mexicali, 1991, San Luis
R.C., 1991, Mexicali, 1988)
Sí, protesto
Impresión fotográfica (Foto #1)
2012

Figura 20

Juan Villavicencio
(Ensenada, 1986)
Fantasma de la Esperanza
Barro quemado en alta temperatura
pigmentos para barro y barniz de acrílico en
colores crema, verde, rojo, amarillo, café y
azul
38 x 13.5 x 11.4 cm
2014

Figura 21

Alejandro Zacarías
(Guadalajara, 1960)
Paisaje temporal con falla
Ensamble (Madera, acrílico, acuarela, sobre
papel Arches, vidrio, alambre eléctrico,
resina epoxi, concreto, hoja de acrílico y
objetos encontrados sobre madera)
96.5 x 243.8 x 13.3 cm
2015

Figura 22

Manuel Aguilar
(Mexicali, 1940)
Desconocido (Mujer redonda)
Cerámica sobre madera
23.4 x 15 x 14 cms
Desconocido
Tipo: N/P

Figura 23

Rubén García Benavides
(Jalisco, 1931)
Las piernas de Mariana y de su nieta
Purificación (un homenaje a Millet)
Oleo y acrílico sobre fortotflex
131x 90 x 3.3 cm.
1987

Figura 24

Ruth Hernandez
(Hermosillo, 1933)
Hacia 2001
Grabado sobre papel
Edición 63/150
45.3 x 31.5 x N/E cms (imagen)
1990

Figura 25

Francisco Arias
(Mexicali, 1945)
Señor Tiempo
Serigrafía sobre papel
23 1/8" x 17 3/8"
Edición 60/100
1984

Figura 26

Fernando García Rivas
(Mexicali, 1964)
Ángeles parabólicos (eclipse catódico III)
Lápiz, bolígrafo y prisma
89 x 59 cm
2017

Figura 27

Jaqueline Barajas
(Mexicali, 1961)
El monstruo de Gila devorando un chamizo
Acrílico y collage sobre papel
25.85 x 28.25 x N/P
2014

Figura 28

Pablo Castañeda
(Mexicali, 1973)
Art in America: Retrato de A.E.
Políptico de 12 piezas
Técnica mixta sobre papel
2014

Figura 29

Luis Guillermo Hernández
(Mexicali, 1975)
Untitled (el otro lado)
Polvo de grafito y pared
Dimensiones dependen de sitio
2014

Figura 30

Pablo Castañeda
Picture 50: Libertad en la frontera
Óleo sobre paleta de madera
26 x 19.5 cm
2016

Figura 31

Rogeyro Ramírez
(Mexicali, 1987)
Naturaleza muerta Mexicana
Óleo sobre tela sobre madera
35 x 45 cm

Figura 32

Ruth Hernandez
(Hermosillo, 1933)
Umbral
Serigrafía sobre lino crudo
40.5 x 25.5 x 3 cms. (imagen)
1985

Figura 33
Fernando Mendez Corona
(Mexicali, 1977)
La zorrita
Óleo sobre tela
16.3 x 96.1 x 3.2 cms. (con marco)
2012

Figura 34
Julio Ruiz
(Mexicali, 1966)
The five dominant dicks
Técnica mixta (tinta, acuarela y lápiz)
23.5 x 30 x N/E
1993

34 a.
Julio Ruiz
(Mexicali, 1966)
La colina de los siete perros
Técnica mixta (tinta, acuarela y lápiz)
8 7/8 x 11 7/8 cm
1993

c) Breve relato de la historia socioeconómica de Mexicali:

Transición del sector industrial hacia una economía de servicios

Entremos en sintonía con algunos de los antecedentes del noroeste del país: Mexicali se funda como ciudad en el año 1903 y se pobló de comunidades tanto chinas, japonesas, hindúes, como del altiplano, occidente y sur del país. Asume un papel de sincretismo, desde la composición de su nombre por el coronel Agustín Sanginéz en ese entonces el jefe político del distrito norte, que le llama a partir de la México-California y viceversa con la ciudad vecina de Calexico, California²⁹. La oportunidad socioeconómica que brindaba era inigualable a cualquier asentamiento del México moderno, con su demanda de trabajo y migración “autorizada” que brindó el Programa Bracero de 1942 a 1964 y la promesa por estimular los intereses económicos locales y nacionales con las sucesivas políticas de desarrollo fronterizo que incorporaron los distintos gobiernos en pleno periodo de industrialización por sustitución de importaciones en los noventas³⁰. La localización de Baja California hacía difícil su comunicación con la economía nacional, siendo el impedimento para homogeneizar los procesos que otras periferias estaban llevando a cabo la incesante competencia y contraste con los productos norteamericanos y lo complicado que volvía alimentar e impulsar la actividad comercial nacional. Esto esclarece cómo estas coyunturas geopolíticas afectan la relación entre las políticas comerciales y la localización de la actividad económica en determinado territorio.

El hecho de ser un caso fuera de norma, incluso en la formulación de programas de estímulo comercial da inicio a muchas de las peculiaridades del territorio como lo fue la falta de asimilación

²⁹ De acuerdo con el Archivo Histórico de Baja California, en 1850 se dividió el territorio de Baja California en dos partes (que consecuentemente en 1887 se vuelven distritos) el Norte y Sur, siendo respectivamente cada uno gobernado por parte de un jefe político designado desde el gobierno federal.

³⁰ A partir del TLCAN, toda la zona fronteriza presenció un auge de industrialización con la industria maquiladora que a la fecha continúa generando impulso en la economía y ha logrado tasas de crecimiento no vistas en el sur del país. Es por ello, que este fenómeno neoliberal provocó la movilidad del sur hacia el norte del país por la oportunidad laboral que ofrecía y aún llama la industria y maquila fronteriza.

de procesos que sucedían en el centro del país y el inevitable flujo de intercambios tanto simbólicos y económicos con Estados Unidos. Este diálogo se refleja en los institutos de difusión cultural en Mexicali y su diseño de programas, que a causa de su distanciamiento de las zonas más fuertes de fomento cultural encausó que se buscarán otros modelos que permitieran seguir las condiciones y particularidades históricas, económicas y políticas y a su vez podían permitir su propio curso de desarrollo.

El crecimiento demográfico se incrementó a un ritmo muy distinto al de la ciudad de Tijuana, al ser desde ese momento y hasta la actualidad, un territorio que asumió un papel turístico, de entretenimiento y consumo para norteamericanos y todo extranjero. Su ciudad hermana, siendo San Diego, California, era un enlace geográfico que ya le adjudicaba un valor cosmopolita y exclusivo, que llamaría la atención en materia tanto económica como antropológica. Es por tanto importante disociar Mexicali de Tijuana, en todo tipo de comparación que cada municipio ha logrado en su trayectoria como ciudad al estar cada municipio sujeto a factores migratorios, económicos, sociales e incluso urbanísticos dispares desde sus fundaciones. Mexicali conocida como la ciudad que capturó el sol es entendida como tierra de trabajo, con potencial de crecimiento agropecuario y de extracción de recursos, como lo fue predominantemente el algodón, la alfalfa y el trigo siguiendo la gran proporción de pastizales que dispone la mayoría del territorio para uso ganadero³¹. Su disponibilidad espacial permite la instalación de maquilas y parques industriales para arrancar con el proyecto industrial y mercantil que seguían el resto de los municipios

³¹ Urquidí, Víctor L., and Sofía Méndez Villarreal. "Importancia económica de la zona fronteriza del norte de México." *Foro Internacional* 16.2 (62 (1975): 149-174. Los autores en este artículo casi pionero para los estudios económicos de la zona fronteriza entre los años sesentas y setentas hablan de todos los aspectos que determinan y caracterizan las dinámicas industriales y agrícolas de Baja California, así como una descripción de los problemas sociales a los que se enfrentan estos municipios. En su escrito, exponen un cuadro con datos de la Secretaría de Agricultura y Ganadería de la Dirección General de Economía Agrícola, que muestra los valores de los principales cultivos en los municipios fronterizos durante 1960.

fronterizos con la remarcada participación de servicios y comercio. Las atroces temperaturas que caracterizan a este municipio nunca permitirían otro territorio dedicado al sector terciario, siendo el gran colador por donde pasaron muchos de los recién llegados de los primeros cincuenta años de fundación de Mexicali y nombramiento del estado número 29 de Baja California. Calexico presentó un simultáneo alto índice de productividad agrícola, que no se puede equiparar con la vitalidad y efervescente escena entre Tijuana-San Diego, sino una constante transferencia mercantil y uso de los valles comunes (Imperial Valley /Valle de Mexicali) para su cultivo y comercialización.

Desde los años setentas, Baja California destacaba por su presencia agropecuaria e industrial en el caso de producción y transformación, ya que concentraba el 60% de la manufactura de la zona fronteriza aunado con su alto índice de crecimiento poblacional. Esta estadística explica el establecimiento de zonas libres de impuestos y la flexibilidad de subsidios en materia de transporte y distribución de mercancías al resto de los municipios fronterizos³². Para los noventas, la caída y disolución de las barreras mercantiles fue una de las ambiciones que cazaban los países neoliberales y especialmente Estados Unidos, para tener la capacidad de instaurar grandes corporaciones transnacionales en territorios que se mostraban retardados en el proceso de producción de bienes y distribución de mercancías en cantidades masivas, debido a una remarcada carencia de tecnologías competitivas a escala de alta proyectividad y usufructo económico. El tercer mundo se integró en una lógica que tenía como fin, la incorporación de mercados que en políticas pasadas se habían mantenido en una dimensión proteccionista y fuera de la jugada en cuanto a decisiones y aportaciones económicas globales, y como una posibilidad de interacción e intervención en la circulación de economías simbólicas entre naciones. La «globalización» como

³² Fuente: Censo Industrial de 1970 emitido por la Dirección General de Estadística. Un cuadro que expresa en porcentajes la participación de los municipios fronterizos en la producción industrial estatal.

término económico y recurso en el discurso político neoliberal cobró sentido como un fenómeno intrínseco del *nuevo* capitalismo que estaba por concretarse en países desarrollados que abrían sus puertas a los mercados internacionales. Este concepto acabó por involucrarse en campos de conocimiento como la sociología y antropología por el peso y amenaza que tomaba en el pensamiento y construcción ontológica de una sociedad y el cómo posibilitó moldear la producción artística de su contexto de acuerdo con su agenda.

El Programa Nacional Transfronterizo (Pronaf) resalta como uno de los antecedentes institucionales que intentaron responder a las crecientes necesidades culturales, económicas y planeación urbanística en la franja fronteriza, desde Baja California hasta Tamaulipas³³. Creado durante el sexenio del presidente López Mateos (1958-1964), este programa de materia artística y cultural planeaba construir y establecer una serie de espacios museísticos en la zona fronteriza, que albergaran esta creciente demanda de infraestructura y funcionaran como centro para el acercamiento a los valores e identidad cultural nacional. De aquí comienza esta genealogía institucional que intentaba incorporar un imaginario común en territorios donde esas realidades o narrativas no encajaban con el marco histórico ni cultural local, es decir un fenómeno centro-periferia que se extendió a la creación de espacios dedicados a las artes. En el caso de Tijuana esto se materializa veinte años después con la construcción del CECUT (Centro Cultural Tijuana) por Pedro Ramírez Vázquez en 1982 y que desde ese momento se concibió como una institución comprometida con las necesidades artísticas y culturales de la región del noroeste y que considerará tanto líneas tradicionales como contemporáneas en su muestra de obras y proyectos.

³³ Centro Cultural Tijuana. (2013). *¿Qué es el CECUT?*. 2019, de Secretaría de Cultura Recuperado de: <http://www.cecut.gob.mx>

ICBC. (2014). Página oficial. (2019), de Instituto de Cultura de Baja California Recuperado de: <http://www.icbc.gob.mx/index.html>

Pero lo que sucede tanto en Tijuana con el Museo de las Californias como en Mexicali con el CEART en 2005 y el centro de investigaciones culturales de la UABC de 1977 es que existe un mismo acercamiento arqueológico y antropológico que busca fijar una identidad regional que históricamente no pesa o no es clara como otras regiones del país. Es predominantemente un uso de recorrido historiográfico y científico que intenta trazar un relato común, que se vuelve didáctico y turístico para quienes se acercan a estos espacios.

En los ochentas, por un momento, la mundialización y globalización empezaron a correr paralelamente en el léxico económico, pero se distancian al reconocerse la diferencia teórica en la que operaban. En los setentas, la mundialización no se entendió como un proceso de simplificación de la burocracia mercantil, la caída de fronteras proteccionistas de los Estado-Nación, o la reducción de aranceles, sino que la idea de *mundializar* los intercambios de bienes significa la introducción de instituciones políticas mundiales susceptibles de intervenir en sus movimientos, aspecto que los negocios del mundo buscan rechazar y esquivar³⁴. La globalización en los ochentas surge como una estrategia de oportunidad, en donde los países protagonistas en la economía internacional buscaron integrar los países no-hegemónicos, bajo aislamiento geográfico o un velo proteccionista Estado-Nación que lo marginalizaba, como en el caso de México, de los nuevos mecanismos de reactivación económica y distribución de recursos a una escala macro. En palabras de François Chesnais, se describe la globalización como una implementación necesaria:

“...se requiere, sin embargo, que la sociedad *se adapte*, a nuevas exigencias y necesidades, principalmente que descarte toda idea de intentar orientar, regir y controlar, endilgar el nuevo proceso. En efecto, se afirma que *la globalización es la pura expresión de las “fuerzas del mercado”*, finalmente liberadas de las trabas instrumentadas durante medio

³⁴ Chesnais, F. (2001) "*La mundialización financiera. Génesis, costo y desafíos.*" Editorial Losada.

siglo. De hecho, la requerida adaptación supone, según los apologistas de la globalización, que se llevan a cabo la liberalización y la desreglamentación, que las empresas estén absolutamente libres de sus movimientos y *que todos los campos de vida social, sin ninguna excepción, estén sometidos a la valorización del capital privado*³⁵.”

Chesnais apunta las exigencias no sólo económicas que requería este fenómeno internacional, sino que este método determinista de acción integra una capacidad de permear y modelar espectros ajenos a la construcción de un mercado y red internacional en donde participaba el capital privado. Entonces, la globalización debe entenderse no como un mecanismo consecuente de una tendencia económica, sino una ideología de aspiración *a seguir* y respetar. El capitalismo transnacional, como lo menciona Fredric Jameson, ha configurado la esfera cultural de acuerdo con los valores operacionales de las empresas transnacionales que dominan la circulación económica de significados³⁶. Este proceso de cambio propició una manipulación sobre la lógica interna del arte de México, al darse como consecuencia la disolvencia de fronteras y alta interactividad de bienes, un exterminio de la tradición para pasarse a un lenguaje internacional del arte.

En el caso de México, los setentas y ochentas se denotan por su inestabilidad económica y el recorte de fondos en la mayoría de los proyectos e infraestructuras culturales que se sostenían en la ciudad de México. No sorprende la decisión de aniquilar la agenda cultural, al ser el primer recurso en ser sacrificado en las temporadas cortas de presupuesto a nivel nacional o regional. CONACULTA surge como una estrategia de ser y funcionar como un órgano cultural sin visibles fondos de operación pero que al final, era orquestado por la misma cima de la pirámide política

³⁵Veáse cita previa. Chesnais, François. "La mundialización financiera. Génesis, costo y desafíos." (2001) Editorial Losada.

³⁶ Jameson, Fredric. Postmodernism, or, the cultural logic of late capitalism. Duke University Press, 1991.

nacional, siendo el presidente Carlos Salinas de Gortari, para dar un énfasis sobre la actividad diplomática que llevaría el arte en este momento (en plena internacionalización del arte) y la internacionalización que tomaría la cultura por su posibilidad de representación nacional en espacios expositivos fuera del país³⁷.

Para franquear y esquivar esta posibilidad económica, muchos de los museos de arte en este momento buscarán fondos por otros medios, como lo será el capital privado (muchos coleccionistas, empresas, políticos etc.... del círculo de Salinas). Estos nuevos patrones del arte se interpretan como réplicas ante la firma del Tratado de Libre Comercio con EE. UU y Canadá y al caer sobre cargos pseudo curatoriales comienzan a funcionar como agentes que “organizan y promocionan exposiciones en extremo espectaculares, valiéndose de estudios académicos que rara vez acreditan para no desautorizar su credibilidad” (Debroise, pág. 57). Esta conquista se ubicó como una radical posibilidad de cambiar tanto las expectativas, costumbres y exigencias del público de los museos, al ser entonces un público “*cultivado*” compuesto de patrocinadores interesados en aumentar los niveles de asistencia y competencia. En cierta medida, esta condición generó una libertad expositiva que a causa de la *depuración* si se quiere, de la intervención burocrática y política en la cultura, conllevó los museos a ser espacios de negociación entre los patrocinadores privados y las obsoletas estructuras estatales.

Esta aparente liberación económica promovida por EE. UU con la firma del Tratado de Libre Comercio en el '94, integra y justifica las problemáticas antropológicas y culturales del momento. Este reajuste y cambio en el territorio de Mexicali, Baja California, se resintió y obtuvo mucho mayor visibilidad en cuanto a la instauración casi imperialista de empresas y tecnologías occidentales en el Valle de Mexicali para la extracción de recursos y exportación de estos

³⁷ Debroise, O. (2018). El arte de mostrar el arte mexicano: Ensayos sobre los usos y desusos del exotismo en tiempos de la globalización (1992-2007) (Primera edición ed.). México: Cubo Blanco.

productos a los condados californianos vecinos. Pese al TLCAN y los antecedentes del ProNaf (véase nota 2) en Mexicali y el resto del Estado, persiste un forcejeo para la entrada y consumo de productos nacionales en estos territorios:

” En realidad, el mercado fronterizo se caracteriza por su escaso contacto con la economía nacional y su vinculación con los bienes y servicios norteamericanos, por razones de valores simbólicos o estrategias para el sector industrial burgués dentro de una dinámica arancelaria y aduanera diferenciada (Mungaray Lagarda y Moctezuma Mungaray, 1984)³⁸.

En el contexto de la frontera noroeste en tiempos de una lógica Estado-Nación, la política comercial de libre comercio opera como el único medio para potencializar la industrialización sin necesidad de intervenir el capital privado en el asunto. La apertura comercial de la frontera funciona como una atracción de grupos poblacionales que aporten una cohesión tanto política como cultural a este territorio tan desierto. Justamente, estas periferias libres y de alto peso político y económico como lo es Mexicali, eran espacios clave dentro del creciente modelo de importaciones que se instauraba en el Estado a mediados del siglo pasado. Era crucial garantizar que los bienes producidos fueran integrados al mercado nacional, siendo un objetivo que actualmente aun persiste. La carencia de infraestructura y dirección de las políticas económicas se aúna al consumo casi endémico por productos norteamericanos sobre locales, un límite en la producción y comercialización local que, desde lo macro, también provoca patrones de migración cíclicos y huecos en la oportunidad de empleo de la región.

La complejidad de la franja fronteriza se resume con su actividad centrada sobre procesos de crecimiento y despunte económico, considerándose los intereses extranjeros, nacionales y

³⁸ Mungaray Lagarda, A., & Moctezuma Mungaray, P. (1984). *La disputa del mercado fronterizo 1960-1984*. *Estudios Fronterizos*, I(3), i, 89-111.

locales y los problemas sociales que esto genera. Esta condición se aúna a la falta de planificación y vinculación de las políticas sobre otros sectores como el educativo y cultural, generando una franja entre la comunidad de Mexicali y la producción cultural dentro y fuera del territorio. Mexicali, Tijuana y otros casos como Ciudad Juárez tienen en común un constante estado de contingencia geográfica por ser ciudades fronterizas que los hace sensibles a resentir cualquier tipo de cambios políticos, económicos y culturales a nivel central es decir generado desde la capital del país y también de aquello que EE. UU amenace en implantar. Lo que sí marca una distancia entre Mexicali y Ciudad Juárez, de Tijuana es el desbalance entre sus sectores económicos, refiriendo el claro impacto y fuerza que tiene el sector turístico sobre el sector industrial que caracteriza a las otras dos ciudades. Esto se vuelve visible con la naturaleza en la que se asimiló y desarrolló el Tratado de Libre Comercio en Tijuana durante los años noventas en el circuito económico y el que nos interesa: el cultural y la producción de arte contemporáneo. El lenguaje visual y plástico del que hacen uso los artistas tijuanenses se deriva de un acercamiento a los mismos movimientos y propuestas artísticas generadas en la ciudad de San Diego y Los Ángeles, siendo dos focos importantes no sólo en cuanto a actividad sino en actitud cultural global con la conversión de medios de producción y énfasis en el crecimiento del mercado del arte. El ímpetu de insertarse en una lógica de mercado sobre una de arte emergente/experimental, es en donde se identifica una táctica diferente a la de Mexicali.

Desde los años ochentas, los grupos de artistas de la escena alternativa de Mexicali se han dedicado a proponer arte no-convencional, explotar y generar en cada proyecto una visión mucho más contemporánea de su obra, pero no se ha logrado resonar a la manera de Tijuana, y esto a raíz de las oportunidades y eventos que se convocaron en vísperas del auge de lo global y la búsqueda de una cultura interconectada. INSITE fue uno de los grandes arranques que vivió la ciudad de

Tijuana y como lo sostiene igualmente Alejandro Espinoza Galindo³⁹ quizás el comienzo de la historia del arte contemporáneo en este territorio. Artistas como Roberto Romero “El Bocho” y Marcos Ramírez Erre son ejemplos de este claro corte transversal que permite la desviación de los medios de producción ya conocidos como la pintura por un reajuste técnico que tiene curiosidad y motivación por la tecnología sea video arte, arte sonoro y técnica mixta como las posibilidades de la instalación y su desenvolvimiento en una ciudad crecientemente transitoria. Estos acercamientos diferentes y de diálogo con los grandes centros y espacios de arte contemporáneo del momento, permitió el posicionamiento y reconocimiento de Tijuana en el mapa y mercado internacional, acercándose cada vez más a las dinámicas cosmopolitas y de promoción del sector turístico sobre el industrial al contrario de ciudades como Monterrey.

Mexicali a finales de los ochentas y noventas pasó por un fenómeno distinto, ya que en lugar de ofertar oportunidad y originar un *boom* cultural, cayó en un trance inerte al ser, cuando la mayoría de los artistas con habilidad y motivación se va de la ciudad para emprender actividad en territorios más impulsados o desarrollados en la materia de arte. Como algunos casos se tiene a Julio Ruiz que se traslada a la ciudad de México y se inscribe en la Esmeralda, Cesar Castro mismo caso, Fernando Méndez Corona se pasa a Seattle, Marcos Vera que estudió y se movía constantemente entre Mexicali y Los Ángeles al igual que Luis Hernández, y de aquí se acrecienta el hábito por producir en otras direcciones y con una madura actitud crítica. Como consecuencia y con el regreso de estos artistas, durante los primeros años de los 2000 se da un ímpetu por generar proyectos y ejercicios tal como se habían visto en otras ciudades y sus espacios, entrando entonces a un episodio importante dentro del trabajo historiográfico y expositivo de la ciudad de Mexicali. Sería pertinente asumir que este punto de ruptura se fija con la introducción de la globalización en

³⁹ Entrevista con el profesor Alejandro Espinoza Galindo el día 9 de enero de 2020.

los procesos económicos y mercantiles regionales, la llegada de las contraculturas y su reaccionismo ante las políticas culturales que regían el circuito de producción y exposición de arte.

2- De la táctica hacia la demanda, el arte crítico y estado de la cuestión en las instituciones culturales municipales.

a) ¿Está abierto el museo?:

Espacios para el fomento y la difusión de las artes en Mexicali

En octubre de 2019 platicué con Jessica Sevilla, artista visual y profesora de la UABC y encargada de la Jefatura de Desarrollo Cultural en la Casa de la Cultura, acerca del ambiente casi fantasmal de muchos de los espacios para exposición y producción cultural con los que cuenta el estado. Edgar Meráz, encargado de la Sala de Arte Rubén García Benavides en la universidad, contaba la anécdota que hace poco decidió por darse una vuelta al CEART que se encuentra en el municipio de Tecate, uno de los más pequeños y de menos actividad o programa de exposición constante. Hablaba de cómo desde fuera parecía estar todo oscuro, sin movilidad y puerta cerrada, aunque sus horarios de apertura mostraban lo contrario. Al descenderse de su auto y corroborar el hecho de que estaba quizás fuera de operaciones el espacio, un señor salió como proyectil del edificio, gritando que estaba abierto el centro sólo que por razones de gastos y poca visita, tiene que apagar las instalaciones y cerrar puertas durante mayoría del día. ¿Qué habla esto de la generación de públicos y participación? La ausencia de demanda y necesidad de aminorar la infraestructura es un caso que, no sólo preocupa, pero recorta las posibilidades de crecimiento y encuentro entre la comunidad. Tecate parte de un número limitado de espacios dedicados al sector artístico y el más importante está apagado durante mayoría del año.

El municipio de Mexicali, de acuerdo con el Sistema de Información Cultural, cuenta con ocho casas y centros culturales, un instituto de cultura del que se encarga el Estado (ICBC), cinco museos y ocho casas o centros culturales, entre ellos el ICBC y CEART y por parte del IMACUM Casa de la Cultura y la red de Bibliotecas en el ayuntamiento, mantienen un papel activo en

investigación, actividades y talleres culturales y como exhibiciones de arte, cinco galerías de arte entendidas en operación meramente comercial, sólo una particular, Galería Arma, y el resto de la UABC (Sala de Arte Rubén García Benavides) o el Estado (Galería de la Ciudad José Arroyo), o también espacios gestionados por artistas (el caso de Planta Libre, i21, Artista 1412) o de ramas humanísticas afines, que como lo es el caso de la arquitectura y su acercamiento a eventos culturales o colaboraciones con artistas visuales. Son estos números los que esclarecen que existen espacios para disponer o tener acceso a participar e interactuar con programas culturales, pero es un hecho que existe un problema de difusión y compromiso, ¿qué fallas institucionales ha mantenido la gerencia y dirección de estos espacios -públicos- y qué frena la constante retroalimentación y contacto con la comunidad inmediata o ya sea foránea? ¿Cuáles son los requerimientos para que la curaduría se vuelva un instrumento de activación y movimiento de operaciones artísticas en este territorio?

Una publicación por parte de UABC titulada, *Crónicas de las Galerías Universitarias* narra brevemente cómo es que se identifica la necesidad por buscar y generar ejercicios y exposiciones más cercanas a los esquemas tradicionales, al ser la mayoría de las exposiciones entre 1982 y 94 (años en los que estuvo a cargo el director-narrador de esta crónica), pintura, grabado, escultura, fotografía y algunos acercamientos plásticos como lo hizo la artista Jacqueline Barajas en distintas exposiciones que realizó. Como sea, quien recaba el archivo de estas exposiciones fue Elmer A. Sánchez, quien fue apuntado como el primer director de la galería además en la introducción del texto sugiere que, para ese entonces, existía una actividad fuerte de producción que demandaba la necesidad de un espacio formal y serio para la digna muestra de arte local, pero para que esto fuera escuchado y realmente tomado en cuenta tuvo que existir el *visto bueno* de críticos de arte de la ciudad de México como Raquel Tibol. Esto para Sánchez, fue el impulso necesario y la

legitimación que posibilitará al Estado a considerar poner en pie una Galería de la Ciudad en la década de los setentas (cosa que sí sucedió) y las exposiciones que se organizaban eran de estudiantes o practicantes de arte provenientes de la Escuela de Bellas Artes o Facultad de Arquitectura e incluso de Estados Unidos. La Galería Universitaria surge como la respuesta a los múltiples intentos e incesante préstamo de espacios o salones de diferentes instituciones para transformarlos en galerías provisionales, en donde hacer visible el quehacer artístico de Mexicali. Cabe mencionar, que el apoyo que permitió esto se dio por parte de la Dirección General de Extensión Universitaria de la UABC, ya que para estos momentos aun Mexicali carecía de una institución de nivel superior que diera la licenciatura en Artes, y por lo que este espacio pretendía albergar los trabajos de artistas que realizaban su práctica fuera de su campo laboral muy probablemente y atendían a los talleres o clases de artes que se impartían en las escuelas dedicadas al fomento artístico.

Es también para estos años que emerge a la comunidad la escena musical punk y los tonos de esta contracultura. Lo interesante es cómo justo se vuelve interdisciplinario este fenómeno cultural, ya que muchos de los artistas de este momento que además de formar parte de esta escena punk, se dedicaban a publicaban fanzines, creaban colectivos artísticos y organizaban exposiciones dentro de estos espacios designados a la exposición de arte contemporáneo y fuera de ellos. La pintura para estas épocas muestra una distancia y una actitud de insurrección, que buscaba deconstruir los valores figurativos y pictóricos que identificaban a los artistas pioneros de Mexicali (siendo los mismos profesores de las escuelas de artes durante años cruciales como mediados de los setentas, ochentas y noventas). Intentaban generar su propia voz e indagación plástica y esto no necesariamente cabía en los discursos o contenidos que se exhibían en estos espacios culturales públicos. En 2019, entrevisté a Julio Ruiz, un artista que formaba parte de este grupo de artistas

jóvenes que intentaban escapar del arraigo estético académico que muchos de los profesores y las escuelas legitimaban en sus enseñanzas y además, que se veía reflejado en la selección para las exposiciones (muchos de los profesores tenían voz en la elección de proyectos y artistas a exponer en las galerías de las que disponía Mexicali, así como jueces en las bienales organizadas por el Estado y UABC). Los años noventas fueron de caos y reajustes en la configuración de lo alternativo en Mexicali, siendo el episodio en donde las propuestas de arte emergente comienzan a pedir visibilidad y resonancia en la comunidad artística. Ruiz durante el 89 y 91 vivió en la ciudad de México estudiando en la Escuela Nacional de Artes Plásticas conviviendo con maestros como Gilberto Aceves Navarro y para 1994, cuando regresó a la ciudad, comenzó a atender los cursos en Tlalpan en casa de Gabriel Orozco y moverse entre los músicos y artistas de arte contemporáneo. En su caso particular, Ruiz tuvo varios problemas y desencuentros con el artista y profesor Carlos Coronado, al pedirle determinados requerimientos técnicos y de habilidad a su calidad de dibujo, cuando Ruiz se reusaba a tener maestría en dibujo sino en hacer gestos o acercamientos que dieran idea de qué elementos construían sus imágenes, además tomando en cuenta que el artista se identifica por su uso reiterado de elementos en sus obras y ser los únicos que le interesa presentar⁴⁰. Me contaba la anécdota de cómo Fernando García Rivas y él, que tomaban clases con el maestro Coronado y quien en una ocasión pidió que se realizara el dibujo de un jarrón que cumpliera con los requerimientos de volumen, proporción y trazo que debía mostrar. Ruiz simplemente enfrente al maestro afirmando que no podía dibujar ni tenía la capacidad de realizar dibujos hiperrealistas como su compañero Rivas que en el reflejo de su jarrón incluso hacía visible la cara de sus compañeros de clase.

⁴⁰ Información extraída de la entrevista realizada con Julio Ruiz en su estudio el 3 de enero de 2019.

Los artistas pioneros, como comentaban Ruiz, conformaban un círculo cerrado y conservador que en algunos casos carecían de la sensibilidad y proyección de las técnicas de arte contemporáneo que estaban agitando en Mexicali. Tenían un arraigo tradicional y a veces excluyente en relación con qué cosa *debía ser* la plástica local, lo que puede volverse peligroso cuando estas figuras son quienes deciden sobre los proyectos a considerar en los programas de exposiciones de las galerías de la ciudad. Es entonces, cuando la institución se acomoda a las demandas y gustos de un circuito limitado de artistas, ¿pone en riesgo los contenidos y formas de las culturas que se exhiben localmente? Aunque fuese cosa totalmente fuera de lo personal ya que ninguno de los artistas tiene rivalidad ni resentimiento uno con el otro, pero saben que uno pertenece a una generación que se diferencia de la otra y que su contexto modela las condiciones de producción hacia otras direcciones. Para artistas como Ruiz significaba pues, buscar otra ruta para mostrar y explotar estas corrientes alternativas que problematizaban el cómo entender y producir cultura y arte en esta ciudad⁴¹.

En contraposición, se tiene el desarrollo de los Centros Estatales de las Artes en Baja California en el año 1989, aunque el que se encuentra en Mexicali se inauguró en 2005 con el gobernador Eugenio Elorduy Walther. El hecho de definirse como centros de arte dedicados al fomento y apoyo cultural de la comunidad abre el abanico de propuestas y ejercicios que se podrían generar en estos espacios. Un centro colabora con la dinámica que se genera en su exterior y es receptivo a los enfrentamientos sociales que se atienen porque de allí deriva su funcionalidad y operatividad habitual. En cambio, en las galerías oficiales más aun bajo una normatividad de selección o de preferencia por formatos tradicionales, se reducen la apertura temática y variedad técnica y conceptual de las propuestas. Estos centros tienen como objetivo ser “un espacio de convergencia

⁴¹ Veáse nota previa.

destinado a elevar la calidad del ejercicio profesional en el campo de la creación, la educación, y la investigación artística, mediante programas académicos y de difusión de alto nivel en los que participen creadores y especialistas de prestigio estatal, nacional e internacional “(ICBC, 2005). Con todo, no dudo en la agenda y talleres que organiza y genera este centro, simplemente presiento que falla como un mediador social que mantiene una actitud de autogestión comunitaria que vuelva el encuentro con el público desde la experiencia e inclusión de contenidos que va de la mano con los determinismos sociales y políticos regionales actuales. Estas instituciones además de dedicarse a ser espacios de las artes deben orientarse en sitios de mediación relacionados con las prácticas comunitarias y el complejo escenario en donde se desplazan. Es importante comprometerse con el público y eso va desde la reestructuración del sistema de las instituciones hasta la reedificación de qué cosa entendemos por museo/centro de las artes/galerías en territorios de periferia que mantienen una actividad cultural *otra* al resto de la república y qué herramientas participativas desarrollar, para recopilar nuevos métodos y proyectos e incluir a las comunidades en la programación y la toma de decisiones.

Desde inicios de los 2000, el IMACUM y en particular la figura de Ismael Castro generó un despliegue entre lo institucional y su relación con los espacios independientes y la red de centros de cultura y artes en Mexicali. La dirección de estos espacios comúnmente es dedicarse a la exhibición de arte, sí ciertamente contemporáneo en su sentido temporal, pero distante de las iniciativas mucho más localizadas que parten de la intersubjetividad y percepción del mundo de los artistas de este territorio. Con todo, Castro desde que comenzó a trabajar en la coordinación de estos espacios intuyó la eferescente escena cultural que se está moviendo en Mexicali, además siendo él participe de ella (producía y colaboraba con ellos) optó por la desestructuración y reajuste en las maneras en que se relacionaban y en generar una red de amistad, si se quiere, entre lo privado

y lo público. Esta complicidad a medias consistía en el apoyo en difusión y en recursos para sostenimiento y museografía de exposiciones. Todo porque se sabía que estos ejercicios mucho más precarios o con una actividad intermitente tenían una fecha de vigencia, ya que se contaba con poco presupuesto para sostener una agenda expositiva constante, pocos medios para realizarlas y un gran vacío en el público y consumo de estas obras. Mauricio Lazzarato en un artículo titulado *La forma política de la coordinación* (2004) defiende la ausencia de conflicto u oposición entre ambos campos de organización cultural y la división e incluso marginalización que se presenta.

Lazzarato abre la discusión hacia nuevas formas de entender estas aparentes jerarquías e invita el trabajo en red. Se vuelve posible aplicar una diversidad de métodos de organización, tener ambas palabras en la toma de decisiones a nivel comunitario y el reconocimiento de esta coexistencia, pero más que nada se trata de generar una igualdad en la que uno se apropia del otro para el bien o el desarrollo de una política cultural común. Se trabaja transversalmente ante los dictámenes hegemónicos y políticos que rigen en la sociedad al rechazar en colectivo la relación asimétrica que buscan generar sobre quienes habitamos y circulamos en la esfera cultural. Esta coordinación es un espacio de conflicto, pero disuelve la aparente tensión entre experto y no experto o social y político, precariedad y estabilidad, para delimitar un esquema de acción que se entienda desde una constante invención de nuevos mecanismos que entiendan y conecten con la sociedad a la par. Una red permite el aprendizaje y una alineación igualitaria entre los involucrados; es una apropiación y uso de acción política de manera colectiva que se preocupa incluso de una minoría:

“La forma general de organización no es aquella, vertical y jerárquica, de los partidos y sindicatos, sino la red, donde actúan diferentes métodos de organización y de toma de decisiones que coexisten y se agencian de manera más o menos feliz. [...] La acción de la

coordinación se puede reconducir hacia la experimentación de dispositivos del estar juntos y del estar contra, los cuales repiten los procedimientos ya codificados de la política y a la vez inventan otros nuevos que, en todos los casos, están atentos a favorecer el encuentro de singularidades, el agenciamiento de mundos y universos diferentes.⁴²”

Durante los '90 y el transcurso de los 2000, Mexicali Rose, La Casa de la Tía Tina, I21, Planta Libre, entre algunos proyectos y espacios culturales crearon una comunidad artística que unificó e hizo visible los acercamientos e intereses de arte contemporáneo regionales. Estos espacios independientes dieron pauta para experimentar, conocer las necesidades tanto del artista como de su entorno y poner su mirada sobre una visión no-académica del arte lejana de aquello que la universidad podría inculcar. Cada proyecto tomó su propia línea de trabajo: Mexicali Rose trabajaba con las problemáticas sociales que se enfrentaba la zona de Pueblo Nuevo, una colonia que desde sus inicios se creó con el fin de concentrar la clase obrera que regresaba de trabajar en el otro lado, (figuras 35 a. b. c.) y buscó construir una democracia cultural entre la comunidad, La Casa de la Tía Tina que daba toda la libertad para discutir, exhibir producción de arte emergente y a veces funcionaba como sede para las bienales no-oficiales de artes visuales. En el caso más reciente de Escritorios de procesos, i21 y Planta Libre se vuelven singulares por su esmero y preocupación en generar registro de sus eventos culturales y sólida línea conceptual que vuelve específico el enfoque del espacio y no, porque finalmente abre sus posibilidades a todo campo temático y disciplinar.

El espacio Escritorios de procesos surgió entre 2014-2017 y fue ideado y coordinado por los artistas visuales Edna Avalos y Mario Romero (figuras 36 a. b. c. d.). Durante estos tres años continuos se realizaron de tres a cuatro actividades por mes, ya fueran talleres, exposiciones,

⁴² Lazzarato, M. (2004) *La forma política de la coordinación*. Brumaria 7: arte, máquinas, trabajo inmaterial Recuperado de <http://www.brumaria.net/publicacionbru7.htm>).

lectura de textos creativos etc... de artistas locales o de pasada (aunque fue una minoría) que eran invitados a participar con la programación cultural del artista. Se procuraba siempre mantener un ambiente de colaboración y metodología de trabajo orgánico entre quienes se involucraban con Escritorios y procesos y los artistas/gestores del espacio. La producción expuesta en su mayoría era de sitio y existía en la medida en que el trabajo estuviera expuesto. Considero esto como unos de los problemas y trabas en la proyección del artista y su labor porque su producción la asume desde una preocupación personal o de autoconocimiento y no existe un interés por su perennidad a nivel de archivo o de inserción en el mercado. El manejo de obras de sitio es una particularidad que se comparte con i21 un espacio independiente que surge en 2018 por el artista y académico Adrián Pereda en el tianguis del Caballito, considerado uno de los espacios más importantes de comercio en la localidad (ver figura 37 a. b. c. d.). I21 es un referente de arte contemporáneo en Mexicali que funciona como un archivo y portafolio de artistas locales para el resto (como este trabajo de investigación), ya que rompe con esta circulación de información limitada a la oralidad o asistencia a estos proyectos. La precariedad que se asume al momento de idear y realizar un trabajo museográfico y museológico es una realidad presente en todo ambiente independiente, pero en el caso de este proyecto se utiliza a favor e incluso se supera. Este espacio rompe con toda la genealogía de espacios no-oficiales en Mexicali que sin duda agitaron y renovaron el sector cultural, pero carecieron de los recursos, medios o disponibilidad para dar seguimiento a estos proyectos. La solidez en la que esta planteada la iniciativa de i21 se visualiza ya sea en su calidad técnica de montaje, con el aprovechamiento del contexto en donde ubica, el tránsito de artistas regionales que ha propiciado, la formación de nuevos públicos y la verdadera profesionalización de la escena de arte no sólo local pero regional. Se reconoce la planificación y formalidad de i21 en cada uno de los proyectos y planes que exhibe y en realidad son estos acercamiento y ejercicios

los que reconfiguran las dinámicas ya establecidas en el circuito de arte contemporáneo en Mexicali y el país.

La razón por la que estos proyectos finalizan su temporada de actividad es por la falta de fondos que den solvencia al espacio y los involucrados en su gestión, y lo que queda por aprender de estos ejercicios es encontrar formas en la que estos lugares tengan seguridad y recursos para su sostenimiento. Mino Kiyota y el proyecto de Planta Libre exponen la versatilidad de múltiples intereses y la forma en que el consumo de un sector de servicios puede alimentar un programa cultural y humanístico (ver figura 38 a. b. c.). El local pertenece a la familia Kiyota y éste se ubica en el centro histórico de Mexicali a un lado del negocio familiar de tintorería. Es hasta 2015 que Kiyota decide acondicionar este espacio de dos plantas para la puesta de dos restaurantes y una galería y taller de arquitectura en el piso superior. El proyecto de Planta Libre Espacio Experimental desde entonces opera como una galería de arte que muestra una variada selección de artistas, proyectos, talleres y actividades multidisciplinares cuyo funcionamiento parte de los fondos generados en los servicios y venta de obra que propicia cada exposición. Estas modalidades garantizan la reinversión, crecimiento y larga duración que pueden retener los programas artísticos de procedencia privada. Asimismo, estos tres proyectos tienen un archivo documental significativo y de calidad (referente a la cantidad de imágenes y su nivel fotográfico) que permite historiar y cartografiar el movimiento de los últimos años e ilustra esta temporada de arte propositivo y emergente que se está desplazando en la zona del noroeste



Figura 35 a.
Vista de Mexicali
Rose

Figura 35 b.
Exposición *Expanded
Cities*



Figura 35 c.
Mural titulado Pueblo
Nuevo



Figura 36 a.
Exposición titulada *El cuerpo no es la forma humana* del artista Enrique Martínez Gutiérrez



Figura 36 b.
Exposición *Límite, Transmutación y Pureza* del artista Julio Torres en 2015



Figura 36 c.
Exposición titulada *Me quemé las pestañas mirando el atardecer* con artistas Lupita Salazar, Jennifer Pereda e Iv. Carinio en 2015

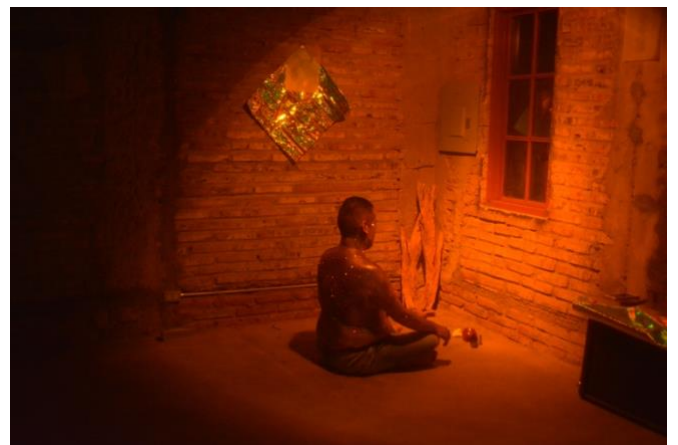




Figura 37 a.
Vista de la galería de
Planta Libre



Figura 37 b.
Exposición *Desbordes*
del artista Alejandro
Zacarías



Figura 37 c.
Logotipo de Planta Libre Espacio
Experimental

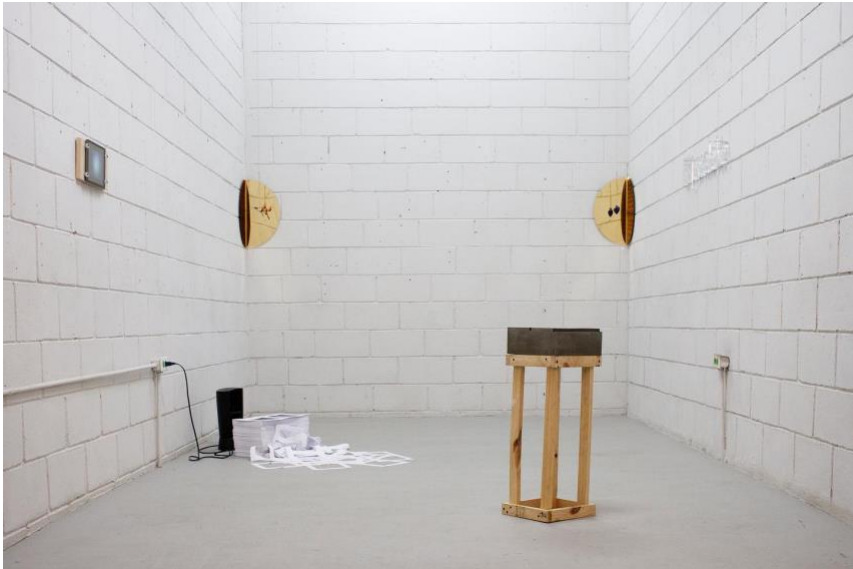


Figura 38 a.
Vista panorámica de i21

Figura 38 b.
Vista de la exposición
Permanent Press por la artista
Marisa Raygoza en 2019.

Figura 38 c.
Vista de la exposición *Dos entidades:
aproximaciones a un punto* en colaboración
con la Galería Steppling y el proyecto
Arterea en 2019.

Figura 38 d.
Vista de la exposición *Entre las horas*
por la artista Jennifer Pereda
Hernández en 2019.



3- La no-curaduría: propuestas para las políticas y métodos de exposición de arte contemporáneo en Mexicali

a) Resingularizar la institución:

Un mensaje para los espacios institucionales y contenidos de sus programas curatoriales.

Resingularizar es una noción introducida por Félix Guattari que la describe como la forma de cultivar formas de especificidad subjetiva en mecanismos institucionales; funciona como antídoto para disolver el abatimiento e indiferencia discursiva que reproducen y circulan⁴³, ¿cómo podemos, en colectivo o individuo, tomar esta idea y aplicarla en nuestras propias actividades y pensamientos? ¿Podremos construir prácticas sembradas desde la colectividad, que a su vez funcionen a un nivel individual, y logren situar en primer plano los contornos de liberación que desentraña la resingularización?

El acto de destruir y rehacer es un caos que permite sincronizar y dar voz a otras formas de entender la realidad. Es entonces, un proceso que, aunque denote desorden, permite la renovación interior-exterior en cualquiera que sea su caso; es una reconfiguración en la organización basada en el abandono de un modelo caduco para articular una nueva metodología. Se requiere la historia como justificación y punto de partida para delimitar esta retórica de reforma que se busca aterrizar. Los procesos económicos de finales del siglo pasado estigmatizaron tanto las dinámicas de producción cultural como la elección de soportes para lograr homogeneizar la escena cultural. La implementación de esquemas y proyectos curatoriales globales resultó en la desvinculación de lo local para generar una retícula general de exposición que facilitara su lectura en otros territorios y por ende la mercantilización simbólica de la producción artística⁴⁴. La comunicación y relación

⁴³ Guattari, F. (2008). *The Three Ecologies*. Translated by Ian Pindar and Paul Sutton. London: Continuum.

⁴⁴ Jameson, Fredric. (1991) *Postmodernism, or, the cultural logic of late capitalism*. Duke University Press,

institucional potencializa la estabilidad de este intercambio y la promesa de oportunidad de tener contacto con otros territorios y su estado de la cuestión en términos artísticos, cuando en verdad, se torna en un mecanismo que se da como efecto colateral a la red económica que ofrece la globalización. El capitalismo y la democracia han transmutado de modo asincrónico, en donde el capitalismo con su posibilidad de permeabilidad y participación en las decisiones y acciones tanto culturales, como sociales y políticas ha obtenido la capacidad de gastar y utilizar la democracia como una falsa promesa o ilusión de consenso⁴⁵. Este modelo político es manipulado y ejecutado para satisfacer y negociar con un solo grupo social; opera respetando la hegemonía dominante y su sistema de pensamiento, dando como consecuencia un trabajo tanto de contención como cooptación por parte de la mayoría. Las políticas de exposición y el poder de las instituciones son consecuencia de los procedimientos y discursos hegemónicos dominantes en el circuito del arte, su prevalencia y ejercicio se vuelven legítimos por su presencia dentro de una mayoría de espacios que siguen estas mismas lógicas sistemáticas. Es hasta la llegada de los sesentas y setentas que se da un giro sobre cómo es expuesto, entendido y legitimado el arte en las instituciones dedicadas a su fomento y proliferación y qué significa la actividad o programa curatorial en un contexto institucional y sus posibles límites en los planteamientos de futuras exposiciones, el cómo se vuelve contraproducente la vigencia del discurso. Para los noventas, el advenimiento del curador como moderador de las relaciones entre la institución y el artista, surge a raíz de una necesidad por filtrar y establecer un punto de partida en la producción cultural de su comunidad y el mundo. La presencia del curador trajo la flexibilidad y disposición de trabajar por proyecto, en plataformas institucionales, espacios independientes, bienales, encuentros y centros de arte e investigación. Como ya se ha mencionado, el curador es el comodín del mundo del arte, que transformó

⁴⁵ Argumentos que discute: Medina, C. (2017). *Abuso mutuo: ensayos e intervenciones sobre arte postmexicano (1992-2013)*. Promotora Cultural Cubo Blanco.

radicalmente los mecanismos de gestión y entrada del arte a la escena reconocida por los demás espacios o dispositivos culturales que la respaldan. El error de las instituciones fue mantenerse sordas a los procesos sociales por los que pasaba su entorno, de mantenerse fija en su propia dialéctica de trabajo y de reconocimiento de qué cosa pueden y deben ser el arte y cultura de su comunidad. La institución se mantenía firme a sus programas establecidos, pero el curador y su equipo vieron su capacidad por transformar la institución siguiendo las prácticas ejecutadas por la producción de su contexto, es decir, la institución debía seguir al artista y su metodología. Se requiere cambiar la estructura conservadora que era criticada o discutida fuera de estas plataformas autoritarias para impulsar una actitud social y política en la dirección y programación curatorial que busque incluir y dar visibilidad al arte generado a contracorriente de la globalización. La tarea, por ende, no solo es desde los contenidos, pero también tomando en consideración la revolución estética que debía emprender y adaptar la institución cultural sobre su elección de exposición o proyecto a apoyar. Lo estético no debería asumirse como un parámetro de selección, ni tampoco un atributo que valide o no una obra. La producción de arte contemporáneo es un campo expandido⁴⁶, que abre su radio de acción hacia los debates actuales, enlaza una conversación con el público y se vuelve en un posible medio de solución ante una problemática. Las relaciones visuales y semánticas de las obras en un espacio expositivo se salen del esquema convencional del cubo blanco, para concebir el muro como una oportunidad de experimentar con la práctica museográfica y deconfigurar el efecto secuencial y casi técnico de las piezas en el recorrido museológico. Se disuelven los géneros artísticos, como lo fue el arte-objeto para comenzar a trabajar en un acercamiento multidisciplinario en la elección curatorial de piezas o proyectos a

⁴⁶ Término rescatado del texto de *Escultura en el campo expandido* de Rosalind Krauss que entiende campo expandido como un lugar común. El título *expandido* se relaciona con un sentido de desarrollo ya sea de una tendencia o disciplina en direcciones nuevas o emergentes.
Krauss, R. (1979). Sculpture in the expanded field. *October*, 8, 31-44.

considerar en una exposición. También se dejan de lado adjetivos o términos políticos como lo es *-populista-* por ejemplo, que inmediatamente intenta caracterizar un tipo de acercamiento del arte o un mecanismo que remite a procedimientos de izquierda como métodos de integración y participación, cuando la producción artística interioriza ese objetivo con su público. ¿Por qué habría la necesidad de catalogar el arte de ser populista o popular, cuando mucho del arte socialmente comprometido, por ejemplo, explícitamente refiere su práctica a la intervención y reflejo de la sociedad en su proyección? ¿Qué se activa en el momento en que uno participa en su construcción de sentido e incorporación de sus reflexiones? Tanto géneros como sistemas de ejecución de la producción exaltan el marco altamente formal y técnico que muchas de las instituciones públicas manejan en su eje académico/curatorial.

El <<*nuevo institucionalismo*>> es un término que introdujo Jonas Ekeberg en su texto publicado en la primera edición de la serie *Verksted*, por medio de la Oficina de arte contemporáneo de Noruega.⁴⁷ Este término surge desde un sentido meramente especulativo y no como un modelo conceptual; lo maneja como una propuesta para la práctica curatorial que cobra sentido en los recientes debates y discusiones relacionadas al campo de teoría y educación en el arte. Charles Esche, el director del Van Abbemuseum, discrepa de la concepción de un *modelo replicable* tratándose de propuestas curatoriales; muy al contrario, propone la realización de gestos que reorganicen las lógicas institucionales. Propone un remapeo de la metodología del trabajo curatorial que sobreponga lo experimental e impredecible y centre su planeación de actividades y proyectos sobre los síntomas que detecta la institución cultural de su contexto⁴⁸. Lo que se rescata de ambos es justo la búsqueda de un movimiento cultural coherente con las demandas del entorno

47 Ekeberg, J. (Ed.). (2003). *New institutionalism*. Office for Contemporary Art Norway.

48 Comenta Charles Esche en su entrevista realizada con Kolb y Flückiger en la publicación *New Institutionalism*. Kolb, L., & Flückiger, G. (2014). "We were learning by doing": an interview with Charles Esche. *New Institutionalism*, special issue, *Oncurating.org*, 21, 22-26.

y los métodos de sus productores, que se pueda entender como una oportunidad para prestar atención en la relación entre producción, artista, instituciones públicas y cambio social. No se debe adaptar a manera de doctrina en las plataformas de producción cultural, sino que se deben localizar los programas a partir del diálogo con los argumentos que se presentan en determinado territorio.

La institución debe girar hacia un mecanismo similar al de un centro dedicado a los procesos sociales por los cuales pasa una comunidad, más allá de un aparato centralizado a seguir el discurso y no las prácticas⁴⁹. Volverse en un punto de encuentro que reflexione y se interese por la cohesión y organización social y esto implica su colaboración y activa participación en los enfrentamientos y obstáculos a los que se atiene su entorno (sean políticos como puede ser el activismo o de discusión académica, apoyo cultural e incluso residencia artística). La institución organizada democráticamente, se vuelve un campo de acción basado en la participación, en donde múltiples voces tienen la capacidad de resonar y modelar las operaciones y procedimientos del espacio. Las exposiciones se vuelven ejercicios colectivos que enfrentan tanto las narrativas políticas, como todo malestar y síntoma canalizado en la localidad. La práctica institucional debe inclinarse hacia formas de compromiso social aunado con estrategias operativas que se relacionan con un agenciamiento político, que articula su funcionamiento desde las necesidades locales y crea su programa cultural para su público⁵⁰.

En cuanto a Mexicali y la red de espacios del IMACUM se considera fundamental que la misma institución deje de asumir su carácter histórico e ideológico, que deje de pensarse desde su

49 Mader, R. (2003). *How to move in/an institution*. Kolb, Lucie & Flückiger, Gabriel, «(New) Institution (alism)», On Curating, (21).

50 Argumentos que defienden C. Mouffe y Ernesto Laclau en *Hegemony and Socialist Strategy: towards a radical democratic politics* (1985) al sugerir la incorporación de un modelo político democrático-radical que refleje una actitud emancipatoria y activista con los grupos sociales involucrados. Proponen que las decisiones curatoriales muestren una explícita complicidad al integrar en estos ejercicios prácticas artísticas subversivas. Laclau, E., & Mouffe, C. (2014). *Hegemony and socialist strategy: Towards a radical democratic politics*. Verso Trade.

pasado académico, por ejemplo, en el caso de la Casa de la Cultura, y que se tomen postura sobre las subjetividades emergentes a nivel local. Se requieren adoptar otras tipologías o modos de ser en cuanto a su línea de formación e investigación, como lo es la emergencia de instituciones de movimiento o de libertad, espacios que estimulan la imaginación y que operan de modo autónomo a la hegemonía o política dominante. La clave reside en la búsqueda interna por cambiar de posición y de acercamiento cultural: ¿cómo podemos crear una política radical ante las adversidades y transformaciones sociopolíticas que son externas y latentes a nivel comunitario? ¿quiénes viven estas inquietudes y dan solución a estos desencuentros? ¿cómo puede ser la institución accesible en un contexto alternativo para la sociedad? Las artes han sido malentendidas como recurso técnico y un objeto anclado a la representación, pero interesa discutir las posibilidades pedagógicas, su capacidad de recanalizar energías, de generar vínculos y la plataforma de intercambio que crea. Es momento también, para los artistas, potenciales curadores, escritores y académicos en las humanidades que han sido marginalizados o desaventajados por la megalomanía del sistema cultural agenciar las instituciones y hablar de lo que realmente mueve y ocupa a los artistas locales. Dicho en otras palabras, trabajar en decolonizar la historia y valor simbólico de los espacios enfocados a las artes y cultura contemporánea.

La latente crítica institucional se ha transformado en una herramienta analítica que permite cuestionar no sólo las condiciones y parámetros de gestión cultural, sino hasta el aparato lingüístico y arquitectónico que lo posicionan⁵¹. La nueva museología se plantea hacer visibles los mecanismos y procedimientos caducos que la institución tradicional estaba llevando a cabo, y prestar atención sobre los constructos y narrativas hegemónicas, nacionalistas y patriarcales que

51 Dorothee Richter y Rein Wolfe en el texto *Institution as Medium. Curating as Institutional Critique?* desarrollan los límites y posibilidades que da la crítica institucional en los procesos curatoriales abordados. Richter, D., Wolfs, R., Marchart, O., Blanche, C., Keller, S., Grillo, I., ... & Fernández, O. (2010). *Institution as Medium. Curating as Institutional Critique?* /Part. Pedagogy, 14, 2.

se presentaban en estas instituciones públicas desde su partida. Todo esto demanda una revisión radical del supuesto rol social que defendía el museo y deconstrucción de las condiciones y formatos autoritarios y canónicos que reflejaban los ejercicios curatoriales de estos sitios culturales. Con todo esto, el nuevo institucionalismo se resume en el reajuste de prácticas recientemente apuntadas con la crítica institucional y puestas en acción por medio de una serie de experimentos o gestos casi intuitivos que generan un encuentro mucho más relacional⁵² con el arte. Esta nueva institución debe inclinarse hacia la enunciación como recurso para abrir un diálogo colectivo y una introducción a la participación inclinada hacia dinámicas no jerarquizadas, dando cabida a otras formas de reimaginar el mundo del arte.

Como contraposición a esto, se puede hablar de la utopía que sugieren métodos o directrices, pero se debe recalcar que no se está planteando una eliminación o destrucción de la institución, sino que este aparato es la solución para la generación de un encuentro con la comunidad. Es importante hablar en términos de una institución crítica y no de una crítica institucional enfocada a cómo se puede volver en un espacio que se auto-cuestiona y auto-reflexiona. La cuestión en el caso de México se problematiza por la intrínseca relación que se tiene con aparatos políticos y cómo la cultura se vuelve un medio para producir y hacer una política cultural que sea afín a la ideología gubernamental en regla. La genealogía de nuestras instituciones culturales a nivel estatal, recaen sobre los mismos errores, siendo incapaces de reconocer que se requieren de más perspectivas y miradas con el deseo de desnormalizar las prácticas artísticas en las instituciones, discontinuar la misma plantilla de gestión y línea curatorial y quizás lo más

⁵² Nicolás Bourriaud habla de la estética relacional como un teoría que consiste en juzgar las obras de arte en función de relaciones humanas que figuran, producen o suscita. El arte relacional en este sentido, es el conjunto de prácticas artísticas que toman como punto de partida teórico y práctico el conjunto de relaciones humanas y su contexto social, más que un espacio autónomo y privativo.

Bourriaud, N. (2006). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

importante que exista una importante interrelación entre arte y educación que salga de la institución hacia otros espacios involucrados en la producción de conocimiento.

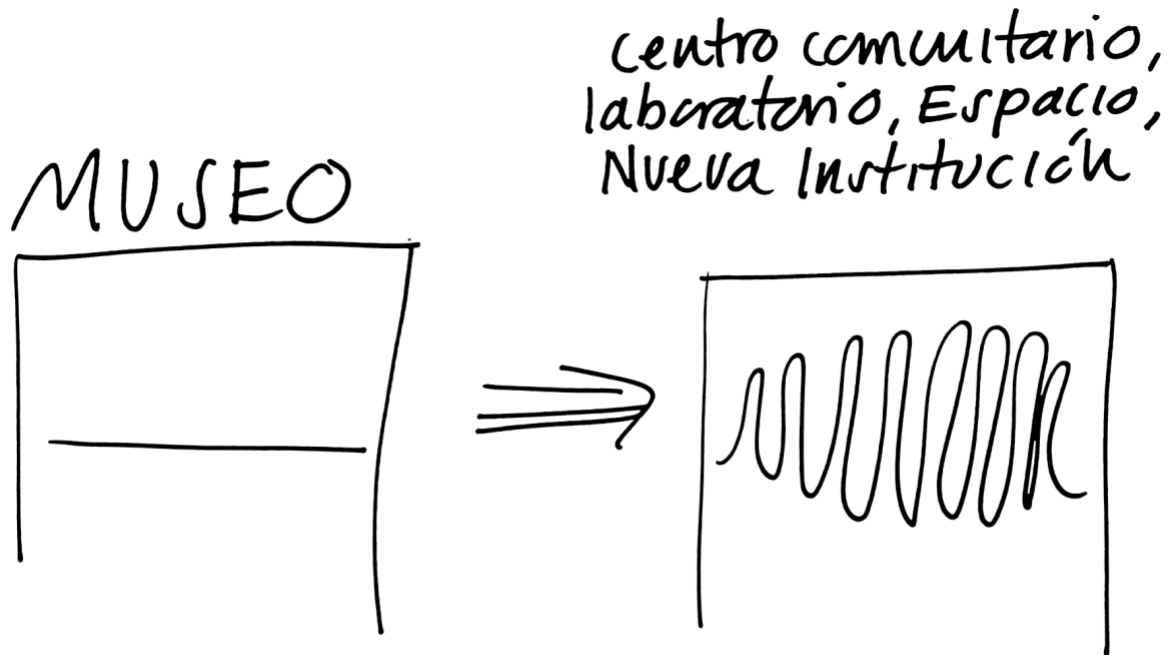


Ilustración i: Museo y centro/ nueva institución/ laboratorio/ espacio comunitario

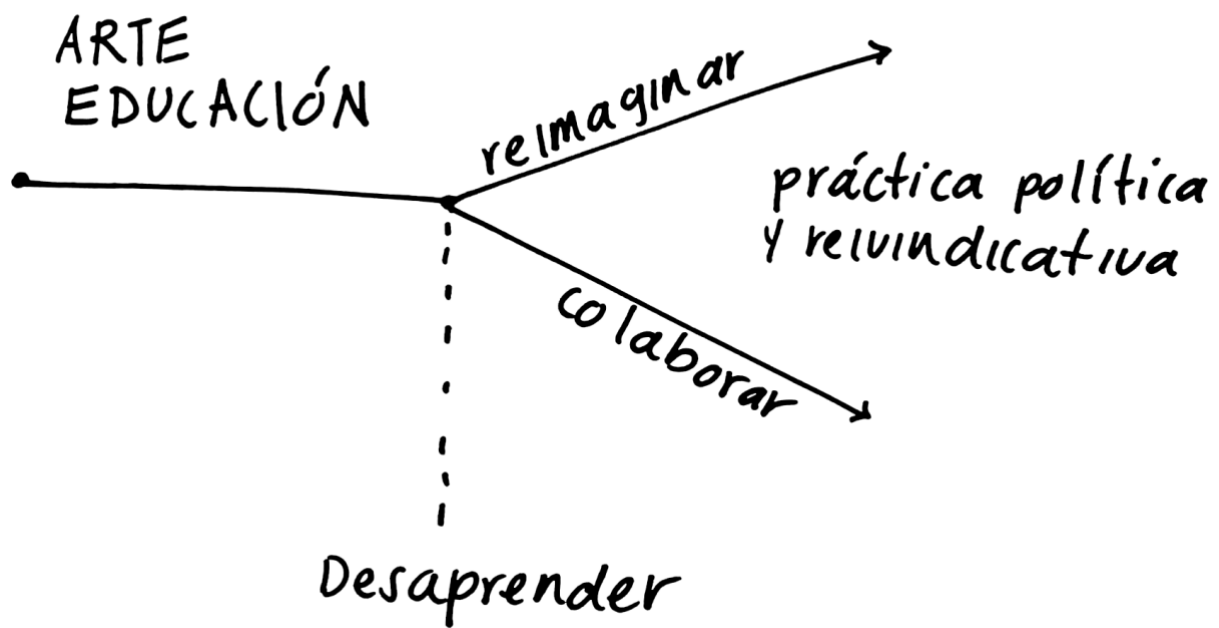
b) Educación y arte contemporáneo equivale a compromiso y encuentro:

Arte como instrumento para reimaginar y practicar política autónoma en Mexicali y otros territorios

La labor educativa en las artes más allá de un compromiso ideológico y de una praxis, se construye desde un modelo alternativo comunitario que se encuentra siempre en búsqueda de modos de solidaridad y de deconstrucción de saberes ya conocidos. Es un proceso de desaprendizaje que abre el campo a la revisión crítica de las estructuras normativas y opresivas que delimitan nuestra realidad, para ser consciente de esto y generar un juicio propio. La conversación y empleo de métodos pedagógicos fuera de la estructura educativa dominante son los instrumentos que permiten la conexión y diálogo bilateral entre el público y quienes realizan una labor de mediación, ya sea con los contenidos que alberga el espacio de arte, o en general lo que sujeta la producción de arte contemporáneo. Son operaciones que permiten la reformulación de preguntas fundamentales en campos como la filosofía, teoría y pensamiento crítico y que tienen la capacidad de fomentar un deseo por el cambio.

Las instituciones de arte se están convirtiendo en espacios dedicados al conocimiento, la reflexión crítica y participación de las distintas realidades que entrelaza su público, generando una plataforma común y desjerarquizada del saber. El giro educativo en los programas curatoriales es aquello que permite, por ejemplo, la accesibilidad del público y el que uno formule sus propias preguntas sobre lo que ve en una exposición, que simplemente responder a las que fueron impuestas en un aparente espacio de libre participación democrática. La educación y la mediación son los campos que permiten facilitar la escucha y estar mucho más en contacto con los procesos del público y su vínculo con los contenidos del museo. El acceso y equidad en la producción del conocimiento son los ejes que definen la labor pedagógica y curatorial, que ponen de lado el

resultado estético que puede realizar una exposición de arte contemporáneo, para concentrarse sobre los objetivos educativos que puede impactar la propuesta del artista sobre quienes se relacionen con esta. Es un hecho que los agentes de cambio y con responsabilidad sobre nuestra realidad son los niños y jóvenes al ser quienes se encuentran en un proceso de generar postura y lugar en las decisiones que se efectúan a la comunidad. El éxito en tomar un rol social y una participación crítica reside en la sensibilización social que permiten las prácticas artísticas, ya que abren la mirada hacia otras realidades o subjetividades. En la educación, cuando se retan las ideas, se abre entrada al desaprendizaje y al practicarlo no se intenta superar o sobreponerse al planteamiento original, sino en pensar en alternativas, negociar y reconfigurar la realidad.



Esquema ii: Arte educación y su propuesta

Irit Rogoff en su texto titulado *Turning* expresa su inconformidad terminológica de <<giro>> que ahora se está emprendiendo como propuesta de cambio o reforma en espacios museísticos, ya sea en cuestiones de los planes educacionales o en relación con la dirección curatorial que se sigue. Problematiza ¿qué significa girar? y si esto se entiende como el peso de un sistema sobre otro, siendo uno pedagógico y otro basado en la muestra, exposición y manifestaciones, ¿estos se integran en función de abrir su campo de acción? o hablamos de un movimiento activo, un momento de regeneración que surge en este proceso dejando detrás una práctica del mismo punto en que partió⁵³. El giro educativo en la curaduría se entendió como el método que daba solución a las urgencias y límites relacionales que la misma práctica presentaba, pero vale la pena reflexionar, si este giro o serie de tropos genéricos o estilísticos, se dirigen hacia la educación o la curaduría en los puntos en los que precisamente urge ser agitado y volverse incómodo.

Es posible que acercamientos e ideas como la sociología del conocimiento, investigación, educación, democratización cultural y pedagogías autónomas converjan en nuevos parámetros para una renovada faceta de producción⁵⁴. El proyecto *Academy* impartido en el Van Abbemuseum en Eindhoven en 2006 esclarece la integración de métodos educacionales y el área de exposición o muestra. Esta iniciativa surge a partir de una serie de exposiciones, proyectos y eventos que se realizaron entre veintidós instituciones y su staff, en la que colectivamente se planteaban la siguiente la pregunta: ¿Qué podemos aprender del museo? La reflexión se ubicaba en buscar nuevas formas de aprendizaje, más allá de lo que presenta o intenta enseñar el museo. El título del proyecto funcionó justo como una metáfora ante la seguridad y garantía educativa que envuelve el concepto de instituto académico, para especular, expandir y discutir el conocimiento sin una férrea

⁵³ Rogoff, I. (2008) “*Turning*” e-flux journal #0.

⁵⁴ Märten Spängberg “Researching Research, Some reflections on the current status of research in performing arts”, International Festival. <http://www.international-festival.org/node/28529>

demanda por resultados identificables. La meta era relacionar el museo con un espacio envuelto por nociones de experimentación y exploración a la manera de una escuela o centro y que a la par funcione como un estímulo en la construcción de pensamiento, pero más allá de esto ¿cómo se logra resonar en las vidas del público que participa, edifica e interviene estas instituciones?

Este contra modelo comunitario claramente se sobrepone con los marcos neoliberales a partir de los cuales son construidas y aplicadas las reformas educativas en nuestro país, pero vale la pena imaginar que, en lugar de posicionar el museo y los sectores culturales como parasistemas, se va a pensar la oportunidad de verlos como estos principios que apreciamos en el proceso educativo que podrían ser aplicados para una amplia gama de actividades de carácter institucional. Es decir, politizar estos acercamientos más radicales de hacer uso de la educación y transformarlos en posibilidades de actualización que trastocuen la infraestructura cultural que se tiene a disposición. En lugar de disciplinar y formar de manera “eficiente” quienes trabajan en cultura y humanidades, así como los programas de educación pública en México lo requieren, se sugiere pensar el sector cultural como una economía de mercado que maneja su sistema a partir de sus propios mecanismos y demanda que recibe, y no por un aparato gubernamental que regule sus operaciones desde una mirada bastante ajena a lo que se enfrenta. Este planteamiento, por ende, habla de la posible privatización de las instituciones culturales para poder manejarse desde su monitoreo interno y que desarrollen una agenda pedagógica centrada sobre una enseñanza viva, basada en principios y actividades que nacen con la intención de ser saberes que se pueden utilizar crónicamente en el día a día en lugar de concebir las artes como una formación de técnica/habilidad cerrada sobre lo material. En esta dirección el proyecto de *Academy* se concentró en buscar medios y actividades que no sólo generarán una crítica sobre que ha representado la institución museística, sino en cómo expandir las posibilidades que el mismo espacio disponía, ya sea en cuestión de su

staff, colección (sin centrarse sobre el peso histórico y simbólico que esto representa), equipamiento, el recorrido, etc., y buscar formas en las que esto podría traer conexiones y experiencias inesperadas con su público.

El propósito principal de estas iniciativas no es perfeccionar la apreciación artística o dar por bien logradas las exposiciones y contenidos que la comprenden, sino ubicar la misión del museo dentro de un terreno que invita la comparación y discusión. Las necesidades, expectativas y jerarquías de valor del público pueden ser totalmente lejanas a las del museo y por ende su línea de trabajo debería seguir una función más antropológica que artística. Es cierto que las posibilidades de cambio son bajas y que además hablando de Mexicali, se maneja un juicio estético basado en gusto personal que resalta calidad y descarta las intenciones del artista. Por esto mismo, propongo que los museos y espacios de producción cultural en Mexicali mantengan un interés por asociar las obras con los contextos en los que surgen y que se utilicen las exposiciones como excusas para entretener una amplia variedad de temas que competen en la localidad y fuera de ella. Es decir, darle la vuelta a la interpretación y disminuirle importancia a los aspectos formales de la obra para concentrarse sobre la libertad de proponer y originar preguntas. Para su realización sugiero la formación de mediadores en coordinación con quienes se dedican al desarrollo cultural y la producción artística local, para llegar a un fenómeno en las instituciones artísticas al menos a nivel comunitario centrado sobre las posibilidades pedagógicas en relación con el arte expuesto.

Estas iniciativas no son sitio de una cultura de emergencia, sino de urgencia. La emergencia se entiende desde su condición de crisis, generalmente autogenerado y se mantiene en un estado que permanece en constante inestabilidad. En cambio, la noción de urgencia se entiende como el estado de la cuestión en materia política, social, económica o cultural y esta toma de postura recae en una serie de esfuerzos y motivaciones para llegar a una mejora. Una modalidad que ha mostrado

flexibilidad e impacto en la mediación ha sido la opción de dialogar y discutir en conversatorios o en encuentros entre varios académicos o personalidades de distintos de campos para manifestar su posición y experiencia en determinada problemática o cuestión. Esta contribución al mundo del arte trae significativa liberación, al estar respaldadas por un esquema institucional y comprenderse de una diversidad de campos disciplinares. En efecto estas conversaciones tienen la facilidad de ser especulativas y en el proceso podrían surgir o reconocerse otros giros o temas a rescatar. El mundo del arte se convierte en una esfera que invita la exhaustiva conversación y diálogo, como una forma de encuentro, de modo que se da acceso al conocimiento y se plantean las preguntas como hilo conductor para conformar una red con los argumentos revisados. En ningún momento se les da un valor a las ideas ni tampoco se le da privilegio a un punto sobre el otro; en esta dirección democrática que se da un énfasis sobre lo que se dice, su por qué y el de dónde viene cuando algo importante está siendo dicho.

La franqueza y honestidad que desencadenan los conversatorios es justo lo que se requiere para generar un vínculo con quienes participan o escuchan, en donde se habla sobre la relación de uno con esa verdad y no la persuasión o apatía sobre un discurso. Desde el año pasado, en Mexicali, a través del trabajo de Colectivo de Encuentro se ha organizado una serie de conversatorios independientes, con públicos, invitados y sedes diferentes que funcionan como una cartografía cultural con diferentes enfoques o temas locales. Unos han tomado la dirección de trazar y mencionar en forma de lista los espacios y proyectos emergentes y en qué devino su participación en el circuito cultural, el mercado del arte en Mexicali y su ausencia, el coleccionismo, la producción artística en el valle Imperial, el arte y el espacio público, las pláticas con artistas, gestores y académicos locales y de fuera, las mesas de diálogo sobre proyectos interdisciplinares, talleres etc. El fin de estos encuentros es un ejercicio de mapeo, que retroalimente el conocimiento

que se posee sobre determinado tema o problemática y el cómo encontrar una solución o darle la debida atención, desde la posición y posibilidad de quienes participan localmente en el campo de las humanidades. Estos formatos pedagógicos son la clave para visibilizar el compromiso, los modos de participación, impulsos e intereses de cada perfil que atiende a estas activaciones, siendo ya sea del círculo de arquitectura, artes plásticas, comunicación, gestores culturales, coleccionistas, maestros en artes etc., para así concretar un esquema complejo pero incluyente entre las necesidades y carencias que cada sector aporta a la comunidad artística y civil.

Lo que llama la atención es la reubicación y descarte de espacios oficiales como lo pueden ser los museos locales, institutos de culturas del ICBC o los espacios que dispone el municipio para actividades y talleres culturales y convocar estas reuniones. ¿Qué ofrece la galería, café, espacio autogestivo que claramente la universidad y el circuito de espacios del municipio no? ¿Se vuelve más cómodo hablar de estos temas y participar en la discusión en una galería independiente? Es obvio que técnicamente es más fácil el acceso a estos lugares por la carencia de filtros y la urgencia que tienen estas cuestiones. Tampoco implica un miedo de ser cooptado por parte del sistema de cultura municipal, ya que sus procedimientos presuponen una división disciplinaria que clasifica y evalúa sus programas por considerar y eso podría rechazar cualquier propuesta experimental o novedosa. En síntesis, se sabe que el diálogo no sería el mismo y que la informalidad de estos encuentros se perdería. Es decepcionante que quienes se encuentran con posibilidad de cambio y poder en la estructura no se involucran o participan en estas discusiones ni tampoco se preocupan en ser quienes convoquen estos foros, charlas, conversaciones con los involucrados en el medio.

Los proyectos de arte-educación son abiertos, liberales en su visión, experimentales y autónomos en comparación con ambientes educativos formales e incluso planeados para ser

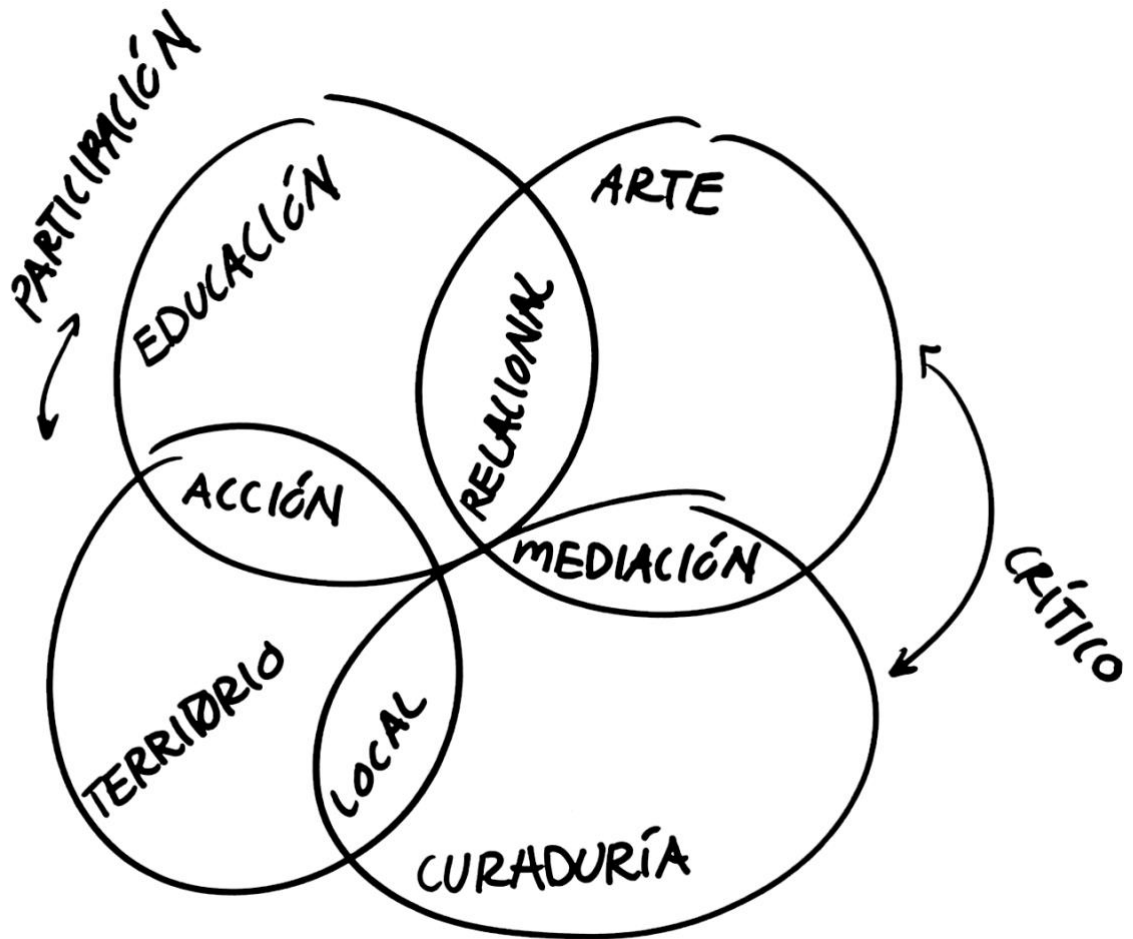
implementados en diferentes lugares. Los artistas en la pedagogía y siguiendo los parámetros que el sistema educativo nacional pide, son limitados a una enseñanza unidireccional, vertical que sigue un concepto de expectativa técnica y resultado en lo que se entrega. En cualquiera que sea el nivel educativo, el maestro de artes queda encerrado en una metodología de trabajo que sigue una línea discursiva normativa y se debe aplicar e impartir a la manera que las demás materias o tópicos de carácter exacto realizan sus modelos de enseñanza. Jacques Rancière figura esta problemática con la historia de “El Maestro Ignorante” un profesor francés exiliado, quien a comienzos del siglo XIX, descubre que podría enseñar francés a estudiantes holandeses sin saber una palabra de su idioma y viceversa. En lugar de tener una distribución jerárquica del conocimiento del maestro hacia el estudiante, el profesor ofrece su ignorancia como modo de emancipación y no deterioro del saber. Rancière llama a esto enseñanza universal, una idea que posiciona a todos como iguales y capaces de aprender por circunstancias propias. Para él, no existe un método, ni una pedagogía o método explicativo sino romper radicalmente en la distribución de rangos, que se sintetiza con decir que todos los hombres tienen una inteligencia igual⁵⁵. En esta dirección, nos debemos plantear cómo lo pedagógico puede ser alterado por la estética y a la inversa.

El relato del maestro Jacotot ilustra la posibilidad de aprendizaje haciendo uso de un instrumento estético como lo puede ser un libro y la barrera lingüística que tiene al ser leído en francés a estudiantes holandeses, y lo problemático surge con la narrativa y la manera en que se construye una realidad encerrada a una noción de lenguaje. En otras palabras, cuando no hay

⁵⁵ Rancière, J. (2003). *El Maestro Ignorante: Cinco lecciones sobre la emancipación intelectual*. (N. Estrach, Trans.) (1ra ed.). Barcelona: Editorial Laertes.

contexto, este soporte se vuelve la única referencia, si el libro fuese una narrativa clara, clásica o bastante progresista esto alteraría las perspectivas de quienes lo estudian. La pregunta no reside en que el libro requiere de una explicación o exploración que lo suplemente, si es instructivo o deconstructivo, si logra transmitir o no su mensaje, pero más bien entender que todo trabajo estético no es absoluto y tiene sus fallas dependiendo en donde se situé. Es un acto de reformular y constantemente dislocar los argumentos, en lugar de desenredar. Lo cierto es que debemos buscar formas en las que la pedagogía puede ser estética, cuestionar a los educadores siguiendo los debates estéticos contemporáneos y la producción cultural y comprometer a los curadores con prácticas de mediación, así como el uso de modelos educativos al conceptualizar una exposición.

Es un hecho que las humanidades son un campo más abierto al resto de los sistemas del saber por su misma condición flexible y base de teoría crítica que la construye y esto se debe considerar al momento de idear el cómo usamos e inspiramos arte en un aula. Lo que se propone, es siempre entender el ambiente de clase y sus circunstancias como una fuente intelectual, de habilidades, estimulación, libertad y uso del cuerpo; en conjunto se entiende la producción artística como una labor reivindicativa que se contrapone a un aparato didáctico limitado a moderar, mediar y sermonear a los estudiantes. El arte en este sentido sea cual sea el rango de edades al que se imparte, es una práctica cuestionadora que coacciona con procedimientos de emancipación, denuncia, agenciamiento e intervención, y reimaginación que resulta en el cambio e incluso social. Es ante todo un pensamiento basado en la proximidad y en generar empatía entre los desconocidos de manera horizontal y sin roles previos.



Esquema iii: los espacios comunes entre arte, educación, territorio y curaduría

4- Curador de Mexicali, entre Mexicali y afuera (una conclusión).

En enero de este año tuve una charla con Adrián Pereda, artista visual, profesor en la UABC y director del espacio i21, acerca de qué deficiencias detectaba él en Mexicali y si me pudiera confirmar la necesidad de un curador y la ausencia de arte contemporáneo al que hipotéticamente curar. Fue él quien me apuntó cómo conceptualizaba un curador y qué tipo de trabajo realizaría este mutante del mundo del arte como lo describe Cuauhtémoc Medina. Todos generamos un orden, todos editamos y cambiamos, seleccionamos y juntamos, ¿Qué posiciona simbólicamente la labor curatorial sobre estas decisiones?

Es un hecho que no se cuenta con una abundancia de propuestas emergentes como otras grandes ciudades del país Ciudad de México, Monterrey, Guadalajara e incluso Tijuana y Oaxaca, ni tampoco con el presupuesto ni público ni privado para solventar la cantidad de personas involucradas en las artes y la cultura en el municipio. No se dispone de un público participativo que busque relacionarse con los proyectos, actividades, talleres que ofrecen las instituciones, espacios independientes, artistas o gente involucrada en el medio artístico. Estamos frente a la presencia de un territorio inerte pero que muestra resistencia y motivación en volverse activo. Antes de caer en el pesimismo quisiera hablar de las iniciativas y activaciones artísticas que han surgido en los últimos años y el cómo posibilitan la creación de una completa red y constelación de prácticas y proyectos transversales que siguen un singular *modus operandi* y buscan interrelacionarse entre sí. Lo que ha realizado i21 con su elección de proyectos emergentes y continuidad expositiva, Planta libre con su diversidad de talleres, charlas, eventos culturales y exposiciones de artistas locales de distintos perfiles formativos o Escritorios y procesos con su recalada línea de trabajo y manejo de proyectos relacionados con lo espiritual e incluso lo metafísico, son testimonios de la transformación que está surgiendo en Mexicali. Su operatividad

queda a nivel de sitio específico o regional (en el caso de la bienal MexiCali⁵⁶) pero más allá de la oposición y búsqueda por transgredir disciplinas, clases y normas, estos proyectos prometen nuevas formas y relaciones de vivir y cohabitar la esfera cultural. Aunque todos los espacios, artistas y proyectos transitan en un mismo espacio e intentan generar la misma resonancia, siempre rotan sus posiciones y permiten que no se centralice la actividad ni tampoco el discurso que cada uno sostiene. Estas organizaciones simulan agremiaciones libres que se agrupan, asocian y reúnen independientemente de una cultura dominante y trabajan utilizando metodologías formales e informales que fomentan el aprendizaje y crecimiento cultural. Este conjunto de personas de formaciones distintas se concentran en crear espacios de discusión colectiva en donde se hable desde la experiencia y generen ensamblajes o colaboraciones y uniones que garanticen su permanencia en este mismo ecosistema.

En la actualidad es aun vigente discutir un modelo centro-periferia y su desenvolvimiento en redes y relaciones de poder, saberes situados, economías dependientes y dimensiones espaciales expandidas que luchan por superar su condición regional, de fronteras nacionales y estados de pensamiento y práctica, es decir de lo sólido y lo efímero⁵⁷. La lectura económica e incluso

⁵⁶ Biennial MexiCali es una organización sin fines de lucro que se interesa en visibilizar el arte contemporáneo entre ambos lados de la frontera ya sea desde su propuesta curatorial como la producción artística que envuelve estos lugares de movimiento y circulación de poblaciones. Arrancó su primera edición el año 2006 con el apoyo curatorial de Ed Gomez y Luis Guillermo Hernández y continua siendo activa al ser la más reciente titulada *CALAFIA: Manifesting the Territorial Paradise* en Febrero de 2020. Este evento sucede a manera binacional, al estar programada en espacios independientes en Mexicali, (La Casa de la Tía Tina, Mexicali Rose y otros sitios claves en el crecimiento y discusión de proyectos más encaminados sobre lo contemporáneo y latente en Mexicali a inicios de los 2000 y hasta la actualidad con el caso de i21, Planta Libre,) Tijuana y del sur de California. Busca convertirse en una plataforma abierta para problematizar y hablar lo que implica posicionarse en un territorio de tránsito e intercambio cultural tan fluido. La selección de artistas y proyectos se aleja de la normatividad y delimitación de medios de producción como lo son las bienales convocadas a nivel municipal como estatal por parte del ICBC. Este evento permite convertirse en una cápsula que visibiliza enfoques y formas de trabajo de investigación no-convencionales que esquivan exotizar lo fronterizo o asimilar esto como la única temática que interesa abordar, sino desentrañar valores simbólicos comunes entre ambos territorios y generar otras narrativas que comuniquen estos fenómenos sociales.

MexiCali Biennial (s.f.) *About: MexiCali Biennial*. Recuperado de <http://mexicalibiennial.org>

⁵⁷ Ronald Kolb (2019) *Centre/ Peripheries-Complex/Constellations*, On Curating. Issue 41

marxista del término radica en la descripción desigual entre dos espacios, se usa como una relación de dominación en nombre de un crecimiento o progreso identificable, es decir un lugar avanzado sobre uno subdesarrollado. En este modelo el centro es el lugar del poder y aquí se encuentran todos los sistemas que refuerzan su posición y la periferia queda entendida como el lugar remoto, rural y que concede de su producción y recursos para la subsistencia del centro. Es por este acto de sacrificio y necesidad por facilitar otras realidades, que la periferia termina cayendo en una condición cíclica de explotación. En este sentido dentro de un modelo centro-periferia, el subdesarrollo no es resultado del uso de la tradición sino su forzosa cooperación para llegar a un proceso acelerado del capitalismo central y reproducción a escala global⁵⁸.

En materia de teoría de arte esta relación ha sido problematizada, cuestionada pero también adaptada a las circunstancias del arte contemporáneo posteriores a los procesos de la globalización. El centro-periferia de acuerdo con Marius Babias se entiende como una relación entre la propuesta por un arte autónomo siendo el centro y como periferia la disidente teoría que se basa en la práctica del discurso y mediación⁵⁹. Documenta 14 (2017) fue un ejercicio curatorial explícito que fue consciente de los contextos geopolíticos e hizo uso de la teoría y práctica postcolonial. El ensayo de Nikos Papastergiadis introdujo el concepto del “sur” más allá de su connotación espacial, lo plantea como una pequeña esfera pública en donde el diálogo y la colaboración es aún posible y ausente del constante rompimiento y comercialización de los bienes. Lo interesante de este planteamiento radica en su lejanía geográfica de posicionar el sur en un modo de pensar y compartir que entiende la cultura como una noción esférica:

⁵⁸ “Centre–Periphery Model in Dependency Theory,” (2020) Encyclopedia.com, Recuperado de <https://www.encyclopedia.com/social-sciences/dictionaries-thesaurus-es-pictures-and-press-releases/centre-periphery-model>.

⁵⁹ Babias, M. (Ed.). (1995). *Im Zentrum der Peripherie: Kunstvermittlung und Vermittlungskunst in den 90er Jahren*. Verlag d. Kunst.

“[...] In geographical terms the South is not confined to the southern hemisphere as it captures elements that are located on both sides of the equatorial divide. The only constant for those who identify with the concept of the South is a dual awareness that the Euro-American hegemony in global affairs has concentrated power in the North, and that survival requires a coordinated transnational response⁶⁰.”

Me gustaría reposicionar este argumento a las condiciones y realidades culturales de México, el sur del país y las extendidas periferias del norte y cómo se debe descentralizar las prácticas artísticas y curatoriales y expandir los límites que esta precaria dicotomía genera. Ciertamente la propuesta es compleja e incluso utópica, pero es pertinente asumir que las artes pueden recolocar el valor de estos territorios, fuera de su fuerza económica e ideológica, sino el por qué no pueden ser considerados como centros para la creatividad, manifestaciones culturales, movilidad e influencia. Es válido hablar de regiones que son más fértiles en materia cultural que otras, en donde nacen más artistas e intelectuales, existen más ruinas y patrimonio simbólico y que orgánicamente llaman la atención por ser el núcleo de la vida social, colectiva y económica como lo es el caso de la ciudad de México aunado a su fundamental presencia histórica. Es esto mismo lo que propicia que ciudades como Mexicali se convierten en lugares ambiguos que pese a su búsqueda por establecer vínculos con el centro, se encuentran constantemente excluidos en un nivel intelectual y estructural tanto en el norte como en el sur (en Estados Unidos por los conflictos raciales y políticos que imposibilitan un diálogo sólido entre ambos territorios). Con todo esto, ¿cómo podríamos usar el arte como un instrumento para sostener comunidades y economías locales y que además se plantee la diversidad y consideración de otras producciones? Esta urgencia por girar en nuestra percepción

⁶⁰ Nikos Papastergiadis (2017), “What is the South?,” *South as a State of Mind*, Recuperado de <https://southasastateofmind.com/south-remembers-south-nikos-papastergiadis>.

no debe afectar las maneras y mecanismos en que se producen las actividades, prácticas e ideas que vuelven singular las periferias, sino en crear más visibilidad a estas comunidades, temas, tradiciones y culturas subalternas de la estructura cultural hegemónica del centro.

La curaduría pasa a ser un campo que da oportunidad a nuevas propuestas y abrir espacios no-transaccionales, libres de estándar intelectual, comercial y fuerza social operante, que abren las puertas a ideas emergentes, especulativas y permite su intercambio. Las exposiciones construyen plataformas críticas que permiten la reflexión e intersubjetividad comprometida, divergente, respetada y valorada y a veces olvidan implícitamente considerar el papel que juega el arte en la comunidad en que se posiciona y el valor puede tomar en otros espacios. En territorios en plena búsqueda de la descentralización, necesita del curador para el flujo, mediación y alcance de públicos, negociación de medios, agentes y recursos y promesa que, por su comunidad, se realizará un tránsito justo de arte contemporáneo con diversidad y oportunidad. Es corto creer que la labor curatorial reside en el simple acto de selección y legitimación, que viene a tomar protagonismo en la narración y producción cultural de una institución e incluso territorio. Como lo comenta Cuauhtémoc Medina: “lo monstruoso de la curaduría estriba en no tener tarea predefinida, sino establecerse de acuerdo con las necesidades de cada proyecto o circunstancia. También por esa maleabilidad es una actividad política.⁶¹” Por esto, el curador es quien tiene una labor significativa de descentralizar e importar ideas de aquí y de allá, en ser lo más accesible y justo en su planeación e inclusión de contenidos. El arte y la cultura proveen la capacidad de influir ideológicamente, en el caso de la curaduría es el uso del espacio de representación de una manera reflexiva. La complejidad de esto reside en incorporar ideas tan autónomas y experimentales de las instituciones del sur y desentrañar los valores simbólicos y conceptuales que estas perspectivas aportan, pero

⁶¹ Veáse cita 2

no imponer modelos o ideas que no funcionan colectivamente en este lugar. Peter Bürger refuta la idea del arte como institución, discutiendo que la producción artística y su distribución en estructuras institucionales son siempre condicionados por las ideas y gusto de una clase dominante y por ende esto afecta la recepción y percepción de estas consideraciones artísticas. Para Bürger y siguiendo a Marx la institución queda entendida como una zona lejana de la praxis cotidiana o relatos domésticos y esto impacta el significado que se le atribuye al arte⁶². Para evitar que esto continúe sugieren que las instituciones deberían estar mucho más cercanas a las personas y al trabajo colectivo y este discurso sigue siendo bastante vigente ya que abre preguntas significantes, por ejemplo, en cómo es formado un consenso, qué se acepta o rechaza en términos de producción y exhibición de arte y también en relación con significado e intención.

El consenso comienza con el contacto social que el curador, investigador, académico o artista tiene sobre un lugar. Es un acto de ponerse en el lugar de la otra persona y aquí la educación entra como un arma de doble filo, porque por una parte representa facilidad y oportunidad, pero otra significa una posición de privilegio, de ventaja y superioridad frente a la mayoría y público que integra la localidad. La educación te adjudica a una clase, un sistema de pensamiento y un campo de emplazamiento, pero vale la pena pensar en los ejes que atraviesan nuestras identidades y esto sólo lo puede conceptualizar quien proviene de un mismo contexto. En otras palabras, si la educación se convierte en una brecha que delimita y condiciona el vínculo entre artista y sociedad, ¿cuáles son los puntos de partida que unifican a la ciudad de Mexicali? No sería nuevo hablar de las condiciones de frontera y su complejidad política, étnica y social, la actitud poscolonial y carencia de asimilación con el centro del país, pero aquí justamente se esclarece la manera en la que la historia es el común denominador en este planteamiento y el rol de la educación al momento

⁶² Bürger, P. (1984). *Theory of the Avant-garde* (Vol. 4). Manchester University Press.

de pensar y producir arte, ¿La educación se estará volviendo en otro modo de blanqueamiento, que además de aislarte de lo colectivo, te sitúa en una zona neutral a nivel profesional, disciplinar o del artista? La educación artística y su campo de acción y teórico existe para mejorar las condiciones en las que uno se relaciona con los demás y no para remarcar una jerarquía social o crear separación. En la periferia existe una baja oferta y demanda educativa en humanidades que obliga, por ende, la movilidad y reubicación de muchos de los involucrados en artes y esto no debería de posicionar a uno en un escalón más elevado sobre quienes habitan estas ciudades, sino para aportar e inventar nuevos sistemas de amistad en la cultura.

Bibliografía consultada:

Jameson, F. (1991). *Postmodernism, or, the cultural logic of late capitalism*. Duke University Press.

Medina, C. (2008) *Sobre la curaduría en periferia*. Arte Nuevo.

Cherix, C. (2008) "Preface." Obrist, Hans Ulrich. *A brief history of curating*. Zurich: JRP Ringier & Les Presses du Réel. 4-9.

Vidokle, A. (2010) *Art Without Artist*, e-flux Journal #16.

Escuela de Garaje (2017) *Escuela de Garaje Vol. Interperie*). LAAGENCIA. Recuperado de http://estudiomachete.com/wp-content/uploads/2018/04/Intemperie_escueladegaraje.pdf

Bourdieu, P. (2018). "The Forms of Capital." *The Sociology of Economic Life*. Routledge, 78-92.

De Certeau, M. (1984). *Arts de faire*. University of California Press.

Baudelaire, C. (1974) *Edgar Allan Poe: sa vie et ses ouvrages*. University of Toronto Press.

Maffesoli, M., Felski, R., Megill, A., Rose, M. G., & Eagleton, T. (2004). *The Return of the Tragic in Postmodern Societies [with Commentary]*. *New Literary History*, 35(1), 133-159.

Didi-Huberman, Georges, et al. (2018) *Cuando las imágenes tocan lo real*. Círculo de Bellas Artes, pág. 5

Benjamin, W. (1972) "A short history of photography." *Screen* 13.1: 5-26.

Benjamin, W. (2009) "On the concept of history." :389.

INSITE (2019) *Archivo I Ediciones; INSITE Journal; y Entre ediciones*. Recuperado de <https://insiteart.org/es/about>

Artists Space (s.f.) *Radical Localisms: Art, Video and Culture from Pueblo Nuevo's Mexicali*

Rose Recuperado de <https://artistspace.org/exhibitions/radical-localism-2#press>

Obrist, H. U. (2014). *Ways of curating*. Farrar, Straus and Giroux.

Findlen, P. (2004). *Athanasius Kircher: the last man who knew everything*. Routledge.

François, C. (1996). *La mundialización financiera: Génesis, costos y desafíos*.

Debroise, O. (2018). El arte de mostrar el arte mexicano: Ensayos sobre los usos y desusos del exotismo en tiempos de la globalización (1992-2007) (Primera edición ed.). México: Cubo Blanco.

Mungaray Lagarda, A., & Moctezuma Mungaray, P. (1984). *La disputa del mercado fronterizo 1960-1984. Estudios Fronterizos*, I(3), i, 89-111.

Morones, L., Yolanda, S., & Ruiz, B. A. (2001). Efectos de la globalización en el sector agropecuario de Baja California. *Comercio Exterior*, 220-224.

Mendoza, E., & Martínez, G. (1999). Globalización y dinámica industrial en la frontera norte de México. *Comercio exterior*, 49(9), 795-806.

Mungaray Lagarda, A., & Moctezuma Mungaray, P. (1984). La disputa del mercado fronterizo 1960-1984. *Estudios Fronterizos*, I(3), i, 89-111.

Yúdice, G. (1999) "The privatization of culture", *Social Text*, núm. 59, pag. 17-34

Yúdice, G. (2003) *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*. Gelisa. Madrid

Ruy Sánchez, A. (1990) "Nuevos momentos del arte mexicano: el fundamentalismo fantástico", *Nuevos momentos del arte mexicano*, Parallel Project, Cemex, Turner, México-Nueva York

Manrique, J.A. (1981) "El proceso de las artes, 1910-1970" en *Historia general de México*. El Colegio de México. t. II, pág. 1357-1374. México

- Traba, M. (1973) *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970*. Siglo XXI. México
- Lazzarato, M. (2004) *La forma política de la coordinación*. Brumaria 7: arte, máquinas, trabajo inmaterial Recuperado de <http://www.brumaria.net/publicacionbru7.htm>).
- Medina, C. (2017). *Abuso mutuo: ensayos e intervenciones sobre arte postmexicano (1992-2013)*. Promotora Cultural Cubo Blanco.
- Ekeberg, J. (Ed.). (2003). *New institutionalism*. Office for Contemporary Art Norway.
- Kolb, L., & Flückiger, G. (2014). “*We were learning by doing*”: *an interview with Charles Esche*. *New] Institution [alism]*, special issue, *Oncurating*. org, 21, 22-26.
- Mader, R. (2003). How to move in/an institution. Kolb, Lucie & Flückiger, Gabriel, «(New) Institution (alism)», *On Curating*, (21).
- Laclau, E., & Mouffe, C. (2014). *Hegemony and socialist strategy: Towards a radical democratic politics*. Verso Trade.
- Richter, D., Wolfs, R., Marchart, O., Blanche, C., Keller, S., Grillo, I., ... & Fernández, O. (2010). *Institution as Medium*. *Curating as Institutional Critique? /Part*. *Pedagogy*, 14, 2.
- Bourriaud, N. (2006). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Rogoff, I. (2008) *Turning* e-flux journal. #0.
- Märten Spängberg “*Researching Research, Some reflections on the current status of research in performing arts*”, International Festival. <http://www.international-festival.org/node/28529>
- Rancière, J. (2003). *El Maestro Ignorante: Cinco lecciones sobre la emancipación intelectual*. (N. Estrach, Trans.) (1ra ed.). Barcelona: Editorial Laertes.
- Ronald Kolb (2019) *Centre/ Peripheries-Complex/Constellations*, *On Curating*. Issue 41

Centre–Periphery Model in Dependency Theory,” (2020) Encyclopedia.com, Recuperado de <https://www.encyclopedia.com/social-sciences/dictionaries-thesaurus-es-pictures-and-press-releases/centre-periphery-model>.

Babias, M. (Ed.). (1995). *Im Zentrum der Peripherie: Kunstvermittlung und Vermittlungskunst in den 90er Jahren*. Verlag d. Kunst.

Nikos Papastergiadis (2017), “What is the South?,” *South as a State of Mind*, Recuperado de <https://southasastateofmind.com/south-remembers-south-nikos-papastergiadis>.

Bürger, P. (1984). *Theory of the Avant-garde* (Vol. 4). Manchester University Press.

Guattari, F. (2008). *The Three Ecologies*. Translated by Ian Pindar and Paul Sutton. London: Continuum.

González, J. (2020) *Lina Bo Bardi: Un proceso de desaprendizaje*. Lina Bo Bardi Habitat #20. Fundación Jumex Arte Contemporáneo.

Wilson, M., & O'Neill, P. (2010). *Curatorial counter-rhetorics and the educational turn*. *Journal of Visual Art Practice*, 9(2), 177-193.

O'Neill, P., & Doherty, C. (2011). *Locating the producers: Durational approaches to public art*. Amsterdam: Valiz.

Krauss, R. (1979). *Sculpture in the expanded field*. *October*, 8, 31-44.