

*La resistencia blanda y la Mediación como obra**

Francisco Reyes Palma

En mi intento por satisfacer la solicitud de Issa Benítez, organizadora del encuentro, respecto a marcar algunos referentes históricos de la resistencia en México y su conexión con el presente, desemboqué en un texto sin certezas, fragmentario, tramado más de preguntas sin resolver y aproximaciones a una serie de fenómenos que apenas se dibujan en nuestro horizonte cultural. Los enuncio de manera abrupta: lo real desdibujado asume el papel de representación, misma que ha perdido densidad como instancia resistente. El activismo de hace apenas unos años ha pasado al terreno las mediaciones; es decir de la crítica, la curaduría, las instituciones, y tantas otras operaciones ejercidas como formas de creación y resistencia blanda. En cambio, nuevas configuraciones culturales provenientes de los sistemas de legitimación artística internacional cobran un peso extraordinario e introducen

problemáticas inéditas y, quizá, más resistentes a cualquier tipo de resistencia.

Ya que hablamos de resistir la resistencia, quisiera transmitirles un mensaje un tanto personal, pero que pone de manifiesto la efectividad de la difusión del encuentro, además de un desacuerdo con su formulación. El caso es que hace unos días recibí desde Buenos Aires un correo electrónico del artista Roberto Jacoby, quien de entrada desechaba por inútil la noción de resistencia: un término binario donde uno avanza mientras el otro sólo se defiende, un maridaje entre agresor y agredido. Proponía, en cambio, trabajar con conceptos como lo "instituyente" y lo "constituyente", algo sin referencia necesaria al otro o burlándose del otro.

Los conceptos esgrimidos por Jacoby para sustituir la idea de resistencia, supongo que derivan de Cornelius Castoriadis, quien los asociaba a un principio de lo social como hecho creativo, sustentado en la imaginación radical de sujetos autónomos, nociones refacturadas por Toni Negri en sus reflexiones sobre el contrapoder. Me hubiera gustado contar con su presencia para activar la discusión; al menos le enviaré mi escrito y quizá continuemos el diálogo. Por lo pronto aclaro que, hasta ahora, he encontrado mayor afinidad con aproximaciones teóricas como las de Michel Foucault, quien nos ofrece otras salidas conceptuales donde la resistencia también aparece como acción creadora, y como fuerza activa determinante en la formación de sujetos y en el establecimiento de nuevas formas de sociabilidad. Dispone este encuentro de una profunda reflexión al respecto, lo que hace innecesario extenderme.

Antes de abordar estos asuntos quisiera destacar un hecho que me parece sintomático: el distanciamiento de un sector fundamental del medio artístico más o menos joven respecto al movimiento zapatista, el fenómeno de insurrección social más profundo ocurrido en el país después de la Revolución, la guerra cristera, o el movimiento estudiantil de 1968, con un avance en el proceso de automatización de comunidades insurrectas que ya rebasa el millar, y el primero con una resonancia internacional sin precedente. A diferencia de lo ocurrido en la llamada posmodernidad, en la primera mitad del siglo xx, predominó un prototipo de artista resistente, anti oligárquico en lo

político, antiacadémico en lo cultural, volcado al cambio social como agente revolucionario; héroe romántico, con un acento evolutivo, asociado al discurso del progreso y la reafirmación del Estado nacional. Es con este prototipo de artista militante que las comunidades vinculadas al Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) establecen un encuentro. De ahí la explosión de murales y la enorme producción de gráfica política. Pero no se trata de un síndrome de retracción cultural; por el contrario, los zapatistas han puesto en marcha un mecanismo propio de fisión cultural que, además, integra a músicos rayeros y graffiteros de la escena actual, junto con una ensayística literaria irónica aplicada al proceso de lucha, lo más alejado de la panfletaria política. Han desarrollado, además, acciones inéditas, en cuanto a su relación con la temporalidad, la espera como posibilidad de futuro; y con la visibilidad y el ocultamiento de los signos, en primer término el de sus propios rostros. Si bien los zapatistas establecieron una profunda ruptura con el Estado mexicano, recuperaron la Nación que ese Estado descartaba en su afán de congraciarse con el modelo neoliberal. El movimiento indio se apropió de los símbolos que habían servido para someter su diversidad bajo una ficción de unidad: el himno y la bandera nacional, a los que sumaron sus propios cantos de insurrección, la trompeta-caracol prehispánica y las indumentarias vernáculas de mando. Todo esto mediado por la red electrónica y su sistema rizo-mático de solidaridad.

Memorias de confrontación y resistencia blanda

En torno al medio siglo pasado, otro sector de artistas comenzó a resistir bajo una idea distinta: su derecho a experimentar con los lenguajes internacionales, sin estar obligados a transmitir mensajes políticos con su obra. Su marco de actividad fue la guerra fría y la confrontación bipolar, con sus agencias de inteligencia y de cultura. A falta de un mejor recurso conceptual, esta modalidad de comportamientos dispersos se calificó como "la ruptura". Por su mismo aspecto de corte, el término "ruptura" se restringió a unos cuantos actores, y dejó fuera a promociones enteras de artistas que les seguían en el tiempo; es el caso del artista juchiteco Francisco Toledo, sobre cuya labor de resistencia cultural podríamos abrir un capítulo entero, y

quien además encabeza la defensa del patrimonio de Oaxaca, amenazado por la incuria oficial y la voracidad de empresas turísticas y corporaciones. Un oaxaqueño más, Rodolfo Morales, tendría que incluirse como pre-cursor de esa modalidad de artista que reinvierte su logro personal en el desarrollo cultural de su comunidad.

Es en los sesenta del siglo pasado cuando se intensifica la asociación de la imagen del creador con el discurso clausurado de la utopía, arrastrado desde el siglo XIX. En el marco de un holocausto nuclear y el despertar de la conciencia ecológica, el artista terminó por absolutizarse como la única alternativa de redención social, con la carga des-comunal de imaginar soluciones. El movimiento estudiantil de 1968 aportó nuevas modalidades de resistencia pero, sobre todo, enriqueció el lenguaje gráfico de la protesta, mediante la expropiación de elementos provenientes del campo del diseño, como los logotipos, tipografías, y señalizaciones para los Juegos Olímpicos de México. Fue en la euforia participativa del 68 cuando por primera vez, artistas de posturas ideológicas y tendencias encontradas, en particular los militantes del realismo social y los rupturistas, actuaron de manera conjunta en un mural colectivo sobre la estructura metálica que cubría la estatua dinamitada de Miguel Alemán, en la Ciudad Universitaria, misma que este presidente edificó, con su efigie monumental como centro, antes de concluir su mandato. Lo que unificaba a los artistas era el alto grado de tozudez y autoritarismo criminal de otro presidente, Gustavo Díaz Ordaz, quien ordenó la toma, con lujo de violencia, de las instalaciones universitarias por parte del ejército que destruyó el mural. Poco después sobrevino el asesinato a mansalva de estudiantes en la plaza de Tlatelolco. Algunos artistas tomaron el camino del exilio, como Felipe Ehrenberg quien desde Londres enviaba sus protestas con formato de arte correo, manera de evadir la censura, pues la imagen sólo cobraba sentido al reunirse las doscientas piezas de papel, con trazos de dibujo, enviadas por separado en tiempos distintos. Integradas, conformaban la efigie de un desnudo femenino, cuya obscenidad publicitaria es remarcada por el alto contraste y el balón futbolístico que parece anunciar el año de 1970 en tipografía olímpica, fecha del Salón Independiente, donde se exhibió el trabajo con los espacios vacíos de los fragmentos perdidos en el trayecto.

A la par del entronque con la densidad estratégica y crítica del arte conceptual, el ambiente de asfixia y un mayor desarrollo de la prensa en la década de los sesenta, permitió que los moneros, o caricaturistas, tomaran el relevo con una postura de oposición cotidiana, religada a la vocación crítica de la gráfica mexicana desde el siglo xix. Los sismos de 1985, facilitaron otro brote de resistencia conjunta con destacados artistas de distintas generaciones en apoyo a la activa agrupación de costureras damnificadas, quienes recibieron prototipos de muñecas para ser multiplicados en forma serial. En la misma década se manifestó una amplia solidaridad con Francisco Toledo y el grupo de artistas e intelectuales reprimidos en Juchitán por su apoyo a la Coalición Obrero Campesina Estudiantil del Istmo (COCEI). Todavía 1997 permitió el encuentro más plural de generaciones artísticas en una acción que transformó la plaza pública de Coyoacán en taller de producción y espacio de exhibición. Presencia multitudinaria en apoyo a los candidatos de izquierda que pugnaba por quebrar décadas de monopolio político en la capital. *A pleno sol*, se concretó en una especie de postxilografía artificial de más de cien metros, de placas de unicel con thinner como mordente de placa. La impresión se llevó a cabo mediante una aplanadora que hizo las veces de tórculo móvil como ya se había experimentado en una anterior Bienal de la Habana. Entre el casi centenar de participantes estuvieron Arturo García Bustos, Rina Lazo, José Luis Cuevas, Vicente Rojo, Roger von Gunten, Vlady, Martha Hellion, Gilberto Aceves Navarro, Jan Hendrix, Alberto Castro Leñero, Sofía Táboas, Diego Toledo, Damián Ortega, Claudia Fernández, Abraham Cruz Villegas, Rafael Barajas "El Fisgón", Manuel Ahumada y Antonio Hclgucra.

En años más cercanos, los agrupamientos corresponden a artistas de una misma generación, demarcados de manera expresa de cualquier simpatía política. No anunciar, una edición firmada por "Fuera de registro", reúne imágenes de residuos electorales fotografiados el día previo a la elección del 2000. La publicación incluye el trabajo de artistas como Eric Beltrán o Sebastián Rodríguez Romo. Visión desolada de la democracia, con el desfiguro de rostros que el decurso, en su trayecto mínimo, descarna y expone, con ánimo burlón al escrutinio público.

Otra artista que por el pequeño margen de tiempo que la separaba de los protagonistas de la ruptura quedó sin adscripción grupal, mas no por eso inactiva, es Mana Palau. Generaciones enteras de artistas se han nutrido de su trabajo introductor de la escultura blanda, el microtextil y el estandarte, géneros artísticos nuevos. Asimismo, ha enriquecido el panorama cultural del país, al abrir focos de resistencia cultural fronteriza y servir de enlace para el encuentro con artistas de otras latitudes. Su trabajo personal suele inscribir imágenes de resistencia, no obstante, su desempeño curatorial no se presenta como obra.

Entre aquellos que hoy pretenden mantener un radicalismo en la expresión, es decir un trabajo en los bordes sin más objetivo que su propia liminalidad, sólo algunos incursionan en la resistencia social, en su modalidad blanda. En otras palabras, forman un tanto inasibles de confrontar y con un trabajo discreto de diseminación erosionante o, al menos irritante, diferenciado de las formas de lucha tradicionales que hacían de la obra un vehículo de acción o de pedagogía política.

Grupos, comunidades, e instancias de género recurren a las formas difusas de la resistencia para poner al espectador en contacto con situaciones determinadas. Richard Moszka tapizó, de manera literal, los muros de la arcada en el patio de un museo, a partir de la variedad y la cantidad de pastillas consumidas por un individuo con VIH a lo largo de un año. En otra ocasión, presentó un video que repite la escena de un beso apasionado entre dos individuos del mismo sexo, con el rostro surcado por las manchas tumorales del sarcoma de Kaposi.

Sin ninguna pretensión de minimizar, empleo el término "formas blandas" para diferenciarlas del arte como artefacto político de propaganda, de colisión frontal, binaria. Un ejemplo irónico del empleo del mensaje político es la pieza de Damián Ortega, titulada *Salinismo*, compuesta por un conjunto de letras metálicas en referencia a Carlos Salinas, hoy ex-presidente. Ortega añade una "t" caída, lo que transforma la palabra en "estalinismo", con esto atribuye una connotación totalitaria al periodo de gobierno del mandatario mexicano, personaje a quien otro artista dedica un museo del honor, el cual estuvo, al principio, instalado en el baño de su departamento: el *Museo Salinas* de Vicente Razo. Este último caso es claro ejemplo de obras transformadas en instancias mediadoras, como es el museo y

otras instituciones, incluidas ambiciosas corporaciones. Ya que en los últimos años aumentó el número de artistas que incursionan en la estetización de las mediaciones, veamos unos cuantos casos más. El Despacho, se estableció en un rascacielos de la ciudad de México durante 1998, como una combinación de oficina, estudio, y ámbito de exhibición, y fue instalado más tarde en el espacio habitado por el artista Diego Gutiérrez, impulsor de la propuesta. Se trata de una empresa simbólica cuyo capital es la capacidad de producir comunidades de afinidad y disfrute en el trabajo: el productor como instancia de vínculo y afectividad social, inserto en una compleja red internacional. Seis documentales y una película fue uno de sus proyectos más ambiciosos. Tita, uno de los documentales, es un video retrato, con una narrativa directa, a partir de la cual una trabajadora doméstica se erige en presencia capaz de imprimir su marca subjetiva en el espectador, no sólo por su reciedumbre sino por su capacidad de apropiación de la experiencia urbana, a raíz de abandonar la comunidad india del istmo de Tehuantepec donde creció. La propuesta contempló, asimismo, el intervenir el tejido social urbano mediante la desarticulación de ciertas lógicas de distribución del mercado del videoarte —con su propensión fetichista—, ampliar los circuitos expositivos y la diversificación de públicos.

A manera de contraste, recojo otra experiencia, el "H Comité de Reivindicación Humana", mejor conocido por sus siglas, HCRH, emprendía en 1999, a tres años de creado, su primera "Campaña de Destitución Universal", empresa que culminó con la visita de agentes de Gobernación al domicilio de sus integrantes. Y es que el HCRH, agrupación clandestina de activistas contraculturales, había conminado a una serie de personajes del medio político y cultural mexicano a abandonar su vocación, dado que defraudaron las expectativas depositadas en ellos. La extensa lista, con direcciones precisas, incluyó tanto a artistas de avanzada como de retroceso o en franco estancamiento junto con figuras presidenciales y de políticos, escritores con y sin el Nobel, críticos de arte y funcionarios culturales, así como partícipes de los medios de comunicación. Para no quedarse cortos, hasta al Subcomandante Marcos resultó destituido. Hasta aquí esta acción "destituyente". Otra de las campañas del H Comité fue la

producción masiva de pegatinas, una de las cuales incluía la siguiente leyenda: "Cuando la injusticia es ley, la resistencia es un deber", al centro una bomba molotov.

Podríamos ampliar este tipo de experiencias con las prácticas contrainstitucionales de Mario García Torres, si bien apegadas a la institución arte; o recoger parte de la amplia trayectoria de Minerva Cuevas a la cabeza de Mejor Vida Corp, como instancia viral en la red, aunque también ocupa espacios no virtuales. Su ficción corporativa se sitúa entre la utopía del activismo antiglobalizador y el asistencialismo social, como forma supletoria de las agendas estatales de bienestar. Mónica Mayer y Víctor Lerma, por otra parte, despliegan una prolongada labor de archivo y crítica, salpicada alguna vez con sus performáticas de intervención chamánica en las instituciones oficiales.

De la barbarie a la barbarie

Otro fenómeno que quisiera resaltar es la manera como el discurso curatorial repolitiza el trabajo del artista, lo inscribe en situaciones de protesta o de crítica, al margen de su sentido, y por igual lo devuelve a un origen radical y realista. La resistencia suplida por el espectáculo curatorial. El espacio de exposición resulta hoy el ámbito privilegiado donde sedimentar la representación de la diferencia a una escala nunca antes ensayada. No encuentro mejor ejemplo para encuadrar esas lógicas de la alteridad, que el discurso asumido desde un perfil postexótico por parte de un sector de curadores y comentaristas, una mirada del otro que me atrevo a definir como de *Amores perros*.

"La ciudad de México es un experimento antropológico y yo me siento parte de él. Soy sólo uno de los veintiún millones que vivimos en la ciudad más grande y poblada del mundo. Ningún hombre en el pasado vivió (más bien sobrevivió) antes a una ciudad con semejantes niveles de contaminación, violencia y corrupción, y sin embargo ella es increíble y paradójicamente hermosa)' fascinante, y eso es Amores perros: el fruto de esa contradicción."

Las palabras son del cineasta mexicano, Alejandro González Martini, autor del "fruto de esa contradicción". La película de marras, deudora del videoclip y del anuncio publicitario, deviene cinc verdad para un buen número de intérpretes despistados. Incluso curadores y críticos

han adoptado ese modelo de visión donde la ficción se encara como realidad contundente.

Dos muestras dedicadas al arte reciente de México, y que se presentaron en forma paralela en Berlín durante el Festival MEXartes de 2002, son todavía en esa ciudad motivo de debate, como el promovido por la analista cultural, Graciela Schmilchuk. Las adhesiones más vehementes fueron para *Ciudad de México: exhibición acerca de las tasas de intercambio de cuerpos y valores*, curada por Klaus Biesenbach dentro de la Kunst Werke. En mi opinión la muestra constituye un ejemplo sintomático de los riesgos de la literalidad en el ejercicio de la traducción, y de cómo la libre asociación de alteridades puede desembocar en la construcción automática de contextos más cercanos a una perspectiva turística o cinematográfica. La otra exhibición berlinesa, *Zebra Crossing*, proyectada por Magan Areola para la Casa de las Culturas del Mundo, había intentado una presentación en condiciones de equivalencia, desde una perspectiva que, con cierto candor, suponía la homogeneización en los lenguajes del arte internacional como para prescindir de acercamientos didácticos y, sobre todo, del empleo de lugares comunes para conquistar al visitante: el resultado, un escaso número de asistentes, al grado de rebajarse el costo de los boletos para propiciar la afluencia de espectadores. Sin duda triunfó la versión "amores perros" lo cual, de algún modo, reafirmó el atractivo visual de México como nación bárbara. Paradojas de la historia, tras la contienda civil iniciada en 1910 y su millón de muertos, fue la actividad de intelectuales y artistas la que contribuyó a borrar los estigmas de salvajismo que la prensa foránea, sobre todo la estadounidense, atribuía al país. Miles de kilómetros de pintura mural realizados dentro y fuera de las fronteras de México y decenas de exposiciones internacionales portentosas crearon la imagen de un continuo cultural a través de los tiempos, otra especie de deformidad conceptual. Hoy, son los propios artistas la materia prima para construir imaginarios de barbarie, reafirmación de los tópicos sempiternos de violencia y corrupción, ya dibujados desde 1908 por John Kenneth Turner, reportero de *The American Magazine*. Su libro México bárbaro denunciaba las condiciones imperantes bajo la

dictadura de Porfirio Díaz poco antes del estallido de la revolución mexicana.

Piezas de resistencia del nuevo realismo social

Instalado en una estética que se pretende canina, bárbara y de un realismo crudo, el curador Biesenbach inicia su acercamiento a la megalópolis como sujeto de exhibición, donde supone, o le mal informan, que los artistas arriesgan su vida con tal de dar cuenta de la violencia imperante. Es el caso de Francis Alys, quien recorrió por doce minutos el centro capitalino, Beretta de 9 mm. en mano, antes de ser detenido por la policía. Más tarde, agentes de esa corporación lo apoyarán en la repetición del acto performático, cuidadosamente filmado. O Miguel Calderón y Yoshua Okon, quienes hacen del robo callejero de una pila de estéreo, el motivo de su pieza. Por otra parte Yoshua Okon transforma en danzarín al policía elegido para su video; monta-je irónico frente a las fuerzas del orden, sustentadas en la corrupción. De Jonathan Hernández se presentó el video *No one over 21*, realizado en colaboración con los grupos fronterizos Torolab y Fussible, este último asociado al colectivo musical Nortec. Dicho video recoge los excesos alcohólicos de los adolescentes estadounidenses que logran burlar la vigilancia fronteriza para pasar unas horas en la ciudad de Tijuana. La puesta en marcha del dispositivo curatorial acrecienta la mitología de la frontera como paraíso de sexo, drogas y violencia, y aumenta ese plus estereotípico que asocia las geografías límite con una producción artística de intensa expresividad. En el catálogo, el curador alemán retorna la publicación de Hernández sobre el secuestro de perros, lo cual le da pie para adentrarse en cuestiones raciales, desde las razas de perros hasta los cuadros coloniales de castas. Como se ve, un potencial asociativo que insiste en alegorizar a los mexicanos con el asunto canino, no exento de perspectiva histórica.

Daniela Rosell, en cambio, pone el acento en la morbidez de sus *tableaux vivants* que no fotodocumentos: las *Ricas y famosas* entresacadas del entorno familiar de la burguesía enriquecida con la Revolución, la cual, sin inhibiciones, actúa todo tipo de fantasías bajo la mirada perversa de la cámara. De Santiago Sierra se eligió como pieza el registro de la acción de cubrir la fachada de un museo colombiano,

con una bandera estadounidense de 15 x 20 m., insignia quemada unos cuantos días después por un espontáneo y retirada por seguridad del edificio. Sin embargo, el catálogo abunda sobre el resto de su producción, actos de humillación y explotación cruda de la población más marginal, como es el caso de los jóvenes cubanos remunerados con 20 pesos para masturbarse frente a la cámara, o las mujeres tzotziles de Chiapas, que recibieron dos pesos, acorde con las tarifas de expoliación vigentes en la zona, a cambio de repetir la frase en un español incomprensible para ellas: "Estoy siendo remunerado [sic] para decir algo cuyo significado ignoro", burdo reencuentro con las raíces evangelizadoras de la conquista".

Por si faltara intensidad, el curador de la muestra *Ciudad de México: exhibición acerca de las tasas de intercambio de cuerpos y valores*, recurre a Teresa Margolles, y su pieza *Secreciones sobre el muro*, encaminada a agitar una memoria reciente que los alemanes prefieren enterrar: siete kilogramos de grasa embadurnada sobre una superficie de tres-cientos metros cuadrados de superficie, destello de la vieja megalomanía muralista. Grasa proveída por cirujanos plásticos avocados a la liposucción; clara referencia a comportamientos de la otra estética, como también ocurre con el acto de atomizar perfume, que en manos de Margolles se transforma en una dramaturgia de muerte que se esparce sobre la masa violentada de espectadores: vaporizaciones del agua que sirvió para lavar cadáveres; eso sí, previamente desinfectada. La pérdida de la palabra a que toda muerte nos conmina pasa a ser mueca higienizada en la galería de arte. Tanto Margolles como Sierra acortan la distancia entre objeto y representación, hasta hacer de su obra un acto tautológico, una anulación. Logran, no obstante, convertirse en centro de las reseñas mediáticas, y del comentario reiterado del espectador. Desembocamos así en la estética del terror, o la estetización del sistema capitalista, como estrategias últimas.

Este laboratorio del caos, la urbe desbordada, es el espacio tópico a partir del cual el curador da cuenta de las contradicciones de la barbarie mexicana, pero también es la premisa de éxito en un mercado internacional ávido de emociones límite y de estéticas excéntricas y agresivas. Cuando Bicsenbach incorpora una video instalación de Iván

Edezan, basada en una filmación pirata estadounidense de apariencia sitie, donde se recoge la secuencia con la cacería aérea de indios amazónicos, traslada esa carga de brutalidad confundida entre el genocidio y el deporte al país que pretende representar, y al margen de lo que el autor quiso realizar: Edeza² parte de imágenes insostenibles, pero añade un trabajo textural y de mido visual, una distancia que restituye la capacidad de reacción del espectador, una dimensión reflexiva no exenta de ambigüedad.

Inscritos en las genealogías derivativas del conceptualismo, del minimalismo, la performática, el accionismo, o cualquier otra vía, muchos de estos artistas acaban por ser incorporados en una voluntad crítica y en una especie de realismo social y conceptual de nuevo cuño que, de manera arbitraria, nos devuelve a una historia de subalternidad y a una tradición pasada. Por lo pronto, la curaduría de Biesenbach fue percibida en un medio como *Artforum* no sólo como "buen arte", sino como "buen arte político". Ya Holland Cotter, del *New York Times*, durante la estancia de la muestra en los Estados Unidos, se refería a ésta como "una forma de exotismo invertido", pues mira a la ciudad de México como "una pesadilla de abyección: pobreza, polución, violencia, acoso mortal; un mundo de víctimas y depredadores donde todo puede comprarse y todos son prescindibles." Al concluir su reseña, el comentarista asume que la muestra, en su calidad de "pieza conceptual", muestra una coherencia temática que se vuelve plausible³.

México, una configuración perversa

Casi coincidente con este encuentro, se inauguró en el Instituto de Arte Contemporáneo de Boston la muestra *Made in Mexico*, una exposición sobre México, con una mayoría de artistas que sólo estuvieron de paso por el país. De nuevo la urbe se exhibe como el organismo viviente y desmesurado que concentra las miradas. Algo perverso asoma en lo que promete ser otro esquema corpóreo, otro delirio eugenésico y cartográfico. El pintor japonés Yasumasa Morimura, travestido pictóricamente en la figura de Frida Kalho por medio del autorretrato, comienza a ocupar las primeras planas publicitarias como cristalización promocional de este icono afirmador de diversas identidades en distintas panes del mundo. No es la obra la que significa sino la

configuración en que se inscribe. Quizá sea en estas maneras de agrupar, de organizar, donde tengamos que colocar el acento de la resistencia, mejor aún si entre bambalinas todavía asoma el espectro del estado nacional, y no sólo por esta obvia presencia *Made in Japan*. Para Foucault, la resistencia es parte integral de la "nueva economía de las relaciones de poder", y actúa como la forma que las hace visibles. Se trata de una lucha antiautoritaria encaminada a desmontar las propias tecnologías del poder, por encima de la confrontación con grupos, instituciones o clases. Un "antagonismo de estrategias", que indaga en campos de experiencia fundamental como la locura o la legalidad y, bien podíamos incluir nosotros, la artisticidad. Tendríamos, entonces, que trasladar nuestros instrumentos de análisis de las formaciones artísticas y las instituciones a las tecnologías del poder que operan en el campo del arte¹.

No quisiera concluir sin recordar a un artista muerto en 1996, Marcos Kurtycz, quien al cumplirse la fecha de la utopía negativa de George Orwell, inició una mezcla de tributo y acto ritual en honor de su libro 1984. Durante todo ese año se impuso la tarea de realizar un libro diferente cada día, y lo llevó a efecto. Asimismo, en 1979, un año antes de obtener sus papeles de naturalización, el artista polaco decidió escalar por la gigantesca asta colocada en un campo militar, donde plantaría su insignia del Movimiento de insurrección contra las normas de las artes plásticas. Un fotógrafo de un diario capitalino capturó la acción solitaria y pasó a la prensa. La congruencia de la obra y la vida de Kurtycz, el definir su práctica como un proyecto de guerra sin tregua, como cuerpo en resistencia permanente, constituye una enunciación metafórica de la futura resistencia, centrada ya no más en el espíritu corporativo y mercantil, sino en el de juego, en su acepción de gratuidad y vitalismo. Más ahora que en tan corto plazo hemos transitado de una sociedad del control, como la caracterizó Foucault, a una sociedad del terror².

*Agradezco a Margarita González Arredondo la revisión del texto.

¹Los modelos de acción en el México de la década del veinte provenían del sindicalismo obrero y de la militancia partidaria. Con el advenimiento del fascismo en la década siguiente, la actividad se perfiló a partir de los frentes

populares antifascistas, hasta su cristalización en la posguerra fría, bajo un esquema bipolar, donde la izquierda se mimetizó con el movimiento por la paz, contra la guerra y la amenaza nuclear. En los ochenta, el modelo de las formaciones artísticas se inspira más en las brigadas del 68, con sus iniciativas espontáneas y desjerarquizadas, pese a la existencia del Consejo Nacional de Huelga. A escala de América latina, la crítica de arte Martha Traba, nacida en Argentina pero radicada en Colombia, estableció en los setenta una propuesta de resistencia estética, sin sumisiones a las hegemonías centrales ni a los atavismos nacionales. Su discurso tuvo receptividad entre los rupturistas mexicanos; hoy, señalamientos de este tipo carecerían de resonancia.

²Sin embargo, se trasluce un orden militarizado en las jerarquías, como para no olvidar que, lejos del cenáculo intelectual, se trata de una guerrilla en activo, cercada V.: slin< guerra de baja intensidad.

³ Al estadounidense Lance Wyman, se deben los mejores desarrollos en ese sentido; sin embargo sus derechos autorales fueron violentados bajo criterios de patrimonialismo institucional, como se hizo patente en la muestra realizada con el material olímpico en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, donde el crédito se hizo recaer sobre funcionarios con peso burocrático. La guerrilla de cartelistas de la Escuela Nacional de Artes Plásticas realizó también un acto expropiatorio, pero sustentado en una é1112 menos banal que exhibir sus nombres en un museo.

⁴"Bese", 1997, en *Erógena*, Museo de Arte Carrillo Gil, y "Un año de pastas", dentro de su individual, *Sobras*, en el Centro de la Imagen, muestra realizada en lo< anos a000 y zoo;, respectiva-mente.

⁵Sus integrantes son creadores ocupados de emprender acciones de demolición a la manera de los ludirás en los albores de la revolución industrial: Artemio, Rodrigo Aaaola, Octavio Sena, y todos los membretes y adherentes que se requieran.

⁶Citado por Máximo Eseverri, en su reseña de *Amores Perros 2000*, para eineismo.com.

⁷Schmilchuk organizó en diciembre de2003 en Berlín, un encuentro de especialistas para reflexionar sobre la práctica curatorial, el mercado artístico y la política en América latina. En el evento auspiciado por el Instituto Ibero-Americano Fundación Patrimonio Cultural Prusiano, esta investigadora no sólo ofreció las primicias de su estudio del los públicos asistentes al Festival *'MEXartes.de, expectativas, imaginarios, recepción*, sino que reabrió el debate respecto a las lógicas expositivas puestas en juego durante ese evento. Su escrito recoge elementos de recepción en el ámbito crítico, donde destaca la apreciación de Peter Richter para la *Alligemeine Zeitung*, respecto a cómo Biesenbach transforma la Ciudad de México en un *readymade*, apenas soportable por la mediación artística.

⁸La muestra curada por Klaus Biesenbach, *Mexico City, an Exhibition about the Exchange Rates of bodies and values*, además de Berlín tuvo por sede el P.S.I Contemporary Art Center, filial del Museo de Arte Moderno de Nueva York. Véase el texto de este autor para el catálogo, y su artículo "Hunting Men. Hunting Dogs", en *Flash Art*, julio a septiembre de 2002.

⁹Por lo que toca a su carga de criticidad desenfadada, queda la duda de si se trata de denunciar el vandalismo de la generación joven o un franco apego a los entornos autobiográficos: por ejemplo, *Rinoplastia* es una muestra excelente de un video donde su autor experimenta con el lenguaje del melodrama telenoveler dentro de una trama violenta, con un concentrado sesgo clasista y racista.

¹⁰Jonathan Hernández, *Se busca recompensa 1998-2001*, Stedelijk Museum voor Actuele Kunst Luc Deryeek, 2002.

¹¹Véanse los videos de *10 personas remuneradas para masturbarse*. Calle Tejadillo, La Habana, Cuba, 2000; y *11 personas remuneradas para aprender una frase*. Casa de la Cultura de Zinacantan, Chiapas, México, 2001.

¹²Esta instalación de 2001 estuvo presente en los comentarios de Biesenbach dentro del catálogo de la muestra, aunque físicamente se presentaba en la muestra rival de *Zebra Crossing*.

¹³Meghan Dailey, "Mexico City, an exhibition about the exchange rates of bodies and values", en *Art forum*, noviembre de 2002. Holland Cotter, "A Mexican Anti-Fiesta Full of Uneasy Realities", *New York Times*, 7 de mayo de 2002.

¹⁴"El sujeto y el poder", en Hubert L. Dreyfus y Paul Rabinow, *Michel Foucault más allá del estructuralismo y la hermenéutica*. Buenos Aires, Nueva Visión, 2001, págs. 243-245.

¹⁵Foucault solía remarcar un primer paso de la sociedad disciplinaria a la sociedad del control.