



Universidad Autónoma de Querétaro  
Facultad de Bellas Artes  
Maestría en Arte

LA NEOIDENTIDAD EN LAS IMÁGENES FOTOGRÁFICAS DE ARTISTAS  
MEXICANOS: DE LOS NOVENTA A PRINCIPIOS DEL SIGLO XXI

**TESIS**

Que como parte de los requisitos para obtener el grado de  
Maestro en Arte

**Presenta:**

María Dolores Hernández Franco

**Dirigido por:**

Dra. Teresa Bordons Gangas

**SINODALES**

Dra. Teresa Bordons Gangas

Presidente

Dra. María Margarita De Haene Rosique

Secretario

Mtra. María Teresa García García Besné

Vocal

Mtra. María del Mar Marcos Cantero

Suplente

Dr. José Luis Barrios Lara

Suplente

Mtro. Vicente López Velarde Fonseca  
Director de la Facultad

Dr. Luis Gerardo Hernández Sandoval  
Director de Investigación y  
Posgrado

Centro Universitario  
Querétaro, Qro.  
Enero, 2010  
México



La presente obra está bajo la licencia:  
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>



CC BY-NC-ND 4.0 DEED

Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional

### Usted es libre de:

**Compartir** — copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato

La licenciante no puede revocar estas libertades en tanto usted siga los términos de la licencia

### Bajo los siguientes términos:



**Atribución** — Usted debe dar [crédito de manera adecuada](#), brindar un enlace a la licencia, e [indicar si se han realizado cambios](#). Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que usted o su uso tienen el apoyo de la licenciante.



**NoComercial** — Usted no puede hacer uso del material con [propósitos comerciales](#).



**SinDerivadas** — Si [remezcla, transforma o crea a partir](#) del material, no podrá distribuir el material modificado.

**No hay restricciones adicionales** — No puede aplicar términos legales ni [medidas tecnológicas](#) que restrinjan legalmente a otras a hacer cualquier uso permitido por la licencia.

### Avisos:

No tiene que cumplir con la licencia para elementos del material en el dominio público o cuando su uso esté permitido por una [excepción o limitación](#) aplicable.

No se dan garantías. La licencia podría no darle todos los permisos que necesita para el uso que tenga previsto. Por ejemplo, otros derechos como [publicidad, privacidad, o derechos morales](#) pueden limitar la forma en que utilice el material.

## RESUMEN

¿Qué formas de identidad está planteando el arte de hoy? Se encuentran presente a lo largo de la producción artística mexicana temas relacionados con la identidad de diferentes maneras, ya sea por intereses del Gobierno, por responder a cuestiones de mercado o por fortalecer la legitimidad de los sistemas políticos, sin embargo en el mundo globalizado de hoy, el tema de la identidad es representado de una manera que responde a otras exigencias, en las que están involucrados distintos elementos: la diversidad, la territorialidad, los legados colonialistas y también los aspectos económicos, culturales, sociales y políticos propios del siglo XXI y que además invitan al espectador a hacer una reflexión sobre los problemas que enfrenta el país. En la presente investigación se abordan las maneras de cómo se está presentando el fenómeno de la identidad en el arte contemporáneo tomando como medio imágenes fotográficas de algunos artistas mexicanos de la década de los noventa hasta principios del siglo XXI. Se observa cómo las imágenes denominadas de neoidentidad sirven como una estrategia para responder a una nueva situación del mundo global pues ante planteamientos globales hay respuestas locales.

**(Palabras clave:** globalización, neoidentidad, fotografía, arte contemporáneo)

## SUMMARY

What forms of identity is today's art proposing? Throughout Mexican artistic production there are topics related in different ways to identity, either due to government interests, response to market issues or for the strengthening of the legitimacy of political systems. Nevertheless, in today's globalized world, the subject of identity is represented in a way that responds to other demands in which different elements are involved: diversity, territoriality and colonial legacies, as well as economic, cultural, social and political aspects typical of the 21<sup>st</sup> Century and which, in addition, invite the spectator to reflect upon the problems the country confronts. This research paper undertakes the ways in which the phenomenon of identity is presented in contemporary art by means of photographic images of a number of Mexican artists from the 1990's to the beginning of the 21<sup>st</sup> Century. We observe how images called neo-identity are used as a strategy to respond to a new situation of the global world since there are local responses to global proposals.

**(Key words: Neo-identity, globalization, photography, contemporary art)**

**A mis hijos Fernando y Andrés por haber sido pacientes y darme su  
apoyo en esta investigación.  
A mis padres que me enseñaron siempre a superarme en la vida.  
De manera muy especial a mi esposo Edmundo quien me apoyó e  
impulsó a terminar mis estudios de maestría.  
A mis compañeros de maestría que tanto extraño y que guardo un buen  
recuerdo de cada uno de ellos.**

## **AGRADECIMIENTOS**

Le agradezco a Margara De Haene, a José Luis Barrios, a Tere García, a Mar Marcos y a mi hermano Juan por su tiempo y sus comentarios hacia mi investigación.

En particular agradezco a Tere Bordons por haber creído desde un principio en este proyecto, por sus valiosas observaciones y por ser una gran guía en el tema del arte contemporáneo a lo largo de mis estudios de maestría.

## INDICE GENERAL

	<b>Página</b>
Resumen	i
Summary	ii
Dedicatorias	iii
Agradecimientos	iv
INDICE GENERAL	v
INDICE DE FIGURAS	vi
INTRODUCCIÓN	1
I. La neoidentidad y la posmodernidad	10
II. Imágenes de neoidentidad	25
1. La mirada contemporánea de la ciudad	25
2. La frontera	39
3. La cultura automotriz	52
4. La religiosidad	58
5. Lo real y lo imaginario	68
6. El archivo en la contemporaneidad	75
CONCLUSIONES	83
LITERATURA CITADA	93
FIGURAS	100

## FIGURAS

Figura		Página
1	Periódico Reforma. 2008. Sección internacional, Chile, 22 de noviembre	101
2	Haupt & Binder. Feria ARCO. Las dos Fridas, 2005. Madrid, España	102
3	Gabriel Kuri. Sin título (Doy fe), 1998. Fibra de vidrio, acero pintado, vitrina de vidrio, foco	103
4	Yolanda Andrade. Yo soy, 2001. De la serie Pasión Mexicana. Ciudad de México	104
5	Yolanda Andrade. La galería de arte, 2004. De la serie Figuras y artificios. Ciudad de México	105
6	Katia Brailovsky. Plaza de Garibaldi, 1996. Ciudad de México	106
7	Francisco Mata. Centro Histórico, 1990. Plata sobre gelatina. Serie México-Tenochtitlán. Ciudad de México	107
8	Ulises Castellanos. Nuevas Vialidades, 2007. Ciudad de México	108
9	Ulises Castellanos. Trajineras en Xochimilco. 2007. Ciudad de México	109
10	Ernesto Muñoz. Coca de la Virgen, 2004. Chalma, Edo. de México	110

11	Ernesto Muñiz. Zócalo surf, 2006. Ciudad de México	111
12	Rafael Lozano-Hemmer. Alzado Vectorial, 1999-2000. Arquitectura Relacional 4. Ciudad de México	112
13	Daniela Rossell. Sin título, 2002. De la serie ricas y famosas. Ciudad de México	113
14	Livia Corona. Sin título, 2007. De la serie Dos millones de casas para México	114
15	Livia Corona. Sin título, 2007. De la serie Dos millones de casas para México	115
16	Dulce Pinzón. Adalberto Lara, originario del Estado de México, trabaja como empleado en la construcción en Nueva York. Manda 300 dólares a la semana, 2004-2007. De la serie La verdadera historia de los superhéroes	116
17	Dulce Pinzón. Bernabé Méndez, originario del Estado de Guerrero, trabaja limpiando vidrios en los rascacielos de Nueva York. Manda 500 dólares al mes, 2004-2007. De la serie La verdadera historia de los superhéroes	117
18	Federico Gama. Escondido, 2006. De la serie Mazahuacholoskatopunk	118
19	Rubén Ortiz Torres. Fronterilandia, 1994. Súper glossy. 4/20 Sombrero Tower, Dillon, South Carolina	119
20	Rubén Ortiz Torres y Eduardo Abaroa. Elotes/maíz trangénico, 2002. Resina de acrílico pintada con acrílico	120

21	Damián Ortega. Módulo de construcción con tortillas, 1998	121
22	Betsabeé Romero. Águila y Serpiente, 2004. Llanta de tractor grabada con incrustaciones de chicles masticados de sabores	122
23	Betsabeé Romero. Sin título, 2003. De la serie del otro lado del espejo. Fotografías tomadas a través de ventanas, parabrisas o lentes esmerilados. Ciudad de México	123
24	Helen Escobedo. Bici-Vocho, 2002	124
25	Lourdes Almeida. Corazón Guadalupano, 1993. De la serie Imágenes religiosas. Transfer de polaroid 59 a papel fabriano. Caja de hoja de lata oxidada, luz de neón y collage. Ciudad de México	125
26	Adolfo Patiño. Retrato de retratos, 1992. Instalación de 42 fotos	126
27	Pedro Meyer. Carmen y la Virgen, 1996. De la serie Herejías. Los Ángeles, California	127
28	Alex Dorfsman. Sin título, 2003. De la serie It's almost real, isn't it?. Impresión cromógena. Montaje en Trovicel y acrílico	128
29	César Martínez. Coronas, coronitas y teorías del caos frente a los Chantliparlaments, 2006	129
30	José Raúl Pérez. El loco, 1995. De la serie Tarot chilango. Impresión digital	130
31	Miguel Calderón. Employee of the month #2, 1998. De la serie el Empleado del mes	131

32	Tatiana Parcero. Cartografía interior # 38, 1996. De la serie Cartografías. Acetato y foto color tipo C	132
33	Miguel Rodríguez Sepúlveda. Emergía, 2009. Una obra para América Latina	133
34	Minerva Cuevas. Tanque y bandera, 2007. Contenedor de gas y bandera mexicana cubierta con chapopote	134
35	Adolfo Patiño. Estudios locomotivos a la E. Muybridge. Entre el aire y la bandera mexicana, 1991. Instalación de fotos	135
36	Lourdes Grobet. Fray Tormenta. Sin fecha. De la serie Lucha Libre 1980-2003.	136
37	Aldo Chaparro. Room, 2002. Fotomural y tres esculturas de formica	137

## INTRODUCCIÓN

"El analfabeto del futuro no será el inexperto en la escritura  
sino el desconocedor de la fotografía".

(Moholy-Nagy: 1928)

El deseo por investigar lo que se llama "neoidentidad" surge a raíz del interés por explicar un nuevo discurso que ha generado cierta inquietud en el ámbito del arte contemporáneo en nuestros días. Por medio del análisis e interpretación de las producciones fotográficas de algunos artistas mexicanos contemporáneos de 1990 a la actualidad, a través de sus formas y temáticas, se pretende comprender la relación de los elementos identitarios mexicanos en el arte en tiempos de la posmodernidad y la globalización, dejando atrás lo que se había hecho en décadas anteriores.

Con la intención de investigar las correspondencias entre las imágenes producidas por artistas mexicanos en las que intervienen elementos de identidad nacional y la posmodernidad, es necesario en un primer apartado conocer un poco la trayectoria que ha ido llevando el arte mexicano hasta los últimos años así como sus soportes ideológicos y explicar cómo ha estado presente a lo largo de toda la historia del arte mexicano y de diversas maneras el tema de la identidad mexicana. Se señala además el papel que el arte mexicano ha jugado en el panorama internacional en los últimos años. En el segundo apartado se divide el estudio de la neoidentidad mexicana en seis temas de acuerdo al siguiente orden: 1. La mirada contemporánea de la ciudad, en donde se aborda el tema de la imagen mexicana y lo urbano. 2. La frontera, en donde destacan los trabajos de los artistas que han trabajado los temas identitarios mexicanos en Estados Unidos o los que se quedan reflexionando sobre la situación de los trabajadores que desean llegar al otro lado. 3. La cultura automotriz, en donde se muestran ejemplos de artistas que utilizan automóviles y sus autopartes como protagonistas de sus producciones. 4. La religiosidad, que ha

funcionado como un importante soporte espiritual de nuestro país, donde se representa a la Virgen de Guadalupe, los santos mexicanos, exvotos y altares de muertos. 5. Lo real y lo imaginario en donde se ven interesantes producciones creadas como fotomontajes, en las que se llega a confundir al espectador sobre la realidad y veracidad de las imágenes y 6. El archivo en la contemporaneidad, en el que se abordan producciones donde la memoria y el recuerdo nos ayudan a definir nuestro pasado. Cabe aclarar que en esta división de temas puede haber algunos autores que pueden formar parte en varias temáticas.

Dichos temas tratan principalmente de los aspectos más representativos que se encuentran en el imaginario artístico actual y que están relacionados con el discurso identitario mexicano. La creación de este imaginario en torno a lo mexicano se ha ido transformando a través de la historia, y se pretende en esta tesis abordar su estudio para responder a la pregunta ¿Qué formas de identidad está planteando el arte de hoy?

La producción artística mexicana ha estado relacionada con la identidad de diferentes maneras, ya sea por intereses del Gobierno al perseguir un discurso nacionalista, como en el caso del PRI, por fortalecer la legitimidad de los sistemas políticos o por responder a cuestiones de mercado, sin embargo en el mundo globalizado de hoy, el tema de la identidad es representado de una manera que responde a otras exigencias, en las que están involucrados distintos aspectos económicos, culturales, sociales y políticos propios del siglo XXI y que además invitan al espectador a hacer una reflexión sobre los problemas que enfrenta el país. En esta tesis se busca reflexionar sobre las formas en las que se presenta el fenómeno de la identidad en el arte contemporáneo tomando como medio, imágenes de artistas mexicanos desde la década de los noventa hasta principios del siglo XXI, dichas imágenes representativas, responden a lo que se llama neoidentidad y funcionan como una estrategia para responder a una nueva situación del mundo global.

Como sustento de esta investigación me baso en textos de varios autores como el de de "Comunidades Imaginadas" de Benedict Anderson, en

donde explica el surgimiento del nacionalismo en las comunidades, en base a relaciones simbólicas. A mediados de los años 80, con el triunfo del presidente Salinas de Gortari, se declaró la integración de México a las economías globales. ¿Podría tener lugar la consolidación de un nuevo imaginario nacionalista? Según Anderson la nación es una comunidad política imaginada como inherentemente limitada y soberana, (Anderson: 2007: 23) para consolidar el legítimo control económico de una zona. Sin embargo, si los estados-nación aparecieron para legitimar economías regionales, en una economía global el nacionalismo tiene un valor más débil.

Según Fredric Jameson con la emergencia de un nuevo tipo de vida social y un nuevo orden económico, surge lo que se conoce como modernización posindustrial o de consumo en la sociedad de los medios de comunicación o del espectáculo, es el "capitalismo multinacional" (Jameson: 1988: 167) Esto se puede ver claramente en los años ochenta en el terreno del arte, con la corriente denominada neomexicanismo. Los artistas que se ven incluidos en dicha corriente, no se veían a sí mismos como grupo, sin embargo, estarán unidos por una nueva cultura de consumo y la búsqueda de la internacionalización. En el neomexicanismo se construyen premisas sustentadas en los: "mitos populares, identidades y símbolos agotados, que replantearán su significación desde la óptica del descrédito y la desmitificación de los mismos... la cultura en plena decadencia debía ser reinventada, reconstruida y trasladar su significado, hacerlos light, simple a la vista, divertido incluso, pero profundo, corrosivo en el concepto". (García G. Besné: 2004: 10 - 11) En el llamado arte neomexicano están presentes la ironía y el pastiche, con una carga sacrílega e irreverente pero envuelto en un ambiente de folclor nacional.

Ya en los años noventa tienen lugar varios cambios en el mundo del arte, como el surgimiento de una gran cantidad de espacios independientes en los que se da oportunidad de mostrar un arte que no tenía que ver con lo convencional, surgen así nuevos vocabularios y múltiples maneras de expresión, es decir una marcada diversidad plástica alejada del nacionalismo y abierta a las propuestas internacionales. La construcción del arte de hoy

definirá y construirá una nueva estética mexicana, un nuevo imaginario de múltiples posibilidades de concepción y recepción, que responde a las necesidades actuales. Se manifiesta con imágenes estereotípicas, que vienen de antiguas construcciones simbólicas, un imaginario fácil de identificar, pero con un nuevo tratamiento en donde ya no importa la pureza técnica, donde se experimenta con nuevos formatos y técnicas, donde se rompe con lo tradicional y se diversifican los modos de presentación tanto espacial como temporal. Es en este momento donde las propuestas se manifestarán bajo estrategias posmodernas, como la cita, el comentario o la alegoría, pero ya no irónicamente o irreverentemente como en la década anterior, sino a manera de nostalgia y de una manera más compleja y más conceptual donde se enfrentará a los discursos posmodernos.

Linda Hutcheon en su ensayo "Irony, Nostalgia and the Postmodern", ubica a la nostalgia en los años noventa. La nostalgia vive de alguna manera la evocación, lleva al pasado idealizado, reconstruido o deseado y convive simultáneamente con el presente, es el espectador el que va a activar la nostalgia, que al crear una distancia con la obra, da oportunidad de que se genere una reflexión. (Hutcheon: 1998) Mirar al pasado con nostalgia tiene que ver con la imaginación, la memoria y con una distorsión de los deseos; tiene que ver con el deseo por un pasado mejor o por el lugar natal o también se puede ver como una manera de nostalgia por lo propio, por lo nuestro, como el nacionalismo, donde los mexicanos se ven identificados.

Es en la posmodernidad donde se da una ruptura entre la tradición y la modernidad. Se trata de un nuevo territorio de movimientos globales, donde según el sociólogo Néstor García Canclini no se puede considerar como un estilo, sino como "la copresencia tumultuosa de todo, el lugar donde los capítulos de la historia del arte y folclor se cruzan entre sí y con las nuevas tecnologías culturales". (García Canclini: 1990: 307) Se da una argumentación "relacional", pero que tiene que ver con los medios de comunicación y los movimientos migratorios, que caracteriza el mundo actual. Esto fomenta el trabajo de la imaginación, que ha pasado a ser un hecho colectivo, y la base de la pluralidad de los mundos imaginados, tal como lo

señala Arjun Appadurai (Appadurai: 2001: 4-5) Todos los pueblos crean sus mitos, héroes y su arte, así también dichas imágenes circulan por los medios masivos de comunicación y se reinstalan como parte de "los repertorios locales de la ironía, el enojo, el humor o la resistencia, es una manera de reaccionar a la oferta de los medios". (Appadurai: 2001: 8)

Appadurai, defiende que las grandes migraciones y el alto desarrollo tecnológico, como el Internet o los teléfonos celulares, entre otros, han llevado la presencia y actividad de los mexicanos, más allá de sus propias fronteras políticas. (Appadurai: 2001: 3) Existe definitivamente una nueva identidad nacional que se desarrolla con nuevos y diversos socios comerciales y que no se circunscriben a un solo territorio. Esta realidad ha encontrado como canal de manifestación, imágenes que reúnen elementos diferendos de la inconmensurable diversidad de miembros globales; por ello podemos decir que la nueva identidad nacional mexicana solamente puede tener lugar en el orden de un arte posmoderno. Precisamente la presente investigación que se presenta como tesis, explora la neoidentidad como esta manifestación posmoderna de lo mexicano.

La posmodernidad consiste en la reunión de diferendos o elementos propios de dominios, géneros o modernidades distintas entre sí, bajo una misma manifestación según establece Jean-François Lyotard (Lyotard: 1988). Por esta razón hoy podemos presentar reunidos a un grupo de monjes tibetanos llevando a cabo ritos y cánticos budistas en las pirámides de Teotihuacan. Manifestaciones que pertenecen a dos géneros o formas de racionalidad cultural, que no tienen lugar común en la historia, ni precedente. El orden imaginario nacionalista, dinástico o religioso a los que pertenecen, han sido totalmente autónomos y jamás han coincidido en el tiempo ni en el espacio. Los elementos que las integran no son diferentes entre sí, porque sus parámetros culturales no son comunes ni se pueden resolver apropiadamente entre sí. Por esta razón son diferendos.

Para Lyotard la posmodernidad consiste en poner en comunicación géneros de discurso radicalmente distintos, sin dañar o afectar su singularidad (Lyotard: 1988). "Cada uno de los géneros de discurso sería

como una isla; la facultad de juzgar sería, por lo menos en parte, como un almirante que enviara de una isla a otras expediciones destinadas a presentar a una lo que encontraron (inventaron, en el antiguo sentido) en la otra (...) Esta fuerza de intervención no tiene objeto, no tiene su isla, pero exige un medio". (Lyotard: 1988:152-153).

En el arte en la posmodernidad se respetan como diferendos las características de los diferentes dominios, coexistiendo inconmensurables modernidades o dominios. En un mundo globalizado la posmodernidad ha trastocado la identidad nacional mexicana y es por esta razón que ya no hay una unidad en el arte mexicano. Es decir, lo que llamamos mexicano y sus elementos identitarios han sufrido una metamorfosis a modo de hibridación. Es decir una mezcla de elementos que pertenecen a diferentes estructuras y que entre sí son diferendos. Se entiende por hibridación según Néstor García Canclini como procesos socioculturales, en los que las estructuras que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas. (García Canclini: 2000: 8) Es por eso que se pueden ver elementos propios representativos de lo mexicano desde diferentes perspectivas, reunidas concientemente, creando un nuevo funcionamiento simbólico. Es un hecho que bajo un mismo territorio se encuentran coexistiendo diferentes culturas y tradiciones, así como diferentes historias y religiones; pero es en la posmodernidad que se nos presentan formas de arte que pueden conciliar todos ellos. Es un nuevo canal que puede llevar a consolidar una expresión de identidad común entre tantos diferendos. Además es interesante también estudiar los procesos de hibridación, que llevan a "relativizar" (García Canclini: 2000:10) la noción de identidad, la cual se entiende como que ya que no es única ni pura.

Para García Canclini la globalización implica un internacionalización, en la que se encuentra implicado un desarrollo tecnológico y la formación de un cultura internacional-popular que hace que los consumidores de diferentes lugares compartan un imaginario multilocal, (García Canclini: 2000: 4) constituido en el caso de México por el Santo, Pedro Infante, Frida Kahlo, La Virgen de Guadalupe, el fútbol, etc., los cuales llamaremos elementos

identitarios. Según el Diccionario de la Real Academia Española la identidad es: “un conjunto de rasgos propios de un individuo o de una colectividad que los caracteriza frente a los demás”, es decir, se trata de rasgos que son familiares a los mexicanos y que en el marco posmoderno se muestran a manera de hibridación.

Pensar esta noción de un lugar común donde la diversidad cultural existe reunida, sólo puede descubrirse y verse plasmada en el terreno del arte posmoderno. Por medio de él, se puede generar una forma de identidad y unidad, pero sólo virtual. Por esta razón Karen Cordero (Cordero: 2004: 61) la ha enunciado con un nuevo término: el de la neoidentidad. Ya no se debe ver a la identidad como se manejaba en las comunidades religiosas, los reinos dinásticos o los estados-nación del siglo XIX y el XX, ya que el arte en México ha cambiado, tanto en la forma de concebirse como de manifestarse.

Se puede pensar que las producciones artísticas utilizan como pretexto a dichos elementos identitarios muchas veces, para convertirse en un fenómeno de mercado más atractivo o por cuestiones de crear reflexión en torno a los problemas de México. Sin embargo como menciona el artista Rolando de la Rosa, en esta época de redefiniciones y nuevos paradigmas, los símbolos son lo que siempre perduran y son capaces de penetrar en las fibras más profundas de la gente. (Malvido: 2005: 68) A pesar de vivir en un momento global y posmoderno y a pesar de que los artistas pretenden acabar o liberarse del estereotipo del mexicano tradicional, perduran actualmente en el arte los símbolos o elementos identitarios. Esto lleva a la representación de grandes paradojas de nuestra cultura, por esta razón esta producción en el que está involucrada la identidad resulta ser un objeto de estudio atractivo, ya que se ha vuelto un tema de discusión. Son imágenes artísticas que aparentemente no buscan hacer una producción que asimile lo mexicano en primera instancia, es decir se pretende que lo mexicano no sea visto como un referente directo o simple, sino que pretenden hacer representaciones donde el lenguaje sea más complejo y plural y donde las técnicas sean más novedosas, de manera que sea posible integrarse al paradigma global.

Es relevante mencionar la presencia del arte mexicano contemporáneo a nivel internacional, ya que la proyección que está teniendo actualmente es muy significativa, con todo lo que implica ese fenómeno, como la manipulación en el gusto y conciencia populares, así como la aceptación y resignificación del arte mexicano en el ámbito artístico. Tiene también que ver con la idea de difundir una imagen de México moderno, estable y autónomo para contrarrestar la impresión de caos e inestabilidad tercermundista que perdura en la visión del resto del mundo.

Al curador muchas veces se le culpa de ser el legitimador del panorama plástico nacional e internacional, pero dentro de su labor está la incursión de nuevos lenguajes de expresión artística y además inducir las percepciones del público, ayudándose muchas veces por los medios de comunicación; es por eso que se le considera una pieza clave dentro del ámbito artístico. Según el artista Yishai Jusidman existen ciertas complicidades entre curadores, galeristas, críticos y coleccionistas que influyen para que se sostenga la ilusión de los trucos neo-conceptuales de algunos artistas, y por esta razón muchos de ellos se mantienen en el estrellato. (Jusidman: 1996)

En la posmodernidad no se puede tratar a la fotografía como un medio aislado, sino como fusionado con las demás manifestaciones artísticas. A partir de la década de los noventa se ha convertido según Laura González Flores, "en uno de los ejes fundamentales del arte posmoderno." (González Flores: 2004: 106-107) Es en la fotografía donde se encuentran claramente neoidentidades, mediante temas religiosos, la mezcla de culturas, el paisaje urbano, en las tradiciones y en el sincretismo general de nuestro país. La fotografía resulta un medio que evidencia muchos acontecimientos, políticos, sociales y que además se encuentra involucrada directamente con los avances tecnológicos. Tal como lo menciona Laura González Flores, la producción de esta época se caracteriza por el uso de la imagen fotográfica como parte de una propuesta trans-genérica, o híbrida, cuyo concepto ha ganado un estatus artístico. (González Flores: 2004: 106) La fotografía puede verse como una obra artística en sí, como parte del arte conceptual y como

una imagen de valor documental. Es por eso realmente relevante señalar la importancia de la fotografía como medio de registro de diferentes producciones artísticas como instalaciones, video, performance, collages u obras efímeras que muchas son conformadas por materiales que no perduran, y que sin la ayuda de la fotografía habrían desaparecido de los archivos. En este trabajo se incluyen obras de fotógrafos que llevan a cabo fotografías como obra artística, así como imágenes de artistas conceptuales que toman la fotografía como soporte de sus creaciones y también imágenes que sirven de registro o documento de obras artísticas.

El objeto de estudio de esta tesis es la representación de la neoidentidad mexicana en la producción artística de los últimos 20 años en nuestro país y el uso en ella de los referentes locales, sin ser un análisis formal, se interpretarán algunas imágenes fotográficas que se proponen como las más representativas del tema.

## **I. La neoidentidad y la posmodernidad**

A través de la historia, el arte en México siempre se ha encontrado al servicio de intereses políticos, religiosos y sociales.

¿Dónde y cómo surge la identidad nacional de México? ¿Cómo se construyó el imaginario de la nación y el pueblo de México? Todavía más ¿Cómo se ha transformado este imaginario en los últimos cien años? Para descubrirlo, el profesor Benedict Anderson, en su libro "Comunidades imaginadas" nos sugiere explorar dos sistemas culturales que llama: comunidad religiosa y el reino dinástico (Anderson: 2007: 30) que sirvieron para generar el nacimiento del nacionalismo y comprender la naturaleza de las comunidades en base a relaciones simbólicas.

Hoy sabemos que los antiguos pueblos de México se distinguieron por ser teocracias, gobiernos religiosos estructurados bajo cosmologías cíclicas. Se desarrollaron a modo de comunidades religiosas las cuales enriquecían sus teogonías en la medida que iban mezclándose entre sí. El más antiguo dios del fuego prehispánico, Huehuetéotl, dominaba en la extensa área de lo que actualmente conocemos como las ruinas de Cuicuilco. Se sabe que ante la explosión del volcán Xitle, los sobrevivientes huyeron y se unieron a los pueblos de agricultores del norte. Al juntar sus dioses nació la mitología teotihuacana en la que destacó el dios serpiente emplumada y un poderoso dios de las aguas que caía del cielo. Los pueblos de las costas y la península que hablaban el maya, asumieron estas mismas divinidades y les brindaron imágenes regionales: Chac Mol y Kukulcan. Después de ocho siglos la gran ciudad de Teotihuacan se extinguió y sus sobrevivientes se unieron a otros pueblos. Las migraciones continuaron hasta que a mediados del siglo XIII un grupo que afirmaba ser originario de Aztlán dominó la regiones cercanas de la meseta central y consolidó el gobierno mexicana. En el siglo XV, el cuarto rey azteca, Izcoatl, mandó destruir los anteriores libros y códices en donde se consignaban todo el conocimiento del pasado político y

religioso (denominado los repositorios de amoxtli) y junto con los sabios, estructuró una nueva serie de conceptos cosmogónicos y cosmológicos que sustentaran el origen mítico mexicana.

Con el arribo de Hernán Cortés y el derrocamiento de los gobernantes aztecas, los habitantes del imperio mexicana se sometieron y se convirtieron en súbditos de un rey al que jamás verán físicamente. Esto es el paso de la comunidad religiosa a la dinastía monárquica. La invención mitológica de Ixcoatl, fue la última manifestación prehispánica de una comunidad imaginada a partir de una visión religiosa. Cuando los habitantes del Nuevo Mundo se someten a la Corona de Carlos V, se consolidan como una comunidad incorporada a un imaginario que Anderson llama dinastía monárquica. Las diversas etnias y pueblos de México pasaron, en un periodo no mayor a quince años, de un sistema de comunidades religiosas, a formar parte de un reino dinástico, en este caso dirigido por los miembros hispanos de la casa de Habsburgo. Sobre las ruinas de los pueblos prehispánicos, se edificó un imaginario que iba de acuerdo a las recomendaciones del Concilio de Trento (1563) propio de los siglos XVI y XVII. Principalmente se trataba de temas religiosos que sirvieron como respuesta a las necesidades de evangelización, pero también se llevaron a cabo cuadros de castas, retratos y temas históricos.

A inicios del siglo XVIII, Carlos II, heredó el absoluto control de los reinos hispanos a la casa de los Borbón. Mientras en territorio mexicano se funda la Academia de San Carlos (1781-1785) y con ella se imponen poco a poco las tendencias artísticas europeas. Luis XIV y un grupo de enciclopedistas llevaron a cabo el proceso de ilustración de los reinos de ultramar. Sin embargo, con ello también arribó un control fiscal, jamás nunca visto en México. Con la estancia de José Gálvez, se establecieron oficinas de hacienda en todo el territorio, y por primera vez, desde la Conquista de México, la Corona dejó de manejar números rojos en sus territorios de América. Los grandes administradores en estas tierras se vieron gravemente afectados en sus ingresos, pues solían reportar a la Corona sólo cierta parte de ellos. Finalmente, cuando Napoleón Bonaparte invade la península

hispánica y Fernando VII abdica a favor de José Bonaparte, los ilustrados terratenientes de México deciden romper su vínculo con la naciente casa reinante. En el fondo se trata de recuperar el control económico sobre los bienes que producen en este territorio. Los dirigentes mexicanos buscarán una imagen que les permita consolidar el control político y social de los territorios que dominan y sobre los que han logrado independencia en 1821. Iturbide intentó crear un nuevo reino dinástico, sin embargo el proyecto fracasará y dará lugar a la República, espacio imaginario donde se irán manifestando a modo secular héroes, himnos y símbolos patrios que brindarán unidad cultural y social a los legítimos propietarios de las tierras mexicanas. El imaginario religioso que daba identidad a los pueblos prehispánicos y la Corona española o las casas reinantes que constituyeron la imagen corporativa de los imperios, se vieron enfrentados a una nueva forma de identidad económica que se llamó nación.

Un gran número de artistas ayudarán a dar un rostro a todo el nuevo proyecto imaginario de nación. Entre ellos figura José María Velasco, con la pintura de paisaje y con la pintura costumbrista por otro lado se capturaba la imagen de la sociedad popular de México. Más tarde, para 1860, la Academia se transforma en Escuela Nacional de Bellas Artes y con esta transformación los profesores extranjeros son sustituidos por alumnos mexicanos. Se inicia así una reconstrucción nacional y se encarga a los artistas que trabajen sobre temas mexicanos. En muchas obras se mostraban vestimenta, platillos y frutos típicos del país.

Tardará cien años el estado nación en consolidarse por la serie de guerras internas entre liberales y conservadores que retrasará el proceso de abandono del reino dinástico. Ejemplo de ello fue la presencia de Maximiliano en México. El grupo en el poder encabezado por Porfirio Díaz preparó y diseñó la iconografía que debería servir para dar unidad al desarrollo nacional después de varias guerras internas.

Es desde finales del siglo XIX, tienen lugar los primeros brotes de un arte de tipo nacional, llamado neoprehispánico, que aunque afrancesado, buscaba por razones políticas ser reconocido y lograr así llamar la atención e

inversión del extranjero. La iconografía nacionalista tiene lugar en ese entonces en imágenes de costumbres y tipos populares (Cordero: 2002: 68) y es a partir de entonces que existen hasta nuestros días ciertas imágenes que son identificables inmediatamente con México. Esta construcción del arte de principios del siglo XX llamada nacionalista, estuvo supeditada al proyecto del Estado de ahí que contara con un fuerte apoyo institucional y en el cual se incorporan tanto el arte culto como el popular. Esto genera cambios en la percepción estética del mexicano que da como resultado nuevos significados. Para las fiestas de conmemoración de la Independencia, el Estado vincula al arte popular con lo nacional, y promueve en 1910 una serie de eventos destinados a la proyección de este concepto estético. (Cordero: 2002: 74)

Sin embargo en 1910 una Revolución apareció para destruir lo que aparentemente se estaba convirtiendo en una nueva dinastía monárquica. También para este año la Escuela Nacional de Bellas Artes fue incorporada a la Universidad Nacional y es cuando surgen las figuras de Diego Rivera, José Clemente Orozco, Rufino Tamayo y Roberto Montenegro. Ellos se dieron a la tarea de plasmar la esencia de la nación con influencia de las corrientes modernistas. Surgen las Escuelas al Aire Libre y la conciencia nacionalista que constituyó el origen de la Escuela Mexicana y del Muralismo y como su promotor, la figura de José Vasconcelos en la década de los veinte. Históricamente sabemos que a finales de los treinta, un solo partido unificó a todas las fuerzas activas y productivas del país. Es entonces que se crea otra definición de lo nacional, ya que se generan nuevas formas y contenidos de las creaciones artísticas, que son dirigidas a nuevos públicos. Se da lugar la creación de héroes, proporcionados por la Revolución. Se trataba de cubrir el santoral. Es lo que se llamó la religión a la patria (Villegas: 1986: 396 y 397). Se fomenta por parte de educadores positivistas un santoral cívico, que pretendía desplazar al religioso. Sin embargo subsistió la veneración de los santos y los héroes y así aumentó el número de días feriados. La nueva urbanización suple poco a poco a los paisajes naturales, y es cuando la ciudad de México se convierte en un nuevo "escaparate de la modernidad". (Acevedo: 2002: 101) La imagen urbana en un período de expansión

económica de los años cuarenta y cincuenta, se vuelve la protagonista de las producciones plásticas, donde tanto las costumbres y el entorno se convierten en símbolos de una época.

Los adelantos tecnológicos traen consigo cambios en la historia y en la vida de los seres humanos, lo cual se puede apreciar en el terreno de la fotografía, ya que se da una nueva forma de ver las cosas y que causa gran impacto en la sociedad de principios del siglo XX. Estos cambios que llegaron se dieron aceleradamente y a todos los niveles, logran modificar la forma de pensar el mundo del ciudadano común. Con la fotografía se veía la realidad en un instante, y en México que estaba viviendo un momento de prosperidad y modernidad, contribuye con la construcción de un proyecto de nación en donde ya se crea una iconografía del siglo XX.

Manuel Álvarez Bravo y Tina Modotti formaron parte de la primera generación de fotógrafos que se salieron de los estándares oficiales, que experimentaron formalmente con imágenes locales que representaran la identidad del mexicano. Con el fotoperiodismo que tiene su origen en Alemania, la fotografía se vuelve entonces un fenómeno internacional, y un trabajo profesionalizado, colocándose poco a poco en espacios culturales, mostrando nuevos encuadres y ángulos. (González Cruz: 2006: 233) Sin embargo la Asociación Mexicana de Fotógrafos de Prensa (AMFP) que en un inicio pretendía motivar y fortalecer la labor de los fotorreporteros, fue controlando las imágenes, censurando todo lo que no fuera grato al sistema. (Monroy: 2002: 186) Por lo que pronto se fue acabando con las innovaciones y la creatividad, y sólo se aceptaban imágenes acartonadas (Monroy: 2002: 187) Sin embargo a pesar de esta situación en la que la fotografía estaba institucionalizada y hasta cierto punto estancada, surgen en la década de los cincuenta, algunos fotógrafos con nuevas propuestas, como Nacho López y Juan Guzmán. Ambos fotografían la cotidianidad del México de los años cincuenta y sesenta pero de una manera crítica. Para Nacho López la mexicanidad radicaba en la muerte, el machismo, el culto a la Virgen de Guadalupe y sobre todo en voltear a ver a los personajes que aparentemente eran insignificantes, pero les otorga dignidad, muy a la manera de Manuel

Álvarez Bravo, quien traía toda la escuela de Cartier Bresson. A López se le acusó de denigrar a México por presentar una imagen según la crítica, trágica y real, que no iba de acuerdo a lo comercial u oficial. A diferencia de las representaciones folklóricas que presentaban un México más alegre. Eran muy comerciables y sobretodo para el extranjero, (Mraz: 2007: 165) Entre las imágenes convencionales que ayudaron a la construcción del México moderno están también los cromos para calendarios, las imágenes de los libros de texto del Gobierno, entre otras, que otorgaron una cultura visual al público de ese momento, pero también había imágenes de lo urbano y sus habitantes, de la vida cotidiana junto con las distintas maneras de asumirla. A este periodo económico se le conoce en la historia de México con el nombre de "desarrollo estabilizador".

Con la Ruptura de finales de los años cincuenta y principios de los sesenta, se rompe con el arte nacionalista y se trabajan propuestas independientes. El Partido Revolucionario Institucional fue durante 70 años el eje gobernante. Sin embargo a partir de 1970 la economía nacional entra en crisis al igual que el partido en el poder, que se presentaba como una estructura moderna, con símbolos modernos, pero era incapaz de sostener el desarrollo económico del país. Es en estos años donde se maneja en el arte un acercamiento a los aspectos sociales y políticos y se empiezan a utilizar lenguajes y lugares no tradicionales como galerías y museos.

Todo esto abrió el terreno para que se diera un arte llamado neomexicano de los años ochenta, en donde se da una internacionalización del arte y donde los emblemas nacionales son manejados de forma irreverente e incluso irónica. El retratar campesinos o su medio rural era considerado lo mexicano.

Con el neomexicanismo se crea una nueva estética de los ochenta. Durante el sexenio de Salinas de Gortari, a pesar de seguirse viviendo en crisis, se vivió un aparente despegue económico. Se abre internacionalmente el mercado de arte mexicano, hacia Estados Unidos y Canadá (TLC), se da una proliferación de galerías de arte y junto a éstas, aparecen nuevos coleccionistas. A pesar de todo este desarrollo, se creó como respuesta un

trabajo artístico que criticaba y denunciaba el malestar que se vivía, en el que se ve recuperada cierta simbología patria. Se llevan a cabo obras en donde se ven incluidos símbolos nacionales o de identificación con la cultura mexicana. Surgen entonces producciones en las que se tratan diversas temáticas: introspecciones personales como en el caso de Julio Galán o Nahum B. Zenil, representaciones de mitologías individuales y colectivas y miradas nostálgicas al pasado y a su iconografía, como en la obra de Javier de la Garza; muchas veces parodiando o retomando signos de la mexicanidad y el folclor. En su mayoría se pueden considerar como creaciones de cierto mal gusto o kitsch como en el caso de Enrique Guzmán. El neomexicanismo de Guzmán es considerado como un arte fuertemente trasgresor dirigido "hacia símbolos que por siglos han estructurado la vida social y cultural de esta nación."(García G. Besné: 2004: 13).

Con el neomexicanismo, se cubre el mercado de arte en plena expansión, (Debroise: 2007b: 278) es decir, contribuyó a hacer operativo el mercado de los ochenta que se vio muy favorecido. Para Olivier Debroise el neomexicanismo existió como respuesta a la crisis de valores que se vivió en ese momento y que repercutió en una necesidad de "revalidar lo propio como método de identificación". (Debroise y Medina: 2007: 6)

Como se menciona en el catálogo de la muestra "La era de la discrepancia", el neomexicanismo no fue una repetición de motivos debida al agotamiento cultural, sino la proclamación de una estética localizada en un espacio limítrofe de la cultura y la sexualidad, entre los clichés de la alta y baja cultura y de la masculinidad y feminidad. (Navarrete Cortés: 2007: 314)

A mediados de los ochenta los códigos de la fotografía y de lo mexicano entran en crisis, (González Flores: 2004: 101) ya que se agotaron y la significación de dichos códigos resultó reiterativa y tras varios acontecimientos como el terremoto del 85, surgieron nuevas propuestas, que se opondrán al paradigma anterior. (González Flores: 2004: 105) Es por esta razón que para la década de los noventa surgen gran cantidad de espacios independientes como el Centro de la Imagen y La Panadería, en los que se dio oportunidad de mostrar un arte que no tenía que ver con lo convencional.

Anteriormente, más allá de la función documental, la fotografía tenía un propósito político e ideológico que consistía en construir un imaginario en torno a la identidad del país en proceso de definición. En el México de hoy, el propósito ya no es el mismo. Hoy el arte está relacionado con un concepto posmoderno donde se generan nuevos lenguajes de expresión y las construcciones simbólicas de lo mexicano responden a las necesidades actuales. Dando como resultado, propuestas artísticas que en su mayoría se relacionarán con las tendencias dominantes del mercado internacional.

Ahora los recursos estereotipados de identidad utilizados en las décadas anteriores, aparecerán sólo como elementos lingüísticos de un discurso englobador mayor. Según José Antonio Mac Gregor “una cultura globalizadora que enviste a lo local con afanes hegemónicos y lo local que se resiste a desaparecer mediante mecanismos de sobrevivencia..., producen una complejización de los modelos identitarios, en virtud de que la gente quiere acentuar sus valores locales al mismo tiempo que compartir los estilos y valores globales...se exacerban las dinámicas autoidentificadoras, se requieren raíces, afirmaciones locales, sentido de pertenencia (García G. Besné: 2004: 56 y 59)

Tanto Olivier Debrouse como Cuauhtémoc Medina mencionan que desde la década de los noventa se hizo claro que el arte mexicano ya no podía estar confinado en los estrechos límites de “lo nacional” ya que los límites de la representación se habían desbordado. (Debrouse y Medina: 2007: 18) En la globalización de los noventa conviven curadores, artistas, críticos, promotores, patrocinadores, coleccionistas, en una red de bienales, ferias y exposiciones internacionales y conjuntamente con los discursos críticos y las condiciones de mercado hicieron evidentes que había una crisis en la cual ya no se oponía lo cosmopolita a lo nacional, sino que interactúan en esta nueva variante neoconceptual de arte. (Debrouse y Medina: 2007: 18)

Es muy vasto el universo de imágenes en México y como parte de esa diversidad vemos que el lenguaje fotográfico se une o se relaciona con otros lenguajes y de ahí que se generen nuevas formas de expresión. Los géneros cada vez se diluyen más. Por eso se dan las alteraciones de las

imágenes como se ve en los trabajos de Pedro Meyer, en performances o instalaciones fotográficas en donde la fotografía se utiliza no sólo como medio de registro sino como una misma expresión artística, sin limitaciones de tipo genérico o conceptual. Por eso un fotógrafo puede hacer instalaciones y un artista de instalaciones puede registrar su obra por medio de la fotografía.

Ahora se puede observar como la búsqueda por recuperar elementos locales, se internacionaliza. A finales de los noventa, la identidad y el sentido global, van de la mano, lo cual se ha hecho recientemente presente en exposiciones como la del Palacio de Bellas Artes, sobre Frida Kahlo, la de Diego Rivera y la de Rufino Tamayo, del año 2007, o en las exposiciones por venir dentro del marco de la Conmemoración del Bicentenario de la Independencia de México y del Centenario de la Revolución Mexicana. Otro ejemplo más reciente es el de la visita del presidente Calderón a Chile (2008) o cuando visitó por primera vez a Obama en Estados Unidos (2009). Cuando un presidente viaja a un país oficialmente, siempre se lleva una exposición. En casos anteriores se han llevado exposiciones como la de "Los Mayas", y ahora en Chile llevó la exposición "Frida y Diego, vidas compartidas". Son obras para salir en la foto. Como el presidente Calderón con "La vendedora de flores" de fondo (Figura 1). Lo que se sigue logrando es que estas obras se vean como fetiches. Habrá que darles una nueva significación. Lo nacional o lo mexicano en un marco de globalidad se debe abordar de una manera diferente. La pregunta que surge es ¿Por qué se siguen llevando al extranjero artistas que no representan el arte actual de México?, y en vez de eso, se sigue explotando la figura de Frida y Diego. Como Graciela Iturbide con su libro sobre los objetos encontrados en el baño de Frida Kahlo en la Casa Azul o también la exposición que el fotógrafo Pablo Ortiz Monasterio (1952), como curador, presentó en julio de 2009 con motivo del centenario de Frida Kahlo (1907-2007) "Tesoros de la Casa azul, Frida y Diego". México es pluricultural y debido a su gran diversidad de culturas los fetiches se multiplican con más facilidad. No en balde Cuauhtémoc Medina comenta: "Al arte lo fabrica, aunque nos pese, la fetichización del receptor". (Medina: 2000: 3) Entre más gente crea que el arte mexicano sólo lo conforman Frida Kahlo y Diego

Rivera, menos se podrá cambiar la imagen de un México estancado. Es la labor de críticos de arte, docentes, y del Gobierno a través de sus organismos de difusión cultural que se den a conocer otras alternativas de arte mexicano, en específico lo que se está haciendo hoy, además de promover y apoyar más a las instancias educativas y de cultura que cada vez se encuentran más castigadas. Pero las autoridades mexicanas pretenden mantener vivo ese arte del siglo pasado, por tener gran aceptación y porque refleja un éxito rotundo en cuanto al nivel de asistencia a los museos. Es lo que el pueblo acepta y le es grato. Se trata de mostrar artistas aceptados y apreciados en el extranjero, que se encuentran ya muy estereotipados, y que llaman la atención de hasta el menos preparado.

Existen imágenes que son representativas de México, que distinguen al país del resto del mundo, que se han convertido en parte de la iconografía nacional y popular y que forman parte del mercado mundial de imágenes. Dentro de estas imágenes encontramos a la Virgen de Guadalupe, la catrina de José Guadalupe Posada, el fútbol, los ex-votos, a Frida Kahlo, Pedro Infante, al santo enmascarado de plata y a los charros, entre muchas otras imágenes, es parte ya del folclor de nuestro país y también es llevado a las galerías. Nadie puede negar que se traten de íconos del pueblo mexicano. Lo mexicano existe a través de símbolos y monumentos populares, ya sea con el pretexto del Bicentenario de la Independencia o por cuestiones de mercadotecnia, pues son consumibles y muy rentables. Sin embargo en el contexto de hoy las producciones artísticas contemporáneas con temas mexicanos o de identidad ya no pueden ser catalogados como nacionales sino como de “neoidentidades mexicanas”, (Cordero: 2004: 61) ahora lo que es verdaderamente relevante es el arte del México contemporáneo.

El Estado durante los siglos XIX y XX ha funcionado como una figura fundamental en el aspecto de la producción artística de nuestro país, dirigiéndolo de acuerdo a sus propios intereses. A veces buscando responder a una necesidad de reconocimiento o de demostrar un falso progreso y de querer ver lo moderno en una época posmoderna. La participación de las autoridades a cargo de la cultura es cada vez más débil y cuentan cada día

con menos credibilidad. Por lo tanto el mercado y la industria cultural juegan un papel determinante en la creación, difusión y dirección del arte mexicano. El rápido consumo de nuestro mundo exige también la creación de obras efímeras lo cual representa un desafío tanto para el artista como para el espectador contemporáneo.

Olivier Debrouse aborda el debate que se ha dado en cuanto a la integración de los artistas mexicanos a la plataforma internacional y dice que: "no solo nos encontramos nuevamente ante la imposibilidad de articular un discurso desde posturas locales sin encallar de vuelta en los escollos de las artes nacionales, sino que diez años más tarde, la tensión ya no es entre arte tradicional y arte contemporáneo, sino entre el despegue de una escena globalizada y la ausencia de una estructura que ya no sólo beneficia a una élite sino a una comunidad". (Arriola: 2005: 180)

México fue el primer país latinoamericano convocado en 24 años, como invitado de honor para participar en la Feria de arte ARCO en Madrid (2005). En esta feria tuvo lugar un espacio importante de galerías mexicanas, así como la presencia de artistas del norte de México y arte mexicano con soporte electrónico. Para iniciar el recorrido como punto de partida la primera obra que se encontraba era: "Las dos Fridas" (Figura 2). Algo muy criticado y que causó polémica, pues por un lado se ha evolucionado y avanzado en el terreno artístico, pero se siguen mandando obras que nada tienen que ver ya con la producción artística contemporánea. Frida es un fenómeno, un icono de lo mexicano a nivel mundial, pero la historia se sigue repitiendo. Ya desde 1929 se había llevado a cabo una exposición en Estados Unidos titulada "Mexican Arts" con la finalidad de cambiar la imagen negativa que se tenía de México y más tarde "México Esplendores de Treinta Siglos" en 1990 para ir preparando lo que sería el TLC. Según Claudia Algara, a partir de la globalización comienza a producirse exposiciones que pretenden difundir y legitimar el arte mexicano actual, y además al asumir los productos de la globalización, se trata de resolver de qué manera y con qué elementos, se construirá la identidad mexicana. (Algara: 2003: 55) También se puede pensar desde otra perspectiva, que el llevar el cuadro de "Las dos Fridas" a

España, puede ser como una ironía por parte del curador que decidió llevar esa obra, pues ha formado parte de tantas exposiciones a nivel internacional que el que se le incluyera en ésta, puede ser un modo de hacer que no falte a ningún lado.

Ya para el siglo XXI no se puede dejar llevar por lo más representativo del arte mexicano del siglo XX, ahora existen un sin fin de nuevas propuestas y autores que son muy rescatables dentro de un país, que todavía es tercermundista a pesar de que no quiere ser visto como tal. Otro caso de internacionalización del arte mexicano es la exposición "La mirada de 45 fotógrafos mexicanos" en el 2007 en Guangdong, China, llevando muchos de ellos propuestas en relación a la identidad. Las figuras de Betsabeé Romero, Pedro Meyer, Tatiana Parceró o Rubén Ortiz Torres, son ya aceptadas en cualquier galería de renombre a nivel internacional. Son fotógrafos que han participado en diferentes exposiciones a nivel nacional e internacional, y que su presencia permite comprobar que paralelamente al fenómeno de aceptación estética y resignificación del arte popular en el ámbito artístico nacional, se da un proceso de comercialización internacional del mismo. En las exposiciones por venir dentro del marco de la Conmemoración del Bicentenario de la Independencia y del Centenario de la Revolución Mexicana, las autoridades mexicanas pretenden mantener vivo esos elementos identitarios que reflejan un éxito rotundo en cuanto al nivel de asistencia al museo o galerías.

Es a partir de la década de los noventa que los artistas forman parte de un mecanismo internacional de arte en los que se incluyen ferias, bienales, galería y museos, sitios de arte en Internet, curadores y críticos que evidencian en gran parte esta globalización del mundo cultural. Además es relevante el problema de la interpretación del objeto artístico, del cual, según Issa Benítez, dependerá por mucho de sus "determinaciones contextuales, sociales, culturales, y técnicas", (Benitez: 2006: 65) que responden a la construcción de una narrativa, en este caso contemporánea. Es decir es un reto, ya que las imágenes artísticas mexicanas están involucradas con cuestiones políticas y también tienen que ver con la construcción de una

identidad nacional, con la iconografía oficial, con la religión y con las manifestaciones populares. Esta estética mexicana tiene que ver además con el poder que generan las imágenes por sí mismas.

Issa Benitez señala que las circunstancias en que México entró a la posmodernidad fueron todavía con un discurso cultural oficial asentado aún en los paradigmas de un modernismo nacionalista, totalmente ajeno a las prácticas y a las discusiones que de manera independiente se estaban llevando a cabo en ese momento. En su momento faltaban referencias, una narrativa e incluso un mercado de arte; y fueron esas carencias las que hicieron que cuando las circunstancias fueron propicias, el desarrollo de un arte contemporáneo mexicano “irrumpió en el contexto internacional con una fuerza inédita”. (Benítez: 2006: 72 y 73)

Como anteriormente se mencionó, los artistas considerados neomexicanos, que desvían sus referencias hacia la tradición y logran internacionalizarse, al resucitar elementos folklóricos o identitarios como lo es ya Frida Kahlo, llevaron a cabo un “intento de globalización de nuestros localismos” ante lo cual se opusieron los “internacionalistas” que hoy en día son los que triunfan en el mundo con su arte neo-conceptual en el que sí se encuentran elementos identitarios pero de una forma más sutil, cosmopolita y reflexiva, fuera de carga historicistas oficialistas y de acuerdo con una contemporaneidad global. (Benítez: 2006: 73) Sin embargo no se debe restar mérito al arte neomexicano, ya que sirvió como un vehículo para la deconstrucción de las ideologías del Estado y para la desarticulación del sincretismo iconográfico como alegoría de lo nacional. (Arriola: 2005: 178)

Para Benítez el arte mexicano de los noventa se verá insertado en un sistema artístico internacional, que funciona por encima de los condicionamientos locales y en el que su distribución, comercialización y difusión se ha multiplicado, (Benitez: 2006: 73) sin embargo sí presenta rasgos localistas, que lo diferencian de otras propuestas.

Magali Arriola lleva a cabo un cuestionamiento que va en torno a las controversias que desató el afianzamiento a los modelos de identidad. (Arriola: 2005: 176) Muchos artistas intentaron escapar de los estereotipos de

la mexicanidad y aprendieron las estrategias para competir en el juego simbólico global y por eso ven que las relaciones entre arte y sociedad operan con base en estrategias culturales de carácter global. (Gutiérrez Galindo: 2005: 33) Se abrieron nuevos espacios alternativos y se estimularon las creaciones tanto individuales como colectivas. Asimismo sucedieron varios acontecimientos que marcaron historia: la firma del TLC en 1994, la rebelión zapatista, el asesinato de Colosio y el rompimiento del eterno mandato del PRI al llegar Vicente Fox, con el cual se empieza a dejar de apoyar como antes a la cultura, ya que ésta, ya no es vista como prioridad. En el escenario internacional: México esplendores de 30 siglos, MARCO en Monterrey, Colecciones privadas como la de Jumex, de Eugenio López, InSite, entre otras exposiciones. Según Patricia Sloane surge una gran incertidumbre sobre los beneficios de estas exposiciones, ya que son vistas como muestras que se sustentan en satisfacer una dudosa curiosidad postcolonialista sobre la fenomenología de un país que se distingue por su corrupción, por su arraigo populachero y por los mitos rescatados por una generación de artistas que vive y reina en la creación de una suerte de neo-arte-povera-conceptual-minimalista, emanado de lo prehispánico, la televisión, las historietas y de personajes populares. (Sloane: 2005: 52-57)

A principios de los noventa el medio artístico mexicano daba por entendido la supuesta auténtica mexicanidad en el folclore nacional, en el colorido, en lo exótico. En el parámetro posmoderno se encontraba la identificación de las raíces nacionales, y su alto valor comercial en un ámbito multicultural o globalizado. Según Pablo Helguera las referencias mexicanistas de los artistas contemporáneos que llama XX, vienen de formas oblicuas, si no el símbolo de la Virgen de Guadalupe, sí una imagen del metro del D.F.; si no un nopal, sí un pedazo de chicharrón en una vitrina, como el del artista Gabriel Kuri. (Figura 3) “De manera que los elementos locales no están ausentes, pero son referentes mucho menos predecibles que los símbolos perennes de la mexicanidad y mucho más referencias urbanas que mitológicas”. (Helguera: 2005: 96) Por eso concluye que estos artistas no son sólo un producto mexicano sino un producto híbrido de la modernidad cultural

mexicana y el universo globalizante de las bienales de arte contemporáneo, en los que sus obras son un reflejo por un lado de la realidad mexicana y por otro lado tiene una resonancia actual. (Helguera: 2005: 96) Por lo mismo son tan consumibles en el extranjero, ya que satisfacen inquietudes artísticas y etnográficas al mismo tiempo, y cumplen con reconciliar a las diferentes generaciones con el mercado internacional. (Helguera: 2005: 96)

Hay que pensar que ante un mundo globalizado, con la velocidad en la que se vive, el bombardeo visual que se tiene y donde existen dilemas de identidad e incertidumbre, se necesitan respuestas críticas, en las que se encuentran trabajando constantemente los artistas mexicanos contemporáneos. Ellos generan propuestas artísticas donde utilizan estrategias narrativas cada vez más complejas dejando atrás estereotipos, pero incluyendo imaginarios colectivos que hacen reflexionar al espectador sobre su entorno. Propuestas donde los artistas figuran a nivel internacional, pero que no pueden separarse de lo nacional, al articular discursos desde posturas locales. (Arriola: 2005: 180) Sin embargo no se descuidarán las formas, pues según Ery Cámara para muchos artistas mexicanos que incluyen en sus obras ciertos símbolos de su país, es más importante “el tratamiento artístico que la referencia”. (Cámara: 2005: 162)

## II. Imágenes de neoidentidad

### 1. La mirada contemporánea de la ciudad

“La ciudad de México es un lugar en donde nada perdura y en el que todo permanece.” (Mitchell Snow: 2002: 14)

Yolanda Andrade (1950) es autora de imágenes que tratan sobre una nueva mirada documental donde integra ciertos elementos que llamamos neoidentitarios de México. En su obra ella registra situaciones que encuentra o que se generan frente a ella, sin intervenirlas de ninguna manera, ni llevar a cabo ninguna puesta en escena. Andrade encuentra en las calles su medio ideal para trabajar; principalmente en la Ciudad de México y más adelante lo hace sobre varios lugares de la República Mexicana. Es una fotógrafa que cobra gran importancia en nuestra actualidad ya que se ha caracterizado por manejar el género de la fotografía documental, aportando un “testimonio visual de la dinámica popular de las grandes ciudades, principalmente de la Ciudad de México”. (Carreras: 2007: 303) De aquí podemos afirmar que es una fotógrafa documental urbana.

La investigadora Issa Ma. Benítez Dueñas, señala que la identidad del arte mexicano se ha despolitizado, y que si ha permanecido hoy en día es no siendo ya un problema social, sino se asume como “una problemática estrictamente individual”, (Benítez Dueñas: 2004: 16) y en el caso de Andrade se puede decir que ella trata de resolver una problemática individual al crear obras que se pueden definir en función de la identidad.

Cabe recordar lo que al respecto comenta el fotógrafo Francisco Mata Rosas: “Documentar es interpretar y comunicar, documentar es ser capaz de percibir y transmitir, documentar es reflexionar y compartir, aclarar preguntándose, cuestionar afirmando, negar mostrando, apoyar escondiendo, combatir desplegando, entender confrontando; la fotografía documental está caminando por nuevos senderos de la misma manera que lo está haciendo la comunicación en su conjunto”. (Mata Rosas: 1995)

Andrade nace en Villahermosa Tabasco, pero su formación fotográfica de manera profesional, es en Estados Unidos, en Rochester, Nueva York. Ahí ingresa al Visual Studies Workshop (1976-1977) donde obtiene una gran influencia en su desarrollo visual de los fotógrafos estadounidenses como: "Walker Evans, Robert Frank, Lee Friedlander y Gary Winogrand". (Carreras: 2007: 29) Llevó a cabo diferentes colaboraciones en producciones cinematográficas y fue en varias ocasiones becada por el FONCA así como por la Fundación Guggenheim de Nueva York.

Por medio de sus obras Yolanda Andrade de alguna manera ayuda al espectador a entender y reflexionar sobre su entorno, en este tiempo de cambio. Muchas veces nos presenta una realidad híbrida y otra caótica, donde las brechas tanto ideológicas, económicas, como sociales y religiosas encuentran una convivencia en México. Andrade nos muestra un México paradójico, ambiguo y contrastante, que tenemos frente a nosotros diariamente y que contribuye a que nos cuestionemos mil preguntas. Su planteamiento lo abordaré a partir de dos series de fotografías: "Pasión Mexicana" y "Figuras y Artificios". En el primer libro, Pasión Mexicana, hace una recopilación de fotos desde 1995 al 2001, donde utiliza el blanco y negro como medio creativo. Para muchos críticos la fotografía documental debe ser en blanco y negro pero Andrade es un ejemplo como muchos otros, de fotógrafos que han trabajado primero en blanco y negro (durante 25 años) y luego fotografían a color o hacen video instalaciones. Es en su libro "Pasión Mexicana" donde lleva a cabo un trabajo tradicional o académico con mucha influencia de la fotografía norteamericana. Retrata la realidad, una realidad que se le muestra muchas veces de manera muy cruda y otras más bien entretenida. Se trata de fotos del Zócalo de la ciudad de México (Figura 4) donde existe una fusión en la que se vinculan el pasado, el presente y el futuro (Mitchell Snow: 2002: 9 y 10). Parecen imágenes ilusorias, pero al contextualizarlas en el Zócalo, se da uno cuenta que son reales, ya que es el lugar donde solamente se ven convivir diferentes personajes de nuestra sociedad en situaciones de lo más inverosímiles, por ejemplo un conchero en un desfile de Coca-Cola. También podemos ver presentes en esta serie de

fotos, varios temas identitarios mexicanos, el tema de la muerte, la Catrina, un homenaje a Pedro Infante, y por supuesto la devoción por la Virgen de Guadalupe, cuya imagen se ha convertido en un estereotipo, reproducido en infinidad de ocasiones en el arte en México, sin embargo, ya no se ve con ese fervor como en los exvotos, sino que se vuelve en cierto modo un pretexto para causar polémica.

Andrade trata de que el espectador tome conciencia de cómo ciertos factores externos, como los medios masivos de comunicación, han influido y transformado la realidad posmoderna, híbrida, en la que lo tradicional y lo moderno se unen. Refleja las condiciones, los deseos, los gustos, preferencias sexuales, creencias, tendencias y actitudes del mexicano común. Lo local, lo espiritual y la cultura popular unidos.

Poco a poco Andrade se abre otro camino para expresar sus inquietudes, si bien en su serie de blanco y negro ella representa un México entre mezcolanzas ideológicas, ella cierra ese ciclo, pero continúa experimentando, jugando, incluso con cámaras digitales a partir del 2003. Ella investiga otros temas sin conformarse, y se da cuenta que le resultan más accesibles al público sus imágenes a color. (Carreras: 2007: 31) La segunda serie de fotos a tratar titulada "Figuras y artificios" son fotografías digitales a color del 2003 al 2007, en la cual se pueden observar imágenes de la Ciudad de México, de Tlaxcala, Tabasco y Veracruz. En estas fotografías lo que destaca en primer lugar es que ya no es el ciudadano mexicano el protagonista de sus imágenes. Donde la anécdota no es tan importante como sí lo son el color, la luz y la forma (Andrade: 2005:1)

Fotografía las calles, los espacios urbanos, pero sin ningún habitante, en casos muy contados habrá tal vez un niño, pero no es el personaje principal, ya que en realidad el verdadero protagonista es el color y las escenas que presenta. No se requiere de un exhaustivo análisis de estas fascinantes imágenes que causan verdadero asombro, para descartar la posibilidad de ser escenas creadas o fantasiosas, pues al vivir en México uno puede presenciar y vivir esta realidad diariamente, sin embargo la sensación que nos transmite Andrade es más rica aún, ya que nos comparte de su

hallazgo con una mirada poética. “Estoy fotografiando el mundo de la imaginación de las personas en diferentes ciudades, su forma de expresar esa realidad que se alimenta de lo cotidiano, de las imágenes mismas que las rodean y la manera como integran y transforman todo el universo en el que se mezclan la realidad y los deseos” (Andrade: 2005:1)

Sería interesante saber si la serie “Figuras y artificios” la tituló haciendo referencia al capítulo “Artificios” del libro “Fuga Mexicana” (Debroise: 2005: 354) de Olivier Debroise, en el que menciona el nivel de imágenes que parecen fotográficas pero son artificiales, hechas por computadora. Son debates actuales en torno al valor artístico de la fotografía que se da entre las imágenes reproducidas técnicamente u otras de “simulación electrónica”. (Debroise: 2005: 355)

Ella utiliza en esta serie colores tan brillantes y contrastantes entre sí que causan una sensación muy especial en el espectador, al parecer ficticios, de eso se trata, de un giro cromático, de la relación entre color y cultura popular, de crear una nueva narrativa. Son colores locales pero a la vez los hace contemporáneos, ya que también México es contrastante. A la realidad la muestra desde una perspectiva diferente, lo que hace que nosotros la percibamos de otra manera a la que estamos acostumbrados. Andrade no presenta conclusiones, sino que da ideas para desarrollarlas, así es el arte contemporáneo.

Sus encuadres no son convencionales tampoco, juega mucho con ese aspecto, es como si el espectador tuviera la suerte de poder presenciar una escena íntima a la cual no es invitado, se convierte probablemente en cómplice de Andrade en el descubrimiento, azaroso y “sorprendente” (Barthes: 1989: 68) que acaba de hacer.

De esta serie destaca la obra titulada “La Galería de Arte” (Figura 5) con fecha del 2004. En ella se pueden resaltar varios componentes visuales que hace de esta fotografía un caso muy interesante de fotografía documental urbana. Es una composición simétrica, donde el eje central se encuentra dado por un sillón y un cuadro de pequeño formato que se encuentra en el medio de la escena. A los lados se encuentra equilibrada la

foto por dos mesas en ambos extremos, y además por un lado un cuadro ovalado de flores, y por otro un marco vacío. El carácter de los objetos, a pesar de que están varios de ellos representados en partes, se entiende que aluden a una época o a un tiempo pasado, estos objetos, los cuadros, el sillón, la lámpara de cristal, y el marco son típicos de la decoración del siglo XIX, un siglo de rigidez así como lo es la naturaleza de estos objetos, que fácilmente podrían no ser originales. Lo interesante en esta representación es que dichos objetos se hallan armónicamente en convivencia en un contexto contemporáneo, al estar expuestos frente a un testimonio típico del siglo XXI, una pared con graffiti. El graffiti "es una escritura territorial de la ciudad, destinada a afirmar la presencia y hasta la posesión de un barrio" (García Canclini: 1990: 314). La esencia del graffiti es el vandalismo y el gusto por hacer algo fuera de orden, lo cual se contrapone a los objetos antiguos. Es decir son elementos que pertenecen a otro lenguaje y que por la realidad que se vive en México se puede permitir un diálogo armónico entre los dos mundos. Es una imagen que tiene mucho movimiento, el cual se lo otorgan los signos morados del graffiti, letras y números que contrastan con los cuadros colgados. Es algo también muy curioso el colorido de la pared, compuesto por tonalidades cálidas, junto con los marcos antiguos y el marco vacío dorado. La diferencia de texturas entre los objetos y la pared es también relevante. Es una imagen bien proporcionada que a la vez es local y contemporánea. Se podría afirmar sin temor a equivocarse, que esta escena tan simple en sus elementos, pero a la vez tan compleja en significado, tiene lugar en una de tantas paredes del mercado de Antigüedades de la Lagunilla. Así indica también Barthes que debe ser el tema de la fotografía "debe ser simple, libre de accesorios inútiles...es búsqueda de unidad". (Barthes: 1989: 76) El construir estos diálogos del pasado con el presente, le da un nuevo significado a la ciudad. Barthes denomina "punctum" a un detalle que llama la atención o la mirada del espectador, explica que es un elemento distintivo que lo punza. Se puede decir que el "punctum" de esta obra de Andrade es que lleva a cabo una resignificación del paisaje urbano y que logra un diálogo crítico con el pasado de modo que se rompen "las divisiones convencionales

en términos espaciales y sensoriales” (Cordero: 2004: 78) Es una composición o configuración visual híbrida, propia del tiempo posmoderno que vivimos y además del México actual. Yolanda Andrade captura escenarios donde concurren historias, universos, historias de mujeres, historias paralelas, que el espectador tiene que contemplar, recrear, imaginar, contar y vivir. Como diría Barthes “Para mí, las fotografías de paisajes (urbanos o campesinos) deben ser habitables, y no visitables”. (Barthes: 1989: 74)

Katya Brailovsky (1965) es otra fotógrafa mexicana (Figura 6) que se encuentra vinculada al trabajo de Yolanda Andrade, ya que en algunas de sus fotos se pueden apreciar grandes semejanzas, principalmente en el color. Ambas autoras, Andrade y Brailovsky, nos ofrecen imágenes de lo urbano y sus habitantes, de la vida cotidiana junto con las distintas maneras de asumirla. Interiores de casas, callejones de la Plaza de Garibaldi y habitaciones de hoteles, entre muchas otras imágenes.

Se puede apreciar que la peculiaridad de la fotografía reside en su capacidad para captar en fracciones de segundo diversos aspectos de la realidad, y como señala Maricela González Cruz sirve para presentarnos “de manera elocuente por medio de instantes, gestos, sitios particulares o momentos concretos, personajes y su sucesos significativos, así como acciones intrascendentes, rostros anónimos o multitudes.” (González Cruz: 2006: 229) Eso es lo que hacen los fotógrafos urbanos nos muestran lo que nos es familiar, lo del día a día, son códigos que ya conocemos, que no se necesitan descifrar, lo que cualquier ciudadano ve. Es como el “flâneur”, aunque con otro ritmo, que por el simple hecho de pisar las calles se da cuenta de su entorno. Un ejemplo de ese caminante contemporáneo es Francisco Mata Rosas (1958), otro artista que con sólo salir y caminar por las calles, encuentra la clave para reflejar esa mirada urbana, llena de caos y relajó, esa ciudad impregnada de personajes, olores, de memoria y de historias.

Con todos los problemas que trae consigo el crecimiento acelerado de las ciudades, se van creando nuevas narrativas de lo urbano y como

señala Walter Benjamin llama "distráido" al proceso de percepción que se genera en las grandes urbes, debido a la sobreinformación visual, lo que hace que al estar en las ciudades no pongamos atención a lo que pasa a nuestro alrededor. (Barrios: 2003a: 18) todo pasa demasiado rápido, y por eso el ciudadano guarda una nueva relación y distancia con los objetos de su entorno.

La temática central del trabajo de Francisco Mata es la ciudad de México, la ciudad del mestizaje, fue lo que lo llevó a realizar su serie sobre personajes singulares de Tepito (2006) y su serie "México-Tenochtitlán" (2005). Hace que el espectador se asombre por situaciones (a veces incongruentes) que podrían pasar inadvertidas por cualquiera y lo pone en contacto con su pasado, sus costumbres y creencias. Además en sus fotografías el espectador se ve en el otro y se da cuenta de su existencia y de sus diferencias y sus espacios. Tal situación la explica Octavio Paz al escribir: "De modo que pueda ser yo, tengo que ser alguien más, salir de mi, buscarme entre los otros que no son si no existo; los otros, que me dan la existencia completa". (Paz: 2007b)

Con la presencia del otro y la diferencia que implica, se da lugar a la afirmación de las identidades.

Para Elizabeth Romero Betancourt la obra de Mata trata sobre "la nación de ritos y costumbres, de sincretismos varios, de sentido trágico de la existencia y finísimo humor para escarnio propio y de los demás." (Romero: 2007: 20) El sentido del humor y la ironía están siempre incluidos en sus obras tanto en festividades como en la vida general de México. En los escenarios urbanos están presentes las expresiones, los sentimientos y el sabor propio de la ciudad.

Mata menciona: "En estos barrios, en estas fiestas, en estas calles, frecuentemente me topé con lo que ya había visto y reconocí en medio de este desorden y caso visual, el arte prehispánico, colonial y contemporáneo, sólo hay que aislarlos". (Mata: 1995)

Al no poder retratar todos los aspectos de la ciudad, él simplemente pretende ser testigo de los acontecimientos que se le iban atravesando a su

paso, que al capturarlos con su cámara, da testimonio de ellos. (Figura 7) Es por eso que no es nada pretencioso, sino demasiado humilde y claro en su propuesta. Para Mata "vivir la calle es compartir, observar, escuchar, oler, sentir, para finalmente fotografiar... es una ciudad de ciudades, una suma de contrastes y contradicciones, de ingredientes diversos que a manera de salsa son violentamente integrados en un enorme molcajete que es el Valle de México." (Mata: 2008)

Entre otras series de fotografías que también complementan su visión sobre México están: "Metro" e "Instalaciones involuntarias". En la primera se encuentran imágenes del México cotidiano, gente entrando al metro y al fondo la Torre Latinoamericana, los pasillos del metro, los vagones, la gente dormida, amontonada, agarrada de un tubo; en la segunda interviene el ingenio del autor al rescatar ciertas imágenes que escapan a la mirada de cualquiera. Por ejemplo en la fotografía de una lanchita transportando muchas chinampas de juguete o miniaturas, igualmente se ve conexiones con obras de Ulises Castellanos o de Yolanda Andrade. La foto sobre la entrada al metro y la Torre Latino se relaciona con las instalaciones de Laura Cohen (1956) y las fotografías de Pía Elizondo (1963) quien captura de manera mecánica los edificios del centro histórico de la ciudad de México, pues le recuerda al escenario donde creció.

Mata Rosas muestra simultáneamente la tradición y la modernidad a través de narraciones singulares, con diversos significados. La mirada del autor no condiciona, ni fantasea, ni etiqueta, ni inquieta, ni representa como retorcido, solo retrata lo urbano y la manera en que todo los mexicanos no podemos ver reflejados o reconocidos en esas representaciones.

Para Mata la fotografía no es retratar la realidad sino un punto de vista (Carreras: 2007: 166) que genera una idea a desarrollar en el espectador. Dice: "Busco con mi fotografía que genere dudas, que genere necesidad de saber más, que genere reflexión". (Carreras: 2007: 167) El asegura que todos los temas sobre la tierra ya están fotografiados, pero que "seguramente habrá fotos formidables hasta que el mundo termine, porque va a seguir habiendo puntos de vista diferentes". (Carreras: 2007: 177y 178)

Existen otros ejemplos de fotografía documental urbana que es necesario citar, por ejemplo, el trabajo de Ulises Castellanos (1968), que se caracteriza por tomas que sólo pueden ser vistas desde un avión. (Figura 8) En esta fotografía aérea Castellanos fotografía plazas, vialidades, monumentos, son fotos que se convierten en composiciones geométricas, que guardan una gran armonía y simetría, además que muestran los contrastes de colores vivos característicos de México. Castellanos estudia primero la carrera de Comunicación y posteriormente se dedica a la fotografía, ha ganado la Bienal de Fotoperiodismo de Berlín en 1999 y también se dedica al fotoperiodismo. Su trabajo titulado "Trajineras en Xochimilco" (Figura 9) del 2007, refleja ese colorido tan intenso de las trajineras, guardando una simetría, que recuerda a las obras que del mismo tema fotografían también Yolanda Andrade y Mata Rosas.

Ernesto Muñiz (1974) por su parte tiene una serie de fotografías de la ciudad de México en la que muestra el día a día de la gente común, como una barbería, unas personas de la tercera edad bailando danzón, "Danzón" (2006), "La coca de la Virgen" (2004) (Figura 10) de lo más representativo de la identidad mexicana. Imágenes muy impactantes como "El zócalo surf" (2006) (Figura 11), donde se presenta una multitud de personas de las que sobresale un muchacho vestido con capa y máscara de luchador, haciendo como que surfea, de manera que se hace destacar de entre la masa.

Para todos estos artistas, el trabajar con el tema de la ciudad es su común denominador. Para ellos, los monumentos de la ciudad tanto antiguos como modernos, y sus habitantes, es lo más representativo de México. Es una ciudad que mantiene sus tradiciones populares milenarias, pero que a la vez está presente la fusión con las costumbres de otros países. La ciudad se caracteriza por su complejidad y por su heterogeneidad. Los artistas llevan a cabo una interpretación o reflexión compleja de sus símbolos, memorias, historias, contrastes, estímulos visuales y herencias, a través de sus estructuras urbanísticas.

La ciudad es tan compleja como sus estructuras y signos. El Zócalo del Distrito Federal se presta para ser el escenario ideal, ya que es donde se

concentran varios poderes, el político, el religioso, el comercial y el histórico. Se trata de un lugar en constante transformación, puede albergar la pista de hielo más grande del mundo, reunir a miles de personas en conciertos o en un 15 de septiembre y ser sede del Museo Nómada que rompió tantos récords de asistencia. El Zócalo con sus 57, 600 m<sup>2</sup> es un signo definitivo del centralismo mexicano en él se encuentran conviviendo el pasado y presente.

Existen otros artistas que retoman el Zócalo como tema principal de sus obras, como Gerardo Suter, quien lleva a cabo una serie de fotografías en el 2000 o Rafael Lozano Hemmer con su instalación "Alzado Vectorial, Arquitectura Relacional 4" (1999-2004) (Figura 12), el cual se montó para recibir el año 2000. En el que participaron 800,000 personas, y estaba compuesto por 18 cañones de luz controlados por el público a través de un sitio web.

Uno de los textos más interesantes en relación al tema de la ciudad y que aplica a la realidad de la ciudad de México es el de Esteban Loustaunau en el que trata sobre el concepto de la "megaciudad" en la era posindustrial globalizada, en donde se entrelazan diferentes espacios imaginarios y locales. Para este fin se basó en dos textos, uno de Carlos Monsiváis, "Los rituales del caos" (1995) y el otro de Juan Villoro, "El disparo de argón" (1991). Las características de la megaciudad son: un acelerado crecimiento demográfico que implica una congestión y fragmentación, la inabarcabilidad, la inestabilidad, la heterogeneidad, el enredo de los discursos hegemónicos, los avances tecnológicos, el aceleramiento, la instantaneidad, la desarticulación de los límites territoriales del espacio urbano, la circulación acelerada de conocimientos, informaciones y comunicaciones electrónicas y el incremento de nuevas redes audiovisuales.

En el caso de México las actividades sociales se dan en espacios segregados como son los centros comerciales, los cuales ofrecen alternativas de diversión, es por eso que se han multiplicado dichos centros de reunión donde se dirige la circulación de las personas hacia lugares de consumo y entretenimiento. A pesar de encontrar alternativas de entretenimiento, se da un vacío de este centro urbano, lo cual lo lleva a replantear sus funciones

públicas y adaptarse a las nuevas exigencias cotidianas de la era posindustrial.

El autor señala que en la megaciudad se crea un juego entre la creación de imágenes mediatizadas y la recepción de las mismas. Además los medios construyen su propio imaginario urbano que a su vez se crea con la memoria e historia de sus habitantes, en el caso de la ciudad de México se trata de la población indígena, los inmigrantes y la infinidad de mezclas de razas. Estos imaginarios por medio de la tecnología conectan lo local con lo nacional y con el mundo.

Monsiváis comenta en "Los rituales del caos", que las estrategias de la ciudad popular son "la avidez que todo lo devora, la resignación que todo lo santifica, el relajo que todo lo conoce y desconoce a la vez...Frente al poder autocrático del gobierno y de las imágenes y productos de consumo, la gente responde con la diversión, el relajo y el tumulto", (Laustanau: 1998: 3) como un efecto liberador. El poder se entrelaza con el espectáculo. "Practicado como un ritual y orquestado como espectáculo, el relajo representa la reapropiación de la esfera pública" (Laustanau: 1998: 4), se trata de recuperar la cultura nacional dentro del nuevo orden mundial que es la globalización, por eso esos rituales del caos funcionan como redes donde se produce la cultura nacional: esa simbiosis cultural de lo popular y lo transnacional". (Laustanau: 1998: 4) Monsiváis explica su idea mediante varios ejemplos, como el caso del metro, que para él es una lección de unidad en la diversidad. El metro escenifica la vida en la megaciudad y la construcción de imaginarios particulares, que toman por prestado los múltiples productos e imágenes que fluyen por ese espacio al transportar tan diversas personas. (Laustanau: 1998: 16) Este aspecto se puede ver claramente en las imágenes de Mata Rosas sobre el metro o los balnearios en México. Monsiváis también pone el ejemplo de los concheros que se visten como pueden, combinando todo tipo de vestimenta, la cual puede ser de luchadores, o súper héroes, pues es más importante la continuación de sus tradiciones que el tener trajes originales. La multiplicidad en el caos permite que estos agentes incorporen elementos de la cultura de masas e

iconos transnacionales en sus actos (Laustanau: 1998: 17) como en la fotografía de Yolanda Andrade en la que un conchero tiene una pechera con la imagen de la caricatura del coyote y el corre caminos.

En la megaciudad la producción de lo local se vuelve cada vez más un producto transcontextual, translocal. Arjun Appadurai comenta que la globalización es un proceso histórico, en el que radica la producción de localidades y en el que cada individuo selecciona, apropia y consume, a su manera, los materiales y productos de la modernidad, y aplicadas a sus necesidades, "indigenizan" la cultura global. (Laustanau: 1998: 7) Appadurai entonces se dedicó a estudiar estos procesos de indigenización dentro de las prácticas de apropiación cultural, que implica un cambio y reterritorialización entre lo local y lo externo, siempre centrándose en las diferencias. La producción de localidades comenta que se debe enfrentar a tres factores: al Estado, a los medios de comunicación y al mercado dentro de los flujos globales. Los llamados rituales del caos logran darle a los mexicanos un sentido de orientación y significado local, es cuando se reconocen a sí mismos. (Laustanau: 12) Al reciclar ciertos símbolos identitarios, se abren múltiples posibilidades de creación artística y como fuente principal de inspiración se encuentra la megaciudad, donde todo es posible.

Como parte de la fotografía documental urbana, se encuentra también la fotografía de las casas particulares que conforman las ciudades. Para ejemplificar este tipo de fotografía se puede ver el trabajo de Daniela Rossell titulado "Ricas y famosas". (1993-2002) En esta serie, la autora que contaba con 29 años, busca mostrar a una clase social muy selecta de nuestro país, familiares de políticos y gente del espectáculo en su intimidad. Según ella comenta no sospechó el revuelo y escándalo que causarían sus fotos, y que solamente pretendía documentar lo que encontraba dentro de las casas de estas personas, sin ningún afán de manipular la realidad. (Gallo: 2004: 51) De hecho Rubén Gallo hace un estudio de sus fotografías y las califica como voyerismo. Para él la serie de fotos de "Ricas y famosas" se centra en la amnesia histórica de las generaciones de jóvenes, (Gallo: 2004:

65) que permanecen ignorantes a la situación real que vive México y que muchas de las familias que fotografía fueron las causantes de dicha situación.

Sin embargo habrá que tomar en cuenta que sólo le fue posible hacer la toma de los interiores de las casas y la intimidad de las modelos, gracias a que la misma Rossell pertenece a ese estrato social. Es por esta razón que ella realiza una autocrítica a su propia persona o de la élite mexicana a la que forma parte y que sin querer, ridiculiza en la intimidad de sus casas, hasta llevar sus imágenes al grado de lo sarcástico. Cabe cuestionarse si los resultados obtenidos fueron involuntarios, pero lo que sí es seguro, es que este trabajo tuvo graves consecuencias para la artista, ya que la mayoría de las personas retratadas afirman que no sabían que las fotos iban a ser publicadas en un libro, lo cual le trajo a Rossell malos ratos y enemistades. Existe en especial una fotografía de un estudio (Figura 13) en el que se encuentra un cuadro de Zapata y una chica subida en una silla de montar que pisa a un lagarto disecado. Otra foto muestra una pared decorada por vestimentas con bordados típicos de México. Se trata de imágenes de gente pudiente que vive en un medio muy diferente al de la mayoría de los mexicanos, una minoría, que vive en zonas privilegiadas, y que aparentemente no se dan cuenta de sus extravagancias, siendo sus trabajadores domésticos, lo más cercano que tienen de la realidad. De este trabajo comenta José Luis Barrios que llama la atención lo que podrían estar poniendo en evidencia estas imágenes, que provoca tantas y tan diferentes reacciones en la sociedad mexicana. Para él este trabajo “descubre el uso privado del poder y exhibe su obscenidad por medio de una estrategia artística donde las estéticas de lo grotesco y la ironía muestran tanto las formas del delirio como de la perversión del poder”. (Barrios: 2003b: 43) Comenta además que se trata de la desmesura y fantasías en donde se desarrollan los modelos y la apropiación de poder sobre todo de los “imaginarios históricos y culturales, religiosos y artísticos”.

Sus fotografías muestran identidad, pero también banalidad, gusto, corrupción, excesos y una gran frivolidad. Se encuentra cierta irresponsabilidad de las personas que retrata al mostrar estas fantasías

inaccesibles, que a su vez se tornan ridículas. Al mostrar estas fotos lleva a cabo una lectura de un estrato social de nuestro país, en la que muestra referencias de identidad mexicana, de política y de arte, objetos que pertenecen a la historia de México y al imaginario mexicano, pero llevado a la exageración. Esta serie de fotos no están tan alejadas de las fotos publicadas en la revista "Quién" (septiembre de 2007) del rancho de Vicente Fox, lo cual es otro ejemplo de esa ilusión en la que viven los políticos mexicanos.

Como una visión opuesta se encuentra el trabajo de Livia Corona (1975), en su proyecto "Dos millones de casas para México" (2007) (Figura 14), se pueden observar otro tipo de imágenes de casas. Ella lleva a cabo un estudio de los asentamientos urbanos que responden a la nueva realidad del país. Propone reformular el concepto que se tiene de la comunidad y del hogar. Hace énfasis en el espacio tan limitado de las casas de hoy en día y sobre todo revela el papel que juega la arquitectura en la forma de vida de tantos habitantes. Su trabajo también lleva a reflexionar sobre las transformaciones que se están viviendo en el país, que responden al rápido crecimiento poblacional. Es impresionante saber que en su área metropolitana el Distrito Federal es a tercera ciudad más poblada del mundo con 20 millones 450 mil habitantes, después de Tokio y Seúl. El mundo urbano se está extendiendo a áreas rurales, y cabe preguntarse si habrá suficientes casas para todos, así como suficiente espacio con lo necesario para vivir. (Figura 15) ¿Qué se entiende por vivienda digna? Corona lleva a cabo una propuesta en donde se pueden leer varios mensajes con gran ingenio, no en balde ganó la mención honorífica de la XIII Bienal de Fotografía de 2008. México es un país que se caracteriza por sus contrastes y su pluralidad, es por eso que seguimos siendo un país del tercer mundo, en donde vive uno de los hombres más ricos del planeta.

La fotografía urbana es importante gracias a que en ella sus habitantes se reconocen y se identifican. La ciudad al transformarse, transforma a sus habitantes y también las formas de percepción de las imágenes fotográficas.

## 2. La frontera

Es a partir de la experiencia fronteriza que se reelaboran las definiciones de identidad y de cultura, entendiendo a la cultura según Gilberto Giménez: "como un universo de significados compartidos y relativamente estabilizados: el universo de informaciones, valores y creencias que dan sentido a nuestras acciones y al que recurrimos para entender al mundo. Frecuentemente este universo de sentido se expresa a través de símbolos, esto es, a través de un sistema de signos que lo representan y evocan." (Giménez: 2007: 197) La cultura trata también de que estos signos o códigos sean descifrados, lo cual resulta a veces una tarea difícil, debido al grado de complejidad de éstos. En el caso de la cultura de la frontera se crean hibridaciones, que dan como resultado personajes como el chicano, quien a su vez, es parte de una subcultura, mezcla de la norteamericana y la mexicana. En el chicano intervienen varios aspectos que conforman su persona, como son la herencia, la historia, las tradiciones y costumbres, los lenguajes y formas de pensamiento, es decir un sincretismo propio de la hibridación.

México no se puede entender sin el fenómeno de las migraciones, el cual tampoco se puede desligar de la globalización ni de los contenidos múltiples de las identidades que en este contexto se encuentran fragmentadas y en transformación. A pesar de esto, los mitos y símbolos perduran, y se manifiestan de maneras distintas creando muchas paradojas culturales, propias también de México, donde se da una mezcla muy interesante de culturas: principalmente española y prehispánica pero también norteamericana.

El fenómeno de la frontera se puede explicar como un "espacio social de hibridación cultural" (Giménez: 2007: 175), en el que mexicanos y norteamericanos conviven y se fusionan, lo cual lo vuelve complejo y que a pesar de que tiene una antigüedad de casi dos siglos, cobra gran importancia en el discurso político del arte global a partir de los noventa. Lo cual se ve claramente en el acontecimiento artístico llamado "Insite" (1992 y 1997), que

sirvió de plataforma a varios autores, como Betsabeé Romero (1963) y Rubén Ortiz Torres (1964), entre otros, cuyas propuestas como parte del contexto posmoderno, están conformadas por varios géneros estéticos.

Según Debrouse al incrementarse en los años sesenta y setenta las tensiones sociales en la zona fronteriza, entre México y Estados Unidos, varios fotógrafos mexicanos trataron de capturar este fenómeno llevando a cabo trabajos en la línea fronteriza, algunos se extendieron hasta Los Ángeles. Por ejemplo Lourdes Grobet y Eniac Martínez quienes en sus obras se hallan chicanos, cholos y una arquitectura ecléctica (Debrouse: 2005: 234) Otro de ellos es el pintor, fotógrafo y cineasta, Rubén Ortiz Torres, quien representa los signos de una "diáspora cultural" en varios sentidos, donde tiene lugar una fragmentación geográfica y donde la cultura todo lo confunde. (Debrouse: 2005: 236)

Según Gilberto Giménez, la frontera es uno de los temas centrales en el debate político y cultural contemporáneo, ya que es escenario de tránsitos ilegales tanto de mercancías como de personas. Para este autor la cultura posmoderna sería una cultura desterritorializada y desespacializada debido a los cambios sociales producidos a causa de la globalización. Todo esto trajo como consecuencia un gran crecimiento de la migración y la deslocalización de las redes modernas de comunicación. (Giménez: 2007: 17 y 18)

Se observa que tanto la globalización como la identidad se han convertido en temas de debate actual en el terreno de la política y la ética. Por un lado se puede observar como se van disolviendo las fronteras y probablemente se llegue al punto en que el mundo sea visto como un gran mercado global, homogéneo. El territorio es entonces un lugar donde se dan los procesos tanto identitarios como de pertenencia y en donde las identidades buscan definirse y construirse con sus valores y referentes simbólicos, sin fundarse exclusivamente en el culto a las propias raíces y tradiciones. (Giménez: 2007: 139) Es entonces cuando se reflexiona sobre la inestabilidad y desintegración de las identidades mexicanas en la frontera, pues de alguna manera se rescatan ciertos aspectos, pero se observan

entremezclados. Es relevante mencionar también que existen diferentes tipos de migrantes, pues los hay de segunda y tercera generación que sí integran a su vida algunos códigos de la cultura de sus padres y abuelos, como un sentimiento de pertenencia, pero que ya su significado está muy lejos de ser el mismo que tenían éstos.

En cuanto a la globalización, es un término que abarca diferentes acepciones ya que puede verse como sinónimo de internacionalización, como un libre flujo financiero y comercial, como universalización, y como expansión por todo el mundo, a través de la más avanzada tecnología. (Giménez: 2007: 242) Además se entiende que lo global sólo puede manifestarse localmente, y es por esta razón que le da sentido a los individuos, llegando también a reforzar la cultura local de los mismos.

Néstor García Canclini menciona en su texto "Culturas híbridas", que se está dando un cuestionamiento de las estructuras y por eso es que se estudian los procesos de hibridación creados a partir de la modernidad. Al rescatar tradiciones o imágenes tradicionales, los artistas se cuestionan y cuestionan al espectador, invitándolo a reflexionar sobre cómo se están transformando y cómo interactúan con la contemporaneidad. (García Canclini: 1990: 203) Los artistas posmodernos usan en su discurso artístico imágenes de otras épocas pero las fragmentan y dislocan (García Canclini: 1990: 48) para generar una interpretación diferente de las mismas. Al parodiar las imágenes tradicionales incorporan el pasado de un modo no convencional y lo llevan al presente. De esta manera al ver imágenes en donde son utilizadas referencias del pasado, como estilos de varias épocas, se puede afirmar que son imágenes posmodernas, es decir desestructuradas, y con nuevo sentido. Ya no se puede hablar de estilos de la historia del arte tradicional, ahora se trata de una época posmoderna que engloba muchos estilos o que carece de ellos. En el caso de México se combinan varios factores, como la herencia cultural prehispánica, la colonial novohispana, que conviven en la actualidad, con todo y sus contradicciones, en la que se engloban también las imágenes de los medios masivos, de la historia del arte y de la cultura popular.

Sólo pudo ser posible este nivel de creación gracias a que se dieron en México ciertos cambios o avances estructurales en su economía, en el crecimiento urbano, en la ampliación de su mercado y en la introducción de nuevas tecnologías, de aquí que se vea aún como un país tercermundista, pero se generan en él nuevas estructuras de pensamiento. Los artistas mexicanos pretenden problematizar sobre su realidad, y por eso utilizar símbolos que son reconocidos por todos los mexicanos, por eso la pluralidad y versatilidad en las creaciones y el carácter híbrido de sus interpretaciones.

Canclini menciona que la expansión urbana es una de las causas que intensificaron la hibridación cultural (García Canclini: 1990: 264) y en este caso de las creaciones fronterizas, puede entenderse que la expansión se extendió hasta otras culturas, permeando hasta la cultura estadounidense y mezclando al gringo con el folclor mexicano.

Dulce Pinzón (1974) se forma en México pero se va a estudiar fotografía a Pennsylvania primero y luego a Nueva York. Como artista joven viviendo en Nueva York, Pinzón encontró en la nostalgia, en cuestionamientos de identidad y en sus frustraciones políticas y culturales, una gran inspiración para su trabajo. En su serie en blanco y negro "Viviendo en el Gabacho" (1995- 2000), ilustra la dualidad del fenómeno migratorio del mexicano a los Estados Unidos y de su integración en el panorama socio-económico y cultural en Nueva York. Este concepto de dualidad que ella vive, lo desarrolla artísticamente, mediante la fotografía, capturando lo más representativo de la iconografía nostálgica de México. Por ejemplo en su serie sobre el popular juego de "Lotería" (2001- 2002), las imágenes de las cartas son proyectadas sobre los cuerpos de sus amigos y personas cercanas en Nueva York, formando así una caja de luz de tamaño real. En otra serie titulada "Multirracial" (2002- 2003) retrata a individuos provenientes de mezclas multirraciales en fondos de colores primarios, exponiendo y cuestionando así los conceptos que comúnmente asociamos con el término de raza. Su más famoso proyecto "La verdadera historia de los Superhéroes" (2004) (Figura 16) que lleva a cabo en la ciudad de Nueva York, y con el que participa en la XII Bienal de fotografía, es el proyecto que mejor ejemplifica la

dualidad antes mencionada. Donde además se da una reflexión mayor del tema migratorio, llevando los temas del trabajador latino en Estados Unidos a un grado de sátira. Dulce Pinzón explica que es como una especie de documental-ficción en el que retrata a mujeres y hombres migrantes comunes en sus ambientes laborales también ordinarios, pero vestidos como superhéroes. Esta serie nos lleva a pensar y a cuestionarnos nuestra definición de heroísmo, en esas personas que tienen que cruzar la frontera. También se encuentran relacionados a este tema otros aspectos relevantes como son la ignorancia, la indiferencia y el racismo, que tiene el espectador sobre lo que representan estos personajes en los Estados Unidos. Son una fuerza laboral importantísima que en gran parte sustenta a ambas economías. El fenómeno de la migración se puede analizar desde varios puntos de vista, pero desde su lente, Pinzón nos hace ver a los mexicanos en Estados Unidos de manera muy singular. La condición de los chicanos en Estados Unidos, está relacionada con el problema de la xenofobia, las fronteras geográficas y culturales y los límites de la identidad, todo combinado con una imagen mitificada en la que se piensa que los migrantes en Estados Unidos suben de nivel y se encuentran llenos de comodidades. En vez de esto, hombres y mujeres se vuelven blanco para los grupos racistas y se les culpa de su crisis económica y social, de generadores de violencia y narcotráfico. Los migrantes indocumentados por ejemplo en California, tratan de sostener a sus familias en México, enviando dinero, pero también aportan muchos millones de dólares al Gobierno estadounidense. A pesar de ello, tienen que lidiar con artículos como el 187 en el que se les niega servicios médicos y educación, son colonizados en su propio territorio, y ya muchos han sido absorbidos por la misma cultura gringa, pues no hablan español, convirtiéndose en la minoría más grande en Estados Unidos.

En la segunda mitad del siglo XIX surgieron ciertos bandoleros sociales que enfrentaban a los anglosajones para devolver la esperanza y dignidad a los mexicanos, surgiendo así algunos héroes populares como Cheno Cortina o Gregorio Cortéz, (Valenzuela: 1995: 158) entre otros. Más tarde fueron Villa y Zapata los nuevos referentes míticos de los chicanos.

Pero con las imágenes de Pinzón podemos ver el héroe real, de Estados Unidos, que debido a sus características físicas, lleva a cabo un trabajo que no quieren hacer los gringos, lo cual hace que se encuentren siempre en una situación poco privilegiada y en desventaja. (Figura 17)

El trabajo de Pinzón es una mezcla de tipo sociopolítico y cultural, en la que se evidencia la situación del mexicano, de una manera humorística, pero cruda y compleja, igual a la que viven estos héroes allá. El albañil, la niñera, la empleada doméstica y el cargador, entre otras muchas ocupaciones, han inspirado a esta fotógrafa, que va más allá de lo cotidiano, y les imprime carácter de héroes, pero relacionándolos a su vez con héroes gringos, salvo el Chapulín Colorado, tal vez a falta de héroes mexicanos.

Otro fotógrafo que también ha tocado en sus obras temas en relación a la migración, la identidad y la frontera es Federico Gama (1963). Le da una interpretación muy interesante a la situación que viven algunos personajes que viven en Estados Unidos y que también se pueden ver en el Distrito Federal, se trata de los cholos, que él denomina en una serie fotográfica como "Mazahuacholoskatopunk". Su propuesta se centra en la vestimenta de estos personajes, su lenguaje no verbal, su manera de tatuarse y de conducirse en grupo. Es una nueva cultura juvenil urbana e híbrida, mestiza, que los identifica y en la que ellos buscan identificarse. Estos personajes se identifican en el otro, pero de su mismo grupo. Esto es la alteridad, es el descubrimiento del yo hacia el otro. En este proyecto fotográfico "Mazahuacholoskatopunk" (Figura 18), Gama documenta la forma en que grupos de migrantes de origen indígena y rural, que son marginados y discriminados, en donde se incluyen a cholos, skatos y punks, se identifican como grupo urbano, en gran parte por medio de su indumentaria pues es su medio primordial de expresión, y se apropian de una identidad urbana híbrida y muy atractiva, para sobrevivir, ya que ellos adoptan un look urbano para integrarse a cualquier ciudad que vayan. Gama hace una resignificación, de esa integración. La expresión "cholos" surge en los barrios populares de Los Ángeles refiriéndose a los jóvenes de ascendencia mexicana, pero más tarde se fue extendiendo a los barrios de ciudades fronterizas siguiendo la ruta de

los trabajadores migratorios. Esta subcultura importa símbolos mexicanos y chicanos de los barrios chicanos y mexicanos de Estados Unidos. (Giménez: 2007: 180) Este grupo de Mazahuacholoskatopunk se encuentra en Estados Unidos pero también en otros países de Latinoamérica y muchos de ellos pueden ser chicanos.

La palabra chicano que básicamente se refiere a los ciudadanos estadounidenses de origen mexicano, pudo haber sido manejada en principio de manera peyorativa hacia 1920, sin embargo con el tiempo se le ha ido dando otro significado ya que es utilizado más como una forma de auto-identificación y se lleva con orgullo. El chicano encuentra su identidad en su carencia, pues no es ni norteamericano ni latino, es la mezcla de culturas y está en una lucha de resistencia cultural.

José Luis Barrios señala que lo que caracteriza a lo fronterizo “es que pone en duda el sistema dialéctico de representación”. (Barrios: 2007: 7) Pues no cualquier espectador puede verse identificado en ellos. Es decir, se guardan las distancias, pero no por eso deja de ser una aportación de gran relevancia, pues si se piensa bien, todas las culturas de alguna u otra forma han sido híbridas, pues se han conformado por la mezcla de otras culturas.

La hibridación como proceso sociocultural, genera nuevas estructuras, que ponen en cuestión a la identidad, pero donde artísticamente todo es válido. Dentro del mundo globalizado, en las ferias, bienales y los festivales de arte tiene lugar lo “local-global” y el “multi-culti”, como un lugar como geopolítica de la diferencia y un espacio expandido. (Barrios: 2007: 6) Por eso lo local siempre será visto como fuente de particularidades y de diferencias (Giménez: 2007: 248)

Cabe mencionar el término antropológico “glocal”, que se trata del proceso a través del cual lo global se adapta a condiciones locales diferenciadas. (Giménez: 2007: 254) Es decir, que la categoría de lo global, interactúa en el terreno de lo local y en cuanto al arte, se ve como el impacto cultural de lo global, que se ve reflejado en aspectos particulares de una cultura. En un mundo cada vez más conectado se dan casos como el de Mc Donald's en el que en cada lugar donde existe tiene características locales.

También la idea de un significado tanto global como local se aplica a los bienes y productos culturales de consumo y de circulación mundial, como por ejemplo el caso de los billetes y monedas conmemorativas que La casa de Moneda de México está sacando, o las monedas que acuñó en memoria de Frida Kahlo y Diego Rivera, en donde se puede ver de un lado la impresión del cuadro de “Las dos Fridas” y al reverso “Desnudo con Alcatraces”. La forma de circular o promocionar estos objetos es de tipo global, sin embargo su apropiación es en un sentido local. Para muchos todavía la cultura funciona como una “operadora de diferencias”, ya que su riqueza radica en su diversidad, (Giménez: 2007: 264) y es por eso que se considera como parte vital del proceso de intercambio constante de mercancías culturales, así como de su producción y recepción.

Con la globalización, las ciudades y las fronteras se van diluyendo culturalmente y se vuelven zonas de hibridación. Son en estas zonas donde se da una forma de expresión artística de manera no convencional. Como también la globalización es pluridimensional, el flujo de información y los símbolos que maneja, también serán llevados a muchos ámbitos en los que se verán en principio descontextualizado y no entendido. En las ciudades es donde existen las memorias, que cada vez se van debilitando más y poco a poco se van evaporando las identidades, esto se debe a que se van construyendo por ejemplo más restaurantes de cadena, más “no lugares”, y con ésto poco a poco se va perdiendo el significado de identidad, por eso el papel tan importante que juega la memoria colectiva de cada país, ya que la memoria es generadora de identidad.

Ante planteamientos globales hay respuestas locales. Cuando pensamos hoy en día en México es necesario pensarlo como un gran todo donde se conjugan o mezclan la cultura hispánica, la norteamericana entre otras, con lo propio y a la vez esto varía dependiendo de la región donde se esté. “Demasiadas referencias para un solo país que provocan una personalidad nacional múltiple aún más acentuada por la gran diferencia de clases sociales”. (Doctor: 1997: 13) Es donde surge una nueva creación donde se carga con el pasado en un sistema nuevo global, donde finalmente

se adapta. Se han desarrollado a través de los años inimaginablemente ciertos aspectos como la religión, el gusto por el color, la muerte, lo ingenuo, y es debido a esta mezcla que surgen anacronismos y contradicciones, los temas de siempre, aparecen bajo una nueva óptica. Es en este terreno donde surgen obras como las de Rubén Ortiz Torres; quien recibe una educación en base a modelos anárquicos republicanos españoles. Por lo mismo confronta en su obra los pequeños choques culturales que forman parte del mundo tercermundista poscolonial. A finales de los ochenta se va a vivir a Los Ángeles y es donde trabaja desde entonces. Aparte de pintar también hace arte-objeto, fotografía, instalaciones, video y películas. Sus temas giran en torno al mestizaje cultural tan dispar en México y el fenómeno de la frontera. Se puede apreciar en imágenes de su obra "Fronterilandia" (1995) (Figura 19) que lleva a cabo con Jesse Lerner (película premiada en el Festival de cine de San Antonio Texas y en el Festival Cinematográfico Internacional de Uruguay) un cierto optimismo y esperanza, como si quisiera presentar escenas fuera de la realidad en la que viven los indocumentados.

Según Olivier Debrouse y Cuauhtémoc Medina, Ortiz Torres da una interpretación muy singular de la cultura en México, ya que trabajaba con la idea del "malentendido cultural". El lugar común y los estereotipos se ven entonces involucrados en el mercado y el debate artístico global. (Debrouse y Medina: 2007: 19) De ahí que surge una necesidad de hacer una revisión histórica y con ella recomponer la escena artística local. En vez de debilitarse la historia nacional del arte, se creó un nuevo circuito en donde se producía una mitología local fundada en la historia instantánea. (Debrouse y Medina: 2007: 19)

Se puede decir que Ortiz Torres trabaja motivado por cierta nostalgia, vista como un redescubrimiento de su propio país, y a su vez como una forma de crítica, que se ve muy común en ciertos artistas que deciden irse a vivir al extranjero. Tiene un sentido del humor mordaz y crítico que incluye en el terreno político. Según Olivier Debrouse, Ortiz Torres aborda temas que forma parte del debate cultural de los noventa: el neoliberalismo económico, la globalización y el fin de la historia como una crítica a los

programas de modernización y de desarrollo económico. (Debroise: 2007c: 331) La manera de eludir o hacer referencia a lo nacional, pero manteniendo un discurso crítico de la modernidad, es lo más característico de su trabajo.

La obra del 2002 titulada "Elotes/maíz transgénico" (Figura 20), que lleva a cabo conjuntamente con Eduardo Abaroa, consiste en un montón de mazorcas de maíz apiladas, que hace referencia al tratado de Libre Comercio, en el que México tiene que importar maíz, muchas veces alterado genéticamente de Estados Unidos. Esta obra también recuerda a la escultura hecha a base de tostadas de Damián Ortega (1967) "Módulo de construcción con tortillas" de 1998 (Figura 21). Se trata de una estructura molecular, en constante movimiento para el espectador. México es el centro de origen de este producto. El maíz representa una parte fundamental de la dieta básica del mexicano junto con el chile y el frijol. El maíz por sí solo no contiene tantos nutrientes como cuando se come en forma de tortilla por la cal, de ahí su importancia, además que es una fuente de muchos recursos, pues de él también se saca el jarabe, almidón e insecticidas, entre muchos otros productos de gran utilidad. En cuanto a las nuevas investigaciones que se han hecho recientemente con el maíz, se puede mencionar que las modificaciones que se hacen en su estructura genética han sido motivo de polémicas, pues se ve amenazada la diversidad de las variedades naturales del grano. Ortega también lleva a cabo una obra de una mazorca de maíz con la que participó en la exposición "Momento de Incertidumbre" en abril del 2005 en la Tate Modern de Londres. El toma objetos de uso cotidiano, y les otorga una nueva configuración, con lo cual incita al espectador que reconsidere su relación con dichos objetos.

Ortiz Torres es un artista ante todo provocador, además que ironiza con ayuda de lo que podríamos llamar "préstamos culturales" de diferentes países, en su caso concreto de Estados Unidos y México. Es lo que denomina Eduardo Abaroa como una hibridación transcultural: un estudio sobre la transformación contradictoria de las narrativas, las costumbres y los tropos visuales a través del tiempo...se trata de un estudio iconográfico cuyos rasgos distintivos son el uso del color, contrastes irónicos y su interés por las

comunidades que no se ajustan fácilmente al canon del arte moderno. (Abaroa: 2000: 165 y 167) La hibridación es el resultado de las nuevas sociedades del mundo global.

Los arquetipos se van confundiendo y ya no se sabe que pertenece al norte y qué al sur, de ahí que se generen situaciones absurdas, o situaciones llevadas al extremo, así como situaciones internacionales en el tercer mundo o localismos en capitales cosmopolitas. En la fotografía de Ortiz Torres las fronteras van desapareciendo.

Para muchos podría parecer imágenes turísticas, de culturas populares de convencionalismos, distorsiones de lo que es "ajeno". Son imágenes que muestran "un proceso en conflicto, adaptación y evolución más que un simple revoltijo iconográfico" (Doctor: 1997: 217) Sin alterar la realidad o distorsionarla muestra esa contradicción fronteriza. "Los significantes cambian de sentido de manera impredecible cuando adquieren diferentes connotaciones y son articulados de forma distinta en contextos en los que no fueron originados". (Doctor: 1997: 217) Nos enseña el constante cambio y evolución de ese tipo de mestizaje que existe en la frontera.

Ortiz Torres caricaturiza el "american way of life" de ambos lados de la frontera, que ha sido el terreno de su trabajo desde hace ya varios años.

El artista escribió a Medina en diciembre de 1997 donde comentó: "mi trabajo involucra un lenguaje artístico puramente internacional, en tanto que responde al choque y mestizaje de varios conceptos de nación. No entiendo sinceramente por qué cuando pensamos en internacionalismo imaginamos pinturas blancas o cosas sin referente alguno." (Medina: 2006: 117)

Los artistas transfronterizos, como Rubén Ortiz Torres enfrentan en sus obras la problemática chicano-chilango, de esta forma logra una producción multiculturalista que resulta híbrida, provocativa, nostálgica, subversiva y ambigua, donde las identidades entran en crisis. En el arte transfronterizo contemporáneo las propuestas giran en torno a ver la identidad, ya no aislada sino relacional y abierta a la diferencia. En ocasiones resultan exagerados los estereotipos identitarios y siguen subsistiendo las

trasgresiones y los desencuentros transculturales, que invitan a mirar los puntos de intersección entre las comunidades chicana y mexicanas.

Ortiz Torres está interesado en investigar como los íconos culturales mexicanos y católicos se ven envueltos en la cultura de masas y en las paradojas de las construcciones de identidad.

Cuauhtémoc Medina menciona que Ortiz Torres, “parte del principio de que toda identidad cultural es una construcción ganada a golpes de abstracción: la limpieza de elementos estéticos perturbadores y el congelamiento de ciertos rasgos que se elevan a la categoría de principios culturales, como por ejemplo la imagen de México como un reservorio rural del catolicismo popular y los Estados Unidos como un theme park del progreso industrialista ...Esta atento a los casos en que las taxonomías culturales se rompen y generan diálogos inesperados... Sobretudo en sus fotografías a color se ha dedicado a mostrar la evanescencia misma del concepto de la frontera mexicano-norteamericana al documentar y teatralizar por igual en Los Ángeles y México... Escenas que muestran cómo la frontera no es un lugar, sino una perturbación estética”. (Medina: 2007a: 5 y 6)

Ortiz Torres en sus propuestas critica los discursos de identidad a través de imágenes paradójicas y de estereotipos de la cultura de masas y multiculturales. Para él el migrante tiene un sentimiento de dislocación y describe la contradicción de un mundo regido por el progreso, que se mezcla con lo mexicano. Esto es una situación que también se ve reflejada en una crisis de identidad que sufre Estados Unidos, pues sigue siendo difícil para los norteamericanos entender su realidad que está conformada por un modelo multirracial.

David Lloyd en “La recuperación del kitsch”, menciona que al querer recuperar las tradiciones y las formas culturales por medio de los símbolos unificadores, que distinguen al mexicano y que marca una diferencia, tiene por resultado formas híbridas que han surgido de la mezcla de culturas, en su mayoría kitsch. El kitsch para Lloyd “domestica la experiencia estética. La trae a la casa, donde se lleva a cabo la mayor parte de la vida cotidiana... El kitsch es la memoria congelada que expresa simultáneamente el deseo

imposible de efectuar una relación con una cultura que sólo está disponible en forma de recreación y el fracaso en transmitir el pasado.” (Lloyd: 1996: 3)

Para Ortiz Torres su trabajo trata del choque y la contradicción de la estética de dos opuestos, ya que por un lado le pone énfasis a las tradiciones de la cultura, pero sin dejar atrás el progreso de la tecnología.

En sus obras reinventa la idea de identidad, codificar los valores sociales y estéticos y los saca de sus contextos originales, logrando darles diferentes perspectivas. La ambivalencia está presente en sus creaciones, porque es la única manera sensible de abordar la identidad nacionalista en la actualidad.

### 3. La cultura automotriz

“La riqueza del arte radica en la resignificación que se hacen de los lenguajes, las técnicas, los temas, los motivos y las inspiraciones una vez que el desarrollo de la tecnología potencia nuevas formas de representación y de concepción de la imagen”. (Barrios: 2004: 15)

“No es posible comprender la tradición sin comprender la innovación” (García Canclini: 1990: 203)

El arte mexicano se ha insertado en el mundo globalizado como un símbolo de lucro, que busca formar parte de ferias, galerías, subastas, bienales y exposiciones internacionales, además busca el reconocimiento de curadores y coleccionistas internacionales, que la avalen y la justifiquen. Una artista que ha conseguido un lugar destacado en el terreno del arte contemporáneo es Betsabeé Romero ha expuesto en importantes exposiciones a nivel internacional como por ejemplo en ARCO (2005) en Madrid. Sus obras están inspiradas en lo urbano y sus contradicciones, la frontera, la identidad, la migración, el medio ambiente y la historia.

Las imágenes de Romero se caracterizan por el uso de la imagen fotográfica como parte de una propuesta híbrida, que habrá de entenderse como parte de la obra. No tan sólo se conforma con crear, sino que lleva a cabo un minucioso registro de sus obras. Ahora los artistas que no necesariamente se dedican a la fotografía, producen fotografía, como también se ve claramente en el trabajo de Gabriel Orozco.

El registro fotográfico ha servido como una evidencia de lo sucedido a lo largo de la historia de nuestro país de una manera inmediata y hasta cierto punto objetiva. Según Pilar García: la fotografía establece con la realidad una perfección análoga y de ahí su veracidad como agente de

registro, pero también puede ser considerada como una ilusión que transforma la realidad. (Pilar García: 2002: 117 y 119) Es decir hasta cierto punto va a enfatizar el autor lo que quiera que veamos.

Romero trabaja con llantas ya que representan una de las problemáticas más concretas del Distrito Federal. Las va trabajando de diversas maneras al grado de mezclarlas con asuntos folklóricos de la cultura popular mexicana urbana. En sus instalaciones, fotografías, pinturas y esculturas utiliza técnicas muchas de ellas, no tradicionales. Su objeto "fetiché" es el automóvil y de ahí particularmente las llantas las cuales modifica, hasta llevarlas a situaciones que pueden resultar absurdas en primera instancia, pero estéticas también. Ella intenta recuperar los vehículos abandonados, otorgándoles un sentido e importancia. En la muestra del Museo Amparo en Puebla titulada "Lágrimas Negras", (octubre, 2008- enero 2009) se llevó a cabo una exposición retrospectiva en la que se incluyeron 104 obras, de sus once años de creación, donde se hace presente el automóvil desde el título de la exposición, en la que alude al petróleo con lo que se hacen las llantas. En la cédula introductoria se señala que la artista pertenece a la corriente artística denominada: "estética relacional", término que viene sin duda de Nicolás Bourriaud. Para éste autor los artistas ya no crean en torno a la representación de un objeto, sino que buscan la relación real de dicho objeto con el espectador. Es por eso que se busca que las obras hablen por sí mismas al estar en un contexto vivencial donde el espectador, encontrará de manera muy personal una experiencia con el objeto expuesto.

Romero utiliza llantas, coches, auto-partes, espejos retrovisores, salpicaduras y cofres, entre otros objetos, como soporte para mostrar ciertas preocupaciones históricas, sociales, ambientales o ecológicas; para ella son objetos utilitarios que carga de significados, e invita a pensar sobre el ser humano y su entorno.

Para Romero el automóvil genera una reflexión acerca de las contradicciones de la sociedad de consumo en países como México. También el auto remite a una idea fordista de producción en serie y su consumo, así

como su relación con corporaciones globalizadoras. Los coches son íconos culturales y en especial el Volkswagen, que implica toda una ideología detrás de su proyección como el “auto del pueblo”.

La obra de Romero se entiende como parte de un discurso “glocal”; ve al auto como un objeto que en principio traslada, que mueve al ser humano, que lo hace formar parte de un nivel socioeconómico; el auto puede ser visto como refugio, como segunda casa, como extensión del cuerpo, como espacio de iniciación de la sexualidad, como espacio de fragilidad por los accidentes que conlleva, y los robos del que es víctima. El automóvil es parte de la intimidad del individuo pero simultáneamente le otorga libertad e individualidad.

Una de sus obras “Águila y serpiente” (2004) (Figura 22) Es una llanta de tractor grabada con incrustaciones de chicles masticados de colores, en la que está el escudo de la bandera mexicana, el águila devorando la serpiente. Para ella la llanta refiere a la velocidad, es un símbolo de la memoria, el cual le ayuda a luchar contra el olvido frente a la velocidad del progreso. La llanta es vista de esta manera como receptora y transmisora de memoria y su forma circular hace alusión a que nace y crece constantemente en sus obras.

José Luis Barrios menciona: “La cotidianeidad de una llanta tirada en una calle es vista como posicionamiento semiótico y textual del objeto en el espacio. Destacarlo de su lugar permite abrir un sinfín de referentes urbanos: la monumentalidad del objeto, su desgaste y con ello la red de significantes que acompañan a un objeto tan urbano como éste. El espaciar tridimensional de este tipo de piezas se resuelve por la red de imaginarios que exigen del receptor una mayor participación, convirtiéndolo en una parte activa del fenómeno artístico”. (Barrios: 2003a: 47 y 50)

Romero busca las llantas cuando ya se les borró el dibujo y busca grabar en ellas la memoria que dejan atrás en el camino, en esta obra en específico, busca grabar la memoria del escudo mexicano. También lo hace cuando pone en las llantas grabados prehispánicos como grecas de Mitla, Oaxaca en “Huella blancas” (2006), cuando utiliza el petate como material

para forrar un carro de juguete en el "Petate justiciero" (2001), también en la llanta que cuelga como portería de juego de pelota prehispánico (2008), en sus exvotos en cofres de autos o cuando integra el papel picado a sus ambientaciones.

Otra serie de obras importante es la que titula "Del otro lado del espejo" (2003) (Figura 23), en la que presenta fotografías de la catedral y de la bandera en el zócalo del D.F., enmarcadas con una calcomanía floreada, como si la toma hubiera sido desde un taxi que lleva los vidrios decorados. Son encuadres novedosos, son fotografías muy originales e invitan a reflexionar sobre la importancia del coche en nuestras vidas. No se puede dejar de mencionar también un video que lleva a cabo en 1997 Se llama "La triste historia del ayate car", en el cual un coche decorado con rosas recorre a manera de caricatura, los diversos paisajes de cuadros más emblemáticos de la pintura mexicana. El coche esta decorado con plenas referencias guadalupanas. El "Ayate car" (1997) es un Ford modelo Victoria 1955, que cubrió con tela de ayate pintada al óleo con motivos iconográficos marianos del siglo XIX, que llenó con mil rosas secas para luego colocarlo en la frontera de Tijuana con Estados Unidos. Jorge Ricardo comenta que: "El arte es uno de esos procesos del conocimiento donde se puede echar mano de la ciencia como de las tradiciones, los mitos, las leyendas, los chismes de la cotidianeidad... es donde hay la devolución del conocimiento a través de un objeto o de la construcción de significados visuales". (Ricardo: 2008: 10) Es así como Romero logra generar una reflexión sobre el problema de la frontera y las migraciones, así como del atropello y el olvido.

Olivier Debrouse comenta en un catálogo de una exposición de Romero cuyo trabajo denomina como cultura automotriz, que sus obras conforman experiencias urbanas que significan narrativas. (Debrouse: 2001)

En sus obras llenas de referencias de la cultura mexicana, establece un diálogo entre la tradición artesanal con conceptos de arte internacional. También se puede encontrar un fuerte compromiso con la ecología ya que rescata deshechos y los reutiliza. De una manera semejante se puede relacionar a Betsabeé Romero con Helen Escobedo (1934), que trabaja

también en torno al concepto del automóvil. Ella trabajó como escultora para varios proyectos como el de la Ruta de la Amistad y el Espacio Escultórico de la UNAM; y tras su larga trayectoria artística se ha enfocado recientemente más en la problemática urbana y la ecología. Trabaja mucho con materiales de deshecho y reciclados, pero lo que llama la atención es el diseño que lleva a cabo llamado "Bicivocho" (2001) (Figura 24). Se trata de un taxi verde marca Volkswagen que eran utilizados mucho en México, era un medio de transporte casi emblemático de nuestra ciudad, como en su momento fueron las combis verdes o los microbuses también. Ella lo recicló y equipó con un periscopio, dos máscaras anti-esmog, un tanque de oxígeno portátil, un botiquín de primeros auxilios y en el techo como remate: la bandera nacional. Ella considera este medio de transporte muy cómodo para distancias cortas, pudiendo llevar como pasajeros hasta tres personas ligeras. Hoy en día se ven por todo el mundo bicitaxis, y a veces hasta con motor, pero el mensaje de Escobedo tiene que ver más bien con rescatar un símbolo de México y darle un sentido ecológico, al equiparlo con máscaras hace referencia a la gran contaminación que se vive en la ciudad de México y que se podría remediar al utilizar este tipo de transportes.

La globalización tiene un rostro urbano y es por eso que tanto Escobedo como Romero se enfocan en los automóviles ya que los relacionan con México y sus habitantes, que son seres en movimiento al igual que las ruedas.

Otro artista que modifica el Volkswagen Sedán o vocho es Damián Ortega en su obra "Cosmic Thing" (2001). El artista pretende llevar al público a una reflexión sobre la producción en masa del vocho o incluso el comercio de sus partes, el tráfico ilegal tan común de esas partes en la Colonia Buenos Aires de la ciudad de México, cualquier pieza es valiosa y por eso la importancia de un automóvil desmantelado. Es un VW modelo 1983, con acrílico y alambre. Este auto representa para los mexicanos un medio de transporte muy común, por eso el carácter de identitario, y a pesar de que hoy en día prácticamente ya salió de circulación, sigue estando en el alma de muchos mexicanos que aprendimos a manejar en uno semejante. Al

suspender las piezas en el aire, da la idea de un diagrama sacado de un manual de autos. Ortega junto con Gabriel Orozco han logrado un gran reconocimiento internacional. Ambos abren una brecha para los artistas latinos en el mundo. Son mexicanos y son reconocidos como tal, aunque no tocan tanto los temas populares mexicanos. Cabe recordar en este apartado el automóvil de Gabriel Orozco "La D.S." (1993) obra que también modificó de su estructura original. Es una manera de ver reflejado una vez más esa suplantación de los valores que el objeto representa inicialmente, para mostrarlos de otra manera mediante la creatividad del artista. Mientras Damián Ortega expandió las piezas del coche, Orozco lo lleva al otro extremo, compactándolo. Con la aportación de nuevas formas de ver los objetos cotidianos al alterarlos, se pueden generar inquietudes y cuestionamientos en el espectador.

#### 4. La religiosidad

“México es un país con un nivel religioso muy profundo y extendido, lo vemos, lo sentimos y lo celebramos por todas partes. Este fervor místico, mezcla entre culturas con la necesidad de creer cuando existen muchas carencias, de participar con la comunidad, tener fe y esperanza, en pocas palabras, tener identidad”. (Gilberto Chen: 2008)

Se puede decir que algunos artistas ven en las fusiones culturales propias del posmodernismo una oportunidad para deshacerse de los relatos solemnes de la modernidad, de ahí que se ofrezca una relectura de la iconografía religiosa. (García Canclini: 1990: 315)

Un ejemplo de ello es el trabajo de Lourdes Almeida (1952), quien lleva a cabo obra de tipo religiosa por la importancia que está tiene en el pueblo mexicano. Su obra consiste en fotografía construida, en la que tiene varias series muy interesantes sobre ángeles “Hueste celestiales” (sic.) (2003) sobre instalaciones de altares de muertos (1982-2003), santos y vírgenes (1982-2000). En específico hay una serie de instalaciones que refleja la idiosincrasia del mexicano. El “Altar conchero” de 1993 que lleva a cabo en el Museo Estudio Diego Rivera, está compuesto a su vez por diferentes altares, veladoras y espejos y en el centro un altar de la Virgen de Guadalupe que llama “Corazón guadalupano” (Figura 25), el cual sobresale de la composición pues tiene el marco y una corona con luz neón, este altar es reutilizado en varias de sus instalaciones. Otro altar dedicado al Santo Niño de Atocha (2000) cuenta con elementos muy mexicanos como un caballito de juguete, velas y flores. Altares de muertos, como el de Pedro Infante (1991) o el dedicado al ánima del purgatorio (1993) en la que aparece la imagen tan conocida y difundida al igual que la dedicada al Sagrado Corazón (1992).

Sus cajitas representan los recuerdos de su niñez, están llenas de símbolos religiosos e incluye flores, fotos y “milagritos”, poniendo al espectador a reflexionar sobre tradiciones, identidad y religión. Para la artista las tradiciones son lo que aportan algo vivo que rompe la rutina y le da un cierto encanto a lo cotidiano.

Para Almeida la muerte juega un papel destacado en sus creaciones, ya que es parte de la transformación del ser humano, y de los seres vivos en general, como las flores que se van secando y por eso siempre las guarda, ya que para ella representan la energía positiva. (Carreras: 2007: 19) Se puede decir que sus altares son como una especie de escenografía y que las va conformando al tiempo que va construyendo sus imágenes. Almeida comenta: “Los altares son la energía de las personas, la fe de las personas que creen el algo; los altares son su forma de demostrarlo”. (Carreras: 2007: 22) Es decir sus altares representan a la gente y sus intenciones, y es a través de la cultura popular que nos habla de la energía que el cuerpo utiliza para sanar o llevar deseos positivos a las personas.

Es interesante mencionar que la misma Lourdes Almeida no es una persona religiosa, pero cree en la energía y en todo lo que se puede lograr con el trabajo físico. No se trata de ser irreverente con las divinidades sino de darle una lectura diferente al rescatar las tradiciones populares y darles un sentido más atractivo y de energía positiva.

Para esta artista la vida es como una fotografía en la que siempre se va transformando la realidad de los seres vivos o tal vez se congela, con la intención de preservar la vida y de que no mueran las cosas. Al parecer la muerte es un tema muy ambivalente, ya que nos gusta estar cerca de la muerte y por eso nos atraen las representaciones de ella, pero a la vez le tenemos miedo. La vemos con respeto, pero nos burlamos de ella.

Sobre los altares de muertos en “El mesías mexicano” Anita Brenner señala, que “El Día de los Muertos quedó establecido por los frailes misioneros de acuerdo al calendario cristiano, pero era ya un hábito antiguo entre los mexicanos.” ( ... ) “Los vivos no tocan la comida hasta que los muertos se han ido, permaneciendo sentados toda la noche con sus

“muertitos”, como si estuvieran en un velorio mexicano donde se canta, se ora, se bebe y se ama. Todos “velan el muerto” comiendo sobre las tumbas, que quedan convertidas en mesas de banquete similares a las que se dispusieron en las casas, y sobre ellas se pone la comida, entre apretados ramos de flores de color morado profundo, y la amarilla y áspera al olfato cempoalxóchitl, la sagrada y ancestral flor.” (Brenner: 2007: 83)

La religiosidad en la posmodernidad también se ve ligada a la idea del consumo, del mercado y la comunicación. Según Gilles Lipovetsky ahora vivimos un tiempo en el que todo es excesivo, se vive al extremo y con gran rapidez. Se integra el pasado, y se replantean el consumo y la individualidad y se vive con inseguridad en un tiempo de riesgo e incertidumbre. Todo esto en un marco de globalización neoliberal y junto con ello una revolución de las tecnologías de información. Se revalora el pasado y por eso se sigue redescubriendo. Lo antiguo y la nostalgia son argumentos de venta, instrumentos de marketing. El deseo de identidad, seguirá haciendo de la memoria una necesidad. Para él la globalización moviliza mitos y relatos fundadores, patrimonios simbólicos, valores históricos y tradicionales. Se trata de que nos reconozcan por lo que somos según nuestra diferencia comunitaria e histórica, por lo que nos distingue de los demás. La hipermodernidad exige reconocer al otro por su diferencia y también se caracteriza por el uso de la memoria revisada, la reactivación de las creencias tradicionales y la hibridación del pasado. (Lipovetsky: 2006).

Al abordar el fenómeno que se suscita a partir de los noventa en el arte en México, es necesario tomar en cuenta que es una década en la que se generan nuevos cuestionamientos y lenguajes, pues se están viviendo grandes cambios, los cuales también tienen que ver con el consumo, pero se puede decir que es una nueva época en la que se busca también generar reflexión por lo identitario, lo cual tiene que ver con las creencias tradicionales, la religión, el guadalupanismo.

Cuando se observa la obra “Retrato de retratos” de 1992 (Figura 26) de Adolfo Patiño (1954-2005), para muchos puede ser vista como un sacrilegio, ya que de alguna manera se da una subversión iconográfica tanto

de Cristo como de la Virgen de Guadalupe. Sin embargo, dentro del contexto del pop art, se puede entender más bien como una obra que implica imágenes de consumo por una sociedad que está movida o manipulada por los medios de comunicación, de ahí que también intervengan en la imagen otras figuras como Marilyn Monroe, Frida Kahlo, La Mona Lisa y un billete de un dólar. Patiño recurre a la misma estrategia que utilizó Andy Warhol, al utilizar imágenes que se consumen en masa y por eso las multiplica de manera reticular. Se convierte en un objeto al cual se le resta su aura. Walter Benjamin escribe en "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", (Benjamin: 2003: 15) que si una imagen se reproduce varias veces, la imagen se transforma al repetirse masivamente, e interviene el problema de la autenticidad o unicidad de las imágenes. En algunos casos se puede ver como en ciertas obras donde se repite la figura de la Virgen de Guadalupe, en vez de quitarle su aura, le otorga una nueva, la obra entonces cobra otro sentido para el espectador. Se pierde su unicidad y autenticidad, pero en el caso de la imagen de la Guadalupana, se mantiene su valor de culto. Es por eso que el querer reproducir un objeto para apoderarse o acercarse a él, es cada vez más irresistible, lo cual deriva en el éxito de las tienditas de souvenir en cualquier sitio.

Las diferentes imágenes en "Retrato de retratos", parece la misma imagen repetida varias veces, pero al verse detenidamente, se ve como el autor deja intactas las figuras de Frida Kahlo y la de Marilyn Monroe y en las de Jesús o la de La Virgen de Guadalupe lleva a cabo un acercamiento en las partes que busca resaltar, por lo que parecen distorsionadas. Lo cual se observa en la primera fila, la de La Mona Lisa, en la que hace un acercamiento tal, que acaba por verse ligeramente diferente el rostro. Tal vez decidió no transformar mucho la imagen de la Virgen de Guadalupe, tras el incidente de Rolando de la Rosa en 1988 con la exposición "El real tiempo real" en el Museo de Arte Moderno. Esta exposición causó una gran reacción en la crítica y sobre todo en las personas muy devotas a la Guadalupana, a la Unión Nacional Sinarquista y al Comité Nacional Pro-Vida. Se interpretó como una gran burla a la Virgen el que el artista Rolando la Rosa le

sobrepusiera en su rostro un retrato de la cara de Marilyn Monroe y también había otros montajes sobre otras imágenes religiosas y sobre los símbolos patrios. Este incidente mejor conocido como el de la Lupe-Marilyn, desencadenó la renuncia del director del Museo de Arte Moderno, Jorge Alberto Manrique. Otro conocido suceso que se dio en torno a la imagen de la Virgen de Guadalupe es el del dibujo titulado "La patrona", llevado a cabo por Manuel Ahumada y destruido mientras se encontraba expuesto en el año 2000 en el Museo del Periodismo y las Artes Gráficas de Guadalajara. Una vez más el director de la institución renuncia a su puesto. Todo esto nos habla de la censura y la falta de libertad de expresión. Además queda claro que en pleno siglo XXI, sigue habiendo una gran devoción y religiosidad y un rechazo por los artistas que toquen los temas sagrados y no sólo del pueblo mexicano, pues es un fenómeno que se ve mundialmente, como el caso de la exposición titulada "Sensation" (1997) en la Royal Academy de Londres de los Young British Artists y que fue itinerante en Berlín y Nueva York y que recibió un rechazo y crítica semejante.

La Virgen de Guadalupe y su culto en nuestro país es sumamente fuerte y arraigado. La Basílica de Guadalupe se ha convertido en el destino religioso más visitado del mundo. Cada año recibe este lugar cerca de 20 millones de personas. Desde su aparición en 1532, la Guadalupana es la que ha otorgado a la Iglesia en México un fundamento espiritual autónomo. Muchos la ven como la continuación idólatra del culto a la diosa azteca Tonantzin, pero lo que es evidente es que el patriotismo y la religión se mezclaron desde que fue tomada la imagen de la Virgen como estandarte de la Independencia de México por Hidalgo. Es un arquetipo que forma parte de los mexicanos desde el origen de éstos y por lo mismo ha sido el referente inmediato de su identidad social. El mito guadalupano forma parte de una importante representación cultural desde el siglo XVI y la construcción y transformación paulatina de esta figura mítica se ha constituido a lo largo de la historia de México en un campo de lucha. La historia de la cultura en México incorpora en sus diferentes etapas el uso iconográfico del mito como una estrategia para legitimar concepciones del mundo en función de diversos

intereses. Es por eso que Octavio Paz comenta en "Los hijos de la Malinche" que "el culto a la Virgen no sólo refleja la condición general de los hombres sino una situación histórica concreta, tanto en lo espiritual como en lo material". (Paz: 2007a: 175) Hoy también se encuentra a la Virgen de Guadalupe en producciones en las que existe una carga erótico-sexual, seducción, teatralidad, desnudo, obras que hacen referencias al mestizaje en México y que llaman la atención pues conviven personajes de diferentes épocas con ella. La Guadalupana se convirtió en la patrona oficial de la ciudad de México en 1737 y desde entonces no ha dejado de tenerse como uno de los principales fenómenos religiosos en México que atrae masas. Juárez en 1859 prohibió varias fiestas nacionales sobre todo las religiosas, y las procesiones, sin embargo deja la fiesta de la Guadalupana, y además exime de la nacionalización de los bienes de la Iglesia a la Basílica de Guadalupe. Hoy la imagen de la Virgen de Guadalupe se ha convertido en una imagen de consumo. Ella es parte de las imágenes donde se mezclan referencias, se mezclan los lenguajes y están llenas de paradojas. Para muchos resulta irreverente y un tanto polémico, desconcertante pero también novedosa. Sus pinturas contienen alegorías patrióticas y religiosas, escenas de situaciones cargadas de referentes históricos determinantes en la construcción de la identidad mexicana. Esto lo lleva a cabo inspirándose en la pintura histórica, religiosa y costumbrista mexicana desde el siglo XVI hasta el XIX, en donde había una clara identidad nacionalista. La creencia y el fervor son parte de la idiosincrasia mexicana y estos dos aspectos a veces se usan para transgredir y provocar al espectador por medio del imaginario tradicional mexicano al mezclarlo con aspectos sexuales como la promiscuidad. Comúnmente los artistas retoman del pasado romántico, idealizado, las alegorías de los valores nacionales y los aspectos formales de esa época, pero cambian los contenidos finales llevándolos a un ámbito de trasgresión.

Queda claro que Patiño busca crear una discusión o reflexión en torno a la noción de tradición, lo popular y la permeabilidad de la cultura mexicana ante el impacto del consumismo y el imaginario estadounidense,

(Vázquez Mantecón: 2007: 195) ya que las imágenes que presenta forman parte de nuestra cultura, que todos llevamos, es nuestro bagaje, son imágenes que de alguna manera hemos visto alguna vez en nuestra vida, y que pertenecen a la memoria colectiva pero que en el siglo XXI con la globalización, ya serán presentadas como hibridaciones.

Adolfo Patiño conocido como Peyote y más tarde como Adolfo fotógrafo, fundó el grupo de Fotógrafos independientes hacia 1976. Este grupo pretendía que un nuevo público que viera sus fotografías colgando en las calles, se sensibilizara. Se trataba de imágenes que ya no tuvieran que ver con el fotoperiodismo, ni con nada que tuvieran que ver con la escuela formalista para ellos ya "caduca". El respondió con una propuesta que no tenía que ver con cuestiones políticas, era una fotografía en la que se incluía "lo cotidiano, lo intrascendental, lo chafa y un aspecto deliberadamente mal hecho...una especie de fotografía de aficionado pretencioso" (Debroise: 2007a: 201) Es decir, tomó una postura en la que acentuaba con cierta ironía lo cursi y ridículo que podrían resultar imágenes cotidianas como travestis, prostitutas, roqueros u objetos que iba recolectando a lo largo de su vida y exponiéndolos a la manera de Duchamp, como recuerditos de boda, de viajes y demás objetos disímbolos. Patiño llevó a cabo un espacio teatral titulado "Artespectáculo: Tragodia segunda" (1978), en la que presentó como escenografía una estructura piramidal como si fuera un altar de muertos y en la que incluyó todo tipo de objetos que remitían a la imagen de México. Debroise menciona que este tipo de altar pretendía denunciar en "tono paródico el imperialismo cultural" (Debroise: 2007d: 234) y que "La Tragodia" sería como el antecedente más completo de esta reivindicación posnacionalista de una iconografía popular, de una cultura visual, de un kitsch urbano y que estos objetos de la cultura popular mexicana servirán después para el neomexicanismo. (Debroise: 2007a: 202 y 203).

Patiño es uno de los primeros fotógrafos en salirse de los esquemas formalistas y también en su persona, de ahí su importancia. Sus obras de la década de los noventa resultan muy lejanas a sus primeros trabajos, se puede apreciar una evolución y de alguna manera se ve en él cómo pasan

esos símbolos identitarios mexicanos, de ser una muestra más sencilla a una obra más conceptual, con un mensaje más elaborado, que tiene que ver con una sociedad de consumo y con las ideas de Warhol. Fue uno de los primeros fotógrafos en fomentar el análisis y hacer que las personas se cuestionaran otras formas de expresión, sobretodo fuera de los museos y espacios convencionales, ya que se fue a las calles, logrando generar además nuevos espacios de exhibición, por eso para algunos fue visto como un situacionista. Para muchos artistas en ese momento, el permanecer en museos y galerías significaba estar de acuerdo con que su obra fuera vista como objeto de consumo, por eso prefirieron exponer en espacios alternativos como el metro, las calles o edificios abandonados.

Otro artista muy prolífico que fotografía también temas religiosos es Pedro Meyer. Es una figura que ha resurgido en estos últimos años en el ámbito de las galerías y museos. Sobretodo ahora que ha expuesto en más de 60 lugares de la República Mexicana con su exposición retrospectiva "Herejías" (2008). Esta exposición itinerante, es una recopilación de diferentes obras que ha reunido a lo largo de su vida, resultado también de diferentes viajes. Además en su página de Internet se puede tener acceso a sus fotografías, y diversos trabajos de sus diferentes épocas. El ser director de Zonezero le permite trabajar a nivel global. Llama la atención ya que fue uno de los primeros en experimentar con la fotografía digital y el primer fotógrafo en México en trabajar el formato CD-ROM como medio de expresión. Se puede decir que es un visionario ya que experimentó con técnicas que no se usaban en su momento. Para él la foto digital es parte de la revolución tecnológica global que tiene lugar en el mundo, (Malvido: 2002: 17) así como las guerras, la educación o la comunicación, todo es digital y es interesante ver la repercusión o impacto que causa a nivel social y artístico, además por que la tecnología está en constante cambio, así como la forma de percibirla también. Para Meyer los fotógrafos son básicamente contadores de historias y crean puentes entre las mismas. Puede mostrar sus fotos a través de un lente crítico, o también puede poner al espectador a voltear a ver algo que no le gusta mirar, tal vez por ser una realidad cruda, de ahí el poder

de las imágenes. Para él la nostalgia es una manera de estancarse y de ahí que él no ve las cosas con tristeza. Meyer dice lo que quiere decir porque ha encontrado la libertad para hacerlo, a través del color, los formatos, y la manipulación que quiere presentar de la realidad. (Meyer: 2007)

Para Meyer la fotografía representa un referente autobiográfico (Carreras: 2007: 200) es decir de los lugares que ha visitado a lo largo de su vida, de su familia, de sus conocidos o simplemente de situaciones que no pueden escapar a su cámara.

De Meyer se encuentran varias fotografías con sentido de identidad, como un ejemplo, vemos una imagen muy popular, tomada en Los Ángeles, "Carmen y la Virgen" (1996) (Figura 27) en la que hay una pareja y de fondo varias imágenes religiosas, desde la Virgen de Guadalupe hasta santos y Cristos. Vemos un enfrentamiento entre la devoción y la tentación, entre la inocencia y la malicia. Esta obra forma parte de la exposición de "Herejías" pero dentro de la subdivisión "Espectáculos" curada por Gustavo Prado. Meyer ve al espectáculo público como una oportunidad de mostrar como va cambiando el espíritu de la diversión en diferentes épocas. También dentro de la misma serie se ve un joven disfrazado de conchero. Es una imagen sin título del 2006 tomada en Coyoacán, en la ciudad de México. La cual nos remite a la imagen de otro conchero de Mata Rosas de la serie México-Tenochtitlán. Sin embargo el de Meyer está a color y es otra la sensación que transmite, es más real, más vivo. Otra serie dentro de "Herejías" es la dedicada a las imágenes religiosas y su comercialización y ahí se pueden ver varias fotografías muy representativas de los mercados donde se venden esas imágenes. Meyer a partir de los años cincuenta comenzó a documentar festividades y rituales religiosos de México, pues en la búsqueda de definir la cultura y el espíritu de México fue necesario para él ser testigo de sus tradiciones y su religión. Esta serie la curó Elizabeth Ferrer. Ella comenta que Meyer ha retratado con insistencia a las actividades religiosas mexicanas dentro de un híbrido contexto contemporáneo. Su meta es transmitir la experiencia religiosa en su totalidad ya sea en la trascendencia espiritual y en su comercialización. (Meyer: 2007) Esto se puede observar en imágenes de

principios del siglo XXI donde se muestran mercados (2008) o un puesto de dulces con calaveras de azúcar (2005) en Xochimilco. En otra serie titulada "México" presenta una imagen titulada "Los niños Dios" (2008) en la que capta un puesto con muchos niños Jesús en la misma pose para el pesebre, sobre la cual Ferrer señala: "sus imágenes dan la bienvenida a la paradoja... la religiosidad choca contra el escepticismo". (Meyer: 2007) Se trata de una mezcla de creencias y de sincretismo de lo prehispánico y lo colonial, es por eso que resultan tan interesantes para ilustrar lo que es hoy en día la identidad de México.

La producción tanto de Patiño como de Meyer genera una reflexión sobre la realidad de México en relación a sus imágenes iconográficas. Ambos dan una visión muy similar en cuanto al consumo de imágenes en la década de los noventa y de Meyer se ve como fue evolucionando su trabajo hasta hoy y lo bien posicionado que se encuentra tanto en la red como en galerías y museos, cosa que no se puede decir de la producción de Patiño debido a su muerte prematura.

## 5. Lo real y lo imaginario.

“La fotografía tiene como condición mecánica de la imagen el instante de lo representado y con ella cambió la comprensión y configuración de los modos tradicionales de representación artística. El ojo humano empieza a ver fotográficamente en lo que a la verdad y a la memoria se refiere”.

(Barrios: 2004: 17)

Jean Baudrillard, en su texto “Cultura y simulacro”, hace referencia a cierto tipo de enmascaramiento y de cómo se puede “pervertir” una realidad. El simulacro es según el Diccionario de la Real Academia Española, una “Imagen hecha a semejanza de alguien o algo, una idea que forma fantasía”. Cuando se reflexiona en estos conceptos se piensa en artistas como Alex Dorfsman (1977) que logra conjugar en sus fotografías la fantasía con la imagen. En su serie titulada “It's almost real isn't it?” (2004) Dorfsman publica retratos de imágenes emblemáticas de diferentes lugares del mundo. Son paisajes urbanos, son imágenes que podrían ser postales de cada sitio, pero le da un nuevo enfoque o lectura. Por ejemplo la imagen del Palacio de Bellas Artes, (Figura 28) es una fotografía intervenida, que cuestiona la arquitectura mexicana de uno de los edificios más representativos del Distrito Federal y sede del INBA. Primero le hace un acercamiento a la fachada principal del edificio, luego le da una tonalidad como rojiza, siendo que todo el edificio es originalmente blanco (de mármol), y después le sobrepone una como transparencia de la carrocería frontal de automóvil, con faros y placa del Distrito Federal. El le da a la foto un tratamiento que transforma la imagen original y la vuelve artificial.

Samuel Mesinas señala que Dorfsman reflexiona sobre el “efecto producido por el uso de las imágenes para fines publicitarios y turísticos en la percepción ulterior que se tiene acerca de lugares aparentemente conocidos”. (Mesinas: 2004) Es decir, quiere ver hasta donde llegan las imágenes en el inconsciente colectivo de los ciudadanos, ver hasta donde el referente se

vuelve artificial. Cuando se llega como turista a una ciudad, lo primero que se hace es ver edificios o lugares emblemáticos del lugar, por ejemplo en París la Torre Eiffel, en Nueva York La estatua de la Libertad y en México, serían el Zócalo, la Catedral, la Basílica de Guadalupe y el Palacio de Bellas Artes. Inmediatamente el visitante se saca una foto con el edificio por detrás y es ese acto lo que lleva a pensar al visitante que ya cumplió su misión de turista. En esas "escenografías preconcebidas", como las llama Dorfsman, el visitante no puede ver otra cosa, por eso él artista juega un papel importante, al mostrar al espectador una serie imágenes novedosas e ilusorias. Dorfsman comenta: "Mi trabajo es una crítica a esa necesidad contemporánea de representar lo que ya existe, a esa idea que tienen las sociedades de poder retener algo que ya no poseen" (Mesinas: 2004), las imágenes convencionales las modifica creando nuevas, jugando con la imaginaria turística por medio de las construcciones mentales de la realidad, en relación a la identidad visual de cada lugar. Son paisajes artificiales que mezcla junto con naturales. El artista nos hace una manera de "trampantojo urbano", y nos hace reflexionar sobre la relación entre el modelo real y lo representado, pues este último se vuelve un objeto de consumo. El construye una representación que se mimetiza con el entorno, lo cual genera una ilusión, y de esta manera da una nueva visión de la realidad, ya que nos hace confundir lo real con lo imaginario.

El artista dice: "Trato de encontrar en estas fotos la relación que existe en la vigencia de algo y lo real, la referencia se vuelve ya la mimesis de las cosas, se vuelve la representación más allá de lo real". (Campech: 2004)

Existe otro caso muy semejante a las producciones de imágenes creadas de Dorfsman, son las de César Martínez (1962), quien hace también una reflexión del mundo global. En la serie de fotografías "La vuelta al mundo en trajinera y otras sorpresas" que presentó en Madrid (noviembre de 2006 - febrero del 2007) en el Instituto de México en España, el artista llevó a cabo una serie de montajes, es decir realidades construidas, simuladas, en las que incluye varias trajineras viajando por los ríos de las más importantes capitales del mundo. Estas construcciones fotográficas según Andrés Isaac Santana

son falsificaciones que sirven para establecer un intercambio simbólico, capaz de remover el esquema habitual de presentación de las realidades del otro, al mismo tiempo que induce reflexiones sobre la falacia del descubrimiento, la permanencia y el cuestionamiento de la globalización cultural como nueva y sofisticada forma de colonialismo. (Santana: 2007) El trabajo de César Martínez tiene que ver con el aspecto social y las imágenes estereotipadas que tenemos de cada sitio, lo cual le permite en un mundo globalizado llevar a cabo su propuesta. Europa de alguna manera sigue siendo para el mexicano un modelo de cultura hegemónico, no así Estados Unidos que es más bien un centro de poder económico o refugio de inmigrantes latinos en su mayoría. España es también en especial un lugar de relación histórica, política y cultural con México, pero también incluye a varios países porque son modelos europeos que guardan cierta relación con los países latinoamericanos. Este artista nos lleva a una reflexión que tiene que ver con el multiculturalismo. La chinampa, parte del imaginario local mexicano, juega el papel central en su propuesta y hace que el espectador la vea en relación a los modelos de conocimiento que se tienen de las grandes urbes. Es importante también comentar el juego de palabras que hace en cada imagen para fusionar culturas. Por ejemplo: "Coronas, coronitas y teorías del caos frente a los Chantliparlaments" (Figura 29), "Xochimilcas en Pragachilco Town" o "Xochimilcas en el río Tamesiluapan en Cholulondres City". Es decir, altera códigos del lenguaje y también códigos visuales al incluir en una imagen conocida, un "objeto fetiche", que es exótico para ese entorno y que pertenece a un espacio completamente diferente. Estas imágenes encuentran un sentido no en la realidad, sino en la invención ficcionalizada de esa supuesta realidad. Además César Martínez complementa esta exposición fotográfica con un video que da testimonio o prueba de la "veracidad" de las imágenes, sin embargo esto forma parte también del juego de ficción que presenta. En este planteamiento donde siembra la duda entre lo que es real y lo que es imaginario, es donde se encuentra la relación con el trabajo de Dorfsman. La fotografía en específico donde sale la cerveza Corona puede ser vista como parte de una estrategia

publicitaria, pero el autor no lo aclara abiertamente, o también puede ser interpretada como que retoma a la cerveza Corona por ser un producto que es tan popular y tan conocido mundialmente como parte de su mismo discurso de globalización.

Dentro del rubro de imágenes creadas, puede figurar también el proyecto de José Raúl Pérez (1962) titulado "Tarot chilango" con la que fue premiado en la séptima Bienal de fotografía en 1995, con el Premio al Estímulo, del Centro de la Imagen. Se trata de 22 imágenes fotográficas que simulan ser cartas de tarot, las cuales representan el orden cósmico, conocidos como "Arcanos Mayores". Son fuerzas que rigen las vidas de los seres humanos. Los personajes que representa pertenecen a los juegos del tarot tradicionales como "el mago", "la sacerdotisa", "el emperador" y "el loco" (Figura 30), entre otros, pero utiliza como modelos personajes arquetípicos de la cultura mexicana. Por ejemplo en el caso de "el sumo sacerdote", el artista fotografía a un hombre disfrazado, de los que suelen ponerse en la Alameda como rey mago o en el caso de "la fuerza", Pérez ejemplifica esta carta con dos luchadores, "la templanza" es representada como una mujer en un puesto de jugos en un mercado. A la carta de "la estrella" la muestra como una piñata típica de las posadas y unos niños tratan de romperla. El autor comenta de su trabajo que: "No son fotografías que permitan leerse como retratos de sujetos particulares, sino que en ellas el modelo individual es sólo un pretexto para aludir a un concepto general...que propone al espectador el juego de verse a sí mismo como un destino que no escapa al orden universal". (Pérez: 2009)

Es interesante el tratamiento que le otorga a estas fotografías en blanco y negro, y un formato igual que las cartas de tarot originales, que se muestran junto con estas imágenes.

La fotografía funciona como un registro de la realidad pero podemos ver como puede ser también un medio de invención de mundos imaginarios o de interpretaciones de obras que ya son conocidas y que pertenecen al imaginario cultural de una nación puede hablarse entonces de reapropiaciones. Joan Fontcuberta en "El Beso de Judas", (Fontcuberta:

2007) señala que existe una manipulación por parte del artista al modificar las imágenes así como su relación que guardan con la sociedad. En este sentido para Fontcuberta el manipular los elementos iconográficos de la cultura popular y distorsionarlos, hace que el espectador se acerque realmente a la obra de arte, ya que se genera una vivencia completamente distinta a la que se podría tener ante una obra convencional. Al presentar como una estrategia, escenas que son ficciones, el espectador duda de la veracidad de las imágenes, muchas veces por ser convincentes los documentos que las acompañan; es entonces que la fotografía contribuye a encubrir la verdad. Ya sea una escenificación, una falsificación, una modificación, una creación, una trasposición, una manipulación del objeto fotografiado o del soporte fotográfico, que no permiten una lectura veraz, la realidad se transforma para adquirir una nueva cara, que incluso en la mayoría de los casos contradice la intención de la imagen original, por que la lleva a contextos ajenos que no nos son familiares, es decir, se juega con las referencias. Fontcuberta pone en duda así la significación del medio fotográfico.

Otro ejemplo de lecturas nuevas a obras ya conocidas es el trabajo de Miguel Calderón (1971), quien carga a sus obras de realismo y distorsiona los referentes originales. Son obras de contenido violento, crudo e incluso mordaz, raya en ocasiones en lo absurdo al llevar al límite ciertas situaciones que sólo son posibles en México.

Calderón llega a México después de haber estudiado en Estados Unidos en el San Francisco Art Institute. Funda junto con Yoshua Okón (1970) La Panadería en 1994 y con él incursiona en el videoarte. Ambos utilizan el video para evidenciar su investigación sobre el comportamiento humano y en el cual con un sentido lúdico y cierto cinismo, tratan temas como la corrupción, los roles sociales y comportamientos inesperados, a veces pervertidos, a veces retorcidos. Reconfigura la percepción que habitualmente tenemos de la realidad y de la moral.

El trabajo de Calderón es muy amplio, sin embargo me enfocaré en la serie de imágenes que tienen lugar en el Museo Nacional de Arte. Se trata de la serie "Employee of the month" (1998). Para llevar a cabo este trabajo él

visitó varias veces el museo, y le llamó la atención la obsesión que el personal de intendencia llevaba a cabo por la limpieza del inmueble. El entonces aprovecha un día que el museo estaba cerrado para organizar que la mayoría del personal de intendencia, museógrafos y custodios fueran los protagonistas de sus intervenciones. El pretendía que dicho personal recreara las obras de los grandes pintores de siglos anteriores que están expuestas en las salas de dicho museo. Es necesario mencionar la importancia de haber escogido este museo y no otro. Esto se debe tal vez a que representa una etapa del México porfiriano, arcaico y empolvado, donde se dictaban los parámetros de creación artística bajo las normas de la Academia de San Carlos. Calderón pasa por alto todos los convencionalismos y lleva a cabo un nuevo acercamiento de los trabajadores a las obras y su entorno. Le da una nueva lectura y sutil crítica a todo el conjunto que implica el museo, obras, trabajadores y a la institución misma. Se puede decir que esta serie tiene una intención burlona e irreverente, sobre todo a la institución del mismo museo, sin embargo, este ejercicio resultó accesible para el público en general. Además de darle un nuevo significado al lugar y a las obras, de hacer partícipes a los trabajadores de un momento creativo y divertido para ellos, los sacó de su rutina, al mismo tiempo que les otorgó una importancia a los que generalmente pasan desapercibidos por los visitantes del museo.

En la imagen "Employee of the month "#2" de 1998 (Figura 31), Calderón hace una recreación de la obra de 1857 titulada "El juramento de Bruto" de Felipe Santiago Gutiérrez. Este óleo estuvo en la décima exposición de la Academia de San Carlos, en él se escenifica la muerte de la casta Lucrecia, el cual es un tema que a su vez es tomado de un relato de Ovidio. En la escena Bruto jura vengar la muerte y el abuso de Lucrecia, quien es una patricia romana violada por un hijo del rey Tarquino. Este hecho sucede durante la liberación de Roma en el año 510 a. C. Al ser violada ella se suicida para salvar el honor y la reputación de su padre Lucrecio y su esposo Colatino, y así queda ella como un ejemplo de valor ante el deshonor. Bruto arranca el cuchillo con el que Lucrecia se quitó la vida y exclama "Juro por esta sangre castísima que la injuria hecha por el hijo del rey recibirá su

merecido". Este tema fue muy recurrido por los artistas neoclásicos, quienes mostraban ejemplos de moralidad a la sociedad de su tiempo por medio del arte. Calderón le dio un plumero a la chica que representa a Lucrecia muerta para hacer las veces de cuchillo, mientras que se recarga en una aspiradora. Bruto jura venganza y señala a Lucrecia con un radio control. Al fondo la Torre Latinoamericana.

## 6. El archivo en la contemporaneidad

Ana María Guasch en su artículo "Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar", (Guasch: 2005) señala como ha surgido recientemente una reflexión a considerar a la obra de arte en tanto que "archivo". Es decir artistas que se interesan por el arte de la memoria como estrategia para legitimar la historia cultural, para poder definir nuestros vínculos con el pasado, y así también definir nuestro presente. Es decir sin el pasado no podemos construir nuestras identidades.

Al citar el pasado se busca vencer al olvido, y se le da una nueva lectura, un nuevo significado. La memoria cultural, mostrada a través de un archivo visual, puede ser mostrada de muchas maneras, una propuesta muy interesante es la de Tatiana Parceró (1967).

Retratar el pasado y llevarlo al presente a través de la memoria, apegada a los ritos ancestrales, es el objetivo de Tatiana Parceró. Ella recrea en su cuerpo la iconografía indígena y colonial. El cuerpo es su tema principal y en él realiza lo que ella denomina una "cartografía". Una cartografía donde narra historias pasadas, desde lo prehispánico, el mestizaje y su actualidad. Lo orgánico en conjunción con lo cultural.

José Luis Trueba Lara en el libro "Cartografías", habla de como Tatiana Parceró hace una reflexión y una narración, de la herencia, del pasado, de la historia en su cuerpo. (Trueba: 2008:10) Proyecta acetatos y fotografías a color en diversas partes de su cuerpo, a manera de tatuajes, de diferentes temas. Parece como si pudiera ver a través del cuerpo como si fueran rayos X y además esto le permite manejar varias dimensiones. El cuerpo se presenta como un mapa celeste, "un microcosmos que se encuentra contenido en ella", pero invita a ver más allá de la piel, traspasar esos límites y ver el interior. Para Trueba: Estas imágenes son un ejercicio que obliga a reinventar o a recordar "la historia de un cuerpo: la historia del sujeto, la razón última para proclamar que el cuerpo es único e individual, pues sus marcas contienen hechos irrepitibles de un pasado que se

materializa en sus mismidad.” (Trueba: 2008:14) El ser humano sólo se explica a sí mismo gracias a su pasado, lo determina y es por eso que nos enseña su raíces a través de la serie de códigos prehispánicos en “Actos de fe 2003-2004” o en “Cartografía interior 1995-1996” (Figura 32) o mapas virreinales (Nuevo Mundo 1998-2000). El cuerpo humano así como las huellas digitales, es único e irreplicable, pues en él se tienen marcas, cicatrices y tatuajes, que son parte de la historia de cada individuo. Tatiana Parcero lleva a cabo algo similar al proyectar en su cuerpo las huellas que dejaron marcada la historia de México y que quedan como cicatrices en la memoria de cada individuo; que lleva consigo esa parte del mestizaje, de la evangelización y de la colonización.

Ella explica que trabaja con el cuerpo como fórmula para reconstruir experiencias y símbolos culturales y sociales. “Lo exploro como mapa donde relaciona conceptos como identidad, memoria, territorio y tiempo. Me interesa traducir emociones, reinventar y recrear vivencias y metáforas visuales”. (Trueba: 2008: 57) Estos territorios visuales como ella los llama, son también resultado de su formación como psicóloga, es por eso que parecen introspecciones y por medio de sus fotografías lleva a cabo un análisis del ser humano, su cuerpo, su historia y su cultura. Por eso también que tenga como un carácter ritual, y además recuerda mucho a la cubana Ana Mendieta, básicamente en su trabajo con la naturaleza, el cuerpo humano y la femineidad. Parcero lleva a cabo una reflexión intimista muy poética sobre mundos interiores a través de sus mapas. Sus imágenes atrapan al espectador y lo llevan a realizar un proceso de pensamiento en el cual se intenta descifrar esas superficies fragmentadas de cuerpo, lo cual es parte del ser humano también, el que siempre estamos intentando ver el mundo por medio de mapas o esquemas. Ella nos da otra manera de vernos a nosotros haciendo referencia a nuestro pasado.

En la producción de Miguel Rodríguez Sepúlveda (1971) titulada “Emergía. Una obra para América Latina” (febrero de 2009) también se puede ver como se muestran imágenes pertenecientes a la cultura mexicana, a ese

atractivo casi turístico, al que pertenecen la Virgen de Guadalupe, Pedro Infante, Zapata y El santo (luchador) entre otros (Figura 33).

Es una exposición que recientemente se mostró en el Museo Experimental Eco, donde el artista llevó a cabo un registro de obra con fotografías y video. La energía puede ser definida como “la energía útil (exergía) de un tipo específico, que ha sido usada tanto directa como indirectamente en el proceso de elaboración de un determinado producto o servicio”. (Wikipedia) Se trata de una serie de obras en las que se especula sobre la condición de los referentes culturales dentro del proceso histórico, político y social de Latinoamérica y los esfuerzos necesarios para el proceso, propiciando una serie de preguntas sobre la identidad, los destinos, las pertinencias, los resultados y los costos. Estas reflexiones se reflejan en el esfuerzo de un grupo de personas que realizan un trabajo físico aparentemente inútil (correr) y el sudor de éstos que deslavan una imagen pintada en su espalda. Dicha imagen representa un paradigma de identidad para cada país al que ha ido el artista y las aspiraciones de la cultura local. Es decir, dependiendo del lugar, son los íconos que representa, los cuales se adecuan a los paradigmas y aspiraciones locales. Con esta exposición el autor ha viajado a Bogotá, Quito, Caracas y México. Por ejemplo en Caracas en el 2007 representó a Bolívar, mientras que en México, representó en las espaldas de los corredores a Pedro Infante, Zapata, La Virgen de Guadalupe, La bandera mexicana, El Santo (luchador), etc.

Su propuesta que hace reflexionar sobre la identidad y el consumo de la sociedad, también invita a pensar en los ideales e íconos que definen las variantes y similitudes en nuestra identidad latinoamericana, que sustenta parte de nuestras aspiraciones, memorias e imaginarios colectivos, como costumbres, tradiciones e himnos.

Los dibujos de las espaldas de los corredores son llevados a cabo con papel picado de algodón (como una plantilla) y de esos dibujos se toman improntas (tinta sobre papel de algodón) las cuales también expone.

El artista se interesa por la relación simbólica de grupos sociales a partir de la energía ejemplificada por el desgaste. Especula sobre la condición

de los referentes culturales dentro de Latinoamérica exponiendo al cuerpo como campo de experimentación. Para Rodríguez "Emergía" es la cadena de acciones y resultados, donde se lleva a cabo un ejercicio plástico en el que algunas personas llevan a cabo un esfuerzo que provoca sudoración y que deslava imágenes de sus espaldas relacionadas a la identidad nacional, lo cual se contrapone al trabajo útil de la creación de cualquier producto o servicio.

Sepúlveda desarrolla su propuesta en la ley de la conservación de energía, en la que la energía no se crea ni se destruye, sólo se transforma. A partir de la transformación de la imagen por el esfuerzo del corredor, problematiza nuestro entorno social, político, económico y cultural. Las imágenes de nuestro imaginario colectivo se recrean y se destruyen continuamente, así es que si se borran, se disuelven, se distorsionan y al estar en decadencia, se permite así que se renueven. Al ver su obra se piensa en la resignificación de las identidades en el mundo contemporáneo y al proyectarlo hacia Latinoamérica es una manera de llevar las cosas a un nivel global, dejando atrás lo mediático, en donde se ve un desbordamiento de imágenes.

Un ejemplo más de esa distorsión del imaginario colectivo mexicano puede ser el caso de Minerva Cuevas (1975) quien lleva a cabo instalaciones y propuestas muy innovadoras en relación al activismo social. Aprovechando la publicidad y la tecnología como el Internet, distribuye masivamente mensajes o productos a la sociedad, en las que asume posturas políticas y contestatarias.

En una de sus exposiciones "La venganza del elefante" lleva a cabo dos interesantes producciones que merece la pena comentar. Una instalación donde coloca un tanque y una bandera de México "Tanque y bandera" (2007) (Figura 34) cubierta de chapopote en el que solamente deja el color rojo intacto en la bandera, lo cual también deja claro el símbolo de huelga, o en su proyecto "Numismática-Arqueología del capital" (2007) trata el tema de la crisis de la esfera social en relación con el mundo natural. Ambas obras surgen de recientes investigaciones en el sureste mexicano en la búsqueda

de chapopoterías naturales. La colección de monedas busca reflexionar sobre el medio de pago que se usaba en las Tiendas de raya de las haciendas henequeras de Yucatán, Chiapas y Campeche, empleadas en la época de la Revolución Mexicana, con lo cual nos invita a reflexionar sobre la esclavitud y explotación de trabajadores de las haciendas en México, que siguen siendo explotados en la actualidad junto con los recursos naturales,

Adolfo Patiño con su obra de la bandera también nos invita a reflexionar en los motivos patrios y la idea de consumo, siguiendo el mismo patrón de "Retrato de retratos", lleva a cabo: "Estudios locomotivos a la E. Muybridge. Entre el aire y la bandera mexicana", (1991) (Figura 35). Al ver cómo la bandera "más bonita del mundo" en la obra de Patiño se reproduce tantas veces, provoca verla como un objeto diferente al patriótico.

Teresa García G. Besné menciona en su análisis que la bandera es uno de los emblemas de donde se extrae el mayor capital político, sirve para homogenizar, conmover y persuadir a las masas de sustentar discursos demagógicos íntimamente ligados con asuntos referentes a lo nacional, a la patria e identidad. (García G. Besné: 2004: 13). La historia de México se ha fundado en mitos y éstos se renuevan constantemente a través del tiempo. Su permanencia más que su veracidad es lo que importa. El mito se construye primero como una forma de memoria colectiva, "un registro del pasado en el que se plasma un evento real o imaginario o héroes o divinidades que marcan el inicio de una identidad espiritual de una comunidad, un pueblo o una nación; algo o alguien que da sentido y voluntad de vivir a sus integrantes". (Córdova: 1995: 21) Al llevarlas al plano de lo visual, esas imágenes tienen infinidad de posibilidades de interpretación, otorgan muchos mensajes y valores. El escudo nacional es un símbolo con muchas lecturas, el águila es un símbolo que representa la fuerza del sol, también puede ser interpretada como un ser que puede llegar a los dioses y llevarles mensajes a los hombres, como para los aztecas, quienes la consideraban mensajera de Huitzilopochtli y la serpiente representa el agua. Puede tener muchas interpretaciones el escudo nacional, pero lo que es seguro es que es un signo unificador, que simplifica la mexicanidad.

En la obra de Patiño al retomar el formato del fotógrafo inglés Eadweard J. Muybridge (1830-1904) y sus estudios sobre cronofotografía, da como resultado una composición muy al estilo del experimento del “Caballo en movimiento” de 1878 de Muybridge, por eso puede pensarse como un homenaje a ese artista. Según Olivier Debroye, Muybridge ofrece una visión objetiva del movimiento de las cosas, para ver mejor lo que escapa a la visión directa, ya que pretendía convertir al sujeto de sus fotografías en un objeto homogéneo analizable, y con la cuadrícula que enmarca dichos objetos, se pueden distinguir mejor las diferencias de movimiento. (Debroye: 1988) En el caso de Patiño se ve la imagen de la bandera en sus diferentes movimientos provocada por el viento que choca contra ella y la mueve.

Es digno de mencionarse la labor de la fotógrafa Lourdes Grobet (1940) quien lleva a cabo un trabajo que no puede pasar por alto. Con sus imágenes sobre los luchadores se ha distinguido de manera internacional. Estas obras son consideradas como una referencia constante de la fotografía documental contemporánea, pues se ha dedicado a fotografiar este tema por más de veinticinco años. Ella menciona en una entrevista que siempre trató de alejarse de hacer cosas de corte folclórico o de indios. Sin embargo se dio cuenta que el luchador es el indio proyectado en la ciudad y se encontró de esta manera con el México profundo que tanto le interesaba. (Abelleyra: 2005: 487) Para Grobet es interesante el haber entrado al mundo de los luchadores y haber tenido la oportunidad de conocerlos de cerca como al Santo a quien consideró un maestro y quien le cambió la perspectiva de lo que eran estos hombres. Su material sobre el arte pugilístico urbano, es muy rico y exhaustivo pues utiliza espacios tanto privados como públicos, en donde retrata diferentes elementos de nuestra sociedad en diferentes actitudes. Pueden verse desde una mujer luchadora amamantando, al público enardecido, escenas de personajes ensangrentados, la sofisticación de los trajes, los triunfos y derrotas, fenómenos, una serie de timbres postales de Blue Demon, así como un grupo de luchadores en poses glamorosas. No se puede pasar por alto a Fray Tormenta, sacerdote enmascarado oficiando una misa. (Figura 36) En este panorama real, Grobet concentra la historia de este

deporte tan mexicano que forma parte del imaginario y memoria mexicana. En torno a este trabajo Lourdes Grobet publicó dos libros “Espectacular de Lucha libre” (2005) y “Retratos de familia” (2009). En éste último da un giro a su trabajo, pues buscó retratar a los luchadores, ya no en el cuadrilátero, sino en su “lucha por la vida”, es decir en su vida profesional, pues necesitan otro trabajo para completar sus ingresos. Se puede observar por ejemplo al personaje conocido como “Villano V” en su carácter de dentista atendiendo a un paciente o a “La Briosa” con su traje de mujer policía. Nos enseña una visión mucho más personal de los luchadores, pero sin perder su anonimato, tan cuidado por ellos. Se puede entender que el mundo de las luchas ya ha cambiado, ya que hoy en día se ha comercializado mucho, los luchadores cada vez forman su cuerpo más con sustancias químicas que en el gimnasio y se encuentran involucrados otros intereses económicos como mafias y apuestas. Antes sólo era un espectáculo exclusivo de los barrios populares en donde el público hacía la mayor parte, sin embargo no deja de ser una válvula de escape en donde todos pueden llegar a desahogar sus emociones y presiones. La lucha libre está ligada a la cultura popular y sin importar que recientemente haya entrado a la televisión como en la empresa de la triple A, Grobet logra dar un testimonio real de este deporte de tradición mexicana.

Por último debe mencionarse la participación del peruano Aldo Chaparro (1965) en la exposición “Zebra Crossing” en Alemania en el 2002, en la Casa de las Culturas del Mundo. Este artista ha trabajado gran parte de su vida en México y ha incursionado en la curaduría, fotografía, el diseño y la escultura. Su obra titulada “Room” (2002) (Figura 37) que forma parte de esa exposición en Alemania, llama la atención, pues se trata de un fotomural y tres esculturas de formica. El fotomural es de un paisaje del pintor decimonónico José María Velasco y al sobreponerle un código de barras alude al comercio del arte. El objetivo de la exposición fue juntar a una generación de artistas mexicanos para rechazar progresivamente las representaciones nacionales. Además su reflexión fue también en torno a cómo las fronteras se van convirtiendo en zonas de hibridación e invita a repensar sobre las estructuras urbanas y las geografías en el mundo

globalizado. En relación a este autor cabe mencionar otro artista, Yishai Jusidman (1970), que entre muchas obras que caracterizan su trabajo, destaca la serie "El astrónomo". Se trata de unas esferas de madera en donde lleva a cabo representaciones de paisajes esféricos que toma también de obras del paisajista José María Velasco. Su propuesta cambia y rompe con el esquema bidimensional al que está acostumbrado el espectador y su manera tradicional de ver los paisajes del siglo XIX.

Finalmente habrá que agregar que todavía queda mucho por investigar, pues día a día se encuentran nuevos ejemplos del arte que se ha propuesto denominar como neoidentitario. En este trabajo de investigación solamente se lleva a cabo una selección de los artistas que se han considerado como los más representativos de este tema.

## CONCLUSIONES

El mexicano siempre ha cargado con una tradición estética compleja y en cuanto al terreno creativo, se ha movido en tres ámbitos: el de la iconografía oficial, el mundo religioso y las manifestaciones populares. El primer ámbito, el oficial, tiene que ver con la política y el sentido nacionalista, en el segundo interviene el guadalupanismo, la devoción por los ángeles y santos como la Santa Muerte, los altares de muertos, las pastorelas, las piñatas, medallas, etc., y en el tercer ámbito intervienen por ejemplo la lucha libre, los mariachis, las danzas y las figuras populares como Pedro Infante. Todo el arte mexicano tiene conexión con estos tres ámbitos.

Replantear o redefinir la identidad, por medio del arte, es lo que varios artistas se proponen actualmente. En cada capítulo de esta investigación, se dan a conocer diversos discursos que se encuentran relacionados con la identidad mexicana. Se trata de evidenciar la conformación de elementos identitarios en las obras de artistas mexicanos contemporáneos, así como reflexionar sobre las nuevas formas de construcción de la realidad y la reflexión que genera el imaginario arraigado a la cultura mexicana en el espectador. Son varias las razones que llevan a la creación, al uso y difusión-consumo de dichas imágenes locales, en las que visualmente se presentan los valores tradicionales de la cultura mexicana, entre las que destaca la preservación y reflexión de las tradiciones. Dichas imágenes las hemos llamado imágenes de neoidentidad, las cuales cumplen muchas funciones tanto histórica como social y política, por eso no tienen mensajes simples.

Así como el arte moderno se mezcló en un momento con otras corrientes artísticas, así también se ha podido relacionar con los patrones visuales propios de nuestra identidad, contribuyendo a la formación de la memoria colectiva. Dicha memoria colectiva está conformada por los símbolos identitarios que han funcionado como elementos de cohesión nacional a lo largo de la historia de México y por eso están dirigidos a todo el público, porque es parte de la memoria nacional.

Es importante hacer énfasis en la diferencia del neomexicanismo de los años ochenta con el arte de la década siguiente. En los ochenta se dio el proceso de consolidación de México como actualidad artística, lo cual se ganó un lugar en los circuitos artísticos a nivel internacional, posteriormente se abren nuevos espacios alternativos donde se consolida el arte como neoconceptual. Es entonces que se utilizan nuevos soportes plásticos y surgen varias publicaciones sobre arte. Algunos artistas llevan a cabo una crítica más sutil a las instituciones y existen otros que deciden llevar una buena relación con quién promueve el arte. En los noventa con el TLC (1994) en México se da un cambio significativo hacia los discursos globales, lo cual también se ve reflejado en las formas de representación artística. Se da una producción artística más de concepto y reflexión y esto dio como resultado propuestas diversas en lenguaje, estrategia y técnica. En medio de la crisis de valores, la posmodernidad toma imágenes de la cultura y se da una necesidad de recuperar lo propio como método de identificación incluyendo las contradicciones que esto implica. México es la tierra de todos los sincretismos, de lo híbrido, también por eso el surgimiento de tantos géneros confundidos, cuestionamientos y creaciones de identidades nuevas que retoman lo pintoresco, los estereotipos y clichés.

Lo híbrido se presenta una vez más como en épocas anteriores y a lo largo de toda la historia de México, por ejemplo con los aztecas que asimilaban las culturas de los que dominaban, luego con la cultura española durante la Conquista y la época colonial y en el siglo XIX con la influencia francesa dando como resultado lo neoprehispánico. El trabajo de los museos es ir organizando la producción artística, de manera que puedan estos períodos ser estudiados de manera ordenada. Hoy en día es cada vez más difícil el trabajo de los estudiosos del arte pues no se puede abordar el tema como en años anteriores, hoy este tema es más complejo e implica un conocimiento más amplio para descifrar sus significados, contenidos y lenguajes no unificados.

Hoy vivimos en una industria de la nostalgia y donde se comercia con ella. Esta industria se dedica sistemáticamente a la producción de

recuerdos, a la generación de una memoria, por eso por ejemplo, se presentan tantos músicos que estaban de moda hace años. Se trata de hacer constancia de vivencias y preservar memorias. En la posmodernidad se tiene una mirada nostálgica que nos lleva a un pasado imaginario (no necesariamente el real) y nos lleva a tener una actitud diferente con el presente, nos ayuda a entenderlo.

Se observa que los artistas representan a lo mexicano de una manera más compleja, tratando de evidenciar su identidad, pero no como una estética nacionalista, o tradicional como a principios del siglo XX. En un principio México necesitó reafirmar su aparato iconográfico nacional, para usarlo como herramienta de internacionalización, sin embargo en la actualidad ya no es necesario. Con el acelerado ritmo de vida de este mundo globalizado, se alteran nuestros modos de percibir el tiempo y el espacio, pero a la vez se da un proceso de apertura a los intercambios, donde existen propuestas artísticas con nuevas tecnologías que generan nuevos espacios de exposición y también nuevas formas de percepción.

Se considera que el aspecto identitario por una lado se debilita cada vez más y que será considerado sólo como parte de un pasado cultural incompatible con la dinámica del mundo actual, pero por otro lado puede verse también como revitalizado por la memoria colectiva de un pueblo, para muchos como una estrategia de mercado y es entonces cuando será cuestionable su valor de culto al ser visto como mercancía. Walter Benjamin diría que es eliminada su aura y es por eso que circulan las imágenes por Internet y demás medios masivos de comunicación, de una manera incontrolable y a gran velocidad. Queda el trabajo de interpretación de dichas imágenes, eso sí es único, ya que cada persona cuenta con herramientas diferentes para enfrentarse y leerlas. Las estructuras de pensamiento han evolucionado y también los modos de presentación en el arte. Se puede ver como esta producción donde está presente lo mexicano, es una aproximación conceptual en forma de cita, alegoría, de crítica o comentario, de esta forma lo local se presenta con un lenguaje más complejo, más conceptual, ya no tan

estereotipado y por lo mismo se le requiere abordar con herramientas más complejas.

Los discursos poscoloniales cuestionan la legitimidad y el universalismo de las culturas occidentales, así como la construcción de las identidades nacionales en los países colonizados, sin embargo el arte es una herramienta muy poderosa que ha contribuido a ese proceso de legitimación de la identidad en la contemporaneidad. Los artistas hacen mirar lo nuestro, dando a conocer una nueva forma de ver esa identidad, con imágenes pertenecientes a la colectividad, que podrían parecer imaginería turística en principio, pero que es presentada de manera híbrida y con la cual se dan a conocer nuevos significados, los cuales son llevados a diversos niveles de lectura. En la época contemporánea y global, lo mexicano cobra un gran sentido en el terreno de las artes, ya que se da una producción de tipo local, que contribuye a la construcción de un imaginario mexicano y que responde a una necesidad de público por reconocer elementos que les son familiares y gratos. Sin embargo al compartir el imaginario entre muchos se van diluyendo las diferencias.

Lejos de lo que José Vasconcelos pretendía al construir un arte popular basado en las tradiciones mexicanas nacionales, hoy en día se construye un arte donde están presentes los aspectos locales, tradicionales, pero que responda a la forma de vida acelerada, multicultural, de rápido consumismo, que hace que se vayan perdiendo las identidades. Por eso es una forma de rescate de lo nuestro. Se trata de no perder lo tradicional, pues es lo que hace a los pueblos.

El objetivo de los nacionalismos es dar un carácter unitario a un grupo humano complejo y heterogéneo a través de sus procesos simbólicos. En el caso de México la urgencia de construcción del proceso nacionalista ha sido urgente desde la Conquista. Las referencias que se utilizan han sido varias desde el pasado indígena, hasta las formas que se ven en el cine y la televisión. Las formas de concebir esas formas de identidad se expanden a varios ámbitos, las cuales cubren las necesidades de consumo visual y de conocimiento de los fenómenos culturales contemporáneos.

Hoy en día se apoya al arte neoidentitario con la ayuda de varios legitimadores de arte como son los curadores, los críticos, los museos, las galerías y las industrias privadas, como la destacada Fundación Jumex, que se ha caracterizado por promover y especular con el arte mexicano.

La producción fotográfica contemporánea en México es muy amplia y compleja ya que por un lado contribuye a la reflexión en torno a la problemática de México pero dentro de un marco de globalización. En el presente trabajo se interpretaron los fenómenos artísticos de una selección del imaginario neoidentitario desde finales del siglo XX a principios del siglo XXI. Se ve como resultado como la fotografía fue el medio artístico central para la actividad posmoderna ya que se basa en una serie de paradojas propias de la globalización.

En esta época los artistas ya no buscan documentar, sino que ahora se pretende construir. En la actualidad se conjugan varios estilos, los cuales se entrecruzan con varios aspectos del ser humano, como su historia, sus creencias, sus símbolos, emblemas y a la vez las nuevas tecnologías, como la fotografía; cuya importancia radica en su aportación como nuevo lenguaje que genera nuevas lecturas, nuevas técnicas, encuadres, color y temáticas y que se fusiona con las demás artes. La fotografía es una manifestación que reemplazó a otras disciplinas artísticas y que también capta lo que el ojo no puede, como microorganismos o movimientos rápidos. Es un medio que conlleva una gran responsabilidad, pues no se trata tan sólo de una representación de la realidad, sino que al congelar un instante fijo, se muestra una realidad matizada por el autor; sobretodo al enfrentarse a un mundo global y complejo a la vez, que se encuentra en transformación y definición constante y en el caso de México se enfrenta el fotógrafo a una realidad contrastante y a situaciones que inevitablemente invitan a ser captadas por el lente ya sea de manera análoga o digital. Mediante los imaginarios colectivos los fotógrafos logran reconformar la realidad, pero una realidad fragmentada, ya que la tarea del espectador es acabar de completarla. El espectador es el que observa y se reconoce en el otro, que es lo diferente, lo diverso y es en la globalidad donde se construye "el otro".

Hoy en día existen diferentes tipos de fotografía: documental, de registro, de reportaje, de moda, de propaganda, retocada, creada, el fotomontaje, fotocollage, la fotografía compuesta, las técnicas de manipulación y las simulaciones electrónicas, etc., sin embargo todos estos tipos lo que hacen por igual es capturar el tiempo en un instante, detener un momento único. De igual manera también siguen habiendo fotógrafos que trabajan tradicionalmente para recrear el mundo. La fotografía es considerada como un medio con infinitud de posibilidades para llevar a cabo desde la concepción, la realización y la difusión de obras de arte y sobre todo habrá que señalar que el aspecto de la verosimilitud en cada fotografía es la que hace reflexionar más al espectador.

Hoy es vista la fotografía como una herramienta de análisis crítico, por medio de la cual, el ser humano define su relación frente a las imágenes. Se busca marcar una identidad, llevar lo distintivo de México a una reflexión mayor, pensar en torno a la memoria local. Es importante también la discusión sobre el impacto que causa la fotografía en el espectador así como la difusión e inmediatez de sus imágenes, y su reproducción, pues al hacer cada vez más accesibles a muchas personas las imágenes, trae como resultado que haya diversas respuestas así como diferentes niveles de percepción.

A la fotografía se le considera como uno de los ejes del arte posmoderno, ya que experimenta constantemente con formatos, soportes, manipulaciones y técnicas nuevas tanto electrónicas como digitales, tanto así que sus posibilidades se han vuelto ilimitadas. En el medio artístico fue muy rápida la integración de la fotografía como herramienta para la creación, ya que muchos la toman como registro de sus performances, happenings e instalaciones y ya no importará tanto el rigor o excelencia técnica de las imágenes, lo que importa es que dichas imágenes se integren a un paradigma global, de manera que se rompe con los códigos anteriores.

El significado de la imagen fotográfica en la cultura visual contemporánea se ha transformado así como su valor en la sociedad. La fotografía digital amplía y multiplica las posibilidades de simulación, de

desarrollo de la hiperrealidad, además se ha multiplicado la presencia social de la fotografía, puesto que se ha convertido en un objeto de uso cotidiano, integrado a los celulares y a los Ipods y como herramienta indispensable en el Internet; se encuentra omnipresente en todos los medios y soportes de comunicación. De ahí que la fotografía digital pueda ser completamente artificial, creada completamente, por eso muchas veces se puede afirmar que las imágenes son simulaciones de la realidad.

La posmodernidad es una época en la que se ponen en crisis los grandes relatos y discursos, donde se tiene una necesidad de reconocer la diversidad y la heterogeneidad culturales y donde se ven alterados los modos de ver. Es donde surgen los debates en torno a la naturaleza del arte y su valor. Es en esta época donde conviven la búsqueda de la innovación junto con el rescate de la tradición, esto es lo que distingue al arte neoidentitario. Un país en crisis de identidad tanto política como cultural como lo es México, busca en sus raíces, en su historia y en su tradición temas de creación artística, dando como resultado obras complejas en las que se muestran los últimos adelantos tecnológicos.

Somos testigos de cómo ha cambiado el sentido de la representación, de la concepción de las imágenes y de su registro en la memoria, sobre todo por la forma de su reproducción masiva. Las imágenes de neoidentidad pueden ser vistas como una estrategia de mercado, pero habrá que reflexionar si se producen por gusto o por responder a una demanda y donde se trata de cubrir una necesidad social. Pues el mercado es el terreno en el que se mueve necesariamente el arte, en el que intervienen las casas de subastas, los dealers, los galeristas, críticos, curadores, publicaciones y museos. Hoy en día es más exitosa una obra que haya sido más vista y más publicada, por que es más reconocible y por lo tanto su valor aumenta. El mismo Marcel Duchamp pudo haberse contradecido cuando entró al mundo del mercado al permitir en 1964 que se llevaran a cabo un número limitado de copias de sus más famosos ready-made.

Para muchos críticos de arte, los artistas contemporáneos se alejan de las prácticas artísticas que tengan que ver con lo local y más bien buscan generar reflexión y una autocrítica dentro del marco de globalización. El arte busca estar en los circuitos de debate internacional y separado de lo local, pero se comprende que pueden convivir lo global y local en donde se reflexione sobre los valores y problemáticas actuales de nuestro país. Se observa que nadie inventará el hilo negro en el arte, es decir un nuevo estilo, pero lo que sí se ven son combinaciones, hibridaciones. Por eso muchos artistas buscan imágenes propias de su cultura como referencias de su memoria colectiva donde se reactiva el imaginario dentro de un mecanismo de relaciones simbólicas. México es un tesoro visual y eso lo aprovechan los artistas de la posmodernidad, de manera que hacen producciones en las que unen pasado y presente con lo propio, lo cual da como resultado tener una conciencia crítica del presente que es movida por ese concepto de nostalgia, creando identidades nuevas o neoidentidades.

En cuanto a los resultados obtenidos concretamente de esta investigación se puede señalar en el primer apartado que gracias a que se hace un recorrido del arte mexicano a través de su historia se puede entender mejor el por qué subsisten tantas contradicciones hasta el día de hoy en las producciones artísticas, pues los mexicanos seguimos arrastrando con ciertos conflictos sobre nuestra identidad mexicana en la que se ven involucrados aspectos de colonialismo, búsqueda de poder y la creación de un nacionalismo. Asimismo se señala el papel que el arte mexicano ha jugado en el panorama internacional en los últimos años, donde se reconoce un arte mexicano, en la mayoría de los casos, en el que aparecen las mismas figuras de la primera mitad del siglo XX y es que todavía se ve con cierta reserva el mostrar con orgullo lo que se produce actualmente, pues resulta fácil proyectar un arte ya conocido y aceptado por el público en general. El segundo apartado se divide el estudio de la neoidentidad mexicana en seis temas. En el primero dedicado a la mirada contemporánea de la ciudad, se observa como el arte neoidentitario mexicano tiene como escenario primordial la ciudad. Existen sitios específicos dentro de la ciudad de México como el

Zócalo donde especialmente conviven tantas personas que fácilmente se generan situaciones que inspiran a los artistas a crear. El problema de la frontera con Estados Unidos y México genera demasiada polémica pues se ven involucrados sentimientos encontrados en torno a la identidad de ambos lados y de alguna manera tanto chicanos como mexicanos que se quieren ir a trabajar allá, se ven unidos por los elementos que generan una cohesión. En el inciso dedicado a la cultura automotriz, se reflexiona sobre el uso y papel tan relevante que juega el automóvil como símbolo de identidad mexicana. La religiosidad, la espiritualidad que todavía subsiste en nuestro país y que en el resto del mundo globalizado cada vez se está perdiendo más, destacan figuras como la Virgen de Guadalupe, los santos mexicanos y ciertas costumbres y tradiciones como las procesiones, posadas o altares de muertos. Todos estos elementos no pueden pasar desapercibidos para los artistas mexicanos, ya que en ellos encuentran una fuente verdadera de inspiración. Resulta divertido encontrar producciones artísticas que buscan más allá de las representaciones tradicionales, romper con los parámetros y cambiarlos. Es entonces que se pone en duda lo real y lo imaginario por medio de fotomontajes, en las que se llega a confundir al espectador.

Por último en el tema sobre el archivo en la contemporaneidad, se concluye que en estas producciones artísticas mexicanas, la memoria del pueblo no se ha perdido y se hace presente de varias maneras, a través de sus códigos, de sus espectáculos y de sus personajes característicos de la cultura mexicana. Es el recuerdo del pasado y los elementos identitarios que contribuyen a definir nuestro presente.

Estos seis temas en donde se dan diversas formas de representación son los que sirven para contestar a la pregunta ¿Qué formas de identidad está planteando el arte de hoy? Se trata de la neoidentidad en el arte que por medio de lo local responde a los planteamientos del mundo global.

En las próximas celebraciones por el Bicentenario de la Independencia y el Centenario de la Revolución en el 2010, el mexicano se ve obligado a reflexionar sobre su identidad y la mejor forma de hacerlo es

por medio del arte. Como contraparte Cuauhtémoc Medina considera como "festivalización" a este homenaje que lleva a cabo el Estado por medio de la cultura, se trata de un simulacro de comunidad donde interviene un mecanismo por el cual la memoria de la insurrección social será ritualmente liquidada. Donde todas las instancias académicas y culturales se pelean por obtener parte del presupuesto público. Donde se devalúa el mito revolucionario. (Medina: 2007b)

Medina espera que la gente genere una postura más crítica ante este tipo de festejos que señala como absurdos, alejarse de la falsedad, que el Estado ya no manipule los discursos ni los símbolos nacionales, que los críticos de arte poco a poco lleven una tarea des-identificadora y anti-patriótica del arte contemporáneo, para lo cual requerirán sustraerse en lo posible de la industria de la ideología.

Como puede observarse se sigue generando una discusión en torno a los elementos identitarios mexicanos, este tema no se agota, ya que abre diversos espacios de crítica y se muestran al respecto nuevas perspectivas.

## LITERATURA CITADA

- Abaroa, Eduardo. 2000. "Rubén Ortiz". Arte Contemporáneo de México en el Museo Carrillo Gil. CONACULTA/INBA, Landucci Editores, México.
- Abelleyra, Angélica. 2005. "Una vida sin máscaras. Entrevista con Lourdes Grobet". Lourdes Grobet. Océano, México.
- Acevedo, Esther. 2002. Esther Acevedo (coordinadora). "De lo nacional a lo arquetípico: la des-territorialización del paisaje (1900-1950)". Hacia otra historia del arte en México. La fabricación del arte nacional a debate. (1920-1950). Arte e imagen, CONACULTA, tomo III, México.
- Algara, Claudia. 2003. "Arte circunstancia: a propósito de "Diagnósticos urbanos", a veinte años del CECUT". Curare, enero/junio, número 21.
- Anderson, Benedict. 2007. Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo. FCE, 1983 Primera edición. México.
- Andrade, Yolanda. 2005. Serie a color titulada Figuras y artífices. <http://www.zonezero.com/exposiciones/fotografos/andrade/intsp.html>
- Appadurai, Arjun. 2001. La modernización desbordada. Dimensiones culturales. Argentina, Ediciones Trilce y Fondo de Cultura Económica Argentina. <http://www.globalizacion.org/biblioteca/AppaduraiAldeaGlobal.htm>
- Arriola, Magali. 2005. "Cuando el destino nos alcanza. Breve recuento biográfico de la escena artística de México", Exit. Difusión Cultural UNAM, Olivares & Asociados, S. L., México, Salamanca.
- Barrios, José Luis. 2003a. Lugar (es) la urbe y lo contemporáneo. Acervo artístico Fundación Televisa. Museo de Arte de Zapopan, MAZ, México.
- Barrios, José Luis. 2003b. "Estética, delirio e iconografía política: lo grotesco y el poder en Ricas y famosas". Curare, enero/junio, número 21.

- Barrios, José Luis. 2004. "arte/FACTOS". Salón de arte Bancomer. Armas y Herramientas. CONACULTA, INBA, Museo de Arte Moderno y Fundación BBVA Bancomer. México.
- Barrios, José Luis. 2007. El curador como dispositivo de visualidad, Seminario Internacional de Museo Universidad Iberoamericana, México.
- Barthes, Roland. 1989. La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía. Paidós, Barcelona.
- Baudrillard, Jean. 1978. Cultura y simulacro. Ed. Kairós, Barcelona.
- Benítez Dueñas, Issa Ma. 2004. Issa Ma. Benítez Dueñas (coordinadora). "Introducción". Hacia otra historia del arte en México. Disolvencias (1960-2000). Arte e imagen, CONACULTA, tomo IV, México.
- Benítez Dueñas, Issa María. 2006. La historia perdida del arte en México. Revista CURARE, CURARE, A. C. Nr. 27, julio-diciembre. México.
- Benjamin, Walter. 2003. La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. Ed. Itaca. México.
- Brailovsky, Katya. 2008. Obras. <http://www.fundacionpedromeyer.com/china/kbrailovsky/indexsp.html>
- Brenner, Anita. 2007. "El mesías mexicano", Anatomía del Mexicano, Random House Mondadori, Roger Bartra (compilador), México.
- Calderón, Miguel. 2008. Art talk. <http://vids.myspace.com/index.cfm?fuseaction=vids.individual&VideoID=3983144>
- Cámara, Ery. 2005. "Artistas mexicanos en el escenario internacional", Exit. Difusión Cultural UNAM, Olivares & Asociados, S. L., México, Salamanca.
- Campech, Saraí. 2004. Once Noticias. 13 de julio. [www.onceninos.tv/noticias/index.php?modulo=despliegue&dt\\_fecha=2004-07-13&numnota=65](http://www.onceninos.tv/noticias/index.php?modulo=despliegue&dt_fecha=2004-07-13&numnota=65)
- Carreras, Claudi. 2007. Conversaciones con fotógrafos mexicanos. Editorial Gustavo Gili, Barcelona.

- Cordero Reinman, Karen. 2002. Esther Acevedo (coordinadora). "La invención del arte popular y la construcción de la cultura visual moderna en México". Hacia otra historia del arte en México. La fabricación del arte nacional a debate. (1920-1950). Arte e imagen, CONACULTA, tomo III, México.
- Cordero Reinman, Karen. 2004. Issa Ma. Benítez Dueñas (coordinadora). "La invención de las neoidentidades mexicanas: estrategias modernas y posmodernas". Hacia otra historia del arte en México. Disolvencias (1960-2000). Arte e imagen, CONACULTA, tomo IV, México.
- Córdova, Arnaldo. 1995. "La mitología de la Revolución Mexicana". Mitos Mexicanos. Coord. Enrique Florescano. Editorial Nuevo siglo Aguilar, México.
- Corona Livia. Obras. <http://www.liviacorona.com/#>
- Chen, Gilberto 2007. La mirada de 45 fotógrafos mexicanos.  
<http://zonezero.com/exposiciones/fotografos/china/index.php?idiom?=sp>
- Debroise, Olivier. 1988. "La invención de Muybridge", La Jornada 5 de octubre. México.
- Debroise, Olivier. 2001-2002. Pecho tierra de Betsabeé Romero. [www.arte-mexico.com/critica/od108.htm](http://www.arte-mexico.com/critica/od108.htm). Galería de Arte Mexicano, diciembre
- Debroise, Olivier. 2005. Fuga mexicana. Un recorrido por la fotografía en México. Editorial Gustavo Gili, México.
- Debroise, Olivier. 2007a. "El dandy kitsch", La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997. UNAM, México.
- Debroise, Olivier. 2007b. "Me quiero morir" La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997. UNAM, México.
- Debroise, Olivier. 2007c. "Puertos de entrada: el arte mexicano se globaliza 1987-1992". La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997. UNAM, México.
- Debroise, Olivier. 2007d. "Peyote y compañía Tragedia Segunda". La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997. UNAM, México.

- Debroise y Medina. 2007. Genealogía de una exposición. La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997. UNAM, México.
- Doctor, Rafael. 1997. Territorios singulares. Fotografía contemporánea mexicana. Centro de la Imagen, Comunidad de Madrid, Sala de Exposiciones del Canal de Isabel II. Madrid.
- Fontcuberta, Joan. 2007. El beso de judas. Fotografía y verdad. Gustavo Gili, Barcelona.
- Gallo, Rubén. 2004. New Tendencies in Mexican Art. The 1990's, Palgrave McMillan, Nueva York.
- García Canclini, Néstor. 1990. Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad. Grijalbo. México.
- García Canclini, Néstor. 2000. La globalización ¿productora de culturas híbridas? <http://www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html>
- García G. Besné, María Teresa. 2004. Pintura Mexicana en la década de los 80: Registro visual de transgresiones. Tesis de Maestría en Arte Moderno y Contemporáneo. Universidad Autónoma de Querétaro, Facultad de Bellas Artes, México.
- García, Pilar. 2002. Esther Acevedo (coordinadora). "Hitos canónicos: la huelga de 1911 en la Escuela Nacional de Bellas Artes". Hacia otra historia del arte en México. La fabricación del arte nacional a debate. (1920-1950). Arte e imagen, CONACULTA, tomo III, México.
- Giménez, Gilberto. 2007. Estudios sobre la cultura y las identidades sociales. ITESO, CONACULTA, México.
- González Cruz Manjarres, Maricela. 2006. "Momentos y modelos e la vida diaria. El fotoperiodismo en algunas fotografías de la ciudad de México, 1940-1960". Historia de la vida cotidiana en México. Tomo V, volumen 2, Siglo XX. La imagen, ¿Espejo de la vida?
- González Flores, Laura. 2004. Issa Ma. Benítez Dueñas (coordinadora). "Fotografía mexicana contemporánea: un modelo para armar". Hacia otra historia del arte en México. Disolvencias (1960-2000). Arte e imagen, CONACULTA, tomo IV, México.

- Guasch, Ana María. 2005. Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar.  
<http://www.raco.cat/index.php/Materia/article/view/83233/112454>
- Gutiérrez Galindo, Blanca. 2005. "Las artes visuales en México (1960-2004)", Exit. Difusión Cultural UNAM, Olivares & Asociados, S. L., México, Salamanca.
- Helguera, Pablo. 2005. "La generación XX y su doble encrucijada". Exit. Difusión Cultural UNAM, Olivares & Asociados, S. L., México, Salamanca.
- Hutcheon, Linda. 1998. "Irony, Nostalgia and the Postmodern". Universidad de Toronto. <http://www.library.utoronto.ca/utel/criticism/hutchinp.htm>
- Jameson, Frederic. 1988. Posmodernismo y sociedad de consumo. La posmodernidad. Hal Foster ed. Kairós, México.
- Jusidman, Yishai. 1996. De colecciones, conexiones y conectes. <http://www.arte-mexico.com/critica/yj27.htm>
- Lipovetsky, Gilles. 2006. Tiempo contra tiempo o la sociedad hipermoderna, en Lipovetsky y Charles, Sébastien. Los tiempos Hiperrmodernos, Anagrama, Barcelona.
- Loustaunau, Esteban. E. 1998. Enlaces en el caos: actores translocales en la megaciudad Augustana College. <http://www.Lasa.international.pih.edu/Lasa98/Loustaunau.pdf>
- Lloyd, Daniel. 1996. La recuperación del kitsch. <http://zonezero.com/magazine/essays/distant/zironia2.html>
- Liotard, Jean-François. 1988. La Diferencia, Barcelona, Gedisa.
- Malvido, Adriana. 2002. "El pasaje secreto a la luz" en Cuartoscuro, Revista de fotógrafos, Año IX, julio-agosto. México.
- Malvido, Adriana. 2005. "Rolando de la Rosa, el poder del símbolo en un arte para todos", Proceso, Cisa, 15 de mayo, México.
- Mata Rosas, Francisco. 1995. Conferencia dictada en Diciembre de 1995 en la Ciudad de México en el Centro de la Imagen, con motivo de la presentación de los premios otorgados por la Fundación Mother Jones <http://zonezero.com/magazine/articles/mata/matatextsp.html>

- Mata Rosas, Francisco. 2008. Francisco Mata Rosas.  
<http://www.franciscopmata.com>
- Medina, Cuauhtémoc. 2000. "El caso Orozco", Reforma 25 de octubre  
<http://www.laticritic.com>
- Medina, Cuauhtémoc. 2006. "Delays and Arrivals" Curare, julio-diciembre, Nr. 27, México.
- Medina, Cuauhtémoc. 2007a. "La Ironía, La Barbarie, El Sacrilegio"  
<http://zonezero.com/magazine/essays/distant/zironia2.html>
- Medina, Cuauhtémoc. 2007b. "Fantasmas pasteurizados"  
[http://www.salonkritik.net/0910/2009/08/fantasmas\\_pasteurizados1\\_cuah.php#more](http://www.salonkritik.net/0910/2009/08/fantasmas_pasteurizados1_cuah.php#more)
- Mesinas, Samuel. 2004. "Artificios de la realidad". El Universal. Lunes 5 de julio,  
[www.2.eluniversal.com.mx/pls/impreso/version\\_imprimir.html?id\\_nota=35939&tabla=cultura](http://www.2.eluniversal.com.mx/pls/impreso/version_imprimir.html?id_nota=35939&tabla=cultura)
- Meyer, Pedro. 2007. La mirada de 45 fotógrafos mexicanos.  
<http://www.fundacionpedromeyer.com/china/kbrailovzky/indexsp.html>
- Meyer, Pedro. 2009. Pedro Meyer.  
<http://www.pedromeyer.com>
- Mitchel Snow, K. Yolanda Andrade. 2002. Pasión Mexicana. CONACULTA/Fonca, México.
- Moholy-Nagy, László. 1928. "Fotografie (sic) ist Lichtgestaltung", Bauhaus, vol. II, Nr. 1 enero, pp. 2-9.
- Monroy Nasr, Rebeca. 2002. Esther Acevedo (coordinadora). "Del olor a pólvora a la luz del rascacielos: tres décadas de fotoperiodismo mexicano". Hacia otra historia del arte en México. La fabricación del arte nacional a debate. (1920-1950). Arte e imagen, CONACULTA, tomo III, México.
- Mraz, John. 2007. "Nacho López y la mexicanidad". Nacho López, Luna Córnea, CONACULTA, Centro de la Imagen, Editorial RM, México.

- Navarrete Cortés, Alejandro. 2007. "La producción simbólica en México durante los años ochenta" La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997. UNAM, México.
- Paz, Octavio. 2007a. "Los hijos de la Malinche" Anatomía del Mexicano, Random House Mondadori, Roger Bartra (compilador), México.
- Paz, Octavio. 2007b. La mirada de 45 fotógrafos mexicanos. Acotación de Dante Busquets.  
<http://zonezero.com/exposiciones/fotografos/china/index.php?idiom?=sp>
- Pérez, José Raúl. 2008. Obras.  
<http://www.jrp.fotograditura.com/content/personal/tarot/tarotchilango5.htm>
- Ricardo, Jorge. 2008. "Crea Betsabeé Romero arte desde lo urbano". Reforma 1 de noviembre, México.
- Romero Betancourt, Elizabeth. 2007. "Francisco Mata Rosas. De lo colectivo a lo individual". Cuartoscuro. Año XIII, número 83, abril-mayo, México.
- Santana, Andrés Isaac. 2007. En el reverso de la escritura: historia e invención La vuelta al mundo en trajinera de César Martínez. Réplica 21. [www.replica21.com/archivo/articulos/s\\_t/501\\_santana\\_cesar.htm](http://www.replica21.com/archivo/articulos/s_t/501_santana_cesar.htm)
- Sloane, Patricia. 2005. "Otros recuerdos del porvenir", Exit. Difusión Cultural UNAM, Olivares & Asociados, S. L., México, Salamanca.
- Trueba, José Luis y Tatiana Parceró. 2008. Cartografías. Artes de México, Colección Luz portátil. México.
- Valenzuela Arce, José Manuel. 1995. "Mojados y chicanos". Mitos Mexicanos. Coord. Enrique Florescano. Editorial Nuevo siglo Aguilar, México.
- Vázquez Mantecón, Álvaro. 2007. Los Grupos: una reconsideración. La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997. UNAM, México.
- Villegas, Abelardo. 1986. "El sustento ideológico del nacionalismo mexicano". El nacionalismo y el arte mexicano. IX Coloquio de Historia del arte. IIE, Estudios de Arte y Estética 25, UNAM, México.

## FIGURAS

Figura 1



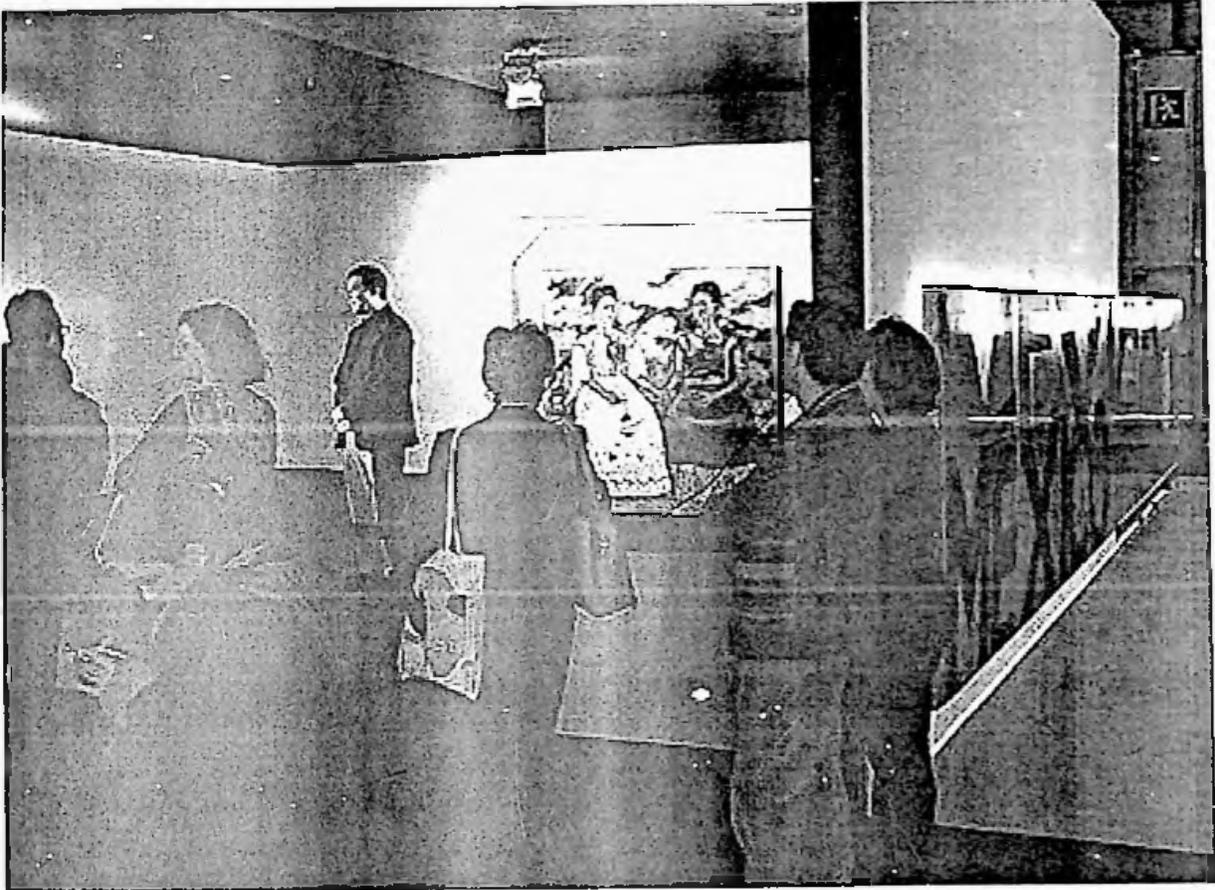
**El arte  
que los une**

Los presidentes de Chile, Michelle Bachelet, y México, Felipe Calderón, inauguraron la muestra 'Frida y Diego, vidas compartidas', durante la visita de Estado del mandatario mexicano

Periódico Reforma. 2008

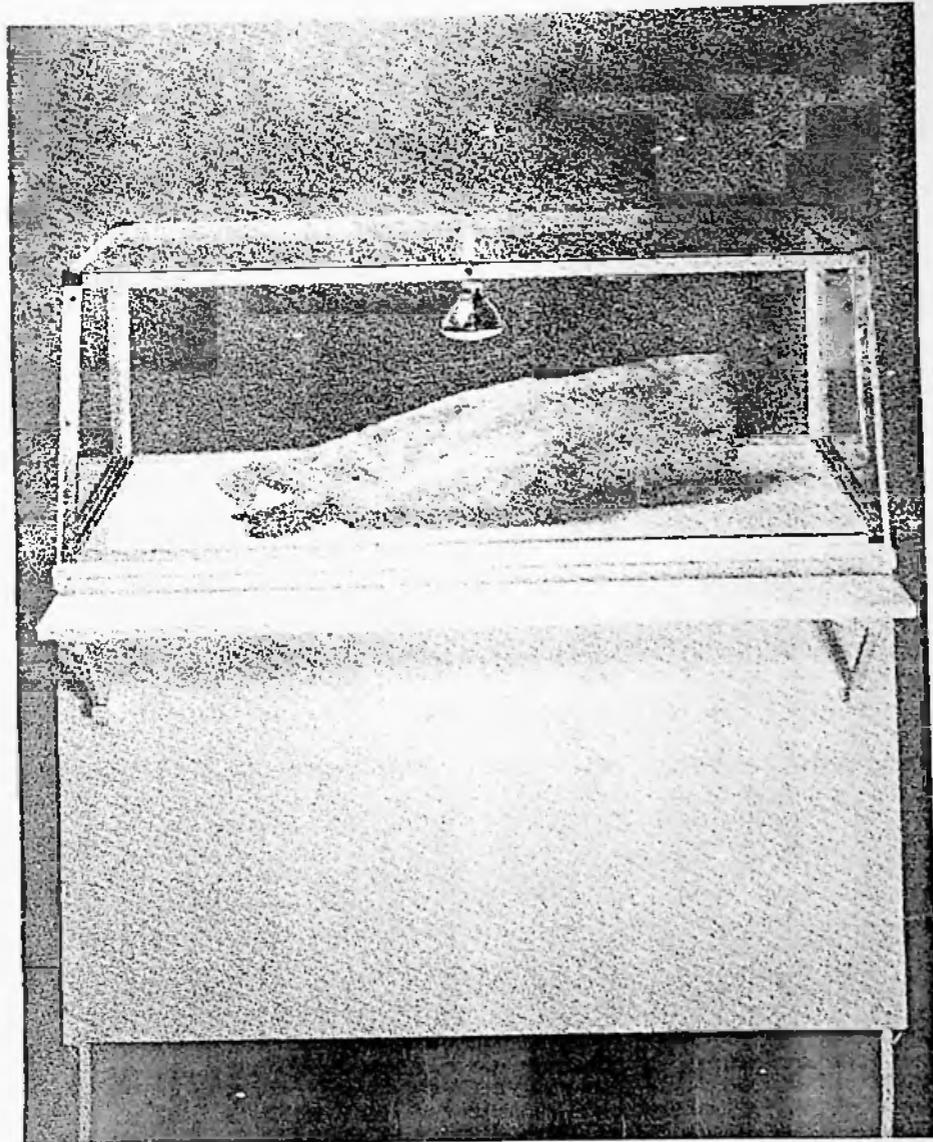
Sección internacional, Chile, 22 de noviembre

Figura 2



Haupt & Binder. Feria ARCO. Las dos Fridas, 2005. Madrid, España

Figura 3



Gabriel Kuri. Sin título (Doy fe), 1998. Fibra de vidrio, acero pintado, vitrina de vidrio, foco

Figura 4



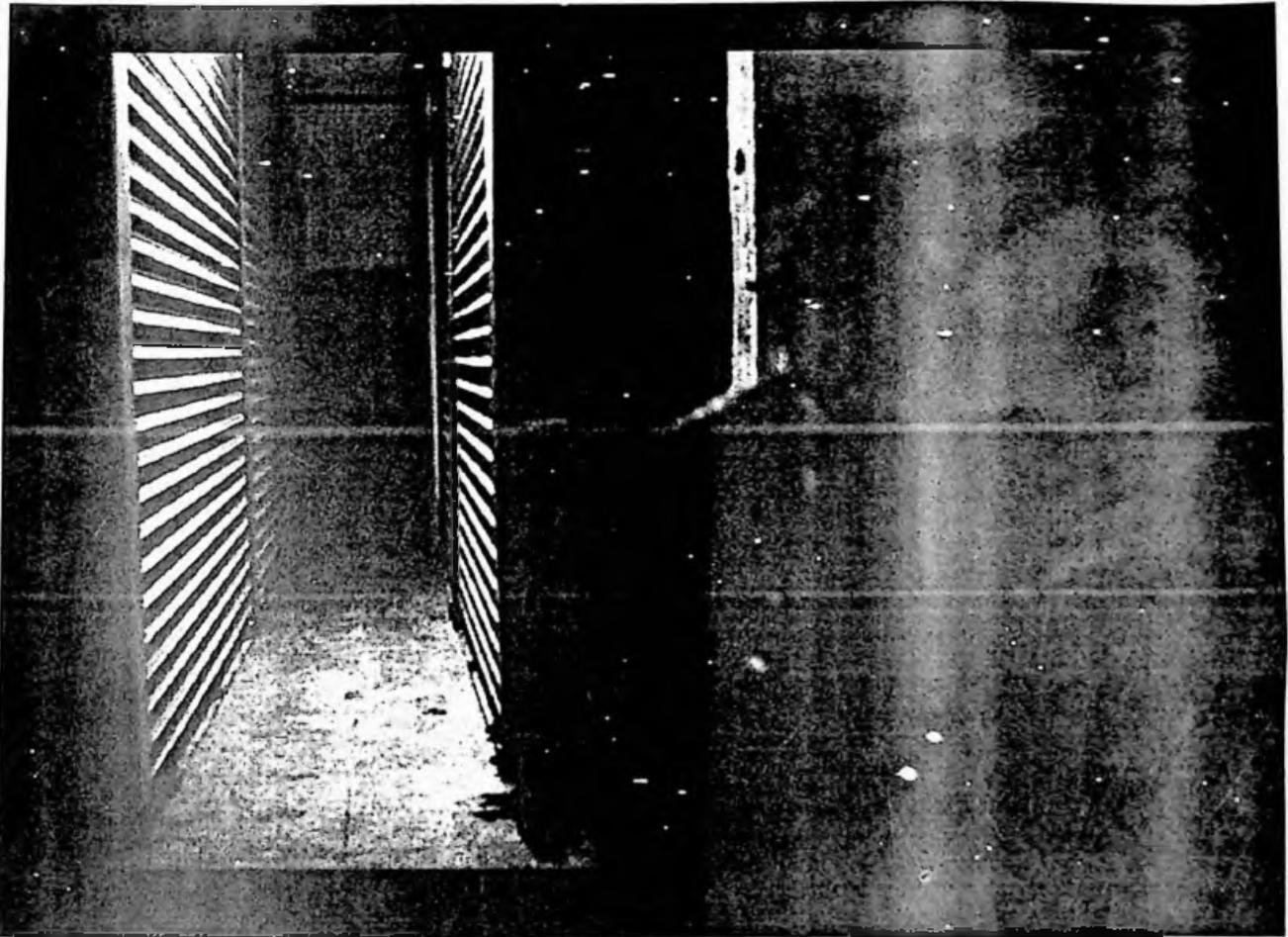
Yolanda Andrade. Yo soy, 2001. De la serie Pasión Mexicana. Ciudad de México

Figura 5



Yolanda Andrade. La galería de arte, 2004. De la serie Figuras y artificios. Ciudad de México

Figura 6



Katia Brailovsky. Plaza de Garibaldi, 1996. Ciudad de México

Figura 7



Francisco Mata. Centro Histórico, 1990. Plata sobre gelatina.  
Serie México-Tenochtitlán. Ciudad de México

Figura 8



Ulises Castellanos. Nuevas Vialidades, 2007. Ciudad de México

Figura 9



Ulises Castellanos. Trajineras en Xochimilco, 2007. Ciudad de México

Figura 10



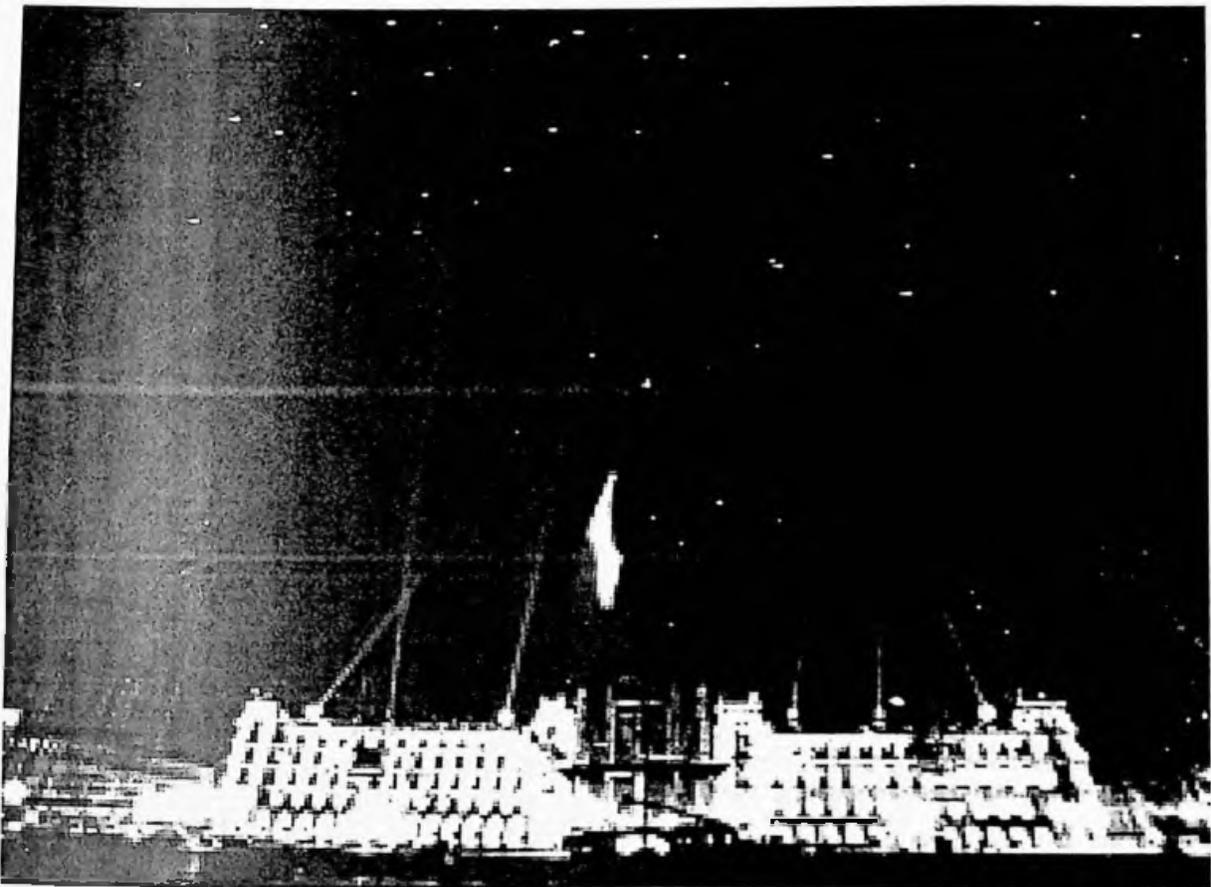
Ernesto Muñiz. Coca de la Virgen, 2004. Chalma Edo. de México .

Figura 11



Ernesto Muñiz. Zócalo surf. 2006. Ciudad de México

Figura 12



Rafael Lozano-Hemmer. Alzado Vectorial, 1999-2000.  
Arquitectura Relacional 4. Ciudad de México

Figura 13



Daniela Rossell. Sin título, 2002. De la serie ricas y famosas. Ciudad de México

Figura 14



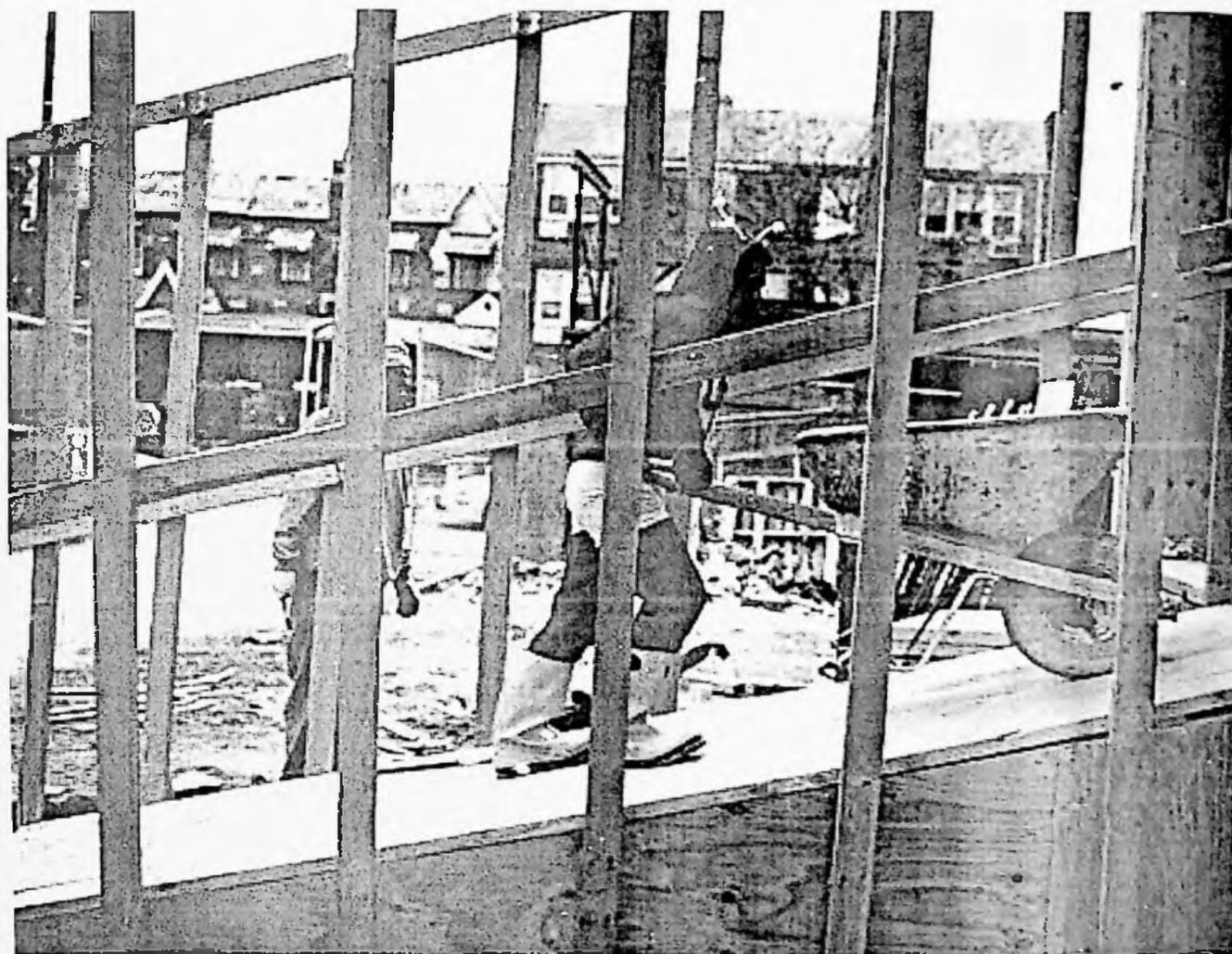
Livia Corona. Sin título. 2007. De la serie Dos millones de casas para México

Figura 15



Livia Corona. Sin título, 2007. De la serie Dos millones de casas para México

Figura 16



Dulce Pinzón. Adalberto Lara, originario del Estado de México, trabaja como empleado en la construcción en Nueva York. Manda 300 dólares a la semana, 2004-2007. De la serie La verdadera historia de los superhéroes

Figura 17



Dulce Pinzón. Bernabé Méndez, originario del Estado de Guerrero, trabaja limpiando vidrios en los rascacielos de Nueva York. Manda 500 dólares al mes, 2004-2007. De la serie La verdadera historia de los superhéroes

Figura 18



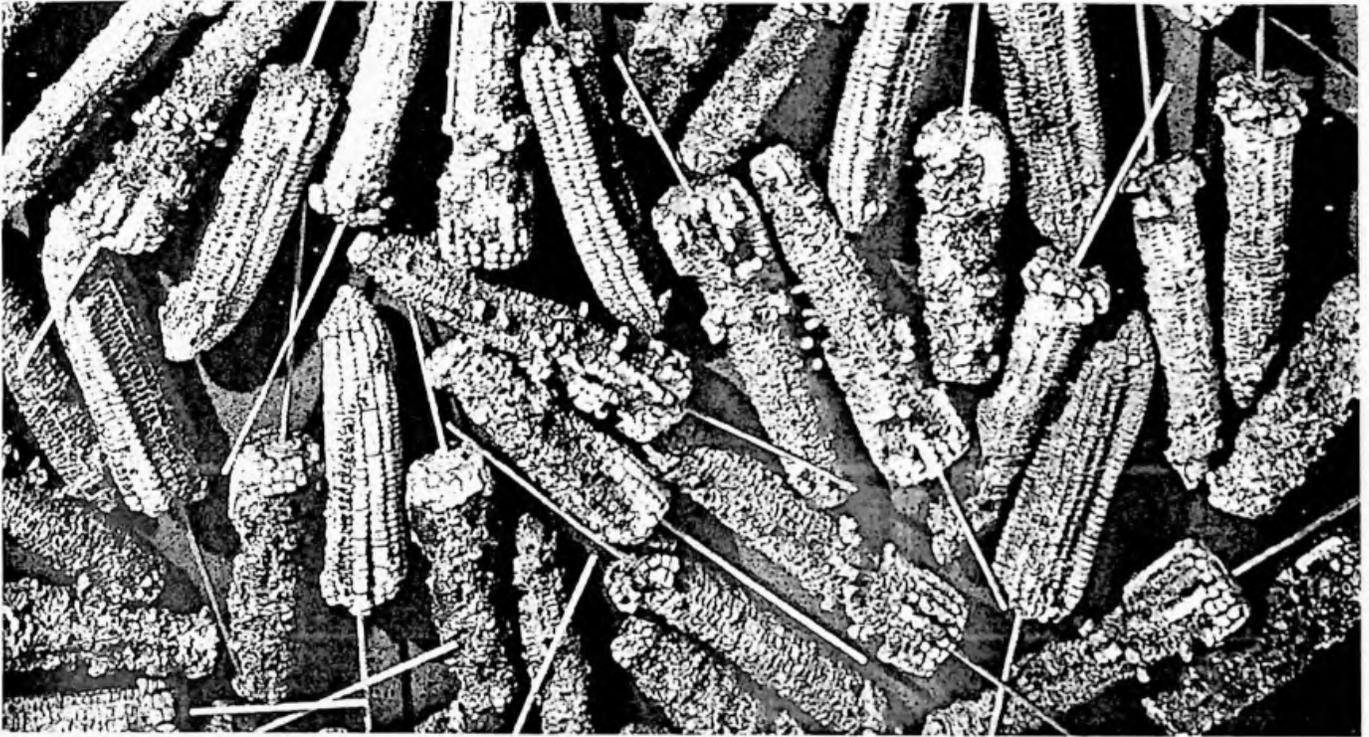
Federico Gama. Escondido, 2006. De la serie Mazahuacholoskatopunk

Figura 19



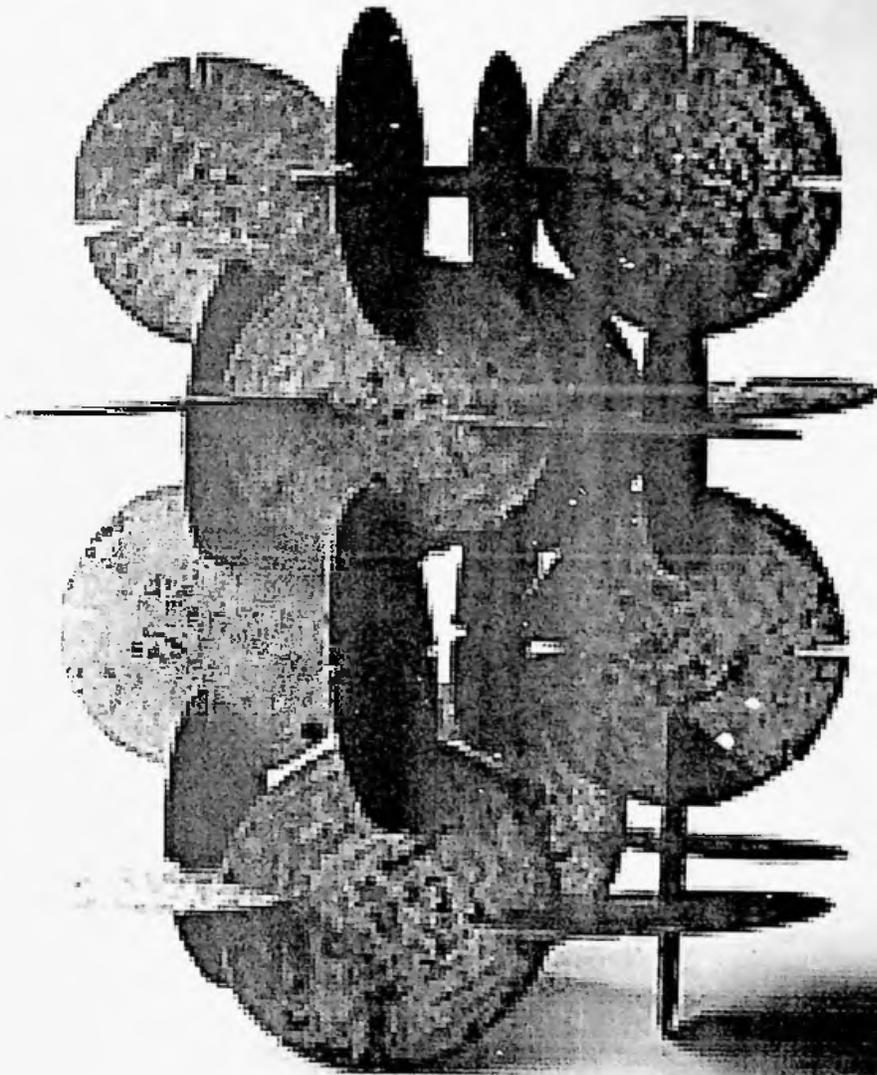
Rubén Ortiz Torres. Fronterilandia, 1994. Súper glossy. 4/20 Sombrero Tower, Dillon, South Carolina

Figura 20



Rubén Ortiz Torres y Eduardo Abaroa. Elotes/maíz transgénico, 2002. Resina de acrílico pintada con acrílico

Figura 21



Damián Ortega. Módulo de construcción con tortillas, 1998

Figura 22



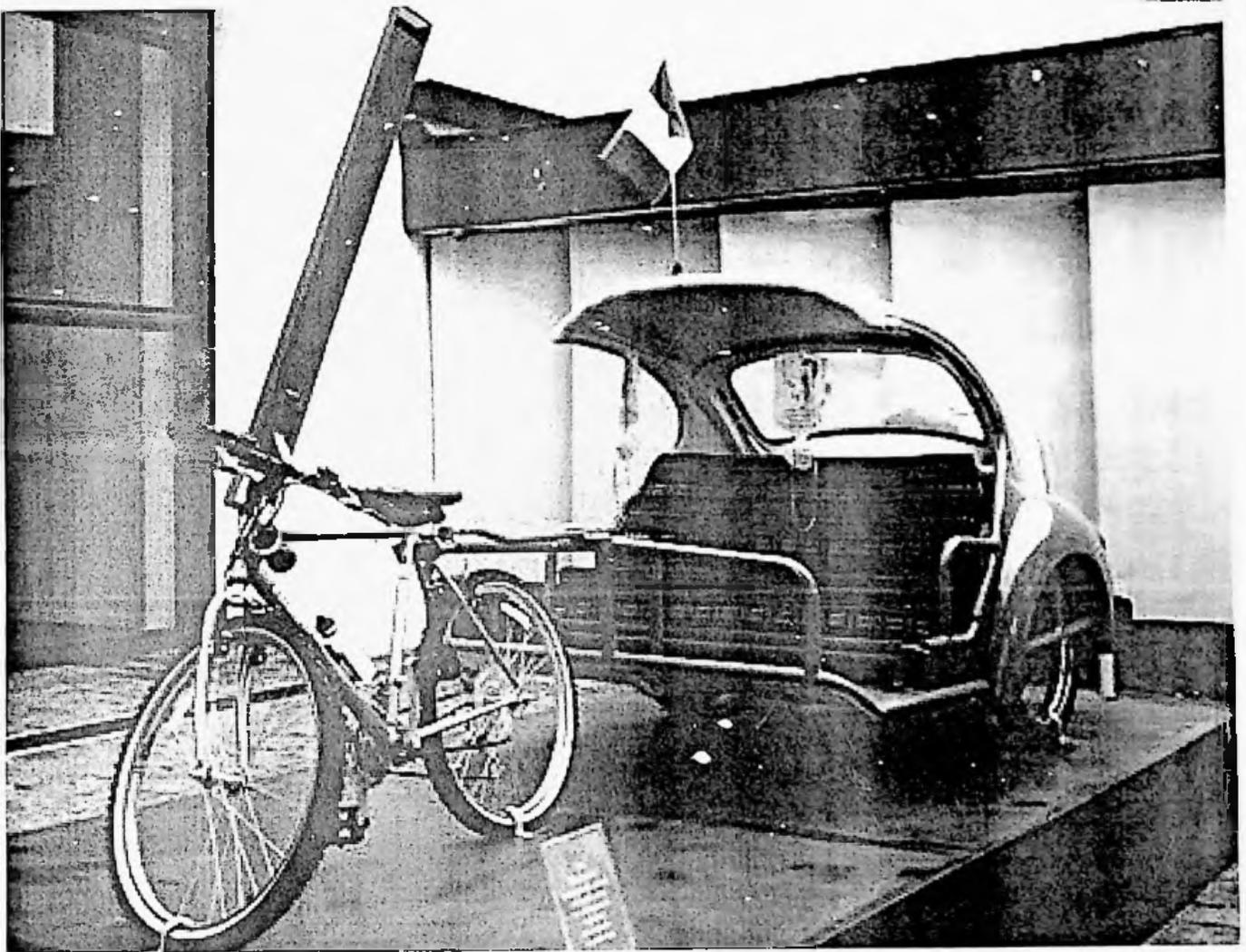
Betsabeé Romero. Águila y Serpiente, 2004. Llanta de tractor grabada con incrustaciones de chicles masticados de sabores

Figura 23



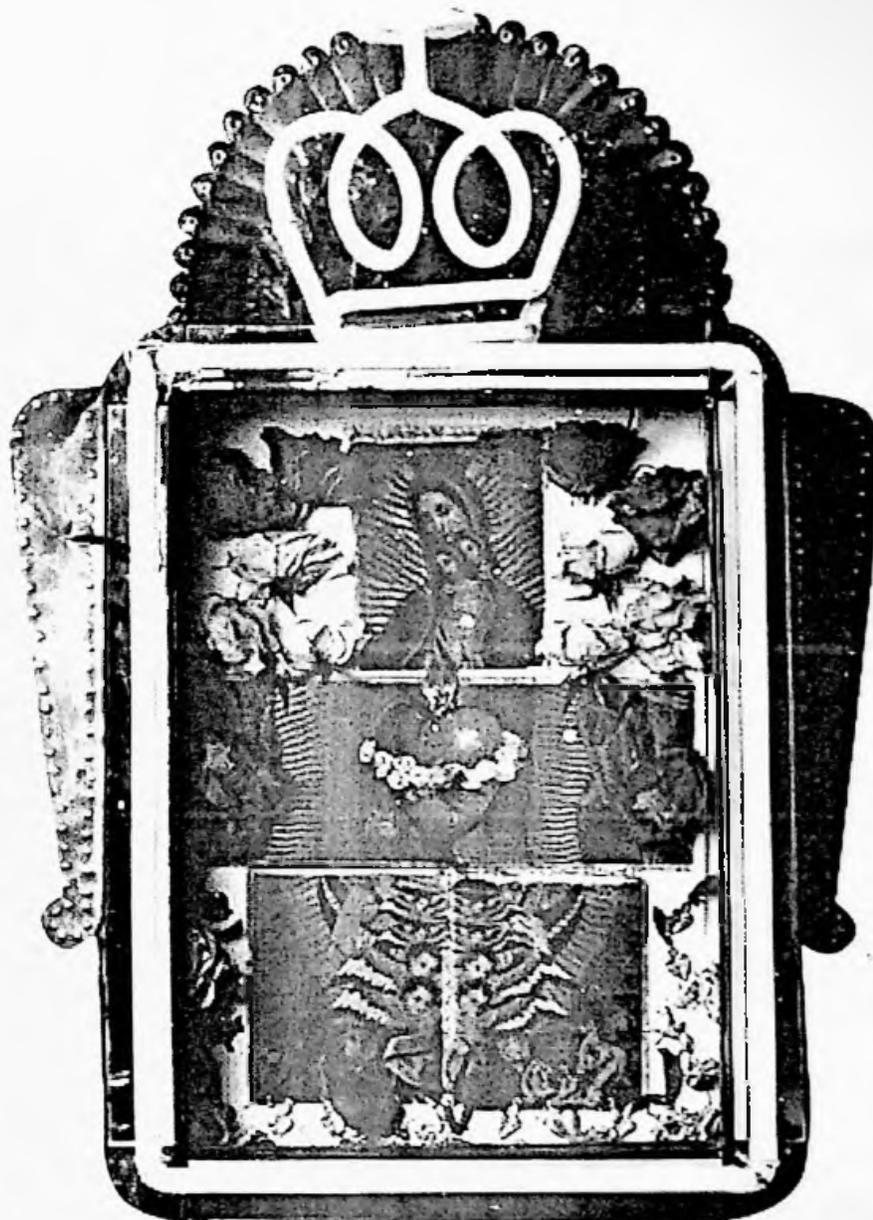
etsabée Romero. Sin título, 2003. De la serie del otro lado del espejo. Fotografías tomadas a través de ventanas, parabrisas o lentes esmerilados. Ciudad de México

Figura 24



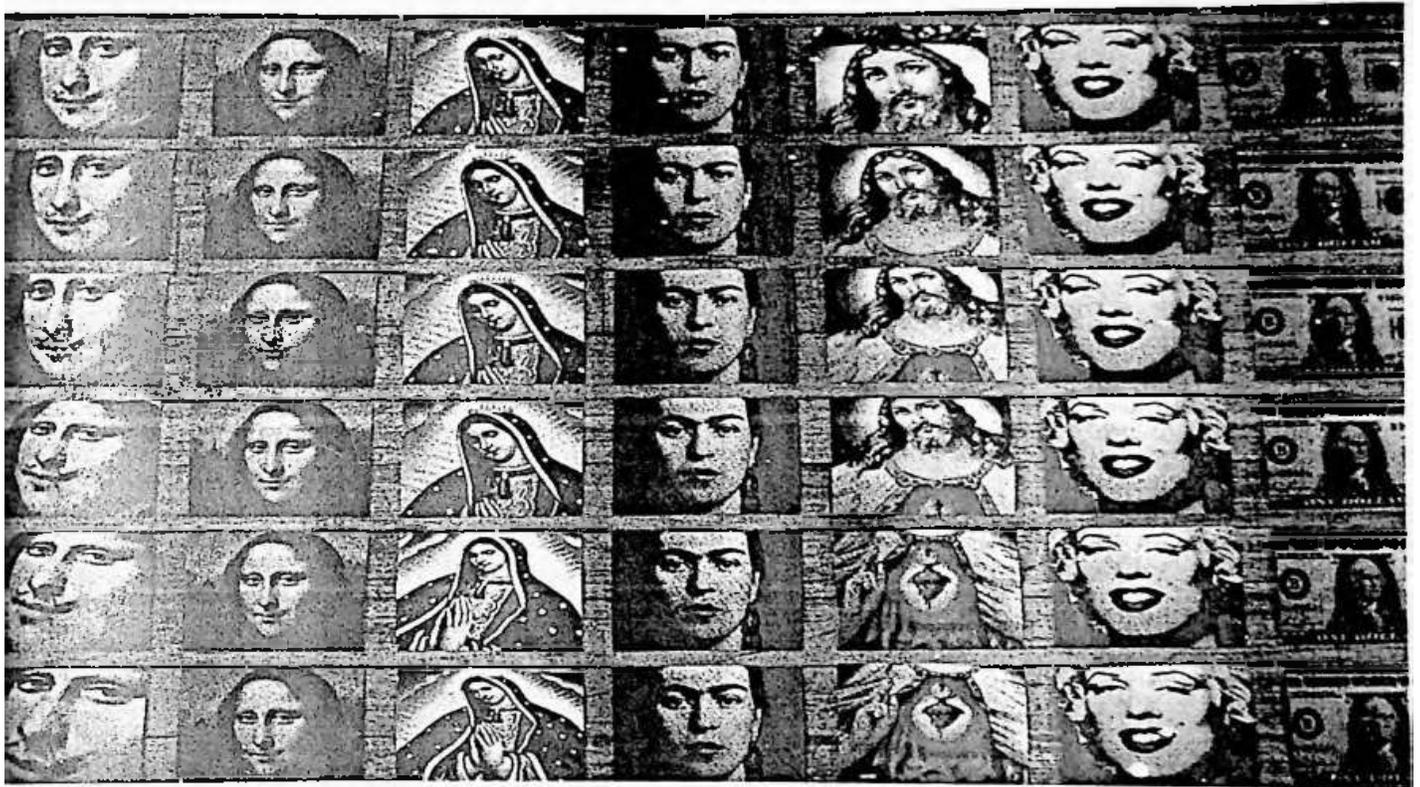
Helen Escobedo. Bici-Vocho, 2002

Figura 25



Lourdes Almeida. Corazón Guadalupano, 1993. De la serie Imágenes religiosas. Transfer de polaroid 59 a papel fabriano. Caja de hoja de lata oxidada, luz de neón y collage. Ciudad de México

Figura 26



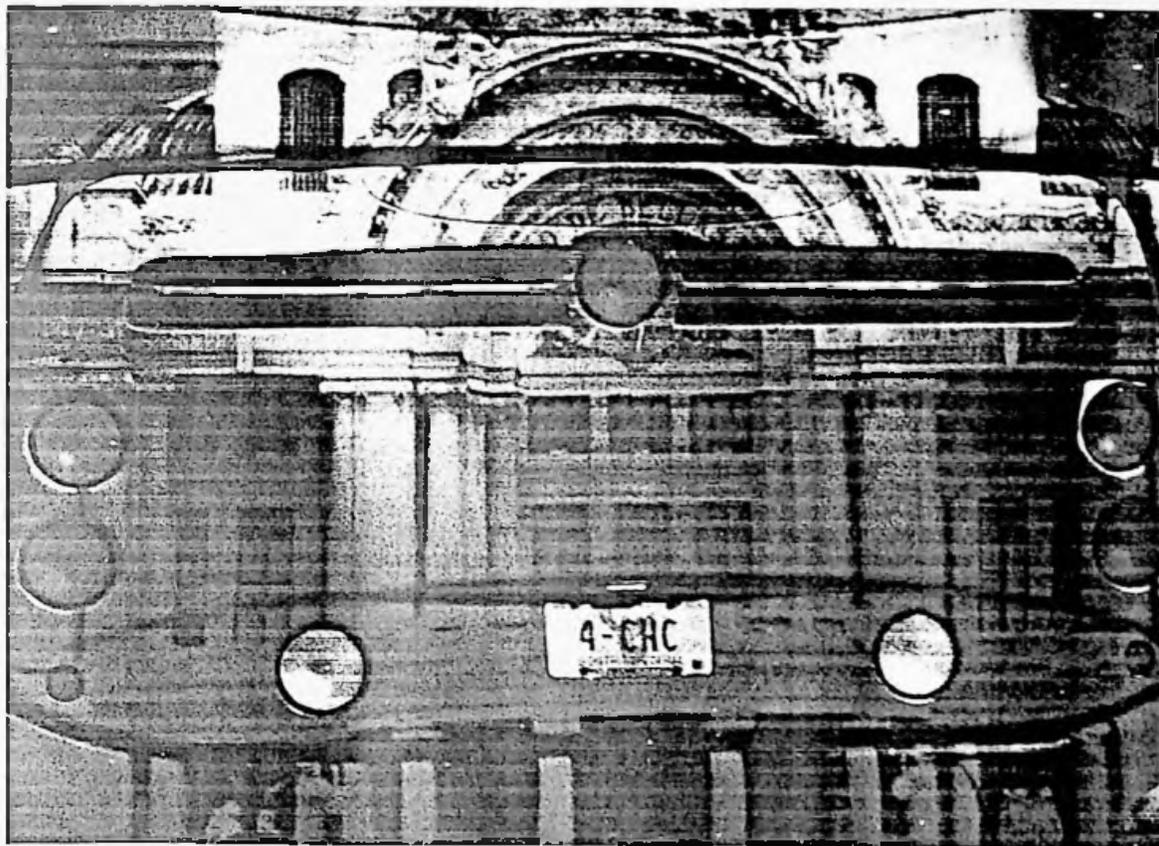
Adolfo Patiño. Retrato de retratos, 1992. Instalación de 42 fotos

Figura 27



Pedro Meyer. Carmen y la Virgen, 1996. De la serie Herejias. Los Ángeles, California

Figura 28



Alex Dorfsman. Sin título, 2003. De la serie *It's almost real, isn't it?*. Impresión cromógena. Montaje en Trovicel y acrílico

Figura 29



César Martínez. Coronas, coronitas y teorías del caos frente a los Chantliparlaments, 2006

Figura 30



José Raúl Pérez. El loco, 1995. De la serie Tarot chilango. Impresión digital

Figura 31



Miguel Calderón. Employee of the month #2, 1998.  
De la serie el Empleado del mes

Figura 32



Tatiana Parcero. Cartografía interior # 38, 1996.  
De la serie Cartografías. Acetato y foto color tipo C

Figura 33



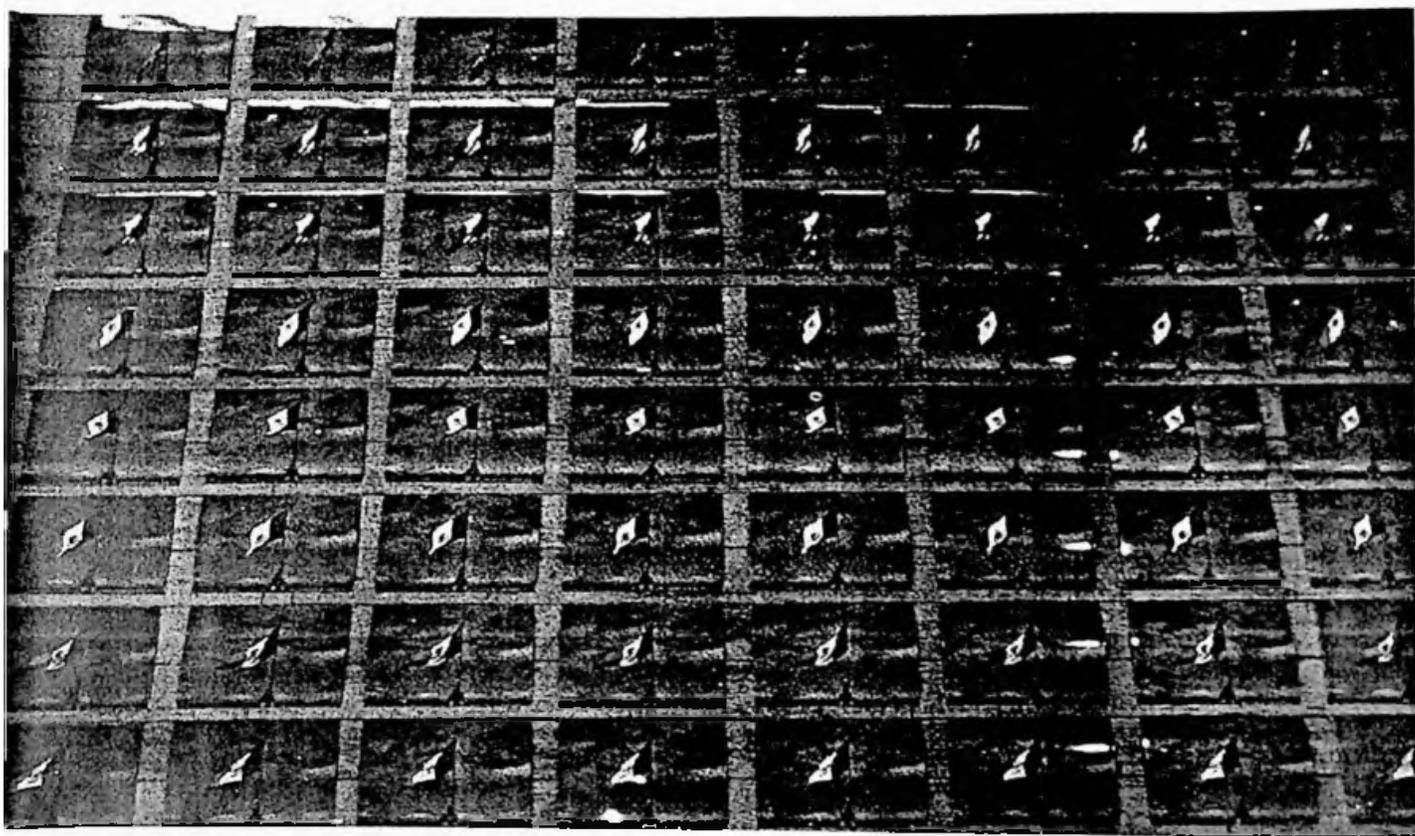
Miguel Rodríguez Sepúlveda. Emergía, 2009. Una obra para América Latina

Figura 34



Minerva Cuevas. Tanque y bandera, 2007.  
Contenedor de gas y bandera mexicana cubierta con chapopote

Figura 35

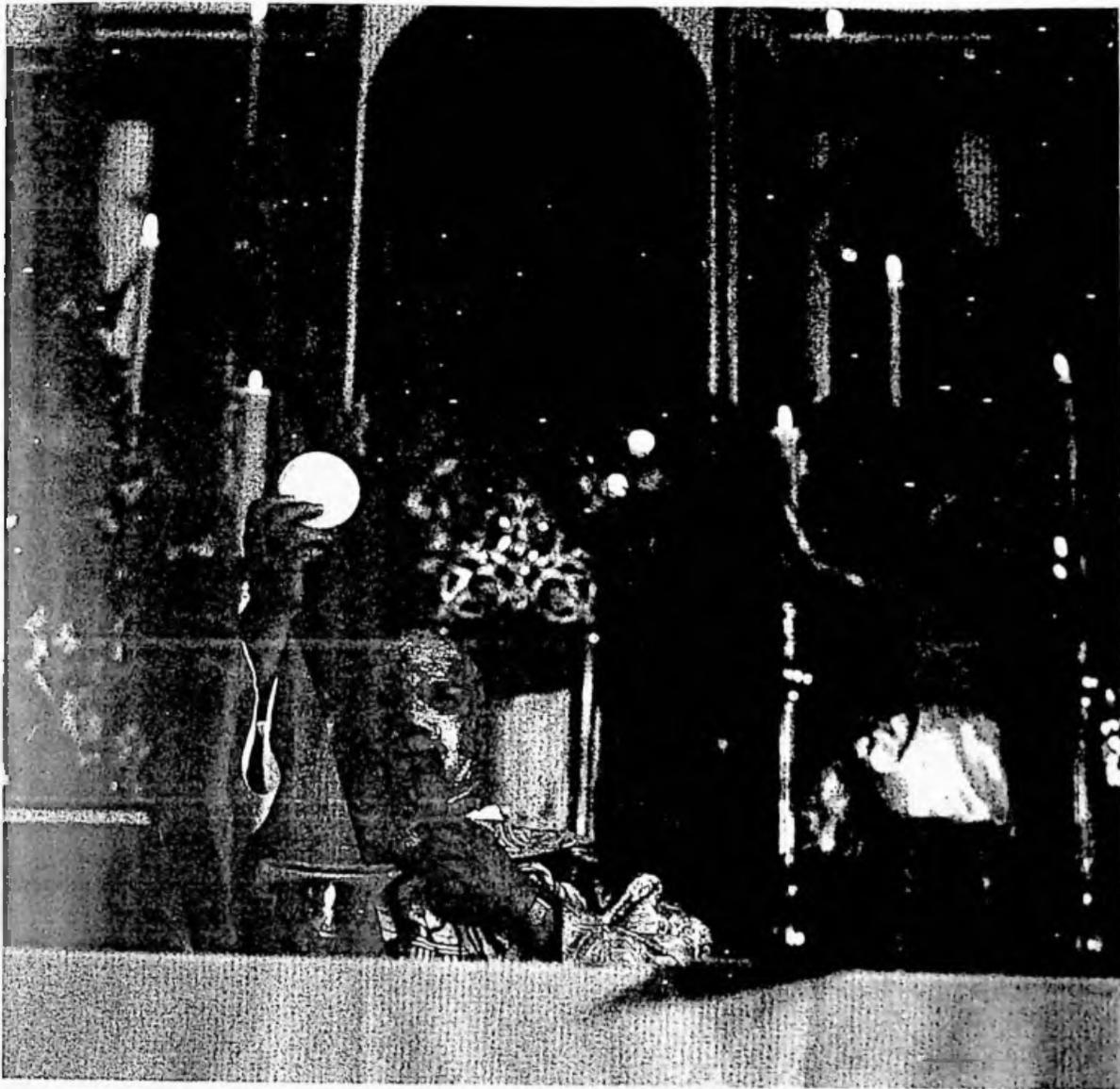


98 / Retratos de retratos  
*Portraits de portraits / Portretten van portretten*

99 / Estudios locomotivos, a la E. Muybridge.  
Entre el aire y la bandera mexicana

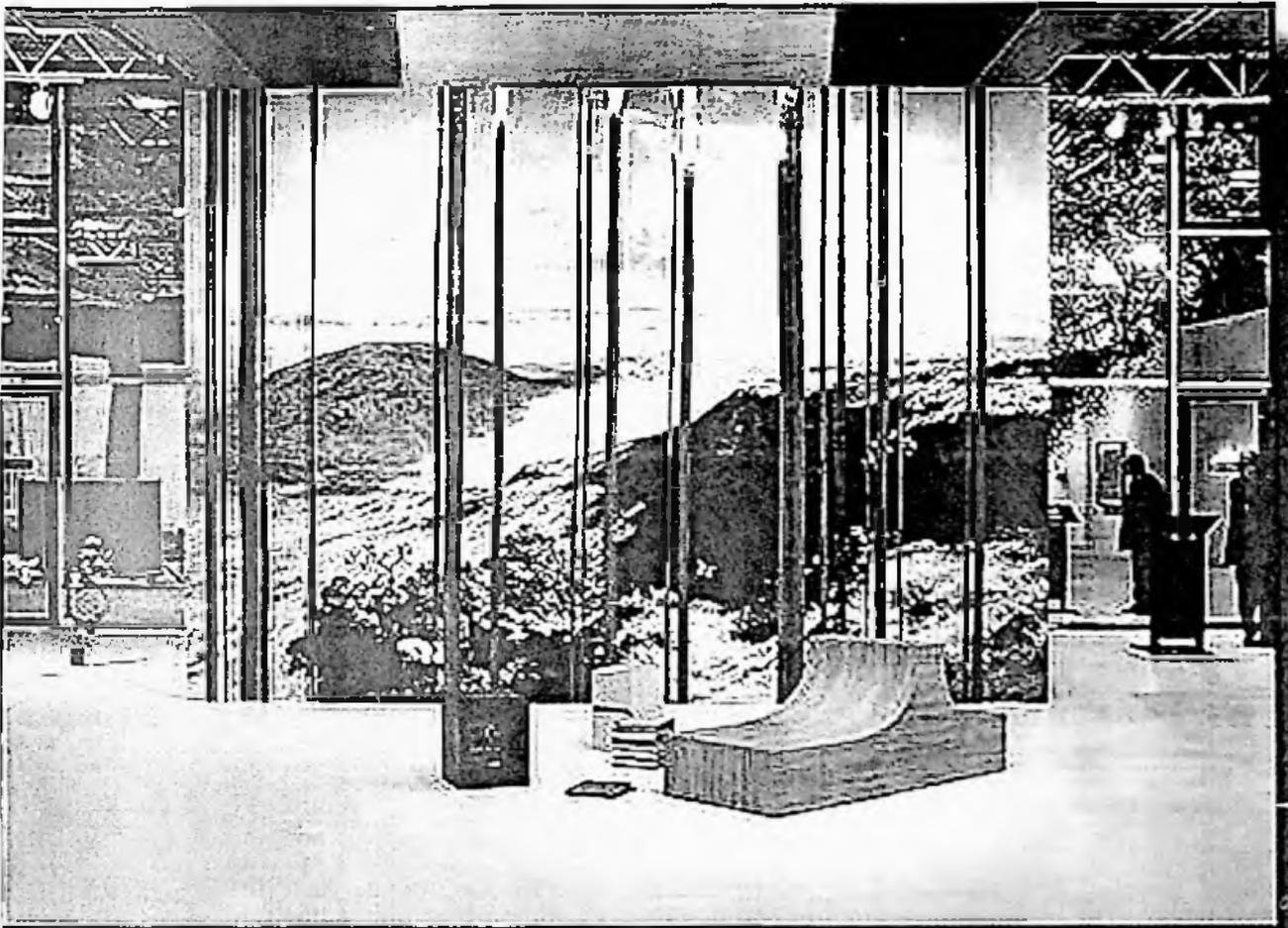
Adolfo Patiño. Estudios locomotivos a la E. Muybridge.  
Entre el aire y la bandera mexicana, 1991. Instalación de fotos

Figura 36



Lourdes Grobet. Fray Tormenta. Sin fecha. De la serie Lucha Libre 1980-2003.

Figura 37



Aldo Chaparro. Room, 2002. Fotomural y tres esculturas de formica