ARTE EMERGENTE
Una visión parcial

ARTE EMERGENTE

ARTE EMERGENTE

Una visión parcial

COORDINACIÓN EDITORIAL

Carolina Farías Campero

DISEÑO GRÁFICO DE LA COLECCIÓN NUESTRO ARTE

Vicente Rojo Cama

DISEÑO Y CUIDADO EDITORIAL

Ángela Palos Cárdenas

FOTOGRAFÍA DE LA OBRA

Roberto Ortiz Giacomán, pp. 43-51, 93-101, 103-109

FOTOGRAFÍA DE RUBÉN GUTIÉRREZ

Autorretrato

PORTADA

Learning to Hate Masterpieces I

Autor: Ruben Gutiérrez

Fotografia: Loreto Villareal

Manipulación digital: Katro Rodriguez

Primera edición, 2009
D.R. Fondo Editorial de Nuevo León
D.R. Obra: los artistas
D.R. Texto: Rubén Gutiérrez

ISBN 978-607-7577-48-5

Impreso en Monterrey, México

FONDO EDITORIAL DE NUEVO LEÓN

Zaragoza 1300 Sur
Edificio Kalos, Nivel C2, Desp.202
CP 64000, Monterrey, N.L., México
Tels. (81) 8344 2970 y 71
www.fondoeditorialnl.gob.mx

UANL
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

Ave. Universidad s/n
Ciudad Universitaria
CP 66451, San Nicolás de los Garza, N.L., México
Tel. (81) 8329 4000
www.uanl.mx

ARTE EMERGENTE

Una visión parcial

NUESTRO ARTE

MUSEO DE PAPEL

PRESENTACIÓN

La serie Nuestro Arte se presenta como un museo de papel abierto y accesible donde se hallan representados artistas plásticos notables de diversas generaciones, tanto figurativos como abstractos, de entre los más significativos y reconocidos de nuestro estado.

En este volumen presentamos la visión sobre el arte emergente que propone Rubén Gutiérrez. La muestra de pinturas, fotografías videos y arte objeto de ocho artistas invita a los lectores a disfrutar de la creación artística de nuestra época.

La inclusión de *Artistas emergentes. Una visión parcial* en la serie Nuestro Arte expresa el deseo de los editores de impulsar la reflexión y el diálogo que el autor, los curadores y promotores entrevistados proponen y, a través de ellos, propiciar un acercamiento a la obra de los artistas emergentes para entender mejor la evolución cultural de nuestro estado. Estas publicaciones se amparan en la doble certeza de que el libro es un instrumento privilegiado de divulgación, y la lectura un modo de seducción.

FONDO EDITORIAL DE NUEVO LEÓN

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

Si vamos a hablar de los jóvenes, si vamos a hacer propuestas para que exhiban, es en primer lugar para que sobrevivan y tomen el lugar que tenemos, y que nos superen en un momento con mejores ideas, mejor logradas y con más alcances, para que puedan manejar otras complejidades y otra sintaxis, para que modifiquen la forma de operar de las instituciones, no solamente para que se conviertan en nosotros

Guerrillero cultural anónimo (2009)

And indeed no longer was anyone to be seen who stood behind everything. Everything turned continually about itself. Interests changed from hour to hour. Nowhere was there a goal anymore... The leaders lost their heads. They were drained to the dregs and calcified... Everyone in the land began to notice that things didn't work anymore... Postponing the collapse left one path open

Franz Jung, *Die Eroberung der Maschinen* (1921)

Aprendiendo a odiar obras maestras. Otra visión local y parcial del estado de las cosas

RUBÉN GUTIÉRREZ

No hace mucho, un colega me preguntaba qué significa promover a los artistas, o una obra. En ese momento cruzaron mi mente las contradicciones del fenómeno. Por un lado, pensé en el aspecto romántico y utópico de la promoción del arte (entiéndanse artes visuales, diseño, poesía, performance, acciones, moda, música, video, arte interactivo, medios alternativos, web art, etcétera), en la responsabilidad con el avance del conocimiento, en el apoyo a los artistas y a los estudiantes de arte; mientras que por otro reflexionaba en el aspecto práctico y mundano que rodea esta profesión. Pensé en la animosidad del espíritu de gente sensible y honesta que gasta su tiempo en distribuir el trabajo de otros, porque ese trabajo complementa sus ideas o les da forma y los estimula intelectualmente; y también en la labor de los mercenarios culturales a quienes importa poco qué o a quién promueven, cuyas ideas no van mas allá de los convencionalismos ya digeridos, y que lucran con la ignorancia y las expectativas tanto del espectador como del artista. También tuve problemas al tratar de pensarme ubicado y operando en cualquiera de estos dos extremos.

Quizá para justificarme y evadir la pregunta, comencé explicando a mi colega que, en mi caso, decidí iniciar una labor de promoción cultural enfocada a ciertos creadores emergentes. La razón es que, al ser yo mismo un artista que desde muy temprana edad fue fuertemente apoyado por el sistema del arte en el estado, siento una deuda y una responsabilidad hacia quienes vienen detrás y no saben cómo penetrar el aparato cultural y, por lo tanto, se enfrentan no sólo con un vacío entre los centros de formación y los de distribución, sino incluso con el desdén de los mismos productores de arte con trayectoria, que quizá tengan disposición pero no entienden su perspectiva ni la forma de materializar sus propuestas. Continué explicando cómo la empatía implícita en las prácticas de promoción se transformó, después de algunos años, en un desencanto cínico que ha tomado forma en

una serie de ejercicios curatoriales colaborativos o "microfascismos" que en cierta medida constituyen un reflejo y un acercamiento crítico a las contradicciones que sostienen las manoseadas decisiones del aparato cultural establecido.

En esa parte de mi monólogo, me di cuenta de que había aburrido, si no es que ofendido de cierta manera, a mi amigo hablándole de mí, en lugar de ofrecerle una respuesta directa y sencilla (quizá el lector comparta con él ese sentimiento en este punto). Acaso debí contestar con metáforas, explicarle que componer un poema es una cosa, pero crearlo es algo muy diferente. Decirle que para escribir poesía uno necesita conocer no sólo las reglas, sino involucrar su alma en el proceso, aunque en ese proceso desaparezca uno mismo o su obra. La sustitución de la tesis que habla de la desaparición del verdadero artista en su obra, por la de la obra que desaparece tras el ego del artista parece evidenciarse aquí. Alan Kaprow afirma en uno de sus ensayos sin título: "Supongo que para ser revolucionario, uno debe saber y odiar-amar profundamente el pasado… existe un sentimiento inevitable de estar lleno a más no poder de obras maestras, la mayoría de las cuales no se hicieron con la idea de que iban a ser obras maestras, sino por simple necesidad". Bajo esta premisa, creo personalmente que debemos funcionar sin tomarnos demasiado en serio, pero con la conciencia de que lo que hagamos en esta vida repercutirá indiscutiblemente en las vidas de otros y en la historia de muchos. Que de alguna manera debemos saber amar lo que hicieron quienes estaban antes de nosotros, pero también odiarlo en un sentido que nos permita crear y amar cosas nuevas, sin estancarnos en el aburrimiento. Hay que saber otorgar, al pasado y al futuro, un presente.

¿Cómo llegaremos a conocer los objetos artísticos de nuestros jóvenes si no tenemos acceso a ellos? Conocer los mecanismos para que un creador emergente alcance el reconocimiento nacional o internacional resulta difícil, pues son demasiados los elementos que integran o rodean el fenómeno. Sin embargo, una de las maneras podría ser que el creador opere en una ciudad que forme parte del circuito del arte, o que sea invitado a participar en alguna feria internacional o una bienal, y así alguien preste atención a su obra y comience a generarse un interés hacia ella. Algunas veces es más sencillo: puede ser a través de la visita de algún amigo, un crítico de arte o un coleccionista que lo presente a alguien más,

que a su vez lo inserte en una red de contactos o en el lugar adecuado para que sea promovido hacia un público internacional. Una forma ya probada es cuando los museos y el Estado deciden apoyar agresivamente a un grupo de artistas. Hay ejemplos claros, como el expresionismo abstracto y el *pop art* en Estados Unidos, o el arte cinético en Francia. Otra opción sería el apoyo de un curador, de la crítica de arte o la cobertura de espacios periodísticos, críticos y reflexivos, donde se exijan y divulguen otros lenguajes. Por último, las publicaciones de libros.

Espero que el presente volumen se convierta en una oportunidad de provocar no sólo una nueva relación obra-público, sino una reorganización de las relaciones entre públicos y artistas, entre expertos del arte y medios masivos y, en última instancia, entre las instituciones y las formas de tener acceso a ellas.

Con esa intención, a la presentación de una muestra de obra de artistas emergentes, antecede una serie de entrevistas. Al revisarlas y empaparme de ese aire de amargura propio de quien sabe que todo conduce a una gran nada, pensaba si este libro cumpliría su cometido únicamente con señalar la problemática de una ciudad que da la sensación de no tener nada que ofrecer, con señalar cómo están fallando las escuelas y los proyectos de divulgación, y la ausencia de una crítica o curaduría seria en una urbe con tantos espacios culturales, inmensos y magníficos, pero sin alma.

Este trabajo compilatorio me deja con más preguntas que respuestas. ¿Dónde está el problema?, ¿dónde la solución?, ¿dónde los espacios y las iniciativas independientes dirigidos por artistas?, ¿dónde las salas de proyectos de arte emergente en los museos e instituciones?, ¿dónde los artistas consagrados y los líderes de opinión que se atrevan a salir de su confort para construir los espacios del cambio sostenido? ¿Dónde están los coleccionistas de arte joven?, ¿dónde el centro de documentación y distribución del arte y conocimiento emergente de Nuevo León? ¿Dónde están las propuestas? ¿Y la esperanza?

Promover no significa desaparecer, sino lo contrario; y más en estos tiempos de confusión generalizada en los que todo podría ser arte y donde, si eres artista, ya no importa lo que hagas. Donde hacer arte no siempre significa construir objetos, donde la decoración, la autoexpresión y el entretenimiento son, obviamente, nuevas necesidades humanas. En este tiempo, cuando lo trivial se disfraza de pro-

fundidad, se vuelven en extremo necesarias las figuras del curador y del promotor con una visión abierta, pero crítica, sobre la función y el trabajo de los artistas, sobre los espacios culturales y el arte en sí como testigos de un contexto histórico.

En algunos casos, la obra de los artistas aquí reunidos es aún derivativa. Sin constituir un discurso maduro o definitivo, ni mucho menos, sí nos permite atestiguar la crisis por la que atravesamos. Una crisis en la que el "arte contemporáneo" parece cada vez más un espectáculo de vanidades protagonizado por los artistas, las instituciones y la ignorancia de un público fascinado por la banalidad.

En cualquier caso, como ya dije en otra ocasión, considero un privilegio haber vivido esta parte de la historia.

Entrevista con Enrique Ruiz

La relación de Enrique Ruiz con el arte regiomontano se inició a través de los miembros de su generación, que empezó a despegar entre los años setenta y ochenta. Es decir, pertenece a una generación intermedia entre quienes fueron influidos por la Escuela Mexicana de Pintura y lo que después fue conocido como el fenómeno de la postmodernidad y la globalización. En los setenta, Monterrey empieza a crecer hacia todos lados, cambia y se vuelve más pretenciosa como ciudad: quiere ser cosmopolita. Aparecen en escena las instituciones privadas que toman la batuta en la formación de ámbitos culturales, específicamente en la organización y construcción de espacios para las artes visuales. Inician el Museo de las Instituciones, los concursos de arte de Vitro y el Museo de Monterrey. En ese tiempo aparece también la Casa de la Cultura, que adopta un perfil distinto al resto de las casas de cultura de México, porque se propone competir con los nuevos espacios.

Enrique nos habla de la influencia del ambiente que prevalecía entonces y de cómo le sirvió estar en el Taller de Artes Plásticas de la Universidad Autónoma de Nuevo León y en la ruptura del taller para empezar a formalizar su educación artística. La creación de los espacios mencionados, y la gente que desde ahí generaba propuestas tuvieron también un peso en su formación. Por eso considera que pertenece a una generación intermedia.

Antes de que todo esto surgiera, era común que los artistas viajaran al DF, sobre todo a trabajar y aprender tanto de la Escuela Mexicana de Pintura como del modernismo. Enrique, en cambio, reconoce que recibió mucho de Monterrey, en donde inició su trabajo:

Me parece que los concursos de Vitro y las exposiciones y bienales del Museo de Monterrey fueron fundamentales para estimular el trabajo local. Mi relación con la ciudad se ha dado esencialmente a través de la Escuela de Artes Visuales de la Universidad y, después, a través de la Facultad. Ahí compartí la chamba con muchos amigos, conformamos un bloque interesado tanto en la formalización edu-

cativa como en la instrumentación de espacios de reflexión enfocados al pensamiento contemporáneo. Creo que tomamos decisiones importantes, con lo que se fue abriendo en la escuela un lugar de formación para nuevas generaciones. Mi segunda relación con Monterrey se dio a través del trabajo en la calle, fuera de los espacios tradicionales. Siempre me he resistido –poco o mucho según los diferentes momentos– a exponer formalmente para hacer mercado. Prefiero pensar que el arte tiene fronteras y que esas fronteras son elásticas y se pueden transgredir. En ese tono, con esa actitud, encontré gente con la que trabajé muy a gusto, como con los colectivos. En aquel entonces empezamos a trabajar fuera de los espacios convencionales. Creo que ésas son las dos formas en las que tuve oportunidad de articularme en el escenario regiomontano.

¿Existe un vacío, o desfase, entre escuelas y centros de difusión del arte?
Así es, aunque no lo veo como un problema particular de Monterrey, me parece que pasa en todos lados; pero sí considero que la fractura es más aguda en nuestra ciudad. Creo que el problema está en que los grupos sociales que consumen arte en Monterrey, no están interesados tanto en lo local, sino en aquello que ya posee un prestigio o una manera probada de convertirse en una inversión. En muchos momentos en Monterrey empezaron a formarse colecciones que no incluían a los artistas locales. Esto quizá tenga que ver con la situación especial de los grupos industriales y con la generación de riqueza. Donde hay dinero, hay ostentación, y hay también cierto tipo de obras que permiten la inversión y el coleccionismo. Pero, al mismo tiempo, los espacios que se abrían en la ciudad se preocupaban por mostrar problemáticas más contemporáneas. Entonces se dio un doble juego: por una parte, la tendencia a jalar las cosas del primer mundo, mostrarlas y compartirnos la problemática de construcción; por otra, la de desdeñar lo poco que se había hecho aquí, la de no consumir el arte local.

Esto es triste, porque quizás en otros lugares –sobre todo lo percibí en Europa– hay más niveles de consumo: existen consumidores locales, nacionales e internacionales; flujo de recursos y espacios para todos estos niveles. Lo que falta en Monterrey es esa percepción. Resulta un tanto cruel, porque creo que la gente no se da cuenta de que el arte puede significar más que una cuestión estética

o de adquisición; hablo de una problemática de representación que tiene que ver más con una identidad y con procesos de construcción cultural. Y no se dan cuenta de que eso puede servir para proyectar a Monterrey hacia otras latitudes. Eventualmente se encuentran casos como el de Julio Galán, quien es proyectado y usado como valor local, como insignia de que sucede algo importante en la ciudad, pero realmente no hay muchos ejemplos. Digamos que esta condición permite hacer visible cómo el arte no es algo puro, autónomo. Creo más bien que se trata de una cuestión relacionada con los tejidos social, cultural y económico, y por ello obedece a muchos intereses. Pero éstos no se han aplicado de manera homogénea ni constante, sino de modo intermitente. Lo interesante es precisamente su lentitud.

Quienes nos visitan y se dan cuenta de que hay valores, efervescencia, significados que pueden rescatarse y proyectarse, hacen más por Monterrey que los propios regiomontanos. Uno de los fenómenos más notables en ese terreno fue la apertura de la BF15, tanto por sus enlaces hacia el *mainstream* como por su vocación de demostrar que sí estaba pasando aquí algo que valía la pena rescatar. Lo mismo ocurre con los críticos y curadores del DF invitados a la ciudad: se salen del centro, ombligo del mundo, y empiezan a husmear, a encontrar cosas. Y así se van dando relaciones que logran cambiar un poco la mentalidad del consumidor regiomontano.

Desde la escuela, al advertir los problemas implícitos en la dinámica local, empezamos a trabajar con las contradicciones, y creo que a partir de esa mirada crítica, de esa necesidad no resuelta, impulsamos la formación de estudiantes que observaran con perspectiva el problema del arte contemporáneo y las dificultades de representación, los problemas teórico-prácticos y las posibilidades de distribución. Procuramos crear conciencia de que es preciso trascenderse a sí mismo y encontrar un espacio de prácticas propio, que ya no sea sólo la ciudad. Dadas las condiciones, no preparábamos artistas que ejercieran sólo aquí, sino en cualquier sitio. Un desplazamiento necesario, que tenían que llevar a cabo ellos. Porque ésa es la condición del arte contemporáneo: tiene que ver con la movilidad, con andar errando por el mundo en busca del espacio y la oportunidad. Y no es una condición regiomontana, sino del estado del arte actual.

¿Crees que la escuela, además de enseñar al artista a ser crítico, a entender procesos de producción, teorías, historia y técnicas, enseña cómo posicionar productos y establecer relaciones públicas?

No necesariamente. Yo creo que esas cuestiones quedan fuera del aula y se resuelven acercando a quienes se hallan en formación con artistas profesionales que aporten su experiencia particular, sus estrategias. Ninguna escuela es capaz de establecer curricularmente tales metas, porque éstas cambian constantemente. Es decir, una escuela de artes tiende, por su propia naturaleza pedagógica, a establecer curricularmente una serie de objetivos, y si éstos no están ligados a un cuerpo de conocimiento estable vienen los problemas de fundamentación. Una facultad debe ser capaz de formar mentes críticas, creativas y capaces de desarrollarse en cualquier circunstancia. Para eso debe otorgar a los estudiantes un bagaje teórico-práctico amplio, que al mismo tiempo sea particular de cada individuo, para que en su paso por la escuela puedan desarrollar un perfil propio de producción artística. Lo demás se adquiere en la práctica, insertarse en un mercado, es una decisión personal asociarse, servirse de otros, o realizar prácticas curatoriales. Todavía no hay estudios universitarios de curaduría. Están en ciernes.

¿Crees que los espacios culturales de Monterrey cumplen su función?

No tengo una visión completa de lo que está pasando. Entiendo que a nivel de las instituciones hay una preocupación por darle a Monterrey algo. Si comparas la ciudad con el resto del país, se percibe una actividad alta, extensa, diversa. Las subastas de la Cruz Roja, las exposiciones de MARCO, las convocatorias de la Casa de la Cultura, las galerías privadas, y así… Lo que creo que hace falta es lo no institucional. No existen suficientes espacios disidentes, intermedios, marginales, autogestionados por los mismos artistas o por personas interesadas en explorar la cultura y transformarla. La visión de las instituciones es una; la de los inconformes otra. Esos espacios sin fines de lucro, pequeños, ideales para ponerse a prueba y experimentar, son indispensables en la reformulación del arte. Los ha habido y han desaparecido; son fugaces, puesto que se trata de espacios que se autoconstituyen y autorregulan. Pero en Monterrey podría haber más vida. Definitivamente hay iniciativas, contenidos. En todo el norte, salvo en Tijuana,

no hay otro lugar donde se lleven a cabo eventos de este tipo a este ritmo e intensidad; aun cuando no sea lo que los artistas quieren.

En fin, me gustaría poder sustentar estos argumentos con una investigación donde se correlacionaran proyectos, objetivos, público y artistas, para poder entender espacios como el Museo Metropolitano, que de pronto se inunda de gente con exposiciones que uno dice ¿cómo es posible?, pero ahí nos damos cuenta de que hay una relación entre la institución y la sociedad. Luego viene el desacuerdo de los artistas y los críticos. Hay que sopesarlo, y reformular tales espacios. No soy experto; de hecho, prefiero mantenerme al margen. Mi preocupación se sitúa más en la formación de la mente creativa que en la difusión o la pugna por el discurso dominante.

¿Qué hace falta para la difusión de los artistas jóvenes de Monterrey?

En general me gusta lo que está pasando y lo que hacen los artistas en Monterrey, especialmente el grupo que has seleccionado para este libro. A muchos de ellos los conozco, y de otros más sé que realizan un trabajo serio y con muchas inquietudes personales. Quizá no tengo una respuesta para la difusión, sino una recomendación acerca de la tarea del arte: es necesario aportar recursos y soluciones para la construcción de la identidad, ya sea regiomontana, norteña o mexicana; pero no en términos de nacionalismo, regionalismo o localismo, sino como una construcción que tenga que ver con los procesos de intercambio global. Creo que no todos se enfocan a trabajar las problemáticas que le corresponde revelar al arte. En lugar de preocuparse por hacer el juego de las relaciones públicas, imagino que el arte tiene como meta reconfigurar la idea de lo que somos en relación con el mundo. Es decir, dónde estoy ubicado, quién soy elaborando este discurso, qué pretendo desde este lugar. Hoy en día parece que sólo se puede hablar desde el contexto, desde el mismo discurso, desde la forma de ser y hacer de las prácticas discursivas, de las relaciones y movimientos entre fronteras y espacios. Si yo pudiera recomendar algo a los artistas, sería que trabajen más en la reconfiguración de lo que uno es, desde lo mental hasta lo corporal, en lugar de trabajar para un mercado.

¿Cuál es el tema de tu investigación para el doctorado?

La construcción del sujeto artístico. El concepto de sujeto se deriva de la modernidad. Ahí se inventan los modelos de gobierno, y de estos modelos se desprenden sujetos que obedecen: los ciudadanos que funcionan, que sirven para algo: ingenieros, contadores, médicos, obreros. Pero, fuera de esa construcción de gobernabilidad y sujeción, suceden muchas otras cosas. Creo que el arte da cuenta de ellas, y sin embargo el artista también es un sujeto, alguien que se construye a sí mismo pensándose a partir de la cultura. Uno se cree artista porque la cultura establece que existe algo que se llama arte. Hay instituciones que fomentan cierto tipo de arte y construyen tal mente artística. Pero el arte es de los pocos ámbitos que siempre se están escapando de los procesos de sujeción. El gobierno y la sociedad no saben qué hacer con los artistas. La iniciativa privada tampoco. Sobre todo con aquéllos que no se sujetan. Me interesa investigar estas relaciones y cuáles son los asuntos por los que ciertos individuos no se dejan sujetar, y cómo, a partir de eso, se construyen discursos que son liminales, anti-algo, indispensables para renovar a su vez el discurso artístico. No se puede atrapar el contenido del arte, ni predecirlo, porque está disparado hacia muchas direcciones, explorando intenciones poco claras y en constante cambio, añadiendo nuevos recursos y soluciones, y buscando alianzas entre diversas disciplinas.

¿Cuál es tu expectativa del arte en Monterrey?

Aunque la realidad de la profesionalización del arte es desastrosa, soy optimista. Creo que Monterrey tiene todo para ofrecer al creador contemporáneo espacios para la exploración y la experimentación, y contribuir así a lograr que la misma ciudad sea más equilibrada y justa. Soy optimista, aunque entiendo que hay inquietud y desesperación. Creo que iniciativas como lo que tú estás haciendo, al agrupar una serie de reflexiones con diferentes creadores, indican un proceso de cambio, y creo que la forma en que se hacen las cosas es crucial. Y como tú hay otros. Ese tejido es lo que posibilita los cambios.

Entrevista con Patrick Charpenel

La relación de Patrick Charpenel con el arte se da desde la perspectiva del curador. Aunque puede haber algo de verdad en ello, considera que es un gran mito que los curadores sean artistas frustrados. Desde muy pequeño Charpenel quería ser artista, y de hecho lo fue en su juventud, pero con el tiempo se interesó más en la organización de exposiciones y en la parte teórica, es decir, en la crítica como análisis e investigación sobre los asuntos vinculados con la producción artística. Así se fue distanciando del arte como creador directo, metiéndose más en la planeación y realización de exposiciones, en encontrar los espacios adecuados para exhibir las piezas artísticas.

Sabe que no existe un lugar ideal para ello, los museos y las galerías han sido diseñados para presentar en condiciones muy buenas la producción artística de distintas generaciones; sin embargo –y afortunadamente–, siempre hay un contexto nuevo que no ha sido explorado y que se convierte en el lugar perfecto al reunir las condiciones idóneas para que un artista desarrolle una pieza, o para que un curador lleve a cabo extramuros un proyecto pensado para funcionar ahí. Patrick cree que el fenómeno del arte relacional tiene mucho que ver con esto.

Como curador, ¿con qué tipo de artistas te gusta trabajar?

Lo que en verdad me interesa es que sean de mi generación para abajo. Me gusta mucho lo que llaman arte contemporáneo, que empezó a desarrollarse entre finales de los sesenta y principios de los setenta; pero con el correr del tiempo me he especializado en artistas de mi generación y los que han venido después. Más allá, no estoy casado con ninguna escuela ni con ninguna técnica. Siempre he dicho –como lo plantea Kant en sus juicios y reflexiones– que el fenómeno del arte y la estética se decide *a posteriori*, no *a priori*. Yo decido cuando tengo la experiencia con un artista o con una pieza y empiezo a entender qué es lo que sucede, y así he ido conduciendo mi propia labor, mi propia trayectoria de curador, sin enfocarme en determinado "tipo" de artista. Creo que he trabajado con todos los medios, y los contenidos de los creadores con quienes colaboré

en mi trayectoria son muy distintos entre sí. De este modo, mis actividades se han convertido en una aventura que, con el paso del tiempo, me revela valores y significados.

¿Qué opinas de los espacios de exhibición de los centros culturales?
Se trata de espacios pertenecientes a instituciones que poseen infraestructura, cuya misión es apoyar y generar proyectos. Por supuesto, los artistas siempre rebasan las condiciones que ofrecen, ya porque sus presupuestos son limitados o porque sus características no siempre corresponden a la naturaleza de la obra que ellos desarrollan. Pero, a pesar de las limitaciones, es muy importante que existan instancias que destinen recursos para este fin, que apoyen y generen proyectos y que estimulen el desarrollo de propuestas artísticas. Insisto, aunque a veces el perfil de la institución no sea el adecuado o sus recursos resulten insuficientes, su existencia es crucial. Si no las hubiera, las condiciones para los artistas estarían mucho peor. Aunque también reconozco que la vocación de estos sitios no es muy clara, lo que da como resultado que haya una crisis. No definen lo que quieren mostrar, por eso se dice que en ellos se presentan exposiciones "de chile, mole y picadillo". Esa carencia tiene como consecuencia no sólo confusión, sino ausencia de calidad.

¿Cuál ha sido tu relación con la escena cultural de Monterrey?
Desde finales de los ochenta la he seguido desde fuera. No tengo contacto directo con ella, ni soy un testigo privilegiado, como tú o la gente que la vive desde dentro. Pero como curador he seguido el desarrollo del arte en Nuevo León. Monterrey es una ciudad con un desarrollo importante en el ámbito empresarial; en ese sentido los regiomontanos son líderes en el país. Pero, por lo mismo, creo que la escena artística se ha dejado arrastrar por el liderazgo de estas diez empresas o diez familias, y la gran influencia que ejercen ha sido positiva por momentos, pero también en ocasiones ha tenido consecuencias negativas. En los ochenta vi cómo un par de galerías creó un fuerte fenómeno de coleccionismo, pero inventado de modo muy caprichoso, con artistas que no tenían solidez y, cuando los coleccionistas se aburrieron de ellos y decidieron meter su dinero en

otro rubro, sus carreras se desplomaron. Después me tocó ver a las siguientes generaciones con Pierre Raine y su intento de levantar un proyecto de galería –BF15–; intento osado y muy atinado, pero sin respuesta por parte del mercado, lo cual lo llevó a cerrar para regresarse a Francia. Con ello, muchos de ustedes tuvieron que moverse y buscar opciones fuera de la ciudad. No digo que los artistas no deban buscar opciones a extramuros de su territorio, pero en el caso de Monterrey y de tu generación se volvió una tendencia muy fuerte.

Cuando me tocó armar un proyecto en Monterrey, me pude dar cuenta de la gran cantidad de talento que hay aquí y de la existencia de una escena fuerte, poco apoyada y poco respaldada, pero llena de artistas capaces. Sin embargo, la infraestructura regia del medio del arte ha estado ajena a ellos. En tu caso, desde hace rato tienes galería, y dentro de lo que cabe has sabido mover tu obra; pero vi a muchísimos artistas sin espacio. La poca aceptación que se les otorgaba era fuera de Monterrey, principalmente en la Ciudad de México. Espero que llegue el momento en que podamos ver una exposición, por ejemplo en MARCO, donde estén representados los artistas de tu generación. También me gustaría ver pronto el surgimiento de una nueva promoción de galerías. Queda mucho por hacer en este aspecto. No me gustaría que todos estos artistas se tuvieran que ir a exponer en las galerías nuevas del DF para ser apreciados.

Respecto a su relación con la iniciativa privada, ¿qué diferencia ves entre los artistas de Guadalajara y los de Monterrey?

En Guadalajara tenemos un capital local muy por debajo del de Monterrey. No contamos con empresas tan grandes o tan importantes, ni con empresarios y líderes con la personalidad que los que existen aquí. Sin embargo, aun con una infraestructura cultural mucho más chica, con menos recursos, la escena tapatía de artistas sí se refleja en nuestros espacios y galerías. En Monterrey no existe esa fuerte compenetración del mercado y las galerías con la producción artística. En este sentido, creo que en Guadalajara la brecha entre exhibidores y productores de arte está menos desfasada. De lo que no nos salvamos, es de que los artistas estén buscando mostrar su obra fuera de la ciudad. Esta preocupación por rebasar las posibilidades que ofrece la localidad la compartimos con ustedes.

Lo que ha puesto a Guadalajara en el mapa del arte han sido tanto el proyecto de José Noé Suro como el OPA. José Noé Suro y su negocio de cerámica –que por generaciones ha funcionado como empresa con una producción muy importante– han podido desviar recursos para invitar artistas para trabajar en su taller. Creo que tanto Suro como Carlos Ashida y su Taller de Gobelinos tuvieron el genio de entender lo que sucedió aproximadamente diez años atrás, cuando llegaron a Guadalajara Michael Tracy, Francys Alÿs, Melanie Smith y tantos otros artistas atraídos no sólo por la escena cultural de México, sino también por su carácter de paraíso para producir obra propia. Entendieron que podían producir en talleres con mano de obra barata y de mucha calidad, y estos pequeños talleres de lámina, con herreros y carpinteros, esta experiencia de trabajar con gente de oficios de muchos años, se convirtió en algo fascinante para ellos. Así, tanto los Suro como los Ashida buscaron crear empresas que capitalizaran ese potencial artístico.

Con el paso del tiempo esto se convirtió en un centro de producción de arte internacional, y cada vez con mayor frecuencia vemos obras producidas ahí en museos como el MOMA, el Guggenheim, TATE Modern, Pompidou, el MOCA de Los Ángeles, porque han trabajado con artistas importantes como Baldesari, Jonathan Monk, Jorge Pardo, Marcel Dzama, Gabriel Orozco y varios más.

El otro lugar es OPA: un espacio independiente sin fines de lucro, dirigido por artistas, similar a lo que fue La Panadería, a lo que fue PROGRAMA y a lo que hoy es ObjectNotFound en Monterrey. Sin ser una plataforma de autopromoción, sus resultados han sido extraordinarios. Han trabajado con artistas de su generación, y con artistas de Autopromocionarte, como Pipilotti Rist, Marcel Dzama y muchos otros. También han tenido exposiciones colectivas curadas por figuras destacadas, como Pip Day, Mario García Torres y Patricia Martín. Este proyecto creo que sí distingue Guadalajara del resto del país; no creo que exista un centro fundado por artistas tan destacado, tan serio y tan exitoso como OPA.

¿Qué falta por hacer en la promoción de esta última "generación perdida" de artistas emergentes de Monterrey?

Dos cosas. La primera, lo que estás haciendo tú: generar proyectos. Estoy seguro de que esta publicación tendrá una distribución importante, porque te conozco,

sé que entiendes perfectamente lo que es el mundo del arte, cómo hay que poner en circulación un producto. En verdad celebro que te la hayan encargado a ti, y celebro también cómo están respaldando el proyecto. Espero que se destinen más

recursos al apoyo de esta nueva generación; que el gobierno, los empresarios y los grandes protagonistas de Monterrey se sensibilicen en este aspecto.

La segunda cosa es que los artistas no esperen que todo caiga del cielo: deben entender que nadie los va a descubrir. Recuerdo, por ejemplo, Temístocles 44, anterior a La Panadería, creado por la generación de Abraham Cruzvillegas, Eduardo Abaroa, Pablo Vargas Lugo, Marco Arce, Daniel Guzmán, Gabriel Kuri y otros. Lo realizaron con el firme propósito de generar proyectos que no se daban en ninguna otra parte, y nosotros acudíamos a este sitio a ver que el mejor proyecto cultural joven del país existía por mérito de los mismos artistas. Incluso crearon su propia revista, *Casper*. Así, la labor que debían haber asumido las galerías, los museos y el gobierno, la llevaron a cabo los propios artistas, con recursos limitados pero con muchísimas buenas ideas y sin pedirle permiso ni limosna ni invitaciones para exhibir a nadie. Ellos solos abrieron un espacio e invitaron a otros artistas que nadie había visto. Increíblemente generaron sus propias ventas y superaron la falta de apoyos y otros limitantes.

En resumen, hay que sensibilizar a las autoridades para que apoyen a la nueva generación. También, pedir a los artistas que se muevan y generen proyectos. Que no esperen a que llegue Santa Clós.

Entrevista a Ramiro Martínez

Cuando Ramiro Martínez habla de su relación con Monterrey, subraya que se dio de manera natural, pues ha vivido aquí buena parte de su vida. Su involucramiento con el arte regiomontano fue consecuencia de su trabajo en MARCO hace dieciocho años; y más tarde por su trabajo en el Museo Tamayo, desde hace siete. Esta experiencia laboral le ha hecho ver que, en lo que respecta a la escena de la cultura en la ciudad, es preciso reflexionar sobre varios aspectos, en el entendido de que ha habido diferentes momentos del arte contemporáneo en Monterrey.

Primero habla de algo que en ocasiones se olvida: la realización de proyectos anteriores al MARCO, cuando abrió el Museo de Monterrey y, antes de éste, con Promoción de las Artes. La historia es larga, y Ramiro considera que la idea del boom *que se dio en los noventa tuvo que ver más con MARCO y el grupo de gente que estaba involucrada. Fue la primera vez que hubo una estrategia de difusión a nivel internacional, y eso impulsó la imagen que se creó sobre un* boom *del arte contemporáneo en Monterrey. Surgió entonces un grupo de coleccionistas que se volvió más visible, en comparación con el que existía antes, con colecciones más tradicionales pero muy importantes. Sin embargo, afirma que se trató en gran medida de una cuestión mediática y, desafortunadamente, fue una especie de "llamarada de petate", pues no trascendió como debía hacerlo, creando una base sólida y un crecimiento más estable de públicos, coleccionistas, galeros y artistas.*

Al referirse a la infraestructura cultural de la ciudad señala:

En Monterrey existe una infraestructura impresionante; sin embargo, no veo un proyecto más allá de los espacios con programaciones de seis meses o un año, ni programas de verdadera envergadura, integrales en el sentido de que consideren la ciudad como un todo y definan o traten de pensar cómo se le quiere posicionar. Esta situación también genera que no haya más galerías. Al no haberlas, no existen los medios para que los artistas vivan de su trabajo, por eso muchos emigran o escogen otra carrera, con lo que se forma un círculo vicioso de caren-

cias. Ésta es la visión que tengo como recién llegado, por mi ausencia de más de siete años. No he estado en contacto con la escena joven de Monterrey, pero no percibo, ni a mediano ni a largo plazo, un proyecto de posicionamiento de las instituciones ni de los artistas de Monterrey a nivel regional o nacional, mucho menos internacional. Ésas son las decisiones y políticas que habría que definir e instrumentar, porque de la noche a la mañana no se genera un crecimiento de la escena artística. Personalmente, considero que lo peligroso del término *boom* es que después de él hay un desacelere o bajón, cuando lo importante es que exista crecimiento real y sostenido.

¿Crees que Monterrey esté en proceso de salir del shock?
No lo sé. Más allá de la superficie, no conozco a ciencia cierta cómo estén funcionando las galerías y los creadores. Mi relación es principalmente con algunos artistas que andan entre 35 y 40 años, y varios se hallan fuera de Monterrey por falta de actividad. A nivel más institucional, como ya lo dije, no veo proyectos claros encaminados a fomentar el arte contemporáneo en los jóvenes.

¿Sirve de algo estudiar arte? ¿Crees que existe un vacío entre los centros de formación y los de distribución?
Si te refieres a la educación formal, pienso que sí sirve. Es necesario conocer la historia y adquirir una disciplina de trabajo. La escuela siempre va a ser útil. Creo, además, que es importante que los mismos artistas sean parte del sistema educativo en las escuelas de arte. En Brasil, por ejemplo, muchos dan clases en la universidad. Es una manera de obtener un ingreso económico, que provee de libertad, que a su vez es esencial para la creación. Por otro lado, es importante el contacto de los jóvenes con gente experimentada.
¿Qué hace a un coleccionista?
Existen coleccionistas con diferentes objetivos. Hay quien colecciona a causa de su pasión por acumular, otros lo hacen para posicionarse en un medio, otros más por invertir su dinero. No podemos hablar del "coleccionista" en general. La mayoría parte de una acumulación de cosas por un interés en particular. No conozco el coleccionismo joven de Monterrey, salvo a Alfonso Gracia. No sé lo

que compren los jóvenes ni cuál sea su objetivo. En muchas partes del mundo la visión a largo plazo de las colecciones es la donación a instituciones; pero en México, por diversas razones, no se da mucho esa cultura; y los componentes político y legal tampoco han hecho su parte, porque no hay leyes que fomenten el mecenazgo. Para tener una visión más clara, es necesario hablar con ellos y ver qué los mueve y cómo se ven a sí mismos en cinco o diez años. No se puede negar que el *boom* del arte contemporáneo existe porque hay una imagen de sofisticación y de poder a su alrededor.

Con respecto a la promoción del arte joven en Monterrey, ¿qué falta por hacer?
Mucho, creo. Por una parte, el Centro de las Artes está cumpliendo una función importante en ese aspecto; se están generando ahí proyectos de chavos entre 30 y 35 años. Creo que faltaría promover estos proyectos a niveles nacional y regional, hacia el sur de los Estados Unidos. Se necesita también un programa editorial serio, donde cada uno de esos proyectos tenga un registro impreso o digital. Esa función está descuidada. Monterrey se localiza en un área importantísima que incluye Texas, Tamaulipas y Coahuila, cuyas instituciones pueden convertirse en socias para ciertos proyectos. Habría además que ver la manera de establecer nexos con el DF que, sin duda, sigue teniendo más visibilidad a nivel internacional. Faltaría también promover la crítica y la reflexión más allá de esta aura que se da en el aspecto social y de entretenimiento que gira en torno al arte contemporáneo.
¿El artista debe distribuir su obra él mismo?
El sistema existe por razones válidas. Que el artista difunda su obra, le quita tiempo y puede pervertir su trabajo. Para eso se hicieron las galerías y los intermediarios. Es trabajo de las instituciones difundir a los artistas.

¿Tienes alguna expectativa de Monterrey?
Curiosidad, más que expectativas. Una es conocer más a fondo lo que pasa, ver a las nuevas generaciones, ver cómo trabajan las instituciones y qué planes hay. La parte que más me preocupa es que no haya planes a largo plazo. Uno de los problemas más graves que existen es no saber a dónde quieres llegar, que las

cosas sigan una inercia sin cambios. Sin embargo, estamos en un momento interesante, pues se están gestando propuestas en materia cultural. Mi expectativa es que las cosas funcionen bien, con sustentabilidad en los proyectos. Lo que se necesita tiene más que ver con una visión global de las cosas, con una pasión hacia lo que quieres y lo que crees, y con una disciplina. Un coleccionista no se hace en cinco años; tampoco un artista o una institución. Una ciudad no se sitúa como polo importante en materia cultural en diez ni en veinte años. Todo son proyectos a largo plazo. Hay que dejar de pensar en periodos políticos de seis años. Las cosas importantes se llevan tiempo y trabajo. Se pueden hacer exposiciones e imprimir libros, pero no vas a hacer una ciudad "culta" en un sexenio. Hay que cambiar ese paradigma.

Hay mucho por hacer. Se debe mirar hacia afuera, cómo funcionan las cosas en otras partes. Creo que el arte influye en la gente a un nivel reflexivo y crítico, y eso es importante en la vida diaria: debemos observar una actitud crítica hacia todo, tener en la cabeza un sistema de análisis y preguntarnos si es cierto o no lo que percibimos través de la información que nos llega. Hay que ver más allá de la superficie. En el mundo del arte la superficie es atractiva, pero es preciso escarbar más, pues lo que encontremos abajo nos dará mayores satisfacciones. Debemos aterrizar las expectativas y entender que esto puede ser un mundo fascinante y trascendente. El arte debe ser parte fundamental de la vida de la gente.

Entrevista a Vanesa Fernández

Cuando le preguntamos a Vanesa Fernández sobre sus inicios en la escena del arte en Monterrey, sus remembranzas se remontan a las colecciones familiares; primero a la de su bisabuelo, luego a la de sus abuelos y más tarde a la de su papá. Ella misma compró su primera pieza en la galería de Arte Contemporáneo, en la Ciudad de México, donde le dijeron que tenían los kárdex desde los años treinta, y que era la primera coleccionista de cuarta generación.

Vanesa estudió Historia de las Artes Decorativas y una maestría en Arte Contemporáneo, y trabajó como curadora y crítica de arte hasta el 2000, cuando empezó con los proyectos editoriales con el propósito de difundir el arte contemporáneo a un público más amplio. Señala que se retiró de trabajar específicamente en el arte hace ocho años, por considerar que se trata de un medio muy hermético y que no llegaba a un público lo suficientemente grande e interesante para ella. Cuando realizaba exposiciones, ya sabía qué iban a decir, lo que sucedería. Todo se volvió muy predecible, por lo que decidió buscar la manera de difundir a un ámbito más amplio tanto el arte como otros temas que le interesan: la moda, la arquitectura, las artes decorativas.

Estudió en Londres, en Sothebys, la carrera y la maestría. Como curadora estuvó en la galería de Ramis Barquet. En MARCO trabajó como coordinadora de exposiciones, y en el Museo de Monterrey también fue curadora. Luego hizo muchas curadurías independientes. La última fue en colaboración con Patrick Charpenel, en el Centro Cultural de México en París. Estuvo involucrada en diversos proyectos de publicaciones; tenía una columna en El Norte*, después se pasó a* Milenio*. Escribiendo para los medios, se dio cuenta de que debía tomar las riendas y darle con todo al medio editorial.*

En tu opinión, ¿para qué sirven los museos y centros culturales?

Como están ahorita, es una buena pregunta. Creo que hay un problema muy fuerte con las instituciones públicas en el país. Por parte del gobierno, a veces parece que debemos empezar desde el principio otra vez. Hay gente que no está califica-

da y es una pena que espacios que deberían ser maravillosos se hayan convertido en escenarios del horror. No sé cómo pueden operar los directores; con esos presupuestos y con la burocracia tan pesada, es difícil. En el caso de los museos privados, en general hay mucho esfuerzo, muy generoso, pero falta profesionalismo.

¿Qué tipo de actividades te gustaría ver en esos espacios?
Hay exposiciones y una vida cultural, pero debería haber mayor dedicación; habría que repensar el nivel de exigencia y profesionalismo. Siento que en México la gente se conforma con cosas medianas. Es como en el futbol: mucha afición, pero nada de nada. Hay muchas ganas, pero no un nivel internacional importante.

¿Qué opinas de las escuelas de arte en Monterrey?
No estoy al día, pero hace ocho años las universidades eran una tristeza. Cuando yo daba clases en la UDEM, los maestros hacíamos muchos esfuerzos para compensar las carencias. Aunque tengo alumnos que me dan orgullo, como Zelika García, Mario García Torres y otros.

¿Sientes que existe un vacío entre los centros de formación y los de distribución?
No puedes sólo estirar la mano y esperar que te den todo. Si hace falta un espacio, pues que lo hagan los propios artistas. No puedes esperar a que la iniciativa privada o el gobierno realicen las cosas por ti. Nosotros teníamos un lugar independiente en Villa de García, que se llamaba La Mesa. Lo dirigíamos entre Aldo Chaparro, Mario García Torres, Mauricio Cortez y yo. Llevábamos a cabo muchos proyectos de arte y de música, y de ahí salieron proyectos interesantes donde nosotros solos buscábamos financiamiento y espacios para operar. Y lo que tú estás haciendo está muy bien, porque sacas gente de Monterrey. Nosotros nos limitamos a hacer cosas ahí y luego nos mudamos, pero no tuvimos la visión de itinerar lo que hacíamos. Creo que lo que tú estás haciendo con ONF es muy valioso.

¿Tienes alguna expectativa del arte y los artistas de Monterrey?
Creo que en Monterrey, como en cualquier lugar, se pueden dar buenos artistas. Lo que pasa es que en los ochenta sí se creó un mini *network* de coleccionistas,

curadores y artistas que se activaron con la creación de MARCO. En ese momento Monterrey sí se constituyó como un faro para el resto del país; incluso los artistas del DF tenían que venir si querían tener proyección internacional. Monterrey poseía todo el potencial, pero no supo mantenerse. Creo que ahora está otra vez puesta la escena para que aquello vuelva a suceder. A mí me tocó vivir Monterrey como el centro del arte en el país. Es una pena que no se haya conservado. No se necesita mucho. Aún existe gente interesada en arte y mucho dinero, sólo falta organización; ni siquiera necesitas tanta gente, aunque el DF siempre sea multitudinario. Monterrey fue la cabeza en los noventa. Sólo habría que organizar las cosas de nuevo.

¿Qué falta por hacer en la promoción de los artistas jóvenes de Monterrey que tienen obra interesante pero no saben colocar productos?

Organizar. Hay mucho potencial, artistas, museos, escuelas y coleccionistas, pero no forman un grupo, no hay un *network*. Falta organizarlos. Lo que sucedía en los ochenta era que había un coleccionista, Diego Sada, que invitaba a reuniones en su casa a curadores o directores de museos de Nueva York, el DF, y otras capitales importantes, a que dieran pláticas sobre quiénes eran los artistas más importantes y qué sucedía en el mundo del arte. De ahí surgió el peregrinaje a Nueva York, a subastas y exposiciones. Eso existe todavía, pero quienes lo hacen no son un grupo sólido. Entonces también las empresas empezaron a formar colecciones, había una efervescencia, pero todo se quedó en promesa. Hubo una época en que sí estaban organizados, pero esto no se mantuvo. Falta algún proyecto que aglutine a los coleccionistas jóvenes de Monterrey en torno a una causa como la que tú estás promoviendo. No hay que desanimarse.

Entrevista con Ana Elena Mallet

Ana Elena Mallet lleva alrededor de quince años trabajando en el medio. Es curadora independiente especializada en arte contemporáneo y diseño. Trabajó en el Museo Soumaya, en el Museo Carrillo Gil, y después estuvo en la subdirección curatorial del Museo Tamayo. A partir del 2002 trabaja de modo independiente en museos y en el medio editorial; por ejemplo, en la revista Harper's Bazaar, *en* Chilango *y colabora eventualmente en otras publicaciones.*

Nos dice que le gusta trabajar con artistas que estén abiertos a la crítica, dispuestos al diálogo; con aquéllos que la enriquezcan desde su propia obra –procura aprender del creador–. Es decir, con artistas que la acompañen y quieran a su vez ser acompañados en su proceso, lo cual es difícil a veces, debido a los egos o a las cuestiones institucionales. Le interesa trabajar con creadores que reflexionen y sean críticos.

¿Para qué sirven los museos y los centros culturales?

Para solaz de la gente. Creo que cumplen con un servicio hacia la sociedad. Quienes laboran en ellos se deben no sólo a los artistas, sino a los que consumen la obra de éstos. Los museos forman parte del servicio público; es decir, están hechos para la gente, son parte de la educación y de la manera de revisar la cultura contemporánea y lo que estamos viviendo. Son lugares para reflexionar lo que sucede en un país.

¿Crees que los museos cumplen esa función?

No, la verdad no. A veces parece que el Estado olvida cuál es la función de la cultura en relación, no con el gobierno, sino con el Estado mismo. Parece que, inmersos en la burocracia, hemos olvidado para qué sirven los museos, e incluso cuál es la función del arte. Hay una crisis ética, una crisis moral en nuestro país, y se refleja mucho en nuestras instituciones. Los museos son parte de ello.

¿Qué te gustaría ver en esos espacios culturales?

Gente. Ahora que hay crisis económica, la gente va a los parques, a los lugares donde la entrada es gratis. Me gustaría que los museos fueran una opción para que vayan las familias, para que los artistas sí exhiban su obra a la población, y no sólo a la comunidad artística. Que la gente vea arte y lo entienda. Parte de mi preocupación es ver cómo los museos se vuelven muy elitistas y muy tradicionales. Sólo queremos exhibir a los grandes nombres, y hay muchas otras prácticas culturales que en el mundo se exhiben sin pudor. Se trata de algo que aún no sucede aquí. No logramos que suceda porque los directores de museos y los encargados de las instituciones no están dispuestos a arriesgar; y hacerlo no sería ni siquiera arriesgar, pues es una práctica ya establecida en otras partes del mundo. Creo que ése sería un modo de llegarle a las personas con otros contenidos. Me gustaría ver gente en los museos, y que esa gente saliera de ellos con una reflexión en la cabeza.

¿Cuál ha sido tu relación con Monterrey?

Empecé a visitar la ciudad en el 96 o 97, por curiosidad. Gracias a algunos amigos llegué y me di cuenta de lo que sucedía. Sabíamos que en los ochenta Monterrey había sido un gran centro de arte, de producción de exposiciones, de promoción de exposiciones de coleccionistas. Aunque no de artistas. Había gente que sobresalía, por supuesto, como Julio Galán –que aunque era de Coahuila realizó su carrera en Monterrey, y sus coleccionistas vivían aquí–. Fue muy interesante ver lo que sucedió después de ese *boom*. Me daba mucha curiosidad ir a Monterrey, ver las galerías, como la BF15, donde exponían Santiago Sierra, Teresa Margolles, Mario García Torres, Luis Miguel Suro y tú, entre otros que empezaban, a quienes la BF15 daba espacio. Esos proyectos, que nada tenían que ver con la pintura de los ochenta, eran muy interesantes. He continuado visitando Monterrey. Seguí muy de cerca la escena desde el Museo Carrillo Gil, y luego, en 2004, hicimos una exposición que se llamó *Sólo los personajes cambian* en el museo MARCO. Siempre me ha interesado mucho Monterrey, porque tiene todo, pero al final nunca acaba de cuajar.

Creo que si nosotros en el DF vemos sólo nuestro ombligo, en Monterrey ocurre muchísimo más. En una ocasión –y lo voy a decir en esta entrevista sin

pena–, un galerista de una galería joven de Monterrey me expresó que su máxima preocupación era que Doña No Sé Quién nunca le había comprado un cuadro. Yo le decía: "Tú tienes que mirar afuera, no a la colonia Del Valle". Hay que pensar más allá de la endogamia. Tienen que ver hacia fuera de "la colonia".

Curiosamente, en Monterrey hay espacios. Está el Centro de las Artes, que lleva a cabo pequeñas cosas, pero sí hace un esfuerzo. En cuestiones de mercado, los coleccionistas apuestan poco por los jóvenes. Hay muchos concursos estatales, sí, la Reseña de la Plástica, las convocatorias del Conarte, es decir, se apoya a los artistas jóvenes, esa parte está bien, pero hacen falta más curadores, más proyectos independientes que subsistan. Me parece sintomático que los grandes espacios, como MARCO, no ofrezcan sitio a la gente local.

¿Tienes alguna expectativa sobre el futuro del arte o de los artistas en Monterrey?

La verdad no, y es terrible. Me parece tristísimo, porque esa gente que coleccionó en los ochenta y que fundó museos como el de Cervecería y el MARCO, hoy compran bolsas Louis Vuitton, mas no arte contemporáneo. No les interesa el coleccionismo como una práctica y una manera de vivir. Veo, también, una actuación muy tímida de las instituciones privadas. Es triste que no tengan un *Project Room* para mostrar la obra de artistas locales, donde se fomentara la escena local, o de perdido se llevara a cabo una serie de debates entre los artistas jóvenes. Quieren ser muy internacionales, sin mirar abajo, y esto, aunado a que también los artistas sólo miran a ellos mismos, da como resultado un "a ver qué hacen los demás" en Monterrey… y me parece difícil que sea bueno a la larga. Ojalá cambie en un futuro inmediato.

Cada equis tiempo sentimos que algo va a pasar, que las cosas cambiarán, pero al final no ocurre nada. Los coleccionistas son fundamentales en este proceso: desde coleccionar obra de los artistas jóvenes hasta proporcionarles espacios para desarrollar proyectos, invitar artistas y curadores de fuera. Debe haber más compromiso de parte de la clase empresarial con respecto al arte en Monterrey.

Por ejemplo, la exposición que hiciste en México en el MUCA Roma fue importante para que nos diéramos cuenta de lo que ocurre en Monterrey en

lo que respecta al arte emergente. Hay que generar más proyectos de ese tipo, a ver si regresan los momentos fantásticos de las exposiciones en el Museo de Monterrey, en la galería BF15 y en los inicios de MARCO. Es muy raro Monterrey, porque lo tiene todo y no sé por qué no termina de cuajar. Lo que les puedo decir a los nuevos artistas es que salgan de la ciudad a ver qué hay afuera, que generen debates y hagan cosas como éstas que tú llevas a cabo, para generar reflexión. Es muy importante. La clave, hoy, es saber de dónde venimos y a dónde vamos. Si no sabemos cuáles fueron nuestros errores, no podremos corregirlos. Cada vez hay que hacer más esfuerzos independientes, porque las instituciones están en crisis. Los pequeños esfuerzos hacen la diferencia, es el modo de encontrar la propia voz.

Entrevista con Alfonso Gracia

De pequeño Alfonso Gracia siempre estuvo expuesto a actividades artísticas, desde música hasta artes plásticas. Más tarde se dedicó directamente a adquirir piezas que le gustan y le intrigan. También ha trabajado en ciertas áreas de museos, como en la cuestión de seguros y transportes y, en galerías, en promoción y venta.

Por su trabajo Alfonso ha sido testigo de cómo evolucionan los espacios para el arte en la ciudad. Desde que empezó a trabajar en MARCO, vio como cada vez se abrían más espacios y galerías: de mediados de los noventa a la fecha han aparecido sitios clave para el desarrollo artístico de Monterrey. Uno de ellos es Ramis Barquet, más enfocado al ramo internacional, con artistas consagrados y emergentes. En cuanto a lugares para promover artistas locales, hubo otra galería con un trabajo importante: la BF15. En cuanto a si existe un espacio intermedio entre las escuelas y las instituciones, cree que no. Siente que hay una desconfianza para arriesgar en ese aspecto. Alfonso Gracia considera que sí están pasando cosas en Monterrey, pero no a la velocidad o al ritmo que quisiéramos. Cita, por ejemplo, la labor que realiza el Centro de las Artes presentando la obra de artistas regiomontanos la cual es sin duda muy valiosa, pero necesitaría ser más sostenida e intensa.

Aparte de ti, ¿hay más coleccionistas jóvenes que se arriesguen con obra de los artistas de Monterrey?

Conozco gente que adquiere una o dos piezas, pero no sé realmente qué hay detrás. Quizá deberíamos preguntarnos primero cuándo puede uno considerarse coleccionista. Un parámetro sería que ya no tuvieras paredes donde colgar cuadros y siguieras adquiriendo obra. Repito, sí conozco gente, pero no sé qué pasará cuando ya no tengan espacio para colgar sus piezas.

Mi enfoque siempre ha sido apostar a los jóvenes, de Monterrey o de fuera. De ese modo he adquirido obra de artistas como Francis Alÿs, en un momento en que era arriesgado comprarla. Resultó ser no sólo un acierto en su valor cultural y artístico, sino también una buena inversión.

¿Qué opinas de los espacios de Monterrey?

Cuando trabajé en el museo, me di cuenta de que sí se llevan a cabo exposiciones de arte contemporáneo, pero también exposiciones de obra más tradicional. La verdad creo que esta función es buena, porque al público hay que darle de todo; principalmente porque al interesado le ofreces la opción de ver más cosas. Puedes ver obra de María Izquierdo, y después una exposición de Antony Gormley; o una pieza de Sam Taylor Wood, y al lado otra del siglo XVI. Eso es bastante bueno, sobre todo cuando en la cuidad la oferta de exposiciones no es mucha.

¿Qué hace falta en la promoción de los artistas jóvenes?

Primero que expongan fuera de Monterrey. Que se vayan al DF y después al extranjero. Y que busquen una galería que los represente fuera de aquí. Creo que es mucho más fácil que se les reconozca en el DF que en su propia ciudad. Espero que los artistas le apuesten a irse, porque si no corren el riesgo de encasillarse en cuanto a su proyección.

¿Qué te gustaría ver de aquí a cinco años en Monterrey?

Más propuestas, más exposiciones, más espacios alternativos y un coleccionismo de arte más entusiasta, consistente y que le apueste a los jóvenes. Desde un principio ese ha sido mi enfoque, no sólo porque se trata de un mercado accesible, sino porque en gran medida representa el reflejo de nuestros días.

Entrevista a Taiyana Pimentel

Taiyana estudió Historia del Arte en la Universidad de la Habana y llegó a la Ciudad de México en 1992, entre otras cosas para estudiar una maestría. Después pasó un periodo en Nueva York y volvió en el 99 para desempeñarme como curadora independiente en el escenario mexicano de las artes plásticas. Desde entonces trabajó en el Museo Rufino Tamayo, donde se inició con una especie de Project Room*, llamado Sala 7 de Proyectos Contemporáneos. Ahí se exhibían obras de artistas que entonces representaban las propuestas jóvenes en las artes de México. Entre ellas considera interesante destacar la de Santiago Sierra y la adecuación de la oficina de Minerva Cuevas en la Torre Latinoamericana hacia el recinto del Museo Tamayo; y de los jóvenes adolescentes, la de Miguel Calderón y también* I'm Happy because everyone loves me*, de Javier Téllez.*

Taiyana también llevó a cabo otros proyectos. El que le pareció más interesante a extramuros del museo fue una exhibición paralela a la Bienal de La Habana, y al decir paralela se refiere a que ocurrió al mismo tiempo; pero en realidad no tenía nada que ver oficialmente con la bienal, ni fueron autorizados por ella, pero se trataba de confrontar dos escenarios de las artes contemporáneas de América Latina en ese momento muy importantes. Le gustó porque se relacionaba con la capacidad deconstructora de las escenas sociales que hoy muestran muchos artistas en México, y porque tenía mucho que ver, también, con sensibilidad curatorial. A partir de entonces trabajó en el Tamayo y en cosas alternas y, desde 2001, es independiente. Al hablar de su experiencia subraya:

Realicé la representación única que ha hecho México en Miami, en 2002, durante la primera edición de Art Basel. La muestra se llamó *Mexico Sensitive Negotiations*, donde planteé algo que me interesaba, relacionado con ciertos fenómenos artísticos del norte del país que no estaban influidos por los discursos del centro. Desde entonces pensé que hay problemáticas asociadas a la región del norte que podían determinar los discursos en el arte contemporáneo mexicano. He llevado a cabo también proyectos con algunos creadores cuyo trabajo he seguido, con

quienes me interesaba establecer un diálogo. Por lo tanto, he desarrollado principalmente lo que podría llamar "una curaduría autoral", proyectos específicos con Teresa Margolles en la Colección Jumex; con Santiago Sierra llevé a cabo un proyecto para el Centro Cultural Universitario de Tlatelolco, escenario de los sucesos más trágicos en la historia reciente de México; con Francys Alÿs trabajé en el proyecto *Brigde*; también en una colaboración con Cuauhtémoc Medina que se realizó entre La Habana y Key West, en la Florida. Además he escrito textos, impartido algunas conferencias y dictado talleres curatoriales.

Recientemente comencé como directora de la Sala de Arte Público Siqueiros, donde pretendo establecer líneas curatoriales encaminadas a dar continuidad a los problemas que planteó Siqueiros y creo que todavía resultan interesantes al abordar aspectos estrechamente relacionados con el arte y sus procesos, como su carácter político, el sentido público del arte, y cómo entender o cómo replantearse el muralismo desde una perspectiva contemporánea.

¿Cuál ha sido tu relación con el arte de Monterrey?

Mi primer contacto con Monterrey fue en 95, si mal no recuerdo, cuando aún existía el excelente Museo de Arte Contemporáneo, el de la Cervecería, quizás el mejor que hemos tenido en el país. Pero en realidad mi contacto más profesional con la ciudad comenzó en 99, por mi trabajo como curadora del Museo Tamayo. Se dio a través de Ramiro Martínez y MARCO. Pero no fue este museo el que me dio señales de lectura discursiva sobre la nueva generación que trabajaba en Monterrey, sino una galería que había entonces, la BF15. Este espacio tenía la peculiaridad de mostrar problemáticas del arte que están de acuerdo con mi sensibilidad: las que tienen que ver con el análisis de la sociedad desde distintas perspectivas.

Ahí conocí a toda una generación de artistas, entre los que estaban Marcela y Gina, Rubén Gutiérrez, los Lichis, el colectivo Tercerunquinto, Ismael Merla, cuya obra me interesaba muchísimo, aquella serie de las bombas. En BF15 también exhibía Santiago Sierra. La galería actuaba como un recinto generador de discursos; en ese sentido era muy novedosa en un momento en que en la Ciudad de México los espacios independientes se habían atomizado. La Panadería, por ejemplo, mostraba propuestas relacionadas con otro tipo de obras de arte, pero

no tanto como las de BF15, que se enfocaban en la transgresión desde una perspectiva sociopolítica. Eso fue lo que me atrajo, y también que, más allá de la Ciudad de México, existieran en el país otros focos de creación interesantes. Como quería verlos, Monterrey me lanzó a investigar toda la región norteña.

¿En qué crees que se diferencia el escenario regiomontano de la escena nacional? El factor distintivo residía entonces en que el arte de Monterrey ocurría fuera de las instituciones. En la Ciudad de México este tipo de artistas ya tenían presencia internacional, y obviamente estaban en los museos capitalinos. En el 99 el Museo Tamayo le hizo una retrospectiva a Gabriel Orozco. El Carrillo Gil comenzó un proceso aceleradísimo de reconocimiento de la obra de una serie de artistas que habían permanecido en la independencia durante la década del noventa, sobre todo a través de La Panadería, por ejemplo, de Abaroa, de Pablo Vargas Lugo, de Yishai Jusidman. Yo aceleré aún más este proceso en la Sala 7 del Tamayo, al invitar a artistas que hasta entonces operaban fuera de la institución, como Santiago Sierra, Minerva Cuevas o Miguel Calderón, quien llevaba en su trayectoria exhibiciones importantes en Nueva York, pero no había sido valorado en México.

Pero a diferencia de la institucionalización que existía en la Ciudad de México, los creadores de Monterrey trabajaban en el margen, lo que de algún modo definía una postura frente al arte. Creo que el hecho de que los museos regiomontanos no integraran a esta generación –todavía no lo hacen, o lo hacen escasamente–, tiene mucho que ver con discursos artísticos y propuestas como las de Marcela y Gina, el colectivo Tercerunquinto, Ismael Merla, con algunos de tus textos y tus dibujos. En los discursos del arte regiomontano era característico cuestionar el papel de las instituciones en el arte, o viceversa, y los artistas habían establecido un sentido de grupo que se expresaba con claridad en el trabajo de los colectivos. Es decir, la obra de las generaciones jóvenes de Monterrey exhibía un elemento social. Creo que, incluso hoy, existe una continuidad en este sentido discursivo, entremezclado con la independencia, ubicado en un respeto a la no institucionalización, que sigue marcando el rumbo de los creadores regiomontanos. No sé si eso es madurez, no me queda claro; pero definitivamente es un signo de lo que ocurre en la ciudad.

¿Para qué sirven los museos y los centros culturales?

El museo es un espacio productor de arte, de discursos, y hasta de poderes; pero también un recinto con límites. Lo interesante es que él mismo impone esas fronteras, y que éstas son violables. En esa medida, comprender y producir dentro del museo significa generar en el discurso, en la producción artística, una madurez que te lleva a preguntarte y entender cuál es tu papel dentro de él. Lo curioso es que este grupo de artistas regios que he mencionado no tuvieron en su momento acceso a la institución; por lo tanto no exploraron esos límites. Podría describir casi todas las obras que realizaron los Lichis, pero no me acuerdo de una cuyo proceso ocurriera en un museo; todas se llevaron a cabo fuera de los márgenes institucionales. ¿Cómo puede violentarse algo que no se ha experimentado? Creo que ahí hay un problema de orden ontológico, ¿no? Es decir, el museo no es algo natural para los creadores; si no lo comprenden ni lo asumen y se saltan esa etapa, ciertos mecanismos y estructuras típicas se agotan rápido. Es un poco lo que ha pasado con algunas propuestas artísticas de Monterrey.

¿Crees que existe un vacío entre los centros de formación de artistas y los de distribución de la producción artística?

Casi todas las grandes ciudades en el mundo tienen museos; forman parte de su estructura, como la estación de policía o de bomberos. También cuentan con academias. El nivel académico de la Universidad Autónoma de Nuevo León durante mucho tiempo fue muy alto –no es lo mismo hoy en día–, y eso nunca se vio reflejado en el ámbito institucional. No se estableció una relación madura entre academia e institución. Es como si se hubiera cortado el sentido natural de las cosas. Los mexicanos en general somos un poco acomplejados, y eso se refleja en un museo que siente la necesidad de exhibir sólo a artistas reconocidos a nivel global, pero no se atreve a crear mecanismos para que los creadores jóvenes ingresen en los circuitos globales. ¿Qué pasa? Es muy simple, la mayoría de los museos no tiene capacidad para analizar el contexto, ni madurez para generar estructuras que le permitan trabajar con los artistas. Es mucho más fácil y seguro –aunque más costoso– montar la exposición de un artista certificado por los críticos, que hacer un *Project Room* de artistas locales emergentes. No se hizo

en su momento y es una pena, porque pocas ciudades tienen la posibilidad de contar con un grupo de ocho o diez creadores preparados para exhibir. No pasó en Monterrey porque –pienso– la institución es inmadura.

¿Tienes alguna expectativa respecto al futuro del arte y de los artistas en Monterrey?

Los artistas trabajan, formulan ideas, tiene cosas que decir y que hacer, y no se van a detener para esperar a ninguna institución. Todos ustedes organizaron en su momento plataformas independientes, elaboraron discursos interesantes, cruzaron la frontera y se fueron a espacios de Estados Unidos o Europa. Esto es irreversible. Monterrey volverá a montar exposiciones como las del colectivo Tercerunquinto, de Mario, de Rubén Gutiérrez, pues aunque creo que esa identificación grupal se perdió, ya surgirán chicos más jóvenes que lo puedan hacer.

Hoy observo un deterioro institucional en muchos niveles, sobre todo en el nivel museístico. También comienzo a notar cierto deterioro incluso en la academia, algo que hace tres o cuatro años no pasaba. Veo que por lo general los creadores regiomontanos están migrando de Monterrey, lo que es natural y romántico a la vez. El problema es que cuando vuelvan a casa aún no los reciban... Eso sí sería un poco triste, ¿no?

Los mecanismos que se ofrecen siguen siendo pobres, muy débiles. Nuevo León cuenta con uno de los sistemas culturales más descentralizados del país, pero no le ha servido para nada. Yo me he preguntado una y mil veces qué dejó el Fórum Universal de las Culturas en términos de debate, cuántas conferencias-debate existieron entre artistas o curadores, y no sólo de Monterrey, pues era el momento para establecer nexos con otras partes del mundo. La gran descentralización de la ciudad, en términos presupuestales, parece no haber influido nada en la producción artística que, al menos en el escenario actual –y lo veo con relativa tristeza–, lejos de crecer, definitivamente decrece.

¿Cuál es tu visión de los artistas jóvenes regiomontanos?

Junto con Carmen Cuenca, tú y yo fuimos jurados de la Bienal de Arte Emergente en la Casa de la Cultura, donde hubo un envío gigantesco de Monterrey, pero

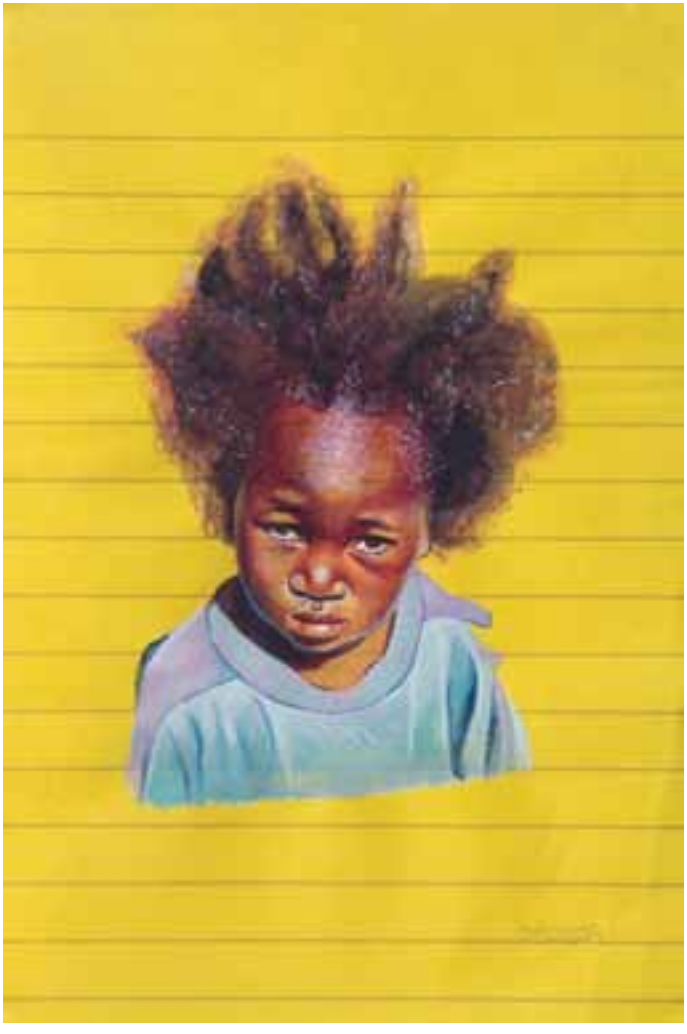
de calidad muy mala. Revisamos obras que no tienen nada que ver con el arte contemporáneo, ni con la sociedad actual, ni con la propia historia del arte. Para ser precisa, me preocupa que no se esté problematizando nada. Perecería que nada importa, que todo es perfecto y que, por lo tanto, todos están aburridos y no hay nada que hacer. El escenario que conocí en Monterrey en 99 no tiene nada que ver con el que ocurre ahora, diez años después. Casi todos aquellos artistas salieron de la ciudad, y desafortunadamente no veo una generación joven interesada en retomar lo que tampoco sus predecesores pudieron concluir.

ARTISTAS EMERGENTES

JÉSICA LÓPEZ

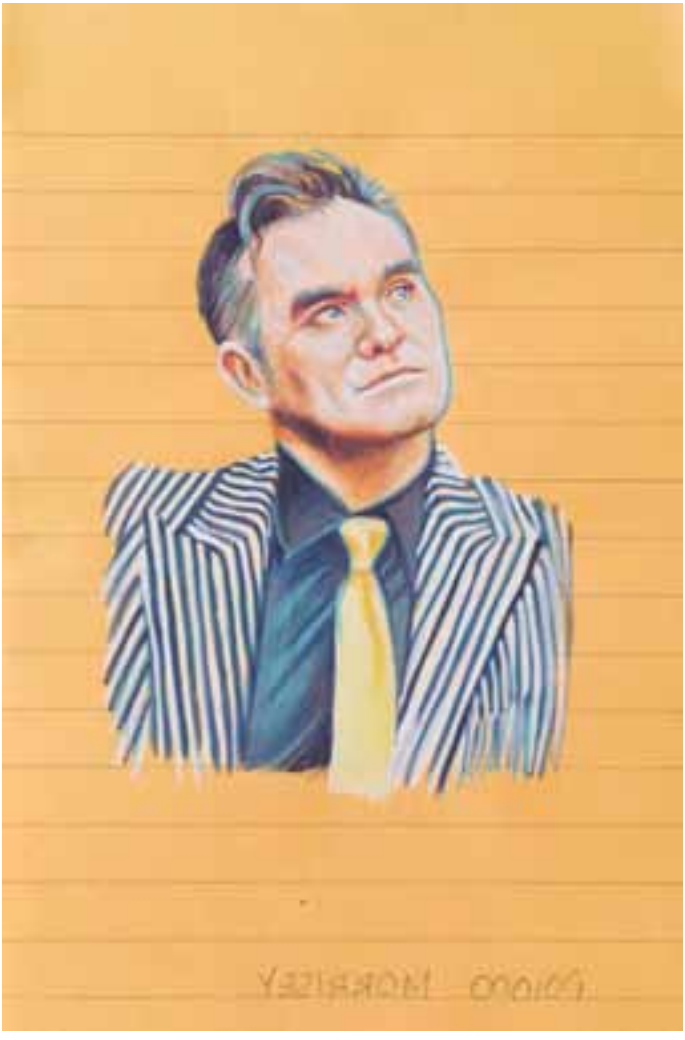
Monterrey, México, 1979.

Licenciada en Artes Visuales por la Universidad Autónoma de Nuevo León. Ha expuesto su obra en México y Estados Unidos. En 2008 obtuvo la beca de Jóvenes Creadores del FONCA. Ese mismo año fue acreedora al Premio de Adquisición de la II Bienal de Arte Emergente, en 2006 obtuvo mención honorífica en la Bienal de Arte Emergente y en 2005 obtuvo el Premio de adquisición en la XXIV Reseña de la Plástica Nuevoleonesa.

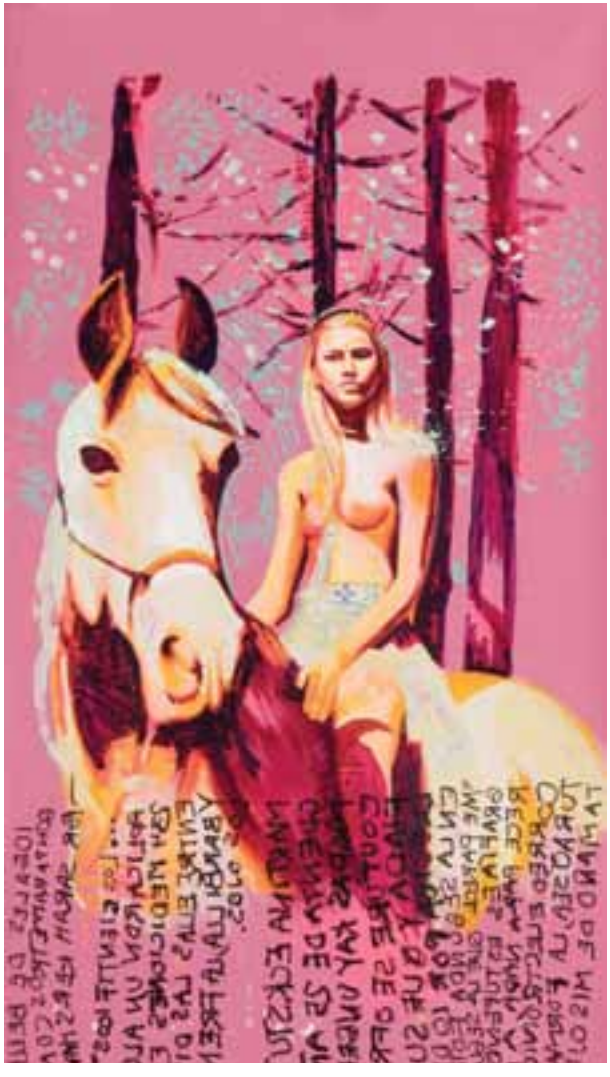


Ungrateful Bitch (autorretrato) • 2008, acrílico sobre papel / 15 x 10 cm

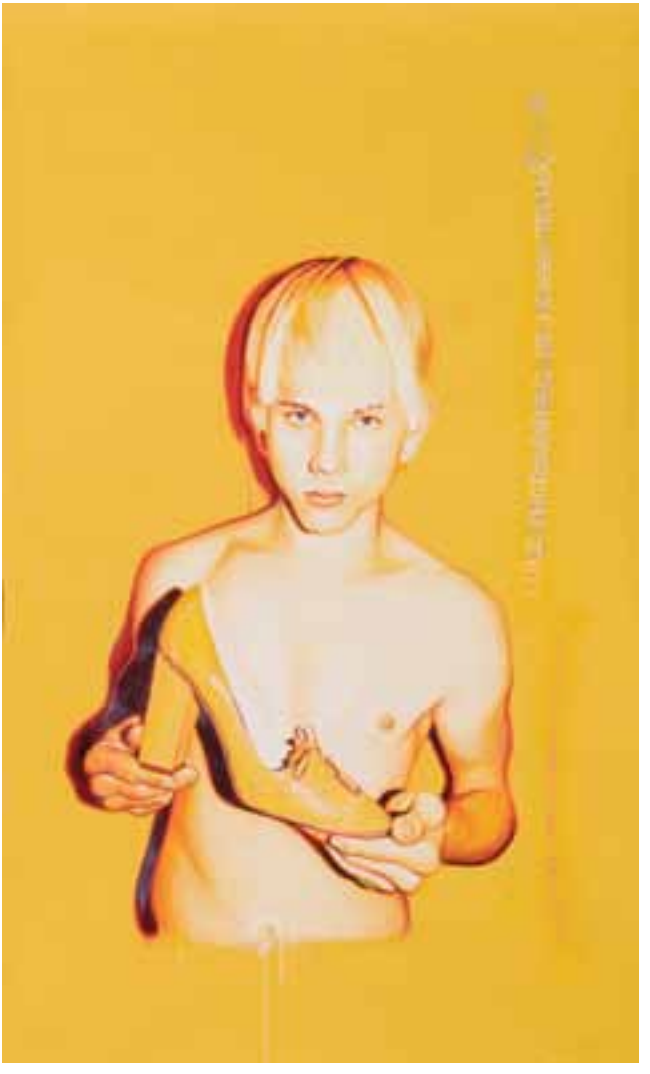
Jhonny Deep • 2009, acrílico sobre papel / 15 x 10 cm



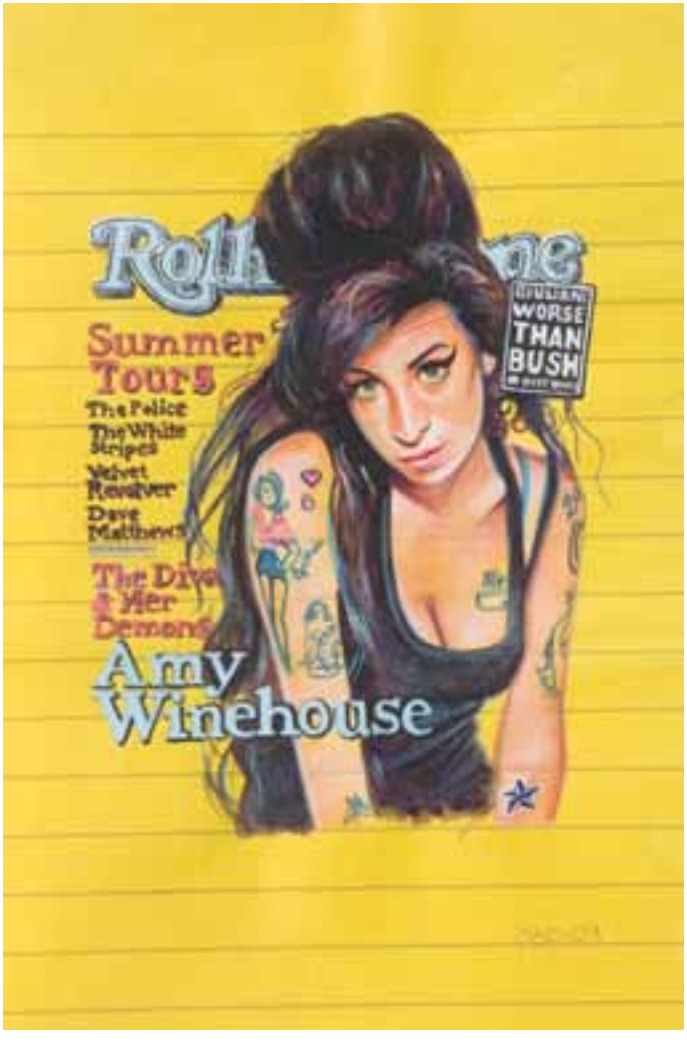
Morrisey • 2009, acrílico sobre papel / 15 x 10 cm



Sin título • 2009, acrílico sobre papel / 15 x 10 cm

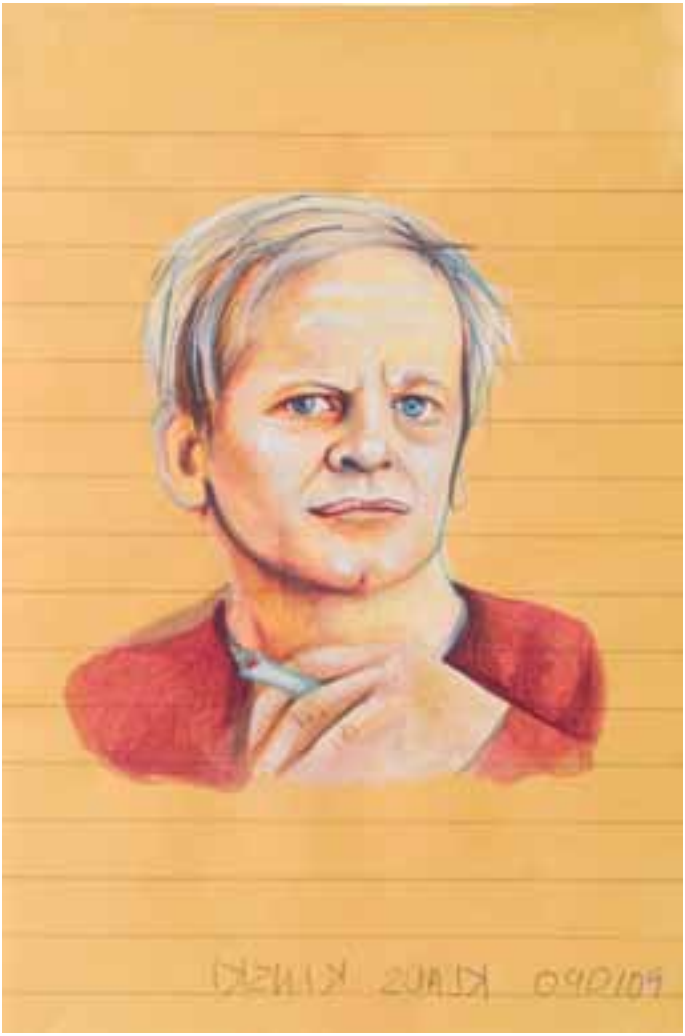


Zapato amarillo • 2009, acrílico sobre papel / 120 x 250 cm



Amy • 2008, acrílico sobre papel / 120 x 250 cm

Feist • 2008, acrílico sobre papel / 15 x 10 cm



Kinski • 2008, acrílico sobre papel / 15 x 10 cm

Sin título • 2008, acrílico sobre papel / 15 x 10 cm

CARLOS OLVERA

Monterrey, México, 1983

Licenciado en Artes Visuales por la Universidad Autónoma de Nuevo León. Ha expuesto su obra en Monterrey y la Ciudad de México. En 2009 obtuvo la beca de Jóvenes Creadores del FONECA y en 2007 fue acreedor de la beca de Jóvenes Creadores del FONCA, ese mismo año obtuvo el Premio de Adquisición en la Reseña de la Plástica de Nuevo León y en 2002 recibió una mención honorífica en la V Bienal Regional de la Plástica Joven, Casa de la Cultura de Nuevo León.

Silk Worm • 2008, collage y dibujo sobre papel / 28 x 21.5 cm

Otras ideas • 2008, collage y dibujo sobre papel / 28 x 21.5 cm

Silk Worm • 2008, collage y dibujo sobre papel / 28 x 21.5 cm

Halloween Friends • 2008, collage y dibujo sobre papel / 28 x 21.5 cm

Sin título (Apocaliptical Mutations)• 2009, acrílico sobre tela / 230 x 180 cm

Luca • 2009, acuarela sobre papel / 40 x 30 cm

Terror en Santa Lucía • 2009, acuarela sobre papel / 40 x 30 cm

Madrugada • 2007, collage y dibujo sobre papel / 28 x 21.5 cm

Swiss Slut• 2007, intervención a escultura, plastilina epóxica y acrílico / 18 x 8 cm

LEONARDO MARZ

Monterrey, México, 1979.

Maestro en Artes por el Transartinstitute de la Universidad DUK en Krems, Austria. Ha expuesto su obra en México, Italia, y Estados Unidos. En 2009 fue acreedor de la beca de Jóvenes Creadores del FONCA y en 2006 de la beca de Jóvenes Creadores del FONECA, en 2004 recibió una mención honorífica en la II Bienal de Artes Visuales de Yucatán.

Los mediáticos: Total Fucking Apocallypse • 2009, performance / video 19'26"

Fashion Victim • 2007, peluche relleno / medidas variables

As is • 2007, marco con dibujo de Ikea y pluma de gel sobre papel / 20 x 30 cm / 10 x 35 cm

Los mediáticos: In the Airplane Over the Snow • 2009, performance

Los mediáticos: In the Airplane Over the Snow • 2009, instalación / 3 x 5 m

Yoku Yatta • 2009, kits D.I.Y. de arte y manualidades, pintura motivacional de Mark Nakamura / medidas variables

Ibañez ST9 (D.I.Y.) • 2008, óleo sobre tela / 120 x 90 cm

Big Bubbles (Big Muff D.I.Y.) • 2008, óleo sobre tela / 120 x 90 cm

LA LUCHA LIBRE

MIGUEL HERRERA, Monterrey, 1978
LOURDES NAVA, Monterrey, 1978

Licenciados en Artes Visuales por la Universidad Autónoma de Nuevo León. Han expuesto su obra en México y Estados Unidos principalmente. En 2005 fueron acreedores al Premio de Adquisición de la XXV Reseña de la Plástica Nuevoleonesa.

Crashers • 2009, impresión fotográfica sobre papel / 200 x 150 cm

Happy Family • 2005, tinta sobre backlite / 50 x 50 cm

Happy Family (cepillo) • 2005, tinta sobre backlite / 50 x 50 cm

Happy Cards • 1999, pintura-transfer sobre papel vegetal / 10 x 15 cm c/u

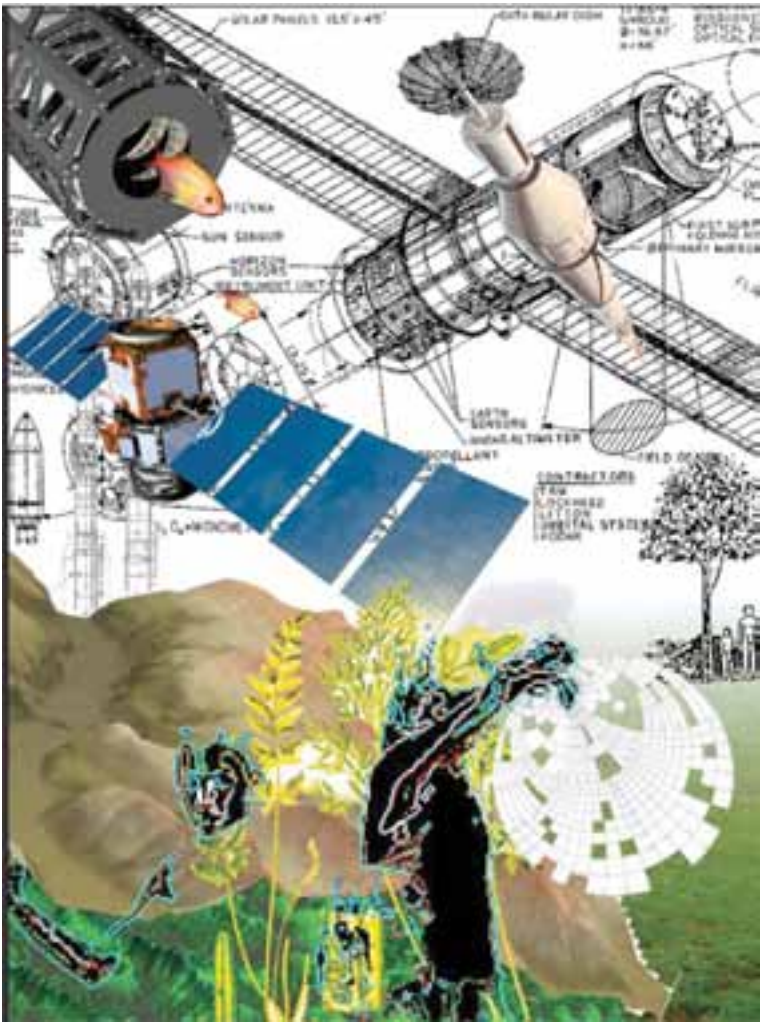
Beat Casio Trashers • 2000, impresión digital / medidas variables

Logo proyecto La paleta de Andrea • 1999

Logo proyecto Pierre and Marie Curie • 2000

Logo proyecto rzkxpx • 2009

La paleta de Andrea • 1999, stills de video



A New Life • 2007, tinta sobre backlite / 100 x 150 cm

A New Life • 2007, tinta sobre backlite / 100 x 150 cm

MÓNICA MENCHACA

Monclova, Coahuila, 1970.

Estudio la licenciatura en Música en la Universidad Autónoma de Nuevo León. Ha expuesto su obra en México, principalmente en la ciudad de Monterrey. En 2008 fue acreedora al Premio de Adquisición de la XXVIII Reseña de la Plástica Nuevoleonesa.

Principio de formalidad 1 • 2006, impresión cromógena digital / 38 x 46 cm

Principio de formalidad 2 • 2006, impresión cromógena digital / 38 x 46 cm

Principio de formalidad 3 • 2006, impresión cromógena digital / 38 x 46 cm

Colección • 2006, impresión cromógena digital / medidas variables (20 piezas)

Ensayos preliminares 1 • 2006, impresión cromógena digital / 120 x 80 cm

Ensayos preliminares 2 • 2006, impresión cromógena digital / 120 x 80 cm

Primer osculum infame • 2009, piezografía en papel algodón / 120 x 80 cm

ADRIANA ZÁRATE

Monterrey, México, 1979.

Licenciada en Artes Visuales por la Universidad Autónoma de Nuevo León. Ha expuesto su obra principalmente en México y Estados Unidos. En 2005 Fue acreedora al Premio de Adquisición de la XXV Reseña de la Plástica Nuevoleonesa.

Hard Candy Serie 1 • 2007, gouache sobre papel / 23 x 18 cm

Hard Candy Serie 1 • 2007, gouache sobre papel / 23 x 18 cm

Hard Candy Serie 1 • 2007, gouache sobre papel / 23 x 18 cm

(escena 2) Hard Candy Serie 3 • 2008, óleo sobre tela / 100 x 80 cm

(escena 3) Hard Candy Serie 3 • 2008, óleo sobre tela / 100 x 80 cm

Hard Candy Serie 2 • 2007, cerámica / 33 x 18 x 18 cm

Hard Candy Serie 2 • 2007, cerámica / 33 x 18 x 18 cm

Hard Candy Serie 1 • 2007, gouache sobre papel / 23 x 18 cm

Hard Candy Serie 1 • 2007, gouache sobre papel / 23 x 18 cm

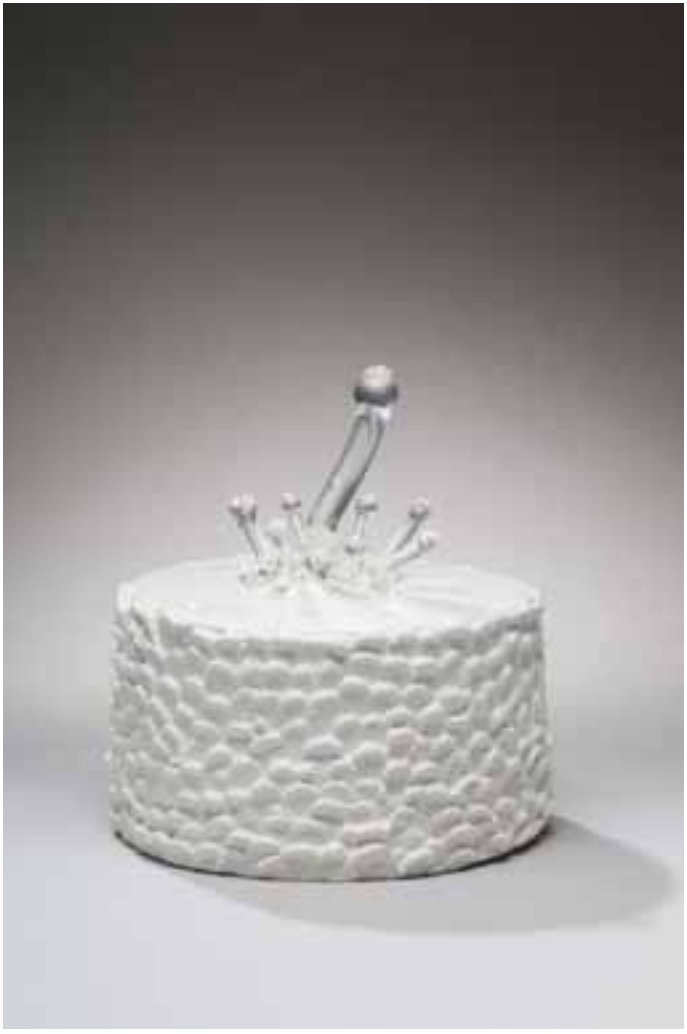
JESSICA SALINAS

Monterrey, México, 1980.

Licenciada en Artes Visuales por la Universidad Autónoma de Nuevo León. Ha expuesto su obra principalmente en México y Estados Unidos.

Cake of Love in Three Levels • 2007, poliuretano, pasta francesa, silicón, óleo / 55 x 28 x 28 cm

Weding 50's Cake and Penis I • 2007, poliuretano, pasta francesa, vidrio, silicón, óleo / 19.5 x 16 x 16 cm



Crown of Being Able White • 2007, poliuretano, vidrio, silicón, óleo / 19 x 17.5 x 17.5 cm

Jewel Fish (detalle) • 2007, poliuretano, pasta francesa, óleo / 13 x 22 x 22 cm

Jewel Grandmother • 2007, poliuretano, vidrio, silicón, óleo / 13 x 22 x 22 cm

Penin Vile • 2005, óleo sobre madera / 8 x 8 x 2 cm

Habemus donus • 2005, óleo sobre madera / 8 x 8 x 2 cm

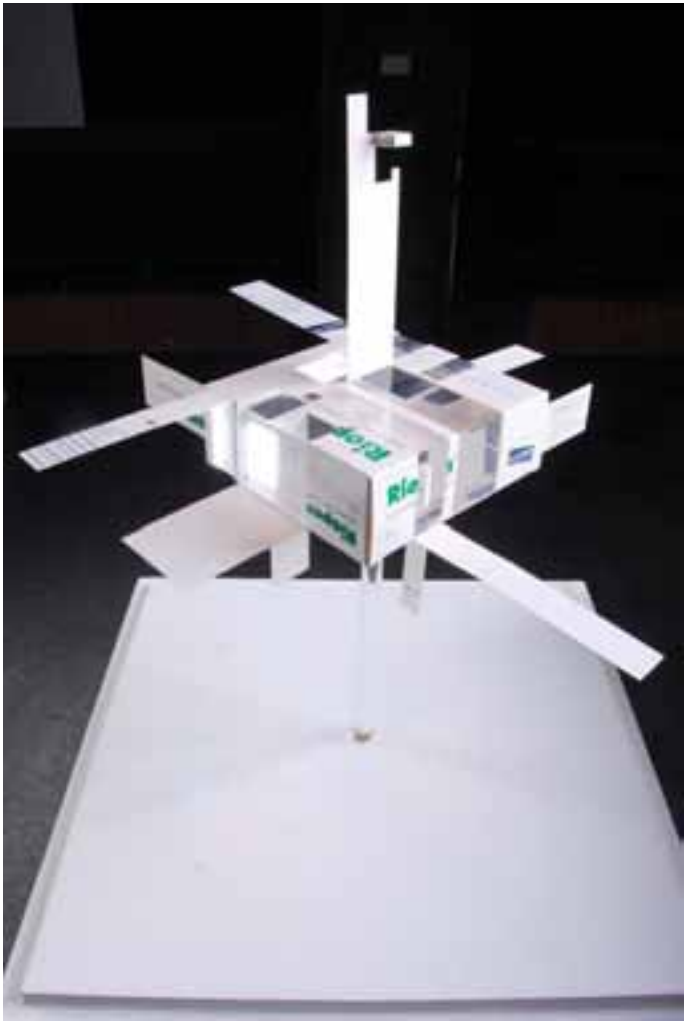
JOSÉ LUIS DÍAZ

Santa Bárbara, Chihuahua, 1974.

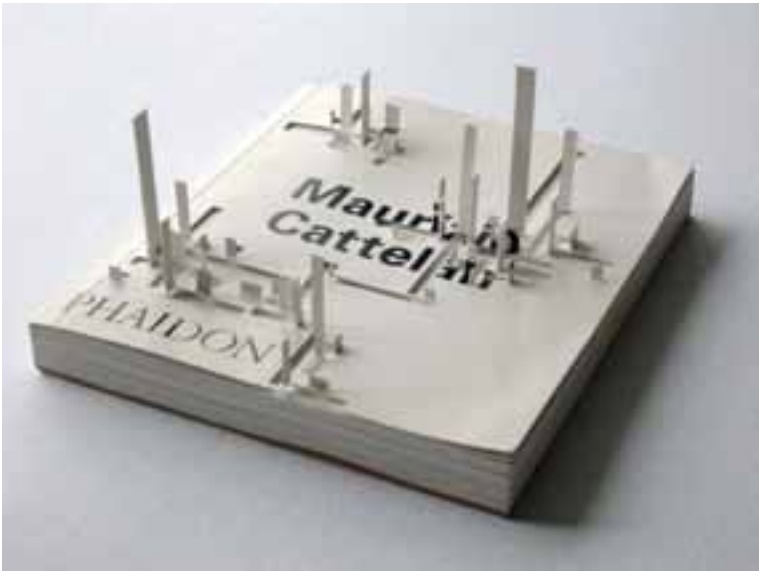
Licenciado en Artes Visuales por la Universidad Autónoma de Nuevo León. En 2006 fue acreedor a la Beca de creadores del FONECA y en 2009 fue invitado a representar a México en la Bienal Internacional de Cuenca Ecuador.

Barcos para dentro o mundo navegando • 2005, papiroflexia y ensambles / 40 x 40 x 40 cm

Sin título (ensayo Bonadoxina 2) • 2009, caja de medicina intervenida / 23 x 28 cm

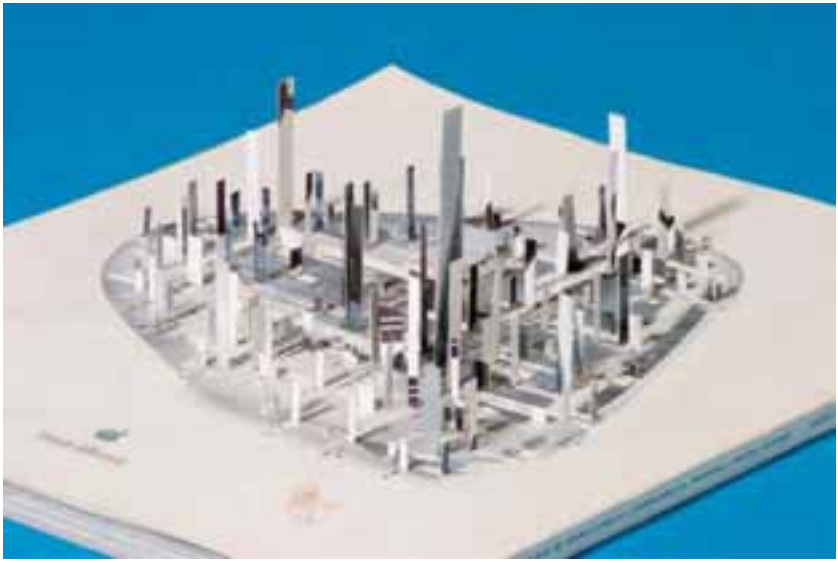


Sin título (ensayo Riopan 1) • 2009, caja de medicina intervenida / 23 x 28 cm



Sin título (Mauricio) • 2006, intervención sobre catálogo de artistas / medidas variables

Corazón • 2008, revista intervenida / medidas variables



Manzana • 2006, revista intervenida / 23 x 28 x 8 cm

Sin título (en mis estudios) • 2004, óleo sobre pared / medidas variables

Sin título • 2007, libro, papiroflexia, óleo, madera, planos de vialidad de Monterrey

Sin título • 2005, óleo sobre cáscara de naranja tratada / 15 x 15 cm

Se imprimieron 1500 ejemplares en los talleres de Serna Impresos S.A. de C.V.,
durante septiembre de 2009, Monterrey, N.L.
Para los interiores se utilizó papel Couché de 135 gr. y de 300 gr. para forros.
En su composición se utilizaron tipos de la familia Frutiger.
El cuidado editorial estuvo a cargo del
Fondo Editorial de Nuevo León.

Rubén Gutiérrez es maestro en Artes por la Academia de San Carlos. Object Not Found (ONF) es el nombre de la iniciativa independiente dirigida por el artista para reunir a creadores emergentes que han elegido Monterrey como su lugar de proyección.

"Esta visión parcial del arte emergente busca provocar una nueva relación obra-público y, al mismo tiempo, una reorganización de las relaciones entre públicos y artistas, entre expertos del arte y medios masivos y, en última instancia, entre las instituciones y las formas de tener acceso a ellas. La obra de los artistas aquí reunidos, sin constituir necesariamente un discurso maduro o definitivo, sí nos permite atestiguar la crisis por la que atravesamos. Una crisis en la que el "arte contemporáneo" parece cada vez más un espectáculo de vanidades protagonizado por los artistas, las instituciones y un público fascinado por la banalidad."

Rubén Gutiérrez

ISBN 978-607-7577-48-5
9 786077 577485

FONDO EDITORIAL DE NUEVO LEÓN

UANL
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN ®