



Universidad Autónoma de Baja California Sur
Departamento Académico de Economía
Posgrado en Ciencias Sociales:
Desarrollo Sustentable y Globalización

TESIS:

**EL DISCURSO IDENTITARIO DE LAS BIENALES DE ARTES VISUALES DE
BAJA CALIFORNIA SUR, 2003-2009**

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE

Maestro en Ciencias Sociales, orientación Globalización

TESIS PRESENTADA POR:

RODRIGO EDGARDO SALGADO GULUARTE

DIRECTOR:

DR. RUBÉN OLACHEA PÉREZ

LA PAZ, BCS., MÉXICO, JUNIO DE 2015

Para Lorena, Mateo y Ruy

Agradecimientos: a Conacyt por el apoyo para poder realizar esta investigación, Rubén Olachea, Marta Piña, Publio Octavio Romero, Dante Salgado, Reyna Jaime, Anibal Angulo, Rosa Elba Rodríguez Tomp, Lorella Castorena, Selene Vergara.

Índice

| | |
|---|-----|
| Introducción | 4 |
| Capítulo I. Los conceptos | 9 |
| Capítulo II. La Bienal Sudcaliforniana de Artes Visuales Carlos Olachea | 33 |
| Capítulo III. La selección | 53 |
| 3.1. El discurso de la Bienal | 58 |
| 3.2. El contexto de producción | 89 |
| 3.3. El contexto de recepción | 92 |
| 3.4. El sentido del discurso | 94 |
| Capítulo IV. El discurso identitario en las artes Visuales de Baja California Sur | 98 |
| 4.1. El discurso de identidad en las bienales | 98 |
| 4.2. Arte y políticas públicas | 103 |
| 4.3. Arte e identidad posmoderna | 107 |
| V. Conclusiones | 111 |
| Obra consultada | 115 |

Saber qué era eso de haber sido modernos, después lo contrario, y saber que incluso eso, de nuevo, ya no lo somos, es lo menos que puede hacerse, en suma, para comenzar a interrogarse sobre lo que seremos.

Eric Landowski

Deseo identificar qué principios críticos hay cuando no hay más relatos, y dónde, en un sentido cualificado, todo es posible.

Arthur Danto

Introducción

Las artes visuales en Baja California Sur tuvieron un despertar tardío. Desde las pinturas rupestres, con excepción del periodo misional, la actividad pictórica comenzó a desarrollarse hasta mediados de los años sesenta.

Hasta este momento no existe registro del desarrollo histórico de las artes visuales producidas en Sudcalifornia. Desde las Humanidades, las Ciencias Sociales y la cultura se han centrado los estudios en la historia, antropología y la literatura. No es hasta finales del 2014 que se comenzó a trabajar en un libro de historia de las artes visuales en Baja California Sur. De la misma manera que el despertar de las actividades plásticas tuvo una aparición lenta en el panorama cultural, no existe todavía un trabajo de análisis, dedicado a la crítica o a la interpretación de las artes visuales. Sin embargo, la iniciativa de este libro, programado para publicarse en 2015, es fundamental para la presente investigación.

La crítica de arte propone la apertura de un discurso que hasta la fecha ha sido unilateral, un diálogo entre público y creador que empieza a gestarse.

En el análisis de las bienales de artes visuales del estado podremos encontrar las características de una nueva identidad sudcaliforniana o de una dinámica en transición y transformación. Los artistas visuales de Baja California Sur justifican en el discurso del arte posmoderno su producción artística, que se ha concentrado en experimentar en la técnica, y ha relegado el contenido a un

segundo plano. La crisis de la experiencia estética nos dice que no entendemos el arte porque es posmoderno, sin embargo, un análisis de los conceptos de arte, identidad y posmodernidad podría ayudar a comprender cuál es la identidad que muestra el arte contemporáneo en Baja California Sur. El artista, el público y la sociedad han cambiado, como consecuencia cambian también los signos y su interpretación. El análisis a la obra de las Bienales de Artes Visuales de Baja California Sur que se propone convoca la opinión de expertos y en conjunto se puede obtener una crítica (o tendencias críticas), así como detectar las características emergentes de una identidad sudcaliforniana que se da con el cambio de milenio y los cambios sociales recientes.

La interacción entre el mercado del arte, las políticas culturales, y los medios están afectando los roles del creador y del público interesado. La contribución que este estudio busca aportar es esclarecer cuál de los elementos en juego en la apreciación artística es el que causa mayor confusión, tanto en la recepción como en la interpretación de las obras de arte contemporáneo que son producidas en Baja California Sur.

La metodología de trabajo es la siguiente: en el primer capítulo, se explican y analizan los conceptos de arte, arte abstracto, arte conceptual, arte moderno, arte posmoderno, identidad, modernidad, y posmodernidad. Theodor Adorno, Arthur Danto, Umberto Eco, y Iuri Lotman, son teóricos del arte contemporáneo que han reflexionado sobre el fenómeno artístico. Asimismo, sociólogos como Pierre Bourdieu, Zygmunt Bauman, han investigado el devenir sociohistórico del arte y otros como Manuel Castells y Gilberto Giménez, han puntualizado sobre el

concepto de identidad. Para abordar la posmodernidad, los teóricos: Jean Francois Lyotard, y Fredric Jameson son imprescindibles.

En la segunda parte del estudio, se trata de sentar los antecedentes históricos y políticos de las bienales. En el tercer capítulo, se analiza desde un enfoque semiótico el discurso de una selección de la obra presentada en las bienales, de 2003 al 2009. En la cuarta parte, se describen los elementos de la cultura posmoderna en el discurso artístico, la identidad, la idea de posmodernidad en Baja California Sur, y la relación entre política e industria cultural.

En el presente proyecto menciono sólo las manifestaciones artísticas auspiciadas por el gobierno, en primera instancia porque es el principal patrocinador de los creadores y en segunda porque es en el mundo del arte institucional donde ocurre el fenómeno que se pretende abordar. Se debe tener en cuenta que las becas y proyectos que patrocinan las instituciones gubernamentales son muchas veces un apoyo económico solicitado por los artistas, quienes no sólo venden obra sino también un discurso. Diferentes factores intervienen en la producción artística y otros tantos en su recepción. No podemos satanizar al público o a los artistas. Considero pertinente realizar un trabajo de análisis que tome en cuenta todos los factores que intervienen en el proceso para realizar una lectura genuinamente crítica del discurso artístico en Baja California Sur.

Lo relevante para la comprensión de la posmodernidad es la forma como se entiende la obra de arte y la experiencia estética posmoderna. La existencia de

una labor crítica enseñaría al público a digerir el nuevo mensaje, que en apariencia, es muy ligero.

Establecida la diferencia entre los términos de arte moderno, posmoderno y contemporáneo, el crítico de arte estadounidense, Arthur Danto, se concentra en explicar la transición histórica del modernismo al arte posthistórico, y discutir la aparición de la conciencia de la contemporaneidad. Para ello, parte de su idea sobre “el fin del arte”, que se refiere al fin de todos los relatos legitimadores del mismo, porque en el arte contemporáneo no hay ningún criterio sobre cómo deba verse el arte.

A partir de su teoría de fin del arte, Arthur Danto asegura que se vuelve imposible aplicar las nociones tradicionales de la estética al arte contemporáneo, hay que centrarse en una filosofía de la crítica del arte que aclare lo que quizá sea la característica más sorprendente del arte contemporáneo: todo se vale, todo puede ser arte.

El crítico y teórico literario, Fredric Jameson, también será fundamental para esta investigación por sus análisis de las tendencias posmodernas en la cultura contemporánea. Su obra, tanto como la de Danto, serán las fuentes principales en esta investigación.

Para sentar antecedentes históricos sobre el panorama de las artes visuales en México, me basaré en los estudios de Raquel Tibol y Teresa del Conde. La primera configuró en su libro *Historia general del arte mexicano, época moderna y contemporánea*, que se volvió un indispensable recorrido por la historia

del arte mexicano que servirá para situar el contexto local dentro del nacional. De Teresa del Conde, además de tomarla como guía para el análisis del arte contemporáneo, su libro; *Una visita guiada, breve historia del arte contemporáneo de México*, será de gran ayuda para comprender los discursos del arte mexicano contemporáneo.

Capítulo I. Los conceptos

En el contexto de la posmodernidad, las artes visuales no cuentan con un discurso sólido, con una identidad tangible. El público se cuestiona lo que se exhibe en las galerías o museos. Hoy día puede comprenderse porqué un Picasso o un Hopper son consideradas obras de arte. Sin embargo no ocurre lo mismo con el arte contemporáneo, existen nuevas y diferentes maneras de realizar obras que plantean la cuestión sobre qué es el arte. Del arte moderno al posmoderno, la idea detrás de la representación visual cobró mayor peso. La experimentación del arte en su paso por las diferentes vanguardias, dio origen al arte conceptual y posteriormente al arte posmoderno, aun cuando hablamos de un parámetro cualitativo y uno temporal. Actualmente, el arte conceptual, que si bien es cierto, data desde los tiempos de Marcel Duchamp, ha tomado la batuta. Sol LeWitt, artista norteamericano vinculado al arte conceptual y minimalista, dice sobre el arte conceptual:

Me referiré al tipo de arte con el que estoy comprometido como 'arte conceptual'. En el arte conceptual la idea o concepto es el aspecto más importante de la obra. Cuando un artista usa una forma artística conceptual, significa que todos los planes y decisiones se toman previamente y la ejecución es un asunto secundario. La idea se transforma en una máquina que hace arte. Este tipo de arte no es teórico o ilustrativo de teorías; es intuitivo, está comprometido con todo tipo de procesos mentales y no tiene propósito. Suele ser libre e independiente de la habilidad del artista como artesano. El objetivo de un artista que se ocupa de arte conceptual es hacer que su obra sea mentalmente interesante para el espectador, y por lo tanto querrá transformarla en algo emocionalmente seco. Sin embargo, no hay razón para suponer que el artista conceptual quiera aburrir al observador. Sólo la expectativa de una patada emocional, a lo que nos acostumbra el arte expresionista, es lo que disuadiría al observador de percibir este arte (1967: 1).

Es frecuente que al arte contemporáneo se le confunda con el arte conceptual, y aunque en algunos casos podemos mencionar ejemplos donde coinciden las dos definiciones, son conceptos diferentes. Arthur Danto sostiene una tesis que aplica para ambos conceptos:

Así, lo contemporáneo es, desde cierta perspectiva, un periodo de información desordenada, una condición perfecta de entropía estética, equiparable a un periodo de una casi perfecta libertad. Hoy ya no existe más ese linde de la historia. Todo está permitido (2010: 39).

En el contexto actual se ha observado que las formas masivas de la cultura son el internet, la televisión, el cine y la publicidad. La influencia de los medios de comunicación sobre las artes se pone de manifiesto en exposiciones recientes, como es el caso de “Obsesión infinita” de Yayoi Kusama que registró más de 300 mil asistentes en su exhibición en el Museo Tamayo al día 13 de enero de 2015 (Medina, 2014). El arte se caracteriza por su mundialización en la cultura global de occidente. Cuántos de estos asistentes podemos suponer que comprenden la idea detrás de los conceptos de Yayoi Kusama. El registro de una afluencia no obliga a pensar en la comprensión del mensaje, pero por otro lado, es inevitable pensar en el respaldo mediático que la exposición ha recibido. La campaña publicitaria en las redes sociales de esta exposición no sólo fue inusitada sino que se volvió una moda entre un público ajeno a las galerías.

El arte conceptual contemporáneo evidencia una crisis, la representación de su contexto globalizado se exhibe demasiado fragmentada. La crisis del arte conceptual radica en las ideas del artista contemporáneo. Ilustro con un ejemplo

de arte conceptual, Cuauhtémoc Medina, curador y crítico de arte mexicano, dice sobre la obra de Fritzia Irizar:

[...] en 2004, en el Centro Cultural de España, hizo una intervención permanente que consistió en tapizar una pared con 800 billetes de un dólar, para luego cubrir la pared enteramente con pintura blanca, transformando así el dinero en aura y lejanía¹.

El arte contemporáneo no puede leerse desde un solo enfoque. Independientemente de la necesidad de redefinir el arte, un análisis del contexto en que se produce y se promociona la obra, de las políticas culturales que apoyan este tipo de propuestas, de las intenciones comunicativas de los autores, de los intereses económicos, y de la reacción del público; apuntan más hacia el campo de los estudios culturales, a la interdisciplinariedad. Los estudios culturales articulan un tipo de interpretación multidisciplinaria, abren un diálogo entre teoría y metodologías de diversas disciplinas; antropología, crítica de arte, historia, semiótica, sociología.

El arte contemporáneo cayó en su propia trampa, se cerró en su propio circuito alejando al espectador de las galerías y los museos. Llevar el análisis del arte contemporáneo a los estudios culturales significa sacarlo de su sistema cerrado y relacionarlo con los procesos socioculturales que lo atraviesan. Abre el debate sobre las políticas culturales y su papel en una sociedad globalizada y dominada por los medios masivos de comunicación. El aporte de los estudios culturales en materia de arte pone varias cartas sobre la mesa: la calidad de la producción cultural, el compromiso de los artistas con su contexto, los diferentes

¹ Cuauhtémoc Medina, *Metafísica del valor de cambio* consultado el 30 de noviembre de 2014 en <http://fritziarizar.wix.com/obra#!cuauhtemoc-medina/c6wi>

discursos sobre la identidad que se manifiestan, y la influencia del poder en los círculos artísticos.

La definición del arte

Es preciso sentar las bases para un análisis del discurso de la obra de arte. ¿Qué entendemos por arte moderno, por arte contemporáneo, y por arte posmoderno? Nos hemos saturado con tantos conceptos que resulta confuso identificarlos y aún más difícil, comprenderlos. Para analizar el discurso sobre las identidades es necesario también esclarecer algunos conceptos, como identidad, nacionalismo, modernidad y posmodernidad.

Para ofrecer una definición clara repasaré los argumentos de teóricos y críticos del arte como: Theodor Adorno, Arthur Danto, Umberto Eco, y Ernst Gombrich. La naturaleza de esta investigación, más orientada hacia la semiótica y la sociología del arte (como se confirmará en los últimos capítulos), me aleja de los problemas ontológicos del arte que se suscriben más al campo de la filosofía. Para las definiciones de modernidad, posmodernidad, identidad y globalización, revisaré los conceptos de Manuel Castells, Gilberto Giménez, Fredric Jameson, Saskia Sassen, Ulrich Beck, Eric Hobsbawm, Yvon Le Bot y Gianni Vattimo.

Arte

La obra de arte es comprendida como un producto o una actividad realizada con una intención estética, que tiene como finalidad expresar un mensaje, ya sea un sentimiento o una idea concreta sobre un tema. Aunque más adelante ahondaré en el tema de la estética, nos referimos a ella ya no como la filosofía de lo bello, sino a esa característica del arte de crear algo feo o bello (o ninguna de las dos) con una intención deliberada.

La finalidad de esta actividad o producto se refiere a la búsqueda de un equilibrio entre el contenido temático y la forma en que es expresado. El mensaje justifica la forma, ya sea bella, desagradable, o cualquier término intermedio entre estos dos conceptos. La intención estética es aquella que busca crear o despertar una reacción en el espectador a través de la forma y la técnica.

Dentro del campo del arte existen diferentes clasificaciones: arte figurativo, abstracto y conceptual. Estas definiciones, datan desde la aparición del arte abstracto en los años veinte, aunque desde finales de 1800 se pueden mencionar algunas obras que experimentaban ya, alejándose del arte figurativo. El arte abstracto se originó como una ruptura con la tradición, en el periodo de entreguerras, junto a las otras vanguardias y de alguna manera como una conclusión de ellas.

Cuando ocurre esta separación entre significante y referente que se da a partir del arte abstracto se corre el riesgo de la anulación. Octavio Paz señala que

el arte abstracto cumplió una función en un momento específico, pero también que: “El expresionismo abstracto murió de muerte natural, quiero decir, lo mató la fecunda contradicción que le había dado vida” (1990: 291). La pintura abstracta se aleja de los referentes comunes, en su indagación en la forma y el color, se niega a utilizar significados comunes para todos. No sólo se atreve a señalarnos un límite sino que lo cruza también, creando un parteaguas en el arte moderno. A partir de ese momento no hay marcha atrás, es el divorcio de fondo y forma.

El arte figurativo es el arte convencional, la pintura y el dibujo que utilizan el código común de la imagen real, la naturaleza y la realidad como la conocemos. Como la obra de Miguel Ángel, Vincent van Gogh o Thomas Eakins. El arte conceptual, es el arte que se fundamenta en una idea, puede ser figurativo o abstracto. El peso cae en la idea que justifica la obra. Un ejemplo de arte conceptual es la obra: “La fuente” de Marcel Duchamp.

Respecto a la discusión sobre la percepción de la obra de arte entre artista y público, Octavio Paz sostiene que: “es verdad que el espectador crea una obra distinta a la imaginada por el artista pero entre una y otra obra, entre lo que el artista quiso hacer y lo que el espectador cree ver, hay una realidad: la obra” (1990: 186). Tesis que no difiere mucho de la del historiador del arte británico Ernst Gombrich² cuando afirmaba que los valores artísticos no son relativos, o de Theodor Adorno³, quien argumentaba esta autonomía dentro de sus propias leyes,

² “Ningún crítico ni historiador puede estar totalmente libre de prejuicios, pero creo que es erróneo sacar la conclusión de que los valores artísticos son completamente relativos” Pág.494. Gombrich, Ernst H., 2010, *La historia del arte*, Phaidon.

³ “Pues la libertad absoluta en el arte, siempre aun algo particular, estaba en contradicción con el estado perenne de falta de libertad en la totalidad. En esta el lugar del arte se volvió incierto. La autonomía, que consiguió después de que

que condujo al arte a la ceguera. Octavio Paz encuentra en las artes visuales un gran problema: “los valores plásticos no son autónomos: construyen siempre una representación de un objeto real o ideal. Sin ellos, no habría representación; sin ella, la pintura no significaría” (1990: 45). El nacimiento del expresionismo abstracto en realidad fue el origen del arte conceptual, una idea sosteniendo la forma, lo opuesto a lo que dictaba la tradición, pero no como una negación sino como parte de la evolución en el discurso del arte.

El arte conceptual se mantiene pese al divorcio de los signos y las formas. La idea como sustento de la forma y la técnica equivale a una experimentación estética. Teresa del Conde lo argumenta de la siguiente manera:

Freud admitió también un significado más lato en el orden de lo simbólico, mismo que utilizó para designar la relación que une el contenido manifiesto de un comportamiento de una idea, de una palabra o una imagen, con su sentido latente. Desde este ángulo, el conglomerado de lo simbolizante encierra todos los modos de representación indirecta que se estructuran a partir de dos cadenas de significación, una de las cuales sustituye a la otra disfrazándola y expresándola a la vez (Del Conde, 2006: 285).

Afirmar que un sistema de signos disfraza y expresa otro sistema de significaciones, no es algo nuevo, es lo que hace precisamente, que el arte sea arte. Esa experimentación que busca expresar algo sin decirlo, sino sugerirlo, contarle de otra manera, es la intención estética que puede o no, ser codificada

se sacudiera de su función cultural y de sus epígonos, se nutre de la idea de humanidad. Esta idea se desmoronó en cuanto la sociedad se volvió menos humana. En el arte se desvanecen, por amor de sus propias leyes de desarrollo, los constituyentes que le habían nutrido del ideal de humanidad. Pero su autonomía queda como irrevocable. Todos los intentos de restituirle una función social, de la que el arte duda y de la que expresa tal duda, naufragan. Pero su autonomía comienza a mostrar un momento de ceguera.” Pág. 19. Adorno, Theodor W., 1971, *Teoría estética*, Madrid, Taurus.

correctamente. Al respecto, Umberto Eco señala que la obra de arte engloba dos aspectos:

Generalmente en la noción de obra de arte van implícitos dos aspectos: a) el autor da comienzo a un objeto determinado y definido, con una intención concreta, aspirando a un deleite que la reinterprete tal como el autor la ha pensado y querido; b) sin embargo el objeto es gustado por una pluralidad de consumidores, cada uno de los cuales llevará al acto del gustar sus propias características psicológicas y fisiológicas, su propia formación ambiental y cultural, esas especificaciones de la sensibilidad que entrañan las contingencias inmediatas y la situación histórica; por consiguiente, por honesto y total que sea el compromiso de fidelidad con respecto a la obra que ha de gustarse, todo deleite será inevitablemente personal y captará la obra en uno de sus aspectos posibles” (Eco, 1985: 158).

La obra de arte es susceptible de múltiples interpretaciones, el artista pinta y pretende comunicar una idea, idea que sin embargo, puede ser interpretada de acuerdo a la personalidad del espectador. Aunque en realidad hablamos de dos aspectos. Las lecturas de una obra también se multiplican de acuerdo a la subjetividad del lenguaje pictórico. Es más fácil comprender el arte figurativo: una mesa siempre será una mesa, sin importar lo que el público pueda traer de bagaje cultural. Sin embargo, ¿qué podríamos decir del público que se enfrentaba por primera vez a las bicicletas o los mingitorios de Marcel Duchamp? Sin duda la experiencia no es la misma si se contempla “La fuente” de Marcel Duchamp, o se examina “La Piedad” de Miguel Ángel. Frente a los mingitorios la idea resultaba nueva y desconocida, no existía un motivo aparente para mostrar un urinal dentro de una galería como una pieza de arte. Por otro lado, frente a la representación escultórica el espectador podía identificar el sentimiento de dolor de la madre independientemente de sus creencias, de la misma manera podía identificar a los personajes como la madre de Dios y Cristo recién bajado de la cruz.

La experiencia estética ha evolucionado junto con el arte y con la sociedad. Las posibilidades del discurso visual se han abierto a nuevas tendencias. El artista, el público y la sociedad han cambiado, como consecuencia cambian también los signos y su interpretación. La manera de percibir el mundo, de producir un mensaje y de comprender su sentido, hacen evidente la evolución del arte.

Arte moderno, arte posmoderno y arte contemporáneo

El arte moderno es aquel que nace de la época del progreso, que se desprende de los discursos totalizantes cualesquiera que estos sean, aunque principalmente el religioso. El arte moderno es aquel que ha estado en una constante búsqueda por expresar las inquietudes y preocupaciones de la humanidad. Podemos nombrar al arte moderno a partir del arte romántico, las vanguardias, el arte abstracto, los ismos, no son sino diferentes manifestaciones del mismo. Por otra parte, el arte contemporáneo es aquel que se produce en nuestro tiempo, a esto se debe que esta denominación le haya sido dada al arte moderno, en su momento fue arte contemporáneo como ahora lo es el arte posmoderno.

El arte moderno rompió con el discurso teológico para centrar su atención en los problemas del hombre, y también rompió con la tradición figurativa. Del romanticismo al expresionismo abstracto hubo un largo periodo de experimentación dentro de la forma, podríamos decir que se vislumbraba, o dicho

con más propiedad, que ya se gestaban las inquietudes que llevarían al nacimiento del arte conceptual. Con la modernidad se abrió paso a cierto tipo de obras que mostraban diferentes formas de ver y vivir la realidad, que expresaban que no todo era bello.

Baudelaire hablaba de arte moderno desde sus contemporáneos, románticos y simbolistas. Advertía una idea que buscaba trasgredir el discurso tradicional del arte bello e institucional. A esto hace referencia Arthur Danto (2010: 70), cuando habla del fin del arte, se han acabado los manifiestos en el mundo del arte, todos los ismos y vanguardias llegaron a la misma conclusión. El arte moderno dio a luz al arte conceptual. El arte conceptual no tiene características estilísticas o formales, pero todos estos movimientos tuvieron cabida dentro de él una vez que éste fue aceptado como una categoría del arte.

El arte moderno, sin embargo ha quedado en el pasado, su discurso rebelde se institucionalizó y se convirtió en una fórmula de mercado. El *boom* del arte abstracto que desde los tiempos del pintor norteamericano Jackson Pollock sigue imperando dentro del mundo del arte institucional lo confirma. La vela de la rebelión se ha ido apagando.

Ahora, llamamos arte posmoderno aquel que ha tomado cualquier medio posible para expresar un mensaje sin importar que tan profundo y/o frívolo pueda ser. Los discursos del arte se multiplican, todos son igual de válidos y pueden ser incluso simultáneos. Hay tantos significantes que pierden su carga significativa, el arte se vuelve ligero e ironiza sobre su misma condición. Gianni Vattimo (1984) señala que el arte posmoderno maneja una especie de nihilismo como una oportunidad, entre tantas opciones de relatos, brinda la libertad necesaria para

poder escoger. Fredric Jameson (2012) por su parte sostiene que además de la característica de la simultaneidad, están dos rasgos distintivos del arte posmoderno que son la esquizofrenia y el pastiche. El primero hace referencia al uso de la multiplicidad de discursos. Una especie de *zapping* televisivo, donde parece no haber conexión entre un elemento con otro. El pastiche, señala Fredric Jameson, es el uso de significantes pertenecientes a la cultura popular, es la mezcla de elementos para provocar una reacción en el espectador, principalmente una nostalgia del presente.

Modernidad y posmodernidad

Eric Hobsbawm, en su historia crítica del siglo XX esclarece algunos de los acontecimientos que dieron origen a los movimientos sociales. Estos cambios repercutieron sobre la vida cultural — la Revolución Cultural la llama Hobsbawm—, y menciona cómo la estructura familiar fue cambiando incluso cuando parecía imposible (319). La familia, la estructura más importante dentro de la sociedad, comenzaba a mostrar, aunque no muy bruscamente, un cambio. Las madres y las hijas podían integrarse al sector laboral. Las relaciones de los hijos con los padres se modificaron. El sistema patriarcal era cuestionado, no hubo un cambio radical, pero ciertamente la nueva cultura juvenil junto con la revolución sexual le dieron una buena sacudida.

La tercera peculiaridad de la nueva cultura juvenil en las sociedades urbanas fue su asombrosa internacionalización. Los téjanos y el rock se convirtieron en las marcas de la juventud «moderna», de las minorías destinadas a convertirse en mayorías en todos los países en donde se los toleraba e incluso en algunos donde no (325).

Para Hobsbawm, la cultura de los jóvenes se “divorciaba” de su pasado. Al alejarse encontraron —o por lo menos buscaron— un sentido de pertenencia, una identidad, en las nuevas formas de expresión como el rock, el cine o la cultura televisiva. Esta revolución cultural pone de manifiesto la ruptura del individuo con la sociedad.

El individualismo que señala Hobsbawm, se derivó de una serie de acontecimientos que terminaron por provocar un cambio social. Originalmente era la incorporación de la mujer al sector laboral, ahora vemos su repercusión en la revolución cultural. Lo que en un principio era un problema de tipo social (o económico) derivó en una transformación cultural, o incluso, ideológica.

Este individualismo encontró su plasmación ideológica en una serie de teorías, del liberalismo económico extremo al «posmodernismo» y similares, que se esforzaban por dejar de lado los problemas de juicio y de valores o, mejor dicho, por reducirlos al denominador común de la libertad ilimitada del individuo (337).

Estos cambios fueron inesperados, la sociedad no estaba lista, pues, aunque es una evolución lógica dentro de la idea de progreso, afectó los diferentes estratos sociales.

Eric Hobsbawm, hace referencia a la posmodernidad al referirse a la decadencia de las artes (o la muerte de las vanguardias). Como era de suponerse, hubo una manifestación cultural que respondió a todo estos cambios económicos, políticos, y sociales. Con la aparición del radio, el cine, y la televisión, la creación de una industria dedicada al ocio, las manifestaciones artísticas se transformaron. Sin embargo, no fue la única:

No sólo porque los límites entre lo que es y no es clasificable como «arte», «creación» o artificio se difuminan cada vez más, hasta el punto de llegar incluso a desaparecer, sino

también porque una influyente escuela de críticos literarios de fin de siglo pensó que era imposible, irrelevante y poco democrático decidir si *Macbeth* es mejor o peor que *Batman*.(492)

El nuevo orden cultural, despertó como una avalancha que había revolucionado todos los aspectos, y la academia no podía dejar de estudiar los fenómenos de esta sociedad de consumo y su influencia en las artes. Hobsbawm, aclara este punto criticando el sentido intrascendente del arte pop: “insignificante como arte (en el sentido que tenía el término en el siglo XIX), esta moda reconocía, no obstante, que el mercado de masas basaba su triunfo en la satisfacción de las necesidades tanto espirituales como materiales de los consumidores“(505). Esta afirmación critica el sentido frívolo del arte pop, pero a su vez el arte pop señalaba ese sentir frívolo de la época y exponía que el arte *podía* serlo y que no *tenía* que ser profundo o bello para ser arte. Es entonces, por aquellas fechas de finales de los ochentas, cuando se pone de moda entre los intelectuales el término de “posmodernidad”. Hobsbawm argumenta que no es precisamente un concepto exclusivo de las artes, sin embargo, sí contribuía a explicar lo que ocurría *también* en ese campo.

Lo que la «posmodernidad» produjo fue más bien una separación (mayoritariamente generacional) entre aquellos a quienes repelía lo que consideraban la frivolidad nihilista de la nueva moda y quienes pensaban que tomarse las artes «en serio» era tan sólo una reliquia más del pasado (509).

Eric Hobsbawm expone los progresos y las crisis del siglo XX que no son otra cosa que parte del proceso de modernización de una sociedad industrializada, dicho en otras palabras, la otra cara de la globalización. Fredric Jameson nombra

posmodernidad a este otro rostro de la globalización, la reacción cultural e ideológica a la sociedad de consumo (2012).

La decadencia de las artes no representa precisamente la decadencia del imperio sino la situación actual, los valores y los temas vigentes dentro de una sociedad. Las artes ponen de manifiesto el sentir de la comunidad, no sólo en un análisis de su producción sino también en un análisis de su consumo. De manera que puede examinarse el arte desde un punto de vista sociológico, qué expresa sobre: identidades colectivas e individuales, patrones de consumo, roles de género, el poder de los medios masivos de comunicación, el lugar de la naturaleza frente a la economía, la pérdida de la vida privada, la preeminencia del poder económico sobre el poder político.

En su discurso al recibir el Premio Nobel, Octavio Paz explica como entendió la modernidad a partir de una anécdota de su infancia. Cuenta que un día observaba una foto de unos soldados y una de sus primas le dijo: “vuelven de la guerra”. A partir de ese momento, dice Paz, tomó conciencia de que había más allá del universo que él conocía. Se sintió desalojado del presente. Desde esa primera noticia del mundo: “el tiempo comenzó a fracturarse cada vez más, había otras realidades”. Comenzó su búsqueda del presente, de la modernidad, quería comprender su tiempo, su realidad.

¿Qué es la modernidad? Hay tantas modernidades como sociedades. El presente es su fruto. La modernidad es una ruptura con la doctrina cristiana, un tiempo “libre” que también es lineal pero abierto al infinito, sin la referencia obligada a la eternidad. Para el cristianismo el mundo es un lugar puesto a prueba,

para la modernidad, el sujeto histórico no es el alma individual sino el género humano.

Entre modernidad y posmodernidad queda en entredicho la concepción de un proceso abierto hacia el infinito como progreso continuo. La suerte del sujeto histórico a causa de las desventajas de la modernidad. La tecnología se incorpora en la cotidianidad, parte del precio por el progreso. Las nuevas formas de comunicación modifican el comportamiento y surgen nuevas identidades.

Muy probablemente, afirmaba Octavio Paz, estamos entre dos periodos históricos, el fin de la modernidad. El derrumbe de las utopías ha dejado un gran vacío. La declinación de las ideologías o metahistorias, implica el abandono de soluciones globales.

Octavio Paz mencionaba en 1990 el fin de la modernidad. Fredric Jameson sostenía, por esas mismas fechas, que el posmodernismo podía ubicarse a finales de los años ochenta. Mientras que el primero asume la idea de modernidad como progreso, el segundo sostiene que “la globalización es la base y la postmodernidad la superestructura de esta tercera etapa del capitalismo” (2012: 23). La posmodernidad es comprendida (y explicada) por Fredric Jameson como un fenómeno cultural, psicológico, estético, político y filosófico.

El modernismo se oponía a la sociedad, para Gianni Vattimo (1994: 50), surgió como una crítica y una vez asimilado se institucionalizó. El posmodernismo sugiere que existen diferentes caminos para comprender el presente, pero no por ello se opone a la sociedad. Busca integrar y de alguna manera reafirma la lógica de consumo, al integrar elementos de la cultura popular o de cualquier cultura. La

práctica de las artes, comenzando desde las vanguardias históricas de principios del siglo XX, muestra un fenómeno general de "explosión" de la estética fuera de los límites institucionales que le había fijado la tradición.

La estética posmoderna

La estética, es la valoración conceptual del arte, es decir, conocer y explicar la obra de arte y la experiencia que se desprende de la interacción del objeto artístico y el público. La sensibilidad artística contemporánea exige un replanteamiento en la manera en que percibimos el arte. Más allá de un acercamiento basado en libros de historia del arte que nos ayudan a identificar estilos, técnicas y épocas, la estética contemporánea busca comprender e interpretar el arte. Anteriormente, la estética se encargaba de lo bello, posteriormente de lo sublime y más tarde se incorporó la idea de que el arte también podía ser siniestro (Aranda, 2004: 11).

Theodor Adorno, Arthur Danto, Umberto Eco han sido algunos de los teóricos del arte contemporáneo que han reflexionado sobre el objeto artístico. A la par de estos teóricos, la sociología también se ha encargado del aspecto sociohistórico del arte. El autor, la obra y el receptor son papeles que han entrado en crisis con la posmodernidad. El mercado del arte, la política cultural, los medios de comunicación y el arte multimedia modifican constantemente el papel del creador y del público.

La sensibilidad posmoderna se ha incorporado a la cultura de las masas, el cine, la fotografía y la televisión. El carácter simbólico de estos "nuevos" medios

de expresión es finalmente reconocido, antes satanizados ahora corren el riesgo de ser sobrestimados, aunque es innegable su papel en la cultura contemporánea.

El problema de la identidad es abordado por el arte y los medios. La expresión de “un sentir de” la sociedad donde contribuye de alguna manera a crear cierto concepto de identidad, aunque también puede ayudar a perpetuar un discurso identitario ya existente o modificarlo.

El arte está llamado a ser árbitro y participante en la contienda por la identidad. Este problema tiene en el arte y en la experiencia estética un reducto y refugio de no pequeña importancia. Los medios de comunicación nos bombardean con imágenes, artísticas o pseudo artísticas, en las que se quiere afirmar, confirmar o reafirmar determinadas y no causales, sino, antes bien, muy interesadas atribuciones de identidad, vinculadas a signos, símbolos, iconos, etc. (Aranda, 2004: 20).

La estética posmoderna carece de ese sentido crítico necesario para impulsar al arte a renovar su potencial innovador y revolucionario. Como señala Aranda, el arte y los medios de comunicación se conforman con ser tan sólo síntomas de la posmodernidad. La postura acrítica del arte se limita a señalar los diferentes relatos de la sociedad, una propuesta que sólo expone vicios y virtudes. Los medios de comunicación a la par de las manifestaciones artísticas promueven identidades múltiples, de manera que el arte y los medios se convierten en el problema y el síntoma. Frente a este estancamiento, Fredric Jameson dice que los artistas y escritores del presente no pueden inventar, no queda nada nuevo por crear, sólo resta un número limitado de combinaciones. La estética del pastiche, tomar elementos de otras obras para crear un efecto nuevo, una nostalgia del presente.

Otra característica del posmodernismo que señala Jameson es la esquizofrenia, no en el sentido clínico, sino como la ruptura entre significado y significante en un determinado contexto. El esquizofrénico vive una experiencia más intensa del presente porque al romperse la continuidad del lenguaje, no se concibe un futuro en el horizonte. La identidad se disuelve entre la vastedad inevitable de los signos. La fragmentación del yo en una serie de presentes simultáneos. La multiplicidad de relatos que menciona Jameson coincide con la idea de Rafael Argullol: “Nuestra época no posee una unitaria conciencia estética, sino una multiplicidad de conciencias estéticas fragmentarias. Esta realidad explica la mutabilidad del arte moderno y, también, el permanente sentido de crisis en el que se ha desarrollado” (Argullol, 1996: 98).

Edgar Carritt (2010), afirma que la sociedad en general manifiesta expresiones estéticas o sensibilidades según su contexto, sin embargo, esa visión aunque vigente, no es posmoderna. El problema de la experiencia estética no es ya si el público comprende o no el arte. La posmodernidad nos dice que puede haber una infinidad de relatos, ya sean frívolos o profundos son válidos por igual, pero cada relato puede ser comprendido dentro de su propio contexto.

Identidades, nacionalismos y cosmopolitismo

La construcción de las identidades, ha constituido un problema de estudio para las ciencias sociales. Se han acuñado distintas definiciones y se han establecido diferentes tipos o categorías en torno a la identidad.

La identidad es el resultado de un proceso dialéctico en el que se entretajan experiencias con las que el sujeto se encuentra familiarizado, por pertenecer a su cotidianeidad y otras experiencias que pertenecen a procesos sociales más amplios.

La construcción de las identidades se reelabora en un mundo híper informado. La identidad es un proceso dinámico y en constante reestructuración, que articula las estructuras sociales existentes, así como las interacciones que ejecutamos en la vida diaria y los procesos psicológicos de cada persona.

Así como la identidad es fruto de la relación entre nuestros procesos psíquicos, nuestras interacciones cotidianas y los procesos sociales en los que se inscriben, existen otros aspectos relacionados con este fenómeno. Castells señala la pluralidad de identidades. Un sujeto es al mismo tiempo muchas cosas, sin embargo, no debemos confundir identidad con los roles. Los roles son funciones que cumple el individuo dentro de la sociedad, como ser profesor, o estudiante o ambas cosas a la vez. La identidad constituye una fuente de sentido, una autodefinición que ayuda al sujeto a mostrarse a los demás de una manera determinada y que repercute en su comportamiento dentro de la sociedad. La

identidad social, se refiere a aquella parte de la autodefinición del ser que supone un sentido de pertenencia dentro de una colectividad.

Al ser la identidad nacional una configuración histórica cuya finalidad es dotar de sentido y significado a la vida de los grupos sociales adscritos a ella, resulta forzoso el replanteamiento de la misma, atendiendo a una realidad que ha roto con la historia que nos era familiar (Romero, 2014). La idea de nación y los nacionalismos sirvieron para forjar al sujeto en torno a una forma particular de pertenencia que hoy en día no es del todo compatible con las nuevas ciudades globales.

Desde una perspectiva sociológica, todas las identidades son construidas socialmente. Castells sostiene que la construcción de las identidades utiliza materiales de la historia, la geografía, la biología, las instituciones productivas y reproductivas, la memoria colectiva. Pero esta memoria colectiva es construida en torno a una idea, lo que hace interesante el estudio del discurso de las artes visuales en dos sentidos. El discurso de las artes nos puede arrojar información sobre una identidad colectiva o diferentes identidades, y al mismo tiempo si contrastamos este discurso con otro, por decir, el discurso de la literatura sudcaliforniana puede ser que reflejen identidades diferentes o contrastantes y complementarias sobre la idea de lo sudcaliforniano.

La hipótesis de Castells es que quien construye la identidad colectiva determina en buena medida su contenido simbólico y su sentido para quienes se identifican con ella o se colocan fuera de ella.

Para Gilberto Jiménez la identidad también exalta nacionalismos, y fundamentalismos, y esto puede generar diferentes tipos de conflictos. La identidad delimita las fronteras simbólicas en diferentes contextos, sociedades o grupos sociales.

La idea de la identidad global, se debe a una cultura masificada por los medios de comunicación, el poder unificador de los medios, la americanización, el consumo de la cultura popular americana. Pero los medios de comunicación refuerzan identidades colectivas preexistentes, como las nacionales y en menor escala las regionales. Así que se van generando las identidades de manera simultánea, la regional, sobre la global. Una identidad que se recrea en un discurso simbólico sobre el mar y el desierto que excluye lo que sea ajeno a estas tierras, pero que al mismo tiempo pretende adoptar la cultura global. La postura cosmopolita apoya la diversidad y el multiculturalismo, aunque la identidad regional se opone radicalmente a esta integración. Se puede decir que no puede hablarse de una cultura global siguiendo patrones de culturas nacionales.

Nacionalismo

Para Eric Hobsbawm el nacionalismo por más que sea ineludible, sencillamente ha dejado de ser la fuerza histórica que fue anteriormente. Aunque existen actualmente sentimientos nacionalistas que construyen identidades étnicas o territoriales, se exponen como reacciones de miedo frente a la aldea global. Lo que alimenta estas reacciones defensivas, ya sea contra amenazas reales o imaginarias, es una combinación de movimientos de población con las transformaciones económicas a nivel global.

Actualmente se considera que una nación fundamentalista es víctima de ideas del pasado, pues la idea de un Estado homogéneo que se cierra frente a la pluriculturalidad cierra las fronteras culturales de la supuesta aldea global que implica la modernidad tardía.

El deseo por una identidad colectiva no está en duda, en la actualidad puede verse como un tema de estudio de moda y se debe en parte a estos movimientos de identidad de resistencia frente a los fenómenos globales.

La ciudad global y los actores culturales

Ulrich Beck señala que el mercado mundial desaloja o sustituye al quehacer político; es decir, la ideología del dominio del mercado mundial o del liberalismo. La sociedad mundial puede comprenderse como una pluralidad sin unidad. La globalización significa los procesos mediante los cuales se establecen las redes entre los estados y los actores transnacionales. Esta concepción de un Estado débil coincide con la de Saskia Sassen, el debilitamiento de lo nacional y la ampliación de la mundialización explican la emergencia de otras entidades y escalas espaciales.

Reencontrar el lugar significa reconocer la pluralidad de registros del paisaje. La gran ciudad actual se ha convertido en lugar estratégico para todo tipo de operaciones políticas, económicas, culturales, subjetivas, uno de los nodos donde tanto los favorecidos como los excluidos formulan nuevas exigencias. Actores sociales y culturales los llama Yvon Le Bot.

La gran ciudad occidental actual concentra la diversidad. Sus espacios están inscritos en la cultura empresarial dominante, pero también en una multiplicidad de otras culturas e identidades.

La cuestión de la identidad se presenta como un juego de deconstrucción y de construcción de pertenencias que varían según el lugar, el momento, la circunstancia y la perspectiva. A la identidad local, de la comunidad lugareña, se sobrepone una identidad regional, étnica o cultural más amplia. Los contactos, las mezclas y los intercambios en una sociedad más abierta favorecen el paso de una referencia identitaria a otra o a la construcción de identidades recompuestas.

El sentimiento de pertenencia nacional, es más cultural que político, es una idea nebulosa, pero que de igual manera se convierte en un componente de una identidad. Su gestación pertenece más al terreno de lo simbólico, sin embargo puede ser aprovechado por intereses políticos. En este terreno el arte juega un papel importante. Es en el medio artístico donde se encuentran las figuras más expresivas, y supuestamente, las más reflexivas y las más fecundas, de una vivencia identitaria con tentativas de recomposición.

Para Yvon Le Bot la creación vive de la ruptura y de la búsqueda. Los actores culturales, pero también los actores sociales, pretenden expresar la significación universal de la experiencia particular, esto también lo dice Octavio Paz. El artista busca expresar una realidad particular, una experiencia de vida que trascienda fronteras. El artista posmoderno será aquel que exprese verdades locales que sean al mismo tiempo universales, ahí radica el problema de los

artistas y sus discursos de identidad de resistencia local. No se puede amparar una obra en la idea del arte posmoderno cuando su contenido es tradicional.

Algunas de las teorías semióticas tienen el mismo punto de partida: la consideración de las artes como sistemas significantes. El análisis del discurso visual permite sacar conclusiones sobre las diversas identidades que se manifiestan en el estado. Los actores y los productos culturales ponen de manifiesto una idea de la colectividad, y son también productos que manifiestan el rol de la sociedad dentro de la industria cultural. Fredric Jameson afirma que “la obra de arte constituye siempre un material privilegiado a la hora de elaborar un diagnóstico sobre el presente” (2010: 33). El discurso identitario de la obra de arte no ofrece, ni debería, una idea de nacionalismo. Indagar en la experiencia estética en busca de la identidad no supone buscar lo mexicano o lo regional, tampoco elementos de lo sudcaliforniano, sino un diagnóstico, como dice Jameson, sobre el presente, sobre la sociedad sudcaliforniana en el 2014. ¿Podemos hablar de arte posmoderno en Baja California Sur? ¿existe una identidad que refleja una sociedad (finalmente) posmoderna? ¿son verdaderas obras de arte lo que se expone en las bienales? ¿cuántas identidades expresan? ¿existe una identidad colectiva en Baja California Sur?

Capítulo II. La Bienal Sudcaliforniana de Artes Visuales Carlos Olachea

Si tomamos en cuenta que en Baja California Sur, desde las pinturas rupestres hasta los años sesentas hubo poca producción visual o por lo menos no existe documentación al respecto, podríamos decir que vivimos un rezago cultural. Tampoco ha existido una crítica de las artes visuales, o trabajo de interpretación, lo que ha repercutido en el panorama visual del Estado con el riesgo de un discurso unilateral.

En los últimos años se ha generado una apertura gubernamental que permite que el arte circule por los estados. Como público podemos observar cómo se inclina el discurso hacia determinadas tendencias, cómo evoluciona, y los temas que aborda. En 2003 el gobernador de Baja California Sur, Leonel Cota Montaño, inauguró la primera Bienal de Artes Visuales del estado. En esa ocasión se recibieron más de sesenta obras y fueron seleccionadas las 25 mejores. Un dato interesante si se considera que la licenciatura en artes visuales se abrió hasta septiembre de 2010 en la Universidad Mundial, en La Paz, B.C.S. Las Bienales posteriores han ocurrido en los años: 2005, 2007, 2009, 2011 y 2013 respectivamente.

De los catálogos impresos, podemos rescatar una lectura política, el primero fue presentado por el primer gobernador ex militante del Partido

Revolucionario Institucional en la historia de nuestro estado, Leonel Cota Montaña, Partido de la Revolución Democrática (1999 – 2005) y los otros tres restantes por el gobernador Narciso Agúndez Montaña (2005 – 2011) segundo gobernador del mismo partido. Las Bienales posteriores (2011-2013), fueron continuadas por un gobierno del Partido de Acción Nacional (2011-2016), de manera que tenemos tres sexenios que nos ofrecen un patrocinio institucional con gran disposición a las nuevas propuestas artísticas.

En las primeras cuatro Bienales se observó lo siguiente⁴:

| Bienal | Año | Obras recibidas | Obras seleccionadas | Obras abstractas | Obras conceptuales | Obras figurativas | Esculturas |
|--------|------|-----------------|---------------------|------------------|--------------------|-------------------|------------|
| 1ra. | 2003 | 59 | 25 | 11 | 4 | 10 | 0 |
| 2da. | 2005 | 56 | 18 | 7 | 4 | 7 | 0 |
| 3ra. | 2007 | 109 | 25 | 7 | 8 | 6 | 4 |
| 4ta. | 2009 | 66 | 25 | 8 | 5 | 4 | 8 |

La disminución del arte figurativo nos dice que la producción visual del estado pasa de una era no mimética o ideológica, a un arte moderno que comienza a experimentar en su técnica y su contenido temático. No significa que en esta nueva etapa el arte tenga que volverse abstracto o conceptual y abandonar lo figurativo pero sí que la idea detrás de la obra de arte cobra mayor importancia. A este nuevo discurso que respalda esta manera de darse del arte le llamamos moderno cuando apela a la novedad, la innovación y la transformación de las formas antiguas o de la tradición, siendo esto así, contarían como modernas las obras que reaccionan contra lo normativo. Así, el hecho de que el

⁴ El cuadro fue realizado con los catálogos de las obras y las notas y definiciones de arte conceptual y arte abstracto de Teresa del Conde en su libro: *Una visita guiada, breve historia del arte contemporáneo de México*, Grijalbo, México, 2003.

arte conceptual se haya mantenido, o incluso aumentado, como la apertura hacia la escultura, significa que aunque no hablamos de un discurso totalizante, sí nos enfrentamos a un discurso fragmentado, en otras palabras, posmoderno.

Para hacer un análisis del discurso identitario en la plástica sudcaliforniana se ha decidido tomar como muestra las obras ganadoras de las primeras cuatro bienales. En este capítulo se describirá cómo se formaron las bienales, cuáles fueron sus lineamientos para la selección de la obra, la selección del jurado, el consejo técnico, asimismo un poco de su historia; y las líneas políticas que las generaron.

La galería Carlos Olachea Boucsiéguéz

El Instituto Sudcaliforniano de Cultura a través de la galería de arte Carlos Olachea Boucsiéguéz ha realizado las funciones de promoción y gestión en el área de las artes visuales. La galería ha sido, desde su creación, el espacio oficial más importante dentro de su disciplina en el Estado. Esta plataforma otorga legitimidad a la obra, al brindar espacio para realizar exposiciones dentro de la unidad cultural, complejo arquitectónico sede del Instituto Sudcaliforniano de Cultura. La administración de la galería funge como el departamento de artes visuales. Todo trámite oficial, convocatorias y exposiciones que llegan al Estado pasan por este conducto.

El papel de la galería, según su antigua administradora (2002-2013), Gabriela Valadez Medellín, es ofrecer un espacio para exposiciones, brindar

talleres de capacitación y convocatorias que ofrezcan un estímulo económico que ayude a seguir produciendo y a mejorar la calidad de su obra. Existe vinculación entre la Galería Carlos Olachea y los departamentos de artes visuales de otros estados a través del Fondo Regional para Cultura y la Artes del Noroeste.

Primera Bienal

La primera emisión de la Bienal Sudcaliforniana de Pintura Carlos Olachea Boucsiéguez fue en el 2003, bajo la administración de Gabriela Valadez Medellín en la Galería Carlos Olachea y con Alfonso Gavito González como director del Instituto Sudcaliforniano de Cultura. La iniciativa según sus propios organizadores surgió dentro del mismo instituto, con apoyo del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA). El objetivo era fomentar la creación artística en la disciplina de las artes visuales. Leonel Cota Montaña era el gobernador del estado, Sari Bermúdez, presidenta del CONACULTA, y Vicente Fox Quesada, presidente de México, primer mandatario afiliado al Partido de Acción Nacional.

En el catálogo impreso de la primera Bienal, Leonel Cota Montaña dice:

El arte y la cultura en Baja California Sur viven a inicios del Siglo XXI un gran dinamismo que nos ha permitido obtener en cuatro años de gobierno, resultados muy superiores a los de administraciones anteriores. Hoy es un hecho concreto que la sociedad sudcaliforniana tiene más y mejores opciones para el disfrute de la música, la danza, el teatro, la literatura, la plástica y la cultura popular [...] La política cultural de mi administración, sustentada en la promoción, difusión y estímulos a la creación artística ha llevado beneficios a miles de sudcalifornianos, que han encontrado en esta actividad un espacio importante para la reflexión y la creatividad (2003:7).

Por su parte, Alfonso Gavito González, señala la trascendencia de la creación de la Bienal: “Una de las acciones culturales más importantes y emotivas en nuestro estado en los últimos años” (8).

En este primer catálogo, como en los tres posteriores, se hace una mención a la vida y obra del Maestro Carlos Olachea Boucsiéguez. Se resalta la importancia de su obra y el reconocimiento tanto nacional como internacional, resaltando su valor como el artista visual más meritorio que ha dado Baja California Sur. El texto presenta una semblanza de sus exposiciones y premios, concluye en 1986, año en que gana su última distinción, el segundo lugar en la Bienal Rufino Tamayo, y muere.

Sobre la selección del jurado Reyna Jaime explica en el libro *Apuntes para una historia de las artes visuales en Baja California Sur*:

Los premios fueron seleccionados entre cincuenta y nueve propuestas. Tres curadores del Instituto Nacional de Bellas Artes fueron enviados a la ciudad de La Paz para evaluar las obras, entre ellos María del Pilar Castillo Rangel, Arturo Rodríguez Döring y Juan Carlos Juarena Ross. Se dividió el reconocimiento en las categorías de *Premio de adquisición*, *Totalidad del envío* y *Mención honorífica*. La única técnica que se contempló en esta primera edición fue la pintura, como se ha mencionado⁵.

El jurado hizo la recomendación de ampliar la convocatoria a otras disciplinas: dibujo, gráfica, escultura y fotografía, en las convocatorias posteriores.

Los resultados de las actas del jurado fueron los siguientes:

| Premio de adquisición | Premio a la totalidad del envío | Mención honorífica |
|-----------------------|---------------------------------|----------------------|
| Aníbal Angulo Cosío | Yves Gregoire Lizárraga | Margarita Ruiz Reyes |

⁵ Este libro está programado para publicarse a mediados de 2015, pero la autora me facilitó una copia por la pertinencia de su investigación en relación con este proyecto.

| | | |
|-------------------------|--|------------------------|
| Julieta Sánchez-Hidalgo | | Zandra Jefroc Taxa |
| | | Efrén Olalde Sánchez |
| | | Fabián Muhlia Aguirre |
| | | Paulino Pérez González |

En el acta publicada también en el catálogo, el jurado aclara que recibió cincuenta y nueve obras de treinta y siete autores del Estado. La selección consta de veinticinco obras de veintiún autores y los premios fueron entregados por unanimidad.

Segunda Bienal

La segunda Bienal, en 2005, fue convocada nuevamente por la galería Carlos Olachea, con cambios en la Dirección del Instituto Sudcaliforniano de Cultura. Elsa de la Paz Esquivel Amador en la dirección y Narciso Agúndez Montaña, gobernador del Estado, afiliado al Partido de la Revolución Democrática.

El texto inicial que acompaña el catálogo de la segunda Bienal, firmado por Agúndez Montaña continúa la línea de discurso de su antecesor:

En la pasada administración se reorientaron los programas de promoción del arte y la cultura, se sentaron las bases para una reactivación de áreas que acusaban fuertes rezagos; sin embargo, en materia cultural, es imperativo sistematizar y consolidar lo alcanzado, para estar en condiciones de poder ofrecer más bienes y servicios, y elevar el nivel de las manifestaciones artísticas sudcalifornianas (2005: 5).

Esquivel Amador, hace referencia al paisaje, al contraste del mar y el desierto, como fuente de inspiración. Expresa también el apoyo del Gobierno a los

diferentes programas de estímulos a la creación artística y manifiesta su interés en dar continuidad a sus proyectos y compromisos.

La segunda Bienal estuvo, igual que la primera, dedicada en exclusiva a la técnica de la pintura. Se recibieron cincuenta y seis obras. En esta ocasión el jurado, formado por Sairi Forsman Chávez, Gustavo Monroy Ávila y Juan González de León, decidió premiar las obras en dos categorías: Premio de adquisición y Mención honorífica. En esta emisión de la bienal no se incluyeron las sugerencias del jurado en el acta anterior, sin embargo, Esquivel Amador señala que se incluirán en la convocatoria siguiente (7).

En el catálogo correspondiente es Aníbal Angulo quien escribe un texto sobre su amigo Carlos Olachea. Nos presenta una visión más cercana al pintor, con detalles de su vida cotidiana y su pasión por la pintura.

Los resultados fueron los siguientes:

| Premio de adquisición | Mención honorífica |
|-------------------------|-----------------------------------|
| Nora White Toole | Francisco Arturo Barrón Manríquez |
| Rigoberto Torres Payán | Hugo E. Olachea Boucsiéquez |
| Yves Gregoire Lizárraga | Agustín Vélez Gallegos |
| | Aníbal Angulo Cosío |
| | Paulino Pérez González |

El jurado expresó las mismas inquietudes del jurado anterior, y agregó: “[...] se procuró apoyar aquellas propuestas que mantuvieron una relación con

aspectos pictóricos y argumentativos y no meramente representacionales o narrativos” (13).

Tercera Bienal

En 2007 se llevó a cabo la tercera emisión de la bienal. Este año el nombre sufrió una modificación, incluyendo las sugerencias de las actas anteriores: Tercera Bienal Sudcaliforniana de Artes Visuales. Por primera vez se incluían las otras categorías: escultura y gráfica.

Las administraciones eran las mismas, en la Galería Carlos Olachea, continuaba Gabriela Valadez Medellín y en la dirección del Instituto Sudcaliforniano de Cultura, Elsa de la Paz Esquivel Amador.

El entonces gobernador de Baja California Sur, Narciso Agúndez Montaña menciona, en un texto incluido en el catálogo, al Plan Estatal de Desarrollo 2005-2011: su responsabilidad de promover y difundir las manifestaciones culturales y artísticas. Asimismo vuelve a referirse al rezago cultural en que estaba sumido el estado y el compromiso de su administración en abatirlo. La directora del instituto también afirma que “una gran cantidad de acciones se realizan en el marco de colaboración y coordinación entre el gobierno estatal y el Instituto Sudcaliforniano de Cultura” (2007: 6). Sin embargo, el tono del discurso de Esquivel Amador se orienta hacia la difusión del patrimonio cultural.

El siguiente texto, como ya es tradición en el catálogo, es sobre la vida y obra de Carlos Olachea Boucsiéguez. Esta ocasión es un escrito de Juan Melgar, cronista sudcaliforniano, contemporáneo y amigo del pintor. Una nota breve que lo evoca con nostalgia.

En el acta del jurado se asienta que se recibieron ciento nueve obras, de las que fueron seleccionadas veinticinco obras de diecisiete autores. Los ganadores fueron los siguientes:

| | | |
|----------------------------------|------------------------------------|----------------------------------|
| Premio de adquisición Pintura | Premio de adquisición Escultura | Premio de adquisición Gráfica |
| Julieta Sánchez-Hidalgo | Aníbal Angulo Cosío | Yves Gregoire Lizárraga |

| | | |
|-------------------------------|---------------------------------|-------------------------------|
| Mención honorífica Pintura | Mención honorífica Escultura | Mención honorífica Gráfica |
| Sergio SándeZ Ruiz | Víctor Cerecer Cota | Aníbal Angulo |
| Efrén Olalde | | |
| Jarlo Amos Sepúlveda | | |

En esta tercera edición del concurso no se emitieron recomendaciones por parte del jurado. Álvaro Blancarte Osuna, Tomás Casademunt Garre y Álvaro Villalobos Herrera fueron los encargados de realizar la selección y premiación.

Cuarta Bienal

En 2009, la Bienal se llevó a cabo bajo la misma administración que la anterior. Los discursos institucionales representados por los textos que firman Narciso Agúndez Montaña y Elsa de la Paz Esquivel Amador continúan por la misma línea que en los catálogos anteriores. El gobernador se refiere una vez más a los logros de su administración y añade una frase interesante: “Decidí gustoso, desde el principio de mi administración, continuar con la tradición de las bienales de artes visuales, porque los mandatarios estamos obligados a esa continuidad”.

Se hace mención a la crisis económica por primera vez:

Con la crisis económica que vivimos, los esfuerzos realizados de manera permanente para cumplir con las metas trazadas en lo que a política cultural se refiere, no pueden hacernos sentir satisfechos cabalmente. Pero no hemos bajado los brazos en este rubro ni hemos escatimado presupuestos, convencidos de que los impulsos encaminados al desarrollo y a la promoción de la cultura jamás han de ser suficientes, si queremos trascender, como pueblo, más allá de lo material (2010: 5).

Por su parte, Esquivel Amador agrega:

Pese a los altibajos y dificultades que la crisis económica provoca en el gasto público, hubo un esfuerzo sostenido de continuidad en el apoyo institucional que esta administración procuró dar a los creadores. Nos hemos empeñado todos en la organización, el ahorro interno y la búsqueda incansable de fondos económicos para combatir la falsa idea de que “la cultura es considerada por los gobiernos un gasto inútil”; por ello nunca dudamos en aportar recursos y oportunidades para premiar y reconocer el talento de nuestros artistas [...] la comunidad de creadores –los artistas plásticos en este caso- se han acostumbrado a la atención que los gobiernos están obligados a prestarle, y difícilmente regresarían a estadios inferiores: aquellos en los que la ceguera política los ve como “gasto” prescindible y –el colmo- innecesario (7).

Carlos Salvador Cárdenas es el encargado en esta ocasión de escribir sobre la vida y obra de Carlos Olachea Boucsiéguez. Es un repaso detallado de los acontecimientos biográficos, sobre su obra y el misterio que envolvió su muerte tras haber ganado el segundo lugar de la Bienal Rufino Tamayo.

El acta del jurado registra sesenta y seis obras recibidas de las que fueron seleccionadas veinticinco de quince autores. Los premios fueron los siguientes:

| | | |
|----------------------------------|------------------------------------|----------------------------------|
| Premio de adquisición Pintura | Premio de adquisición Escultura | Premio de adquisición Gráfica |
| Elti Alejandro López Lora | Fernando Tames Batha | Efrén Olalde |

| | | |
|---------------------------------------|---------------------------------|-------------------------------|
| Mención honorífica Pintura | Mención honorífica Escultura | Mención honorífica Gráfica |
| Fernando Tames Batha Yandi Monardo | | Daniel Amora |

La recomendación del jurado fue que se elimine el tamaño mínimo que se exige en las obras participantes, para las convocatorias siguientes.

Proyección de las obras ganadoras

Las obras ganadoras de los premios de adquisición, menciones honoríficas, y la selección son publicadas en catálogo, aunque hasta el día de hoy no se han publicado la quinta y sexta bienal (2011 y 2013). Por falta de recursos no se ha llevado la muestra fuera del estado. Una manera de compensarlo ha sido utilizar las obras ganadoras para ilustrar las portadas de los libros publicados por el departamento de fomento editorial del Instituto Sudcaliforniano de Cultura.

Las bienales dan legitimidad a la obra de los creadores plásticos del estado. Es una manera, no de institucionalizarse pero sí de obtener un reconocimiento oficial. Un diploma, una constancia en el currículum que abre nuevas puertas y quizá cubra un requisito para nuevas convocatorias.

La iniciativa, Instituto Sudcaliforniano de Cultura y Conaculta

La iniciativa de las Bienales surge dentro del Instituto Sudcaliforniano a inicios del 2000, durante la administración del primer gobierno del Partido de la Revolución Democrática. Los fondos utilizados son mixtos, estatales y federales. El Instituto Sudcaliforniano de Cultura fue creado en 1994 bajo la gestión de Guillermo Mercado Romero (Gobernador del estado de 1993 a 1999), el Fondo Estatal para la Cultura y las Artes en 1995. Conaculta se formó en 1988 y el Fonca en 1989, bajo el régimen político de Carlos Salinas de Gortari, presidente de la nación por el Partido Revolucionario Institucional. Fue un proceso que inició con la creación de las instituciones culturales oficiales, así como la creación de los fondos y sus políticas operativas, independientemente de los partidos políticos que estuvieran en el poder.

Antes de la bienal y la galería Carlos Olachea

Antes de la creación de la galería Carlos Olachea Boucsiéguez, Reyna Jaime comenta en su libro:

Se tiene el registro de las primeras exposiciones montadas en la ciudad de La Paz, en las que se utiliza un salón anexo al Museo de Antropología e Historia para llevar a cabo las exposiciones. El repertorio de artistas presentes en estas exposiciones incluye a Aníbal Angulo, Carlos Olachea, Emigdio Villalobos, Fernando de la Toba, Cirilo Pérez, Alfredo Hidalgo y Martín González Ibarra (38).

Hay registro de actividades culturales desde antes que Baja California Sur fuera un Estado. Sin embargo, es hasta mediados de los años sesenta cuando se comienza a documentar y profesionalizar la promoción y difusión cultural. Como consecuencia se tienen muy pocos datos de las obras plásticas producidas anteriores a estas fechas. Las actividades culturales estuvieron coordinadas por la Dirección de Acción Social, Cívica y Cultural, cuando era territorio en 1965, a cargo del Profr. Jesús Castro Agúndez, por FONAPAS (1977) y posteriormente por la Dirección de Cultura (1983). Aunque la creación del ISC ocurrió hasta 1994, en los gobiernos anteriores sí existían órganos encargados de la difusión y las actividades culturales. No se debe olvidar que el estado dejó de ser territorio en 1974.

La galería se fundó el mismo año de la muerte de Carlos Olachea Boucsiéguez en la Unidad Cultural Jesús Castro Agúndez y se bautizó con el nombre del pintor a manera de homenaje en 1986.

El rezago más que cultural es político, o bien, es un atraso en todos los aspectos. La primera generación de artistas visuales estaba conformada por egresados de artes plásticas que en su mayoría iniciaron sus estudios a principios de los años sesenta y regresaron a Baja California Sur después de estudiar, producir, exponer y trabajar en la Ciudad de México. La crítica señalaba que en

ese momento la escena del arte mexicano estaba dominada por el arte abstracto.

Teresa del Conde lo relata en su capítulo, “La victoria de los abstractos”:

Las modalidades de expresión, tanto pictóricas como escultóricas y gráficas, durante los existencialistas años sesentas quedaron bien ilustrados en aquella exposición. Había neoexpresionistas, posrománticos, geométricos, abstracto-líricos, combinatorios [...] Los artistas de la ruptura abrieron las puertas a una multiplicidad de opciones, que siguen funcionando como puntales en el panorama actual (2003: 109).

El contexto de la Bienal

En una época siguiente, con el surgimiento de las becas del Fondo Estatal para la Cultura y las Artes en 1995, nuevos rostros comenzaron a mostrarse en el horizonte de la plástica sudcaliforniana.

Posterior a esta generación, hacia las dos últimas décadas del siglo xx, se puede distinguir una segunda oleada de artistas educados formalmente en las artes, trabajando en el estado para producir obra, plantear exposiciones, hacer promoción cultural y enseñar técnicas. Rafael Chávez, Margarita Ruiz Reyes, Guillermo Valle, Marina Verdugo, Julieta Sánchez Hidalgo, Lila Magallón, Jarlo Amao, Fernando Tamés Batha, Bernardo Arellano Morales, Yves Gregoire Lizárraga, entre otros. Estos artistas se suman al impulso de los creadores establecidos en la localidad, enriqueciendo la escena local y los acercamientos que se puedan tener a la obra de arte. Son creadores que proponen lenguajes nuevos y enriquecen la discusión sobre el arte y la cultura (Jaime: 39).

La mención a la beca del fondo estatal es importante, pues es gracias a este estímulo que los jóvenes creadores comienzan a presentar su obra, y a su vez, se inicia un periodo de mayor producción y competencia en la escena local. Este fenómeno ocurre principalmente en la capital del Estado.

El sistema institucional de becas para la creación artística favoreció la producción visual del Estado desde la creación del fondo estatal, por lo que podemos hablar de veinte años con uno o dos becarios por año. Por otro lado,

también es digno de señalar que los becarios pueden repetir el estímulo hasta en tres ocasiones.

Independientemente de la creación de los fondos que apoyan la creación artística, se generaron algunos espacios alternativos a los institucionales donde los artistas podían exhibir su obra. La galería La Pintada de la Casa de la Cultura, junto con la Galería Carlos Olachea, son las plataformas oficiales que ofrecen legitimidad a los artistas sudcalifornianos, pero no cubren las necesidades de los artistas en su totalidad. Ciertamente otorgan el reconocimiento, pero no funcionan como un mercado. El arte que se produce y es reconocido oficialmente no se mueve, no se vende en estas mismas plataformas. En un Estado donde el artista hace obra plástica; si pretende vivir de ella tiene que vender, como se ha dicho unas páginas atrás, los premios y las becas tienen un límite. Esta situación ocurre cuando hablamos de calidad en la obra. Existen artistas que desde un inicio han preferido colocarse en el mercado antes que hacerse de un nombre dentro del medio artístico institucional.

Reyna Jaime hace referencia a este fenómeno que inició desde los años ochenta con la galería de Francisco Merino en el centro de la ciudad. Es un fenómeno que pocas veces logra sostenerse a causa de la falta de capital local y que sobrevive gracias al capital extranjero.

Gabriel Rodríguez Villalpando es uno de los artistas que han tenido más permanencia en el mercado: “Para 1997 el artista abriría también un espacio parecido en Todos Santos, iniciando, junto con la galería abierta en 1994 por Mike

Cope, un fenómeno cultural y de mercado de gran escala al que bien valdría dedicarle individualmente una investigación” (57).

Jaime menciona los nuevos espacios dedicados a la promoción de las artes visuales, de la lista que ella menciona, los clasifico de la siguiente manera, debido a las afinidades en sus objetivos:

Las galerías que brindan servicios de cafetería y bares: La Encantada, Tamall Gallery, y Galería Tonantzin. Las obras expuestas no se presentaban con una estrategia de publicidad comercial, sino como una actividad cultural de un ambiente bohemio donde el ingreso económico depende de la barra y la cocina. Situados en el centro histórico de la ciudad, ofrecen espacios culturales para la experimentación tanto en las artes visuales como la lectura de poesía, el teatro y la música.

Los espacios que funcionan como talleres, destinados a la producción de obra y eventos culturales son: Taller de La Medusa y Taller 64, ambos creados por artistas visuales con el objetivo de enriquecer la escena cultural de la ciudad a través de foros para el debate y el intercambio artístico. En ambos talleres se ofrecen cursos, ciclos de cine, conciertos y presentaciones de libros. Los dos espacios son iniciativa de artistas visuales: Elti Alejandro López Lora y Daniel Amora Mora.

Los colectivos y centros culturales, alternativas a la institucionalidad: el Centro Social Otro mundo, es un local que apoya el arte y las manifestaciones emergentes, con una tendencia hacia lo *underground* y lo experimental. Cuenta

con una galería que es gestionada por sus propietarios. El Grito Colectivo, es una agrupación que apoya y genera proyectos culturales y artísticos que promueven la creatividad con un sentido comunitario, ofrecen cursos de promoción y gestión cultural. Este colectivo organiza el Encuentro de Contracultura, en su programa siempre están presentes las exposiciones de artes visuales de creadores locales y de otros estados. Este encuentro propicia la vinculación entre artistas de diferentes estados.

Si bien es cierto que para la primera década del 2000 encontramos muchos artistas activos y generando sus propios espacios, también es verdad que sólo un pequeño grupo se ha convertido en el más representativo del arte local. La creación de estos diferentes espacios generó pequeñas comunidades artísticas con sus propias ideologías.

Entre las principales características de las exposiciones generadas por estos espacios alternativos está la autogestión y el hecho de que, aunque son propuestas bien intencionadas, exhiben diferentes propuestas visuales justificadas en el mero entusiasmo. Conviven distintos géneros y tendencias; las muestras colectivas carecen de propuesta curatorial. No existe una planeación formal de una estrategia comercial, en el caso de los talleres la obra se presenta a la venta, en ocasiones se presentan subastas, pero no existe una administración comprometida o dedicada a la mercadotecnia. En el caso de los colectivos o centros culturales la obra se exhibe para apoyar a los creadores emergentes y mostrar lo que se hace en otros estados, pero su público es, en su mayoría, gente

del mismo círculo. Por otro lado, los cafés-galerías aunque tienen la obra a la venta, como un pretexto para crear un ambiente bohemio y cultural.

Otro espacio extraoficial es El Festival del Arte Todos Santos, se creó en 1998. Ha sido sede de exposiciones individuales y colectivas, una propuesta generada por artistas en busca de conectar con un mercado extranjero. Sin embargo no ha funcionado como se tenía previsto. La falta de profesionalización en las muestras colectivas, la carencia de dirección curatorial ha enviado a los clientes foráneos a las galerías de extranjeros que pintan temas autóctonos con técnica y oficio. Las galerías de arte de Todos Santos, se manejan de forma independiente, no se mezcla el talento local con el forastero. Pequeñas comunidades artísticas que no lograron concretar la convivencia.

Contexto nacional y global

Las colecciones privadas y bienales en México también son relativamente nuevas si comparamos por ejemplo con la Bienal de Venecia que existe desde 1893. Por ejemplo: la Bienal del Noroeste data de 1987, mientras que la Bienal de Monterrey, FEMSA, de 1992.

Las colecciones privadas y algunas fundaciones son alternativas al estado que promueven y apoyan la creación. Tal es el caso de la Colección Jumex que desde 2001 apoya proyectos curatoriales, exposiciones y libros relacionados con las artes visuales en México.

En los años noventa la escena alternativa en la Ciudad de México surgió con La galería Kurimanzutto, junto con Proyectos Monclova, La Panadería, Temistocles 44 y posteriormente SOMA a finales de la primera década del 2000. Buscaban crear espacios manejados y coordinados por artistas. Lograron la creación de áreas de exhibición del trabajo de diversos artistas que en su momento era difícil de exponer en museos y galerías. Su objetivo era tender puentes con el extranjero, e integrarse al circuito internacional del arte. Estos espacios alternativos moldearon la forma de trabajar el arte de una generación. El impacto de La Panadería es señalado por Tanais Campero:

Muchos fueron los creativos y ciudadanos que pasaron por este histriónico lugar, el que construyó, instruyó y formó a diversos artistas. Este espacio demostró, además, que el arte no es un concepto ni una forma de vida, sino algo por lo que se lucha; dejó de lado todos los imposibles y negativos para reestructurar el arte y ofreció una oportunidad para la creación que provoca nostalgia mientras transmite triunfo (Campero, 2014).

De igual manera se refieren a lo acontecido con el grupo que se reunía en Temistocles 44:

En 1993 surgirá una nueva generación en la escena de arte mejicano. Unos tantos extranjeros que se afinaron en el DF, como Francis Alys y Melaine Smith, comenzaron a reunirse en la Calle Licenciado Verdad. Tras ellos unos tantos estudiantes de arte mejicanos (nacidos a finales de los 60) tomaron una mansión en ruinas en la calle Temístocles número 44 y comenzaron a reunirse allá y así llamaron al grupo, Temístocles 44. Fue un lugar de exhibición, de discusión de artistas, de charlas, de talks, de talleres informales. Además publicaran una suerte de revista fotocopiada que se llamó *Alegría*. Este grupo renovó el arte mejicano y lo sacó de su mejicanidad; negaron la pintura favoreciendo otros medios, se inspiraron en los *mass media* de un mundo globalizado, y trabajaron con piezas efímeras y de difícil colocación en un mercado (Durán: 2011).

Daniel Montero también menciona la importancia que tuvieron los artistas que abrieron espacios alternativos al Fonca en los años noventa, aunque con otra intención:

Si bien es cierto que para 1994 había muchos artistas activos, sólo una pequeña red fue la que se convirtió en el *mainstream* del arte nacional. Esta red se gestó desde los espacios alternativos y es precisamente por eso que este fenómeno es crucial para entender qué fue lo que se terminó exhibiendo en los diferentes museos nacionales e internacionales hacia 2002 (125).

La popularidad de estos artistas es mayor fuera de México, por un lado debido a que hay más compradores extranjeros, y por otro, a que los creadores de estos espacios eran artistas visuales nacidos en México, pero que estudiaron Artes en Estados Unidos, como es el caso de Yoshua Okón y Miguel Calderón. La relación de las galerías con un mercado y crítica extranjera le aportaron una visión diferente al arte producido en el país, atrás quedaba el neomexicanismo tan explotado en los años ochenta.

Cuando el director de cine estadounidense Wes Anderson compró la obra "Aggressively Mediocre/Mentally Challenged/Fantasy Island (circle one)" de Miguel Calderón para colocarla en su película de culto *Los excéntricos Tenenbaum*, los ojos se volcaron sobre estas nuevas plataformas del arte en México. Incentivó la producción artística y le dio alcance internacional. Fue un gran logro, los espacios alternativos habían funcionado, vendían, producían obra de calidad y habían logrado poner a México en el mapa del arte posmoderno.

Capítulo III. La selección

Para poder interpretar el mensaje de la obra de arte es necesario realizar una lectura precisa y no hacer conjeturas. Un análisis semiótico riguroso exige interpretar los signos utilizados por el autor con la intención de crear un mensaje. Las obras de arte, las artes plásticas son textos y como tales, pueden ser analizadas. El texto, lo comprendemos como una estructura, como un conjunto de signos codificados de un sistema que encierra una unidad de sentido. La obra plástica entra dentro de los parámetros del texto visual, para comprenderla es necesario decodificar estos signos que la componen y comprender el significado que encierran. Al respecto, Umberto Eco señala que:

Un texto es una máquina semántico-pragmática que exige que se le actualice en un proceso interpretativo, y cuyas reglas de interpretación, o donde el autor construye artificios semióticos previendo los comportamientos de su propio destinatario, imaginándolos por adelantado, inscribiéndolos en las fibras mismas de su propio artefacto textual, y postulándolos como condiciones de éxito de su propio acto comunicativo. (Eco, 1979: 5)

Es decir, el texto se produce, o debería ser producido, considerando al interpretante. El lector modelo considera el contexto de producción y conoce o domina el código en que fue producido el mensaje. Y aquí es donde radica el problema de las artes visuales: el arte contemporáneo se convirtió en un texto de difícil comprensión. El arte figurativo es más sencillo de interpretar dado que recurre a signos que son conocidos o de dominio público. Sin embargo cuando nos aproximamos a evaluar una obra de arte contemporáneo corremos el riesgo

de una interpretación errónea dado que no utiliza un sistema de signos que sea universalmente conocido.

Lo que nos arroja diferentes problemas (a los que volveremos más adelante); la interpretación de la obra como texto de dudosa comprensión, el mensaje que ella emite, los contextos de producción y recepción. La semiósfera, que ahora comprendemos gracias a Iuri Lotman, la comprendemos como la idea de una sociedad donde todo tiene un significado. El problema con esta noción, es que sugiere una capacidad de interpretación rigurosa. Hablamos de semiosis en diferentes niveles, que sin embargo, no podremos realizar si no ponemos un orden:

- a) El mensaje del texto visual
- b) El contexto de producción
- c) El contexto de recepción

El texto, como estructura significante, puede tener varias lecturas: la interpretación basada en el punto de vista del lector; la exégesis de los signos representados, ya sea consciente o inconscientemente; y finalmente la intención comunicativa que tenía originalmente el autor, se haya logrado o no. Sobre este punto, Eco argumenta:

El gnosticismo textual contemporáneo es, sin embargo, muy generoso, cualquiera puede convertirse en el Übermensch que se da realmente cuenta de la verdad, siempre que esté dispuesto a imponer la intención del lector sobre la inalcanzable intención del autor; es decir, el autor no sabía lo que estaba realmente diciendo, porque el lenguaje habla en su lugar. (1995: 43).

Dado que he mencionado tres maneras de abordar el texto (desde el texto mismo, desde el lector y desde el emisor), y para no caer en una lectura errónea del mensaje cabe aclarar que partiremos de lo que el autor dejó plasmado en su obra, los signos expuestos, la estructura signíca ya finalizada en la obra plástica. Para realizar esta lectura, pretendidamente objetiva, me baso en las anotaciones de Erich Kahler, Donis A. Dondis, y Rudolph Arnheim sobre la lectura de la imagen y la percepción visual. La intención es descifrar el mensaje de la obra en un nivel denotativo, para posteriormente hacer una lectura connotativa con base en los signos representados. Para el análisis semiótico las teorías de Umberto Eco y Iuri Lotman sobre la interpretación del texto artístico servirán como fundamento.

Sobre el texto, ambos autores coinciden en sus cualidades polisémicas, para Lotman:

La creación de la obra artística indica una etapa cualitativamente nueva en la complicación de la estructura del texto. El texto de muchos estratos y semióticamente heterogéneo, capaz de entrar en complejas relaciones tanto con el contexto cultural circundante como con el público lector, deja de ser un mensaje elemental dirigido del destinatario al destinatario. Mostrando la capacidad de condensar información, *adquire memoria*. Al mismo tiempo muestra la cualidad que Heráclito definió como «logos que crece por sí mismo». En tal estadio de complicación estructural el texto muestra propiedades de un dispositivo intelectual: no sólo transmite la información depositada en él desde afuera, sino que también transforma mensajes y produce nuevos mensajes” (Lotman, 54). La semiósfera I

Para comprender el discurso, la multiplicidad de discursos, de las artes visuales es que partiremos del texto, descubriendo capa por capa. Puesto que un texto muchas veces comunica también con los silencios y los espacios en blanco, o en el caso de la obra abstracta, con figuras desconocidas por el público. Exponiéndose a lecturas incorrectas. Para evitar este problema, hacemos la lectura denotativa de los cuadros de la bienal, para no dejar nada a la

sobreinterpretación o suposiciones sin fundamento. Para unificar criterios sobre lo que observamos y posteriormente lo que entendemos de ello. Porque la pintura recurre a insinuaciones, nos dice lo que se ve y lo que no se ve, aquello que se manifiesta como ausente. Y porque también recurre a la intertextualidad, como afirma Umberto Eco:

Pero presuponer, en sentido amplio, significa también hacer “paseos inferenciales” o correrías intertextuales: significa ir a pescar en el tesoro de la intertextualidad esquemas narrativos, relaciones codificadas de causa y efecto, situaciones típicas, para integrar lo que el texto no dice. (Eco, *perspc visual*, 13)

Porque en los casos de intertextualidad, podemos o no conocer la referencia original del autor y es de suma importancia tener en cuenta para su interpretación.

El análisis de este corpus va dirigido a dilucidar el sentido de la obra de arte, principalmente del arte conceptual y del arte contemporáneo producido en Baja California Sur, y aunque tomaremos algunos elementos de la semiología y la sociología que se relacionan con la crítica de arte, no se trata de una valoración o un juicio estético. El límite entre la semiosis de la imagen y crítica de arte, queda pues, un poco difuso; por un lado, efectivamente, se pretende interpretar el mensaje de la manera más objetiva posible, mas no es de interés para este estudio calificar el logro estético de las obras.

Calabrese señala la cualidad descriptiva de la crítica de arte y el conflicto sobre la objetividad de la misma:

El término “crítica de arte” acumula desde sus orígenes una gran cantidad de conceptos. Resumámoslos en una breve lista, antes de continuar:

Existe un conflicto entre la crítica de arte como discurso evaluador de la obra de arte y la crítica de arte como discurso descriptivo de la misma;

- a) Existe un conflicto a propósito de la base objetiva o subjetiva del discurso crítico-artístico;
- b) Existe un conflicto sobre la pertinencia de los métodos en la crítica de arte;
- c) Y, por fin, son conflictivas las relaciones entre crítica e historia (Calebrese, 2001: 9).

El discurso de la obra plástica en Sudcalifornia lo abordaré bajo los preceptos antes señalados. La obra seleccionada para el análisis fue, por motivos prácticos, la que se encontrara publicada en catálogos para que fuera de acceso al público en general, de manera que eso nos restringió la obra a las primeras cuatro bienales. De las piezas publicadas en estos catálogos, seleccioné las ganadoras, de esta manera me encuentro con un filtro que los jurados ya han realizado y del mismo modo, facilita el proceso de tener que realizar una selección personal.

3.1. El discurso de la Bienal, la selección

1ra Bienal

Muelle al amanecer, Aníbal Angulo Cosío

Acrílico sobre tela. 1.20 x 1.45 cm. 2003.



Muelle al amanecer, Aníbal Angulo Cosío

Acrílico sobre tela. 1.20 x 1.45 cm. 2003.

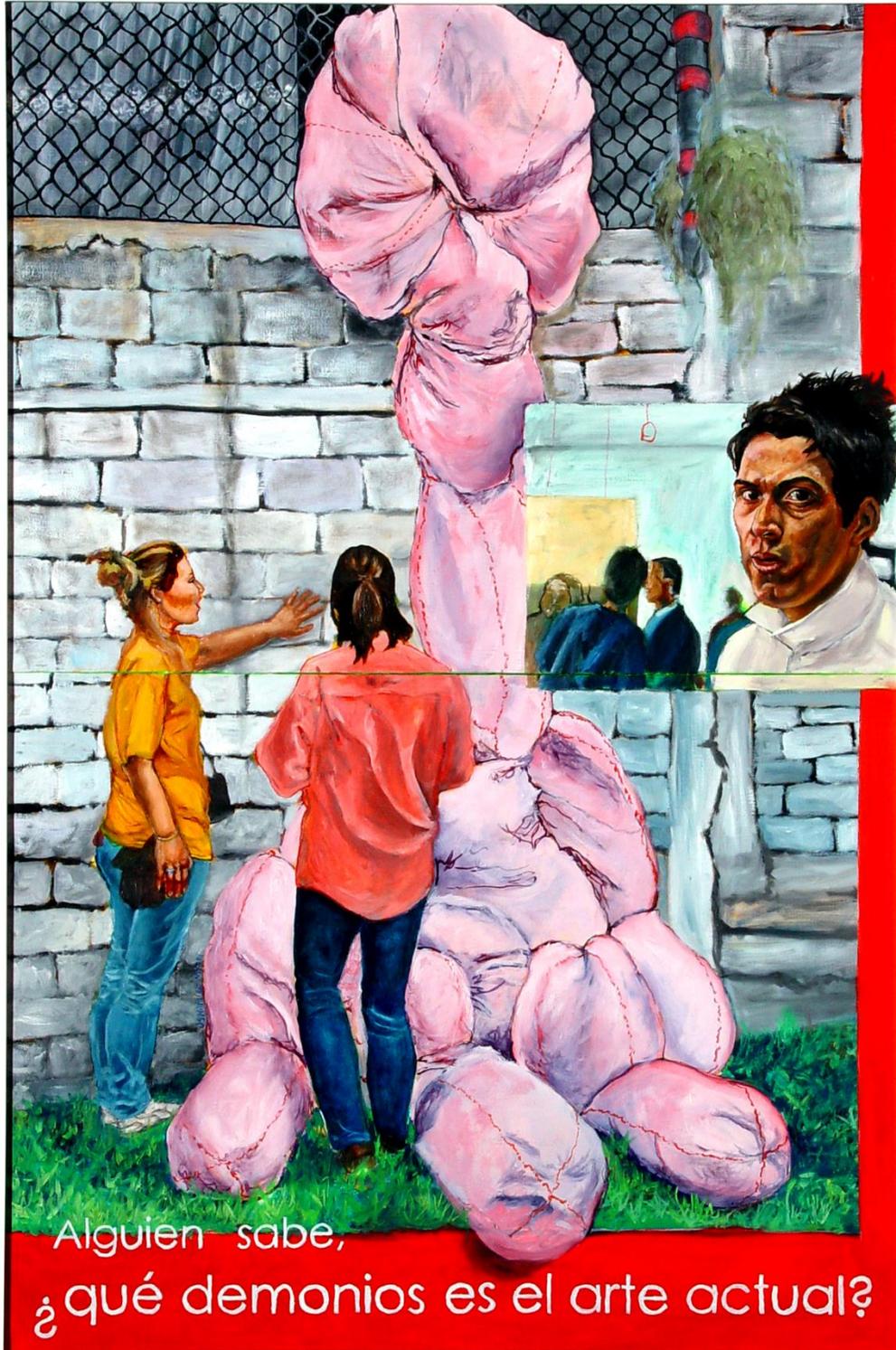
Con una paleta de colores que va del azul, verde y amarillo, la imagen representa, de forma abstracta, un muelle visto desde abajo, con los postes sumergidos en el mar. El punto de fuga se encuentra en la esquina superior izquierda, casi en el centro del primer cuadrante, representado en el final del muelle. El horizonte se insinúa, debido a que no es una obra figurativa, a la altura de la vista, con una proporción o una escala que corresponde al punto de fuga. A un costado de la parte final del muelle, en el centro del horizonte se encuentra el sol. La obra insinúa las siluetas con figuras geométricas y con las diferentes tonalidades de verde y amarillo. Los postes del muelle son color verde oscuro contrastando con el color amarillo que predomina en el cuadro. La gama de colores connota los reflejos dorados de la puesta del sol. La tranquilidad del mar y el efecto de los postes bajo el agua se expresan con líneas rectas que indican ausencia de movimiento. Las figuras geométricas y las líneas rectas sugieren estabilidad en un paisaje que podemos suponer al atardecer en la playa. El cuadro carece de elementos que insinúen la presencia de personajes.

La calidez comúnmente asociada al color amarillo y a la luz, connota, dentro del contexto del atardecer en la playa, serenidad. Los colores utilizados, azul y verde sugieren paz y estabilidad.

Aníbal Angulo (La Paz, B.C.S., 1943) es miembro del Sistema Nacional de Creadores desde 1999. Fue maestro titular de grabado y fotografía en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM. Cuenta con exposiciones individuales y colectivas a nivel nacional y ha recibido premios por parte del Instituto Nacional de Bellas Artes, la Bienal de Fotografía del Salón Nacional de Artes Plásticas y el Concurso Nacional de Estampa. El Instituto Sudcaliforniano de Cultura lo nombró creador emérito en 2010. Su trabajo más distinguido fue la fotografía en un principio pero actualmente se conoce más por su obra abstracta. Tiene estudios en la Escuela Normal Superior de Artes Plásticas en la Ciudad de México. Fue miembro del Salón de la Plástica Mexicana, fundador del Foro de Arte Contemporáneo, y miembro del Concejo Consultivo del Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México,

Alguien sabe, ¿qué demonios es el arte actual?, Julieta Sánchez Hidalgo

Óleo sobre lienzo, 1.20 x 80 cm, 2003.



Alguien sabe, ¿qué demonios es el arte actual?, Julieta Sánchez Hidalgo

Óleo sobre lienzo, 1.20 x 80 cm, 2003.

El cuadro de Julieta Sánchez Hidalgo presenta dos imágenes, la primera y la mayor muestra dos mujeres vestidas con ropa informal de pie sobre el pasto frente a una pared blanca. Ambos personajes platican, la mujer de cabello rubio tiene la boca abierta y sus cuerpos señalan interacción, sobre una obra tridimensional de color rosa. La figura rosada parece una mano gigante hecha de tela o lona y aparece recostada sobre el muro. En la parte superior del cuadro, se ve una malla ciclónica y una planta pequeña en la parte superior del muro. La otra imagen, más pequeña, se encuentra en la parte del centro, alineada al margen derecho. En ella aparece un hombre joven en el interior de una galería. Detrás de él tres personajes conversan y observan los cuadros.

Las imágenes parecen copias de fotografías, los colores son colores que aunque combinan, parecen no haber sido escogidos deliberadamente por la artista. El trazo es realista, los dibujos y la proporción, las escalas y el corte de las imágenes sugieren la imitación de impresiones fotográficas. El peso compositivo está equilibrado con la distribución de los personajes femeninos y de la imagen menor. Los tres personajes, tanto en interior como en exterior contemplan obras de arte. El joven del interior de la galería observa al espectador como si fijara su vista en una obra.

El cuadro de Julieta Sánchez-Hidalgo tiene un pequeño marco rojo en los márgenes inferior y derecho, en el que se aprecia la leyenda; “Alguien sabe, ¿qué demonios es el arte actual?”, frase que da título a la obra.

Julieta Sánchez-Hidalgo Hernández, (Ciudad de México, 1976) egresada de la maestría en Artes Visuales de la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM. Ha sido becaria de la Fundación Telmex, y CONACULTA. Su obra ha sido seleccionada en la Bienal de Artes Visuales del Noroeste y la Quinta Bienal Monterrey FEMSA. Cuenta con exposiciones colectivas e individuales a nivel nacional e internacional.

Desencanto iniciático, Yves Gregoire Lizárraga

Mixta/madera, 100 x 100cm, 2002.



Desencanto iniciático, Yves Gregoire Lizárraga

Mixta/madera, 100 x 100cm, 2002.

Esta obra presenta un espacio amplio, en color blanco con unas nubes azules muy tenues que señalan un horizonte a la mitad del cuadro. En un extremo una persona aparece recostada sobre el suelo, pero su postura indica que ha sido lastimada. Del otro extremo, el derecho, un rectángulo negro pegado a la orilla y centrado de forma vertical encierra la ----- de un instrumento musical. La imagen está equilibrada y la técnica muestra dominio y conocimiento. Aunque se muestran figuras conocidas, como son el personaje vestido con una prenda roja y unos pantalones de mezclilla y el instrumento de música, la obra carece de elementos que nos digan que se trata de una obra figurativa, pertenece más al terreno de lo conceptual.

El título y los signos conocidos sugieren una decepción en el terreno musical.

De la serie relatos impersonales I, Yves Gregoire Lizárraga

Mixta/madera, 100 x 100 cm, 2002.



De la serie relatos impersonales I, Yves Gregoire Lizárraga

Mixta/madera, 100 x 100 cm, 2002.

Esta obra presenta un trabajo con tintas y acrílicos rojos, una vez más se trata de una obra conceptual, las imágenes conocidas no guardan un orden lógico dentro de una estructura visual convencional. En el fondo, aparecen unos conejos realizados con tintas, las piernas de un hombre yacen bajo un marco rojo. Dos marcos rojos están encimados sobre las figuras y sobre el segundo de ellos, en el cuadrante derecho un santo pintado sólo con color blanco parece estar parado sobre dos círculos concéntricos.

Yves Gregoire Lizárraga, (Mazatlán, Sinaloa, 1977) ha participado en diversas exposiciones individuales y colectivas a nivel nacional. Ha sido becario del Fondo Estatal para la Cultura y las Artes en Baja California Sur y Sinaloa en varias ocasiones. En 2010 fue seleccionado por el Sony Photography Award en Londres, Reino Unido. Su obra ha sido premiada y seleccionada en las Bienales de Baja California Sur y Sinaloa.

2da Bienal

Paisaje de ciudad, Nora White Toole

Collage, acrílico sobre tela, 80cm x 1.02cm, 2004



Paisaje de ciudad, Nora White Toole

Collage, acrílico sobre tela, 80cm x 1.02cm, 2004

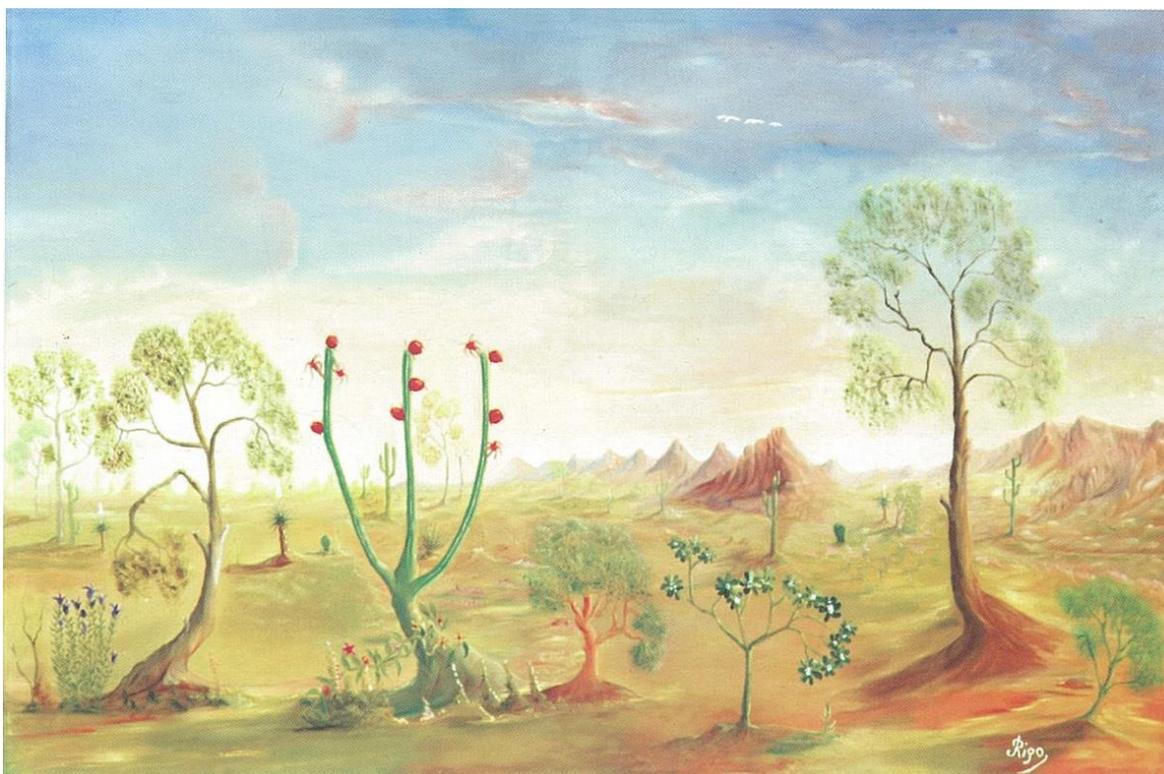
Este cuadro de Nora White Toole, se podría decir, por su manejo de las luces y las sombras que es impresionista. Se trata de un paisaje, es la vista de la ciudad desde una terraza. El punto de vista de la obra va en dirección al mar. El color verde y otros tonos claros como el rosa y el azul, son los que predominan. Los techos de las casas y algunos edificios, las copas de los árboles y las palmeras ocupan los cuadrantes inferiores y la mitad de los superiores. El mar y el mogote se distinguen en la parte superior. No existen personajes o figuras humanas en la pieza. La técnica de collage y acrílico, los colores claros y sus contornos esbozados rústicamente, crean un sentimiento de inmovilidad y contemplación. La posición de la autora, la terraza y su vista al paisaje de la ciudad y la playa, confirma la idea de tranquilidad. El mar, en la parte superior de la obra, junto con el horizonte es trazado sin movimiento, aguas mansas y cielo sin nubes.

Este cuadro entra en la tradición del arte norteamericano producido en Baja California Sur, que se distingue por utilizar colores claros y manejar la luz a la usanza de los impresionistas. La temática, del paisaje sereno y costero, también puede etiquetarse junto a este grupo de pintores.

Nora White Toole, (Washington D.C., Estados Unidos, 1953) recibió la Beca para el Fideicomiso para la cultura México/USA de la Fundación Rockefeller en 1998 y 1999. Ha participado en exposiciones individuales y colectivas en México y Estados Unidos.

Campiña Guaycura, Rigoberto Torres Payán

Óleo/ tela 100cm x 150cm, 2004



Campiña Guaycura, Rigoberto Torres Payán

Óleo/ tela 100cm x 150cm, 2004

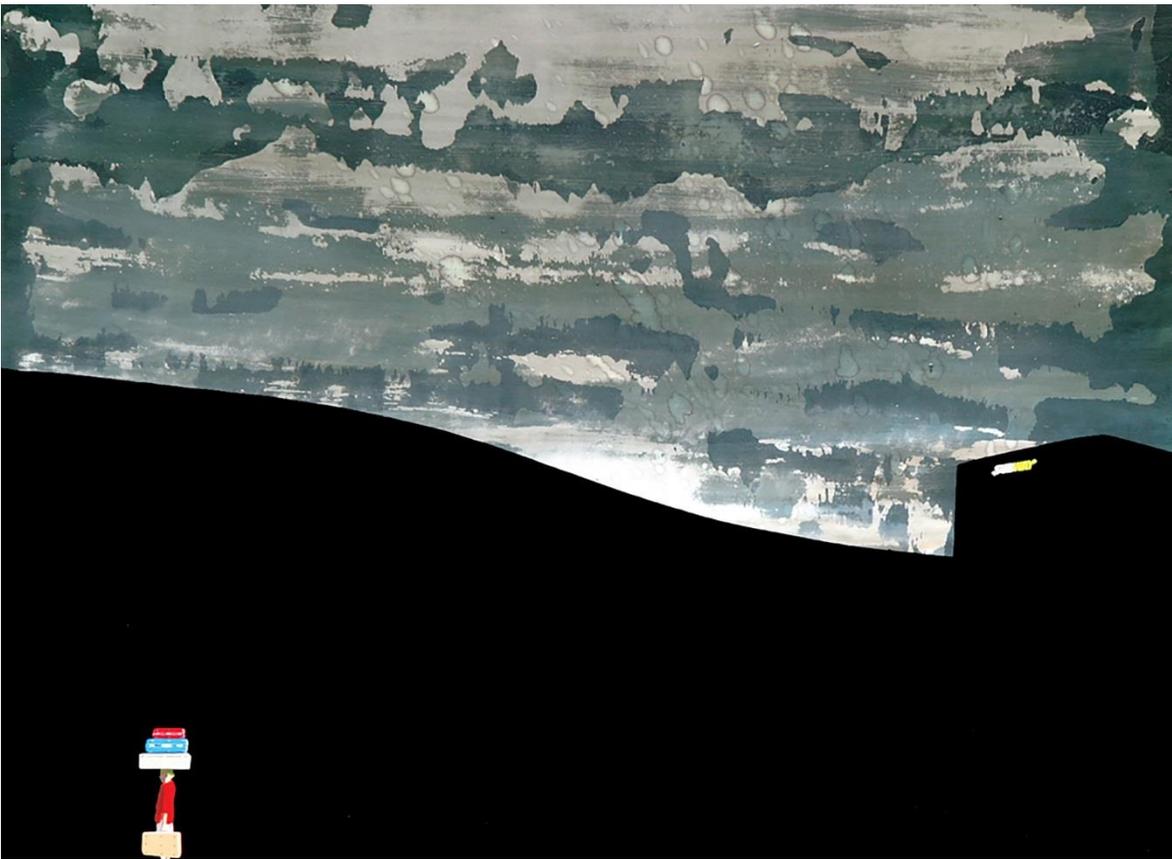
El cuadro de Torres Payán es un paisaje, una imagen del desierto. El horizonte atraviesa a la mitad, partiendo la obra en dos planos: el desierto en tonos dorados y el cielo despejado con escasas nubes que se pierden en los mismos tonos azules. La campiña se presenta escasamente poblada por arbustos y plantas de poco follaje. La presencia de media docena de cactus es notable, esta zona es conocida por su abundancia. Un detalle que salta a la vista en la lectura de este cuadro es la ausencia de sombras: todo está iluminado. Los tonos pasteles y dorados, la iluminación excesiva y la ausencia de las sombras le otorgan un halo místico, sin embargo no se percibe si es intencional. El manejo de la perspectiva y de los puntos de fuga no coincide con la costumbre académica de mantener la altura de la vista con el horizonte. El peso y la composición presentan cierta armonía, hay equilibrio.

Un detalle que vale la pena señalar es que Torres Payán fue seleccionado en la primera bienal con una obra (Oasis, 2003), que presenta la misma temática sobre el paisaje local.

Rigoberto Torres Payán, (Culiacán, Sinaloa, 1935) no se tiene registro de exposiciones colectivas o individuales con excepción de la Primera Bienal Sudcaliforniana de Pintura Carlos Olachea Boucsiéguez en 2003 donde fue seleccionado.

Ticketless travel is not social evil

Mixta/madera 120cm x 100cm, 2004



Ticketless travel is not social evil, Yves Gregoire Lizárraga

Mixta/madera 120cm x 100cm, 2004

La obra de Gregoire Lizárraga se ha caracterizado por su minimalismo, en esta ocasión presenta un cuadro donde dominan dos campos de color. La obra está dividida, la mitad inferior es negra y la superior es tratada con elastomérico y da un efecto de gris azulado. Se trata de una obra conceptual que combina elementos figurativos con abstractos. La parte inferior, en negro, simula la silueta de un avión. En la esquina inferior izquierda aparece la figura de un personaje, se trata de un hombre vestido en colores llamativos que sostiene sus maletas de viaje sobre su cabeza. La parte superior, podemos inferir, dada la silueta del avión y el nombre del cuadro, es el cielo. El título de la obra, en inglés, dice: viajar sin boleto no es maldad social.

La obra muestra, en su composición, armonía y equilibrio, no se perciben elementos en movimiento. El único personaje que existe no aparece realizando acción que indique movilidad; sostiene una maleta con el brazo y sobre su cabeza reposan otras tres.

3ra Bienal

Tan sólo una imagen,

Julieta Sánchez Hidalgo

Óleo / loneta y tabla, 75 x 100 cm, 2004.



Tan sólo una imagen, Julieta Sánchez Hidalgo

Óleo / loneta y tabla, 75 x 100 cm, 2004.

Esta obra de Sánchez-Hidalgo, maneja varios planos; en el primero, el que ocupa todo el espacio del cuadro es la imagen de una mujer que se observa en el espejo. Centrada y con la vista fija al frente, el personaje principal convierte al público en la mirada del espejo. Es un mujer de mirada triste que sostiene los brazos sobre su cabeza, viste ropa de dormir, un blusón color blanco. Un color amarillo ocre enmarca la obra, en la parte superior lleva escrita la leyenda: “No me compadezcas soy tan sólo una imagen, como cualquier otra”. En la parte inferior aparece la misma leyenda en inglés. El tono melancólico es sugerido por los tonos blancos y azules. El personaje sostiene su cabello entre sus manos, por encima de la cabeza.

Otras cuatro imágenes aparecen en la obra, una en cada esquina. En la parte superior izquierda, en la primera pintura, un burro le lame la cabeza a otro burro. Aparecen sobre un fondo color café. En la segunda imagen, un niño vestido del hombre araña, una vez más, mira hacia el espectador, detrás de él se observa una catedral. En la tercera, un perro posa de perfil en la playa, arena blanca y olas en el segundo plano. En la última, una mujer empuja un bote con pinceles sobre una mesa, de nuevo, con la vista hacia el espectador. Los tonos son grises y azules. Las cuatro imágenes, representan la composición típica de la fotografía informal. La obra completa, son sus cinco textos representan uno mayor. Sánchez-Hidalgo crea la idea de una mujer que se observa frente al espejo, recrea la costumbre mexicana de colocar fotos alrededor del espejo en el tocador, y

reflexiona sobre la importancia de la imagen. Sobre esta idea expresa cinco posturas, referidas en cada una de las narrativas que se muestran en la obra.

La reflexión sobre la propia belleza, que se abre en dos significados: la belleza y al autoestima, la mujer que se observa frente al espejo. Por otro lado, la importancia de la belleza en el arte y a su vez la trascendencia de las artes visuales, el título nos arroja esta suposición; es tan sólo una imagen como cualquier otra. La especulación en torno al arte se nos confirma en el último cuadro, donde aparece un, suponemos, autorretrato con un bote lleno de pinceles, en lo que conjeturamos es su taller, cinco cuadros se asoman detrás de la artista, recargados sobre la pared del fondo.

El título de la obra hace alusión a una comparación, así que es lógico suponer que los cuadros dentro de la obra, forman parte de esta analogía. La primera es una representación de la naturaleza, la segunda; un recuerdo familiar, la tercera; un momento personal, podemos deducir que el retrato de un perro en la playa puede ser una caminata solitaria (o en pareja) por la playa, un tiempo de introspección. La frase: “No me compadezcas, es tan sólo una imagen, como cualquier otra” expresa un sentimiento de exposición. La artista se desnuda al exponerse en su obra, y es un símil, una comparación, una figura muy clara: realmente se muestra en ropa interior en primer plano. La postura de Sánchez-Hidalgo al respecto es que todas las imágenes son iguales, pueden leerse, significan algo y al mismo tiempo son sólo eso: imágenes. ¿Qué distingue a unas de otras si todas significan algo o si les otorgamos una carga emocional mayor de forma arbitraria según nuestras experiencias de vida?

El título en inglés en la parte inferior de la obra sugiere un lector de habla inglesa. La universalidad de la obra. Aunque el cuadro es figurativo, entra dentro de los parámetros del arte conceptual.

Concierto para una tecla, Aníbal Angulo Cosío

Ensamblaje, 60 x 15 x 30 cm, 2006.

La primera obra escultórica en ser seleccionada para un Premio de Adquisición. Esta pieza es una escultura abstracta, conformada por piezas de madera de lo que era un piano. Representa la abstracción de la forma tradicional del piano. El título nos sugiere una manera de homenaje a la música. La obra es ejecutada con equilibrio y las piezas de madera, aunque no están alineadas de forma simétrica, existe una composición con el peso de la obra. El corte de las piezas del piano es recto. Las partes de la cubierta del instrumento se presentan lustrosas y los acabados en general de la obra son pulcros.

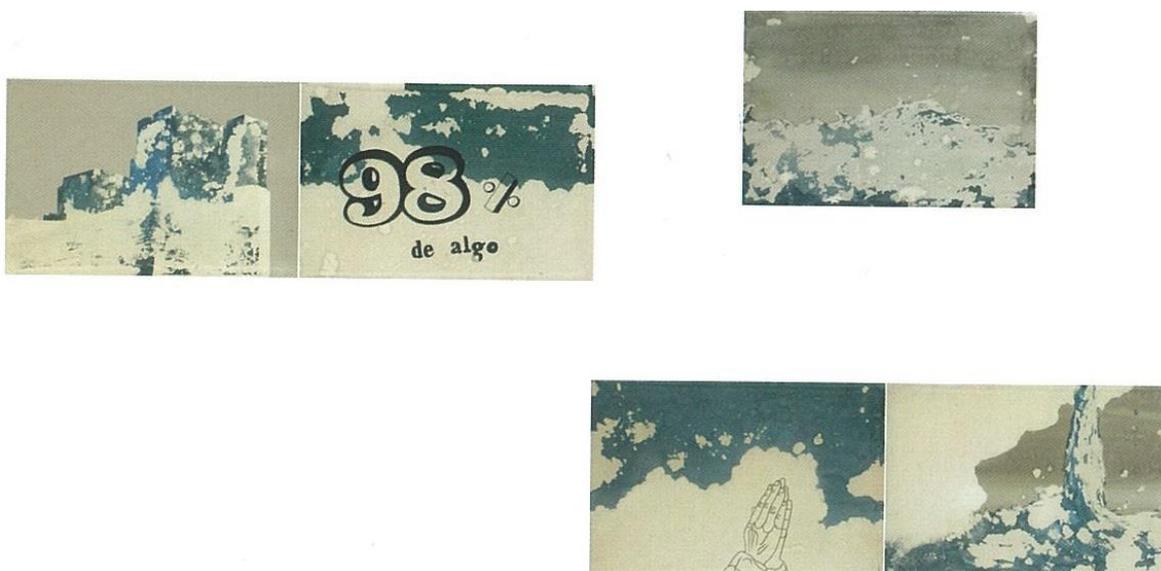
La obra concuerda dentro de los parámetros del arte abstracto.

Ensayos gráficos para una manera de exhibir un margen de error,

Yves Gregoire Lizárraga

Tinta, plumilla, plumón y elastomérico / madera

Políptico de cinco piezas, 20 x 30 cm cada una, 2006



Ensayos gráficos para una manera de exhibir un margen de error,

Yves Gregoire Lizárraga

Tinta, plumilla, plumón y elastomérico / madera

Políptico de cinco piezas, 20 x 30 cm cada una, 2006

Esta obra está compuesta por cinco piezas que se acomodan en dos pares y una suelta. La primera está compuesta por dos cuadros, en el primero se distinguen las siluetas de unos edificios elaboradas con elastomérico sobre madera. En la figura que se recorta sobre el fondo gris, en la parte superior se perciben las formas cubicas de los edificios, los bordes sugieren la existencia de distintos planos y perspectivas que no se muestran. Un dibujo que no podemos observar pero que los contornos de la forma nos insinúan.

En el cuadro contiguo se lee la frase: "98% de algo" con plumón negro y el fondo es tratado de la misma manera que el anterior y que estará presente en todo el políptico. La alusión de la frase hace referencia a que existe algo incompleto.

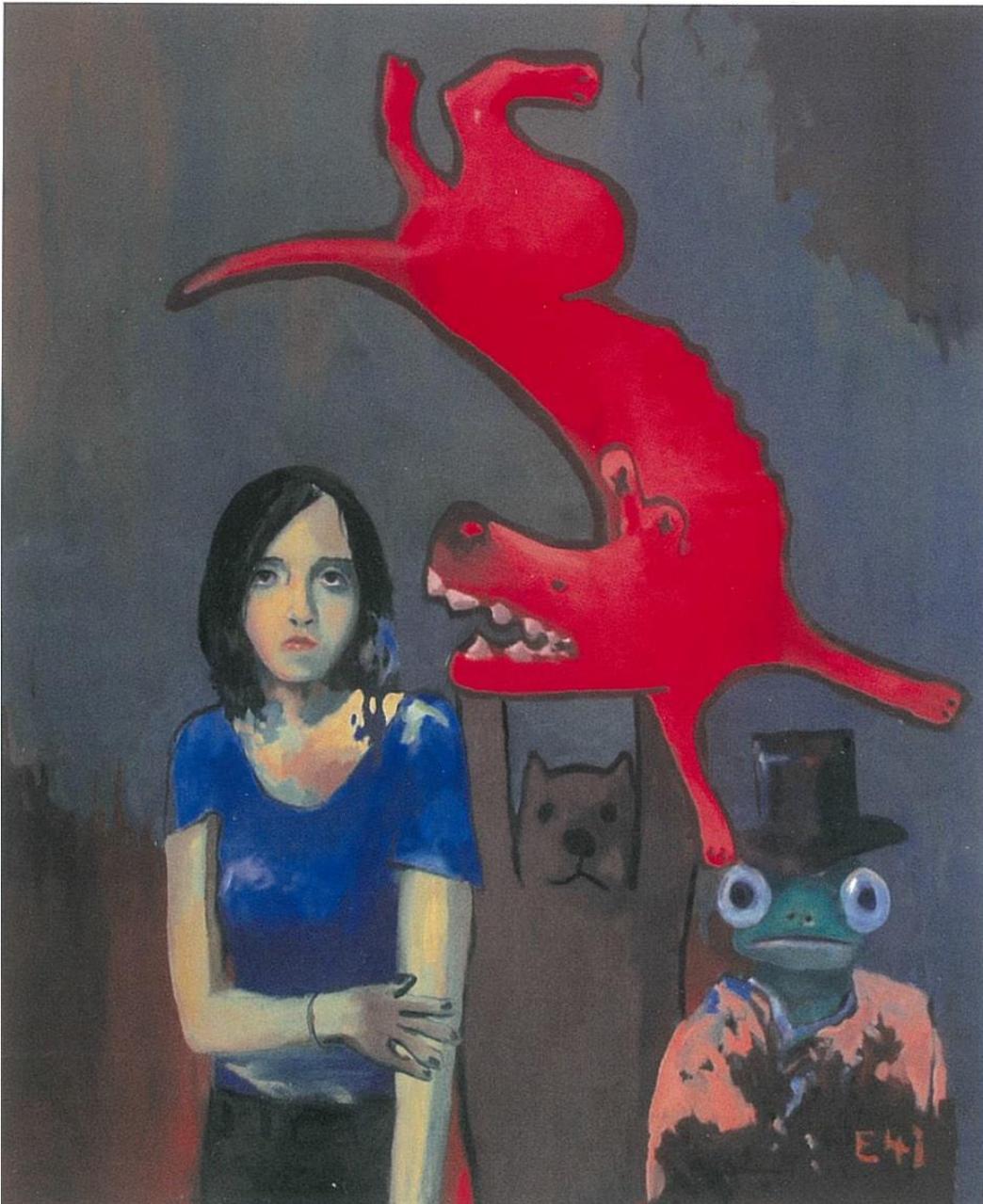
El cuadro individual, el tercero, no presenta texto o dibujo. La mitad inferior tratada con el plástico sobre el fondo gris, es lo que se observa.

En el último par de cuadros se muestran unas manos juntas, palma contra palma, en la postura tradicional de los rezos, trazados con plumilla. El cuadro que lo acompaña no contiene dibujo alguno, una silueta de las manos se distingue del fondo. Una vez más, la silueta construida sobre el fondo gris y blanco.

4ta Bienal

Tal vez te extrañe, Elti Alejandro López Lora

Mixta sobre tela y madera, 110 x 80 cm, 2008.



Tal vez te extrañe, Elti Alejandro López Lora

Mixta sobre tela y madera, 110 x 80 cm, 2008.

Una joven de blusa azul parece melancólica con la vista fija en el espectador, a su lado, en el centro del cuadro un animal con figura perruna flota en el aire, bajo este animal existe otro en colores ocres y a la derecha de éste, un sapo de ojos saltones usa un sombrero de copa. No hay puntos de fuga ni sombras o perspectivas. Esta obra entra, por su composición, dentro de lo figurativo, sin embargo, se acerca más a lo conceptual que a lo realista. Las motivaciones del autor para la creación de los personajes animales. La armonía de este cuadro en grises se rompe por el perro rojo que flota en el aire. La presentación de los personajes sugiere inmovilidad.

El trazo de López Lora varía: la mujer parece, aunque no muy detallada, una figura más realista que los animales que la acompañan. El juego de sombras que se muestra en la representación del personaje femenino no está presente en las criaturas. La distinción de la figura más realista sugiere que se tratan de personajes que pertenecen a mundos diferentes. La mujer, parece tomar el rol protagónico mientras que el animal de color rojo simula atormentarla. El título de la obra: *Tal vez te extrañe*, insinúa la ausencia de un personaje que aunque pertenece a la historia se ubica fuera del cuadro. Dado este mismo título, podemos suponer que es ella quien tal vez extrañe a la persona ausente, y sean estos animales extraños sus recuerdos que se muestran agresivos como el animal rojo, o indiferentes como la rana.

El tono melancólico de la obra se agota en la selección de colores y la narrativa del cuadro.

Eli Alejandro López Lora, (Ciudad de México, 1988) se ha formado en talleres de artes plásticas en La Paz, B.C.S. y San Miguel de Allende. Ha presentado exposiciones individuales y colectivas a nivel estatal.

Tatuaje en el cuerpo de la palma,

Fernando Tames Batha

Talla en palma, 35 x 80 x 35 cm, 2008.



Tatuaje en el cuerpo de la palma,

Fernando Tames Batha

Talla en palma, 35 x 80 x 35 cm, 2008.

El premio de adquisición en escultura, el segundo en la historia de las bienales, fue para Tames Batha, con una escultura que muestra un trabajo de tallado sobre el tronco de una palma. Espirales y figuras que simulan los tatuajes tribales talladas sugieren la idea de una palma tatuada, sin embargo, las formas de espirales y los mismos tribales son figuras que no conectan al espectador con una idea más allá. Se trata del tronco de una palma tallado con precisión.

Fernando Tames Batha, (Tijuana, Baja California, 1948) se define como pintor autodidacta. Ha realizado numerosas exposiciones individuales y colectivas a nivel nacional y local, entre las más destacadas la II Bienal de Pintura Diego Rivera, 1989, en el Palacio de Bellas Artes y la III Bienal de Pintura Rufino Tamayo, en 1986.

Frente y vuelta (Radiografía de un árbol marino),

Efrén Olalde San Chez

Grabado por presión digital sobre papel, 120 x 120 cm, 2008.



Frente y vuelta (Radiografía de un árbol marino),

Efrén Olalde San Chez

Grabado por presión digital sobre papel, 120 x 120 cm, 2008.

Radiografía de un árbol marino consiste en un díptico. El primer cuadro presenta una figura que sugiere la idea de un árbol abstracto que se ha formado con óxido sobre un fondo azul, la misma figura pero espejeada se muestra, también con óxido sobre un fondo azul más tenue en la segunda pieza. El título insinúa que se trata de la pieza de un barco, una lámina de un bote o la cubierta. La forma no muy precisa sugiere un mapa donde el óxido es la tierra y el azul representa el mar, sin embargo, estas conclusiones sólo pueden obtenerse debido al título, que ofrece un norte al espectador para poder interpretar la obra.

Efrén Olalde San Chez, (Ciudad de México, 1947) estudió profesionalmente en la Academia de San Carlos de la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM. Cuenta con exposiciones individuales y colectivas locales e internacionales. En el año 2010 obtuvo el primer lugar en la categoría de acrílico dentro del concurso de pintura *Art air*, realizado en Ginebra, Suiza.

3.2. El contexto de producción

Una lectura seria obliga a considerar los factores que influyen en la producción de los signos, del impulso creador en este caso. Dado que no todos los significantes utilizados en las obras seleccionadas son conocidos, nos vemos en la necesidad de recurrir al contexto de los autores en busca de pistas. La obra de arte, decíamos en el primer capítulo, se compone por fondo y forma, y muchas veces el creador recurre a formas nuevas, a crear un signo nuevo para un referente universal. La semiótica viola sus propios límites naturales para intentar comprender estos signos, que nos llevan a nuevas reflexiones.

Desde el momento en que se afirma que el trabajo de producción de signos constituye una forma de crítica social, entra definitivamente en escena un fantasma que todo el discurso precedente había eludido continuamente dejándolo aparecer apenas en segundo plano. (Anthropos, 1999: 4)

Todo signo ha sido producido en las coordenadas de un tiempo y de un espacio sociales concretos, y voluntaria o involuntariamente refleja el sentir de una época. Es por esto que la lectura del contexto descubre demasiados valores sociales, morales, e ideológicos para dejarlos fuera. Considerarlos en una reflexión semiótica es una práctica de semiosis social. Sin embargo, esta es una de las funciones o finalidades de la semiótica, lo que interesa es por qué se crea un signo y con qué intención.

Revisar el contexto, nos enfrenta a los referentes específicos, a la idea que los creadores tenían en mente, o incluso, a las ideas que influyen en los autores de manera inconsciente.

La semiología crítica, quizás, como cualquier otra ciencia humana que plantea su objeto de investigación con criterio epistemológico y sentido de su propia historicidad, abre interrogantes de fondo a los que nunca podrá darse una respuesta definitiva. ¿Por qué frente a toda realidad, además del afrontamiento factual de lo que hay, lo que está ahí, lo percibido, necesitamos un segundo nivel de reflexión, esto es, pensar lo pensado, observar lo observado, reflexionar el objeto de nuestra primera reflexión? ¿Por qué necesitamos hablar, conversar, definirnos como seres esencialmente dialógicos? (5)

La semiología afirma que todo en el mundo tiene significado e interpela a toda producción social ya que nada en ella es gratuito. Todo tiene un por qué y un cómo de acuerdo con sus condiciones históricas de producción (11). Bajo estas notas de socio-semiótica analizo el contexto de producción de las obras de la Bienal.

Las obras seleccionadas fueron producidas entre 2001 y 2007, en Baja California Sur. Los premios de adquisición, como se puede observar en los capítulos dos y tres, cayeron en un pequeño grupo de artistas que, resultan ser los más representativos y a la vez, los más reconocidos: Aníbal Angulo, Yves Gregoire Lizárraga, Julieta Sánchez-Hidalgo, Nora White Toole, Rigoberto Torres Payán, Efrén Olalde San Chez, Fernando Tames Batha, Elti Alejandro López Lora. Este grupo podemos dividirlo en dos bloques generacionales, los nacidos antes, y los nacidos después de los setenta. En su mayoría, con excepción de Torres Payán, se trata de artistas con estudios profesionales en el área de las artes visuales.

Las generaciones a simple vista parecen no significar gran cosa, sin embargo, es relevante para conocer la postura del autor. La obra de Aníbal Angulo, la que se muestra en esta selección, es contemplativa y serena, es la vuelta al origen del pintor que salió a la gran ciudad. Hay oficio y academia en el trazo, sin embargo la experimentación ya se dio. Lo mismo ocurre con las posturas de Fernando Tames Batha, Nora White y Rigoberto Torres Payán, su discurso es reposado, hay oficio y la temática lleva un tono contemplativo.

Por otro lado, la obra de los jóvenes, se muestra más experimental, Julieta Sánchez Hidalgo, Yves Gregoire Lizárraga y Elti Alejandro López Lora. La obra de Sánchez Hidalgo apuesta por el arte figurativo, lo aborda de una manera que se podría decir es conceptual, reflexiona sobre la imagen y la naturaleza del arte contemporáneo. Gregoire Lizárraga, experimenta con el arte conceptual utilizando técnicas menos comunes. Los autores vivían por esas fechas en la Ciudad de México.

Elti López Lora, por su parte, muestra una obra que se queda a medio camino entre lo figurativo y lo conceptual, el trazo delata la falta de oficio y es digno tener en cuenta que sus estudios no son profesionales dentro del campo de las artes visuales. Ha cursado talleres tanto en Baja California Sur como en San Miguel de Allende, Guanajuato.

No se percibe discurso político alguno en las obras. La temática de la obra seleccionada refleja búsquedas personales. Experimentación en la forma y en la idea y los conceptos se perciben en el caso de los jóvenes creadores.

3.3. Contexto de recepción

Las escuelas semiológicas comparten unos criterios mínimos, rescato los más pertinentes para esta investigación: 1) la estructura del texto determina la posibilidad de su análisis e interpretación, 2) estas constancias estructurales son la huella de su proceso de producción histórica, 3) la recepción del texto puede ignorar el contexto en que fue creada.

En 2003 el gobernador de Baja California Sur, Leonel Cota Montaño, inauguró la primera Bienal de Artes Visuales del estado. En esa ocasión se recibieron más de sesenta obras y fueron seleccionadas las 25 mejores.

Se puede observar que cada vez hay más apertura para el talento joven que estudia y/o radica en la Ciudad de México, Guadalajara y Monterrey, de manera que tiene acceso a exposiciones de talla internacional.

El jurado de la Bienal es seleccionado por Conaculta. La administración de la Galería Carlos Olachea, al lanzar la iniciativa solicita apoyo en dos direcciones: fondos y un jurado conformado por artistas y académicos con una trayectoria sólida en el mundo del arte mexicano. Por lo que la pregunta aquí es ¿la recepción de la obra ignora su contexto de producción? La respuesta que observamos dadas las características de la obra y sus creadores, es que el jurado no ignora el contexto. Sin embargo, le da mayor peso a la obra en sí misma y lo que ésta comunica.

Los artistas seleccionados por el jurado, son aquellos que tienen mayor conocimiento técnico y estilístico; en su mayoría, formados en escuelas profesionales dedicadas a las artes plásticas. Con la excepción de Rigoberto Torres Payán, el único de los artistas sin trayectoria o exposiciones tanto colectivas como individuales. Su obra, premiada en la segunda Bienal, guarda gran parecido con su obra seleccionada en la primera, ambos cuadros presentados parecen pertenecer a la misma serie.

La obra seleccionada por el jurado fue evaluada en base a sus méritos artísticos, independientemente de estilos, temáticas y técnicas.

3.4. El sentido del discurso

El discurso visual de las Bienales de Baja California Sur, puede analizarse desde diferentes enfoques, y puede también catalogarse con la finalidad de buscar comprender su mensaje. Una de las prioridades del arte, es finalmente, comunicar, expresar una idea. Bajo esta concepción del arte como un acto comunicativo, suponemos que el problema del arte contemporáneo (o posmoderno) y su interpretación radica en alguno de los elementos que conforman el proceso de la comunicación: emisor, código, mensaje, contexto, canal, y/o receptor.

Si existe la duda sobre lo que transmite el arte contemporáneo, significa que también está fallando como medio. O bien el arte está siendo producido sin considerar al espectador, o el artista es sólo víctima de la posmodernidad y refleja el sentir de una sociedad superficial y caótica.

Para Erich Kahler, queda claro “que “contenido” y “forma” no son sino dos aspectos de una y la misma forma; el qué determina el cómo, y a la inversa, el cómo no existe sin el qué que trata de comunicar” (2009: 14). El análisis del discurso demostró que el jurado de esta selección, privilegia al arte conceptual sobre el figurativo, que le apuesta más a la experimentación y al talento joven. No obstante, la duda persiste, ¿de verdad se justifica la experimentación? ¿se están tocando temas profundos (o superficiales) de una forma original? ¿es cierto que en estas piezas el contenido determina la forma?

La temática de las obras es variada, tratar de buscar cierta unidad temática sería complicado; como se señaló en páginas anteriores la búsqueda de cada autor es individual. Los creadores con trayectoria tienden hacia la contemplación, mientras que los más jóvenes hacia la indagación, empero vale hacer la pregunta ¿indagación de qué, hacia dónde? El caso de Julieta Sánchez-Hidalgo nos demuestra que reflexiona sobre el arte, sobre la frivolidad y lo efímero de la cultura de la imagen. Por otro lado, Yves Gregoire Lizárraga y Elti López Lora, emiten reflexiones personales con signos abstractos y desconocidos por el espectador.

No existe un discurso sólido o unificado, aun así, esto expresa el sentir de una sociedad en vías de modernización. Finalmente, los diferentes discursos comienzan a brotar. Hay pocos artistas visuales y no existe un estilo o corriente predominante ni una tradición pictórica. Tenemos por un lado: artistas consolidados y por otro, a los artistas formados después de los noventas que tienden a experimentar con técnicas y medios más allá de los convencionales. Al respecto de la forma en el mundo del arte contemporáneo, Dondis señala que:

El arte, y el significado del arte, la forma y la función del componente visual de la expresión y la comunicación han cambiado radicalmente en la era tecnológica, sin que se haya producido una modificación correspondiente en la estética del arte. Mientras el carácter de las artes visuales y sus relaciones con la sociedad y la educación se han alterado espectacularmente, la estética del arte ha permanecido fija, anclándose anacrónicamente en la idea de que la influencia fundamental para la comprensión y la conformación de cualquier nivel del mensaje visual debe basarse en inspiraciones no cerebrales (2010: 2).

La estética del arte que argumenta Dondis, no considera los nuevos lenguajes que la tecnología ofrece a los artistas. Ciertamente, la evolución del arte abstracto al arte conceptual justifica la exploración de nuevos lenguajes, pero el contenido se

complementa con la forma. Es evidente que el arte conceptual no tiene que ser profundo y que puede ser superficial, pero el espectador puede encontrar la diferencia entre lo planeado y lo improvisado.

El arte conceptual exige fundamentos, ideas sólidas que respalden el uso de lenguajes nuevos en el campo visual. Y aunque el arte no esté del todo logrado, es decir, que no exista un equilibrio o una correspondencia entre fondo y forma, esto no significa que deje de significar. La significación será inconsciente, y el acto comunicativo expresará un mensaje diferente al que el artista tenía planeado. Sobre este mismo punto:

Los nuevos materiales son una de las mayores aficciones del arte contemporáneo. Algunos artistas confunden nuevos materiales con nuevas ideas. No hay nada peor que ver al arte revolcándose en llamativas chucherías. La mayoría de los artistas que se ven atraídos por estos materiales son los que carecen de la rigurosidad mental que les permitiría usarlos bien. Se necesita un buen artista para usar nuevos materiales y transformarlos en obra de arte. El peligro es, creo, darle tanta importancia a la fisicalidad de los materiales y que eso se transforme en la idea de la obra (otro tipo de expresionismo) (LeWitt, 1967: 3).

Aunque cada autor expresó algo en cada una de sus obras, podemos leerlas como un discurso que efectivamente comunica algo.

Las unidades culturales resaltan sobre el fondo de una actividad social que las vuelve equivalentes entre sí, y son postulados semióticos de esa ecuación entre códigos que la sociedad realiza continuamente, de esa correlación entre formas y contenidos que dan substancia a una cultura (Eco, 1978: 139).

La desintegración de la forma en las artes es abordada por Erich Kahler, y cabría agregar también; la desintegración de los contenidos. La idea de posmodernidad, de arte posmoderno, permite ser experimental y antepone la duda y la tolerancia, ¿será que el público es ignorante porque no entiende la obra de arte? ¿nos

encontramos frente a obras geniales que no logramos comprender? El discurso observado en esta selección de obra ofrece un mensaje sencillo, contemplativo sobre el paisaje en la mayoría de las piezas. En el trabajo de Sánchez-Hidalgo, existe una reflexión sobre el arte, la imagen, la vanidad, y el rol de la mujer.

Argumentar que el sentido del discurso se suscribe dentro de la posmodernidad, significaría que la obra toca temas políticos, sociales, homosexualismo, feminismo, multiculturalismo, ecologismo, y/o altermundismo. Se suple la representación por la presentación.

Capítulo IV. El discurso identitario en las artes visuales BCS

4.1. El discurso de identidad en las bienales.

La identidad cultural se enriquece de diferentes fuentes, una de ellas puede ser el arte, que expresa su interpretación de la sociedad a través de su propio lenguaje. O que expone ideas o costumbres sin interpretarlas. El arte es producido dentro de un contexto determinado y es inevitable que esto se refleje o represente en su contenido.

Muchos escritos sobre la sociología del arte responden a esta tendencia, en el sentido de que persiste esencialmente la preocupación de efectuar una reflexión estética sobre la obra de arte pero ya no como antes en Vischer, Schelling, Wólfllin o Croce, que sólo se interesaban en el individuo; ahora también se toma en consideración el elemento colectivo; se ha descubierto repentinamente, también en arte, la existencia del "individuo socializado", para hablar como Lalo: un individuo que, mucho antes de que la obra de arte adquiriera forma, es portador de un espíritu colectivo a través del cual se expresa y se dirige a los grupos receptores. Al considerar la obra de arte en el espejo de la estética sociológica, se ha descubierto igualmente que las evoluciones y las revoluciones artísticas no son más que síntesis de los esfuerzos aislados e independientes de numerosos antecesores, y que el arte no nace de la nada, por el solo efecto del genio creador. Queda por saber si valía realmente la pena movilizar los recursos de la sociología para efectuar tales "descubrimientos" (Bourdieu, 1978: 26).

Anteriormente, el arte podía influir en la formación de las identidades colectivas; regionales o nacionales. Anteriormente, porque en la actualidad, aunque expresa el estado de una comunidad, no es precisamente formador de sentido de pertenencia. El público no siempre se identifica con la obra de arte, al contrario, esto sucede cada vez menos. Existen obras, que el espectador comprende o conoce los referentes y puede hacerlas parte de su bagaje cultural, asimilándolas, por decirlo de alguna manera. Pero se ha observado que el arte contemporáneo atraviesa una etapa donde se le acusa de una sospechosa neutralidad. El lenguaje artístico como medio para elaborar la representación de

un mensaje, ha pasado a convertirse en el mismo mensaje o en el distractor para disfrazar la ausencia de un contenido.

La expresión artística es un medio para acercarse, (a manera de grupo focal) a la mentalidad de los artistas y observar las inquietudes que representan en sus obras. De la misma manera, expresan una identidad cultural, tal vez no de manera consciente, pero ciertamente existirán signos que nos remitirán a una sociedad con características específicas.

La identidad expresada en el discurso, no refuerza de manera deliberada e intencional el nacionalismo. No existen características muy mexicanas que apunten en tal dirección, y aunque tampoco aparecen elementos regionales, sí encontramos paisajes y elementos marinos. El discurso se muestra neutral en varios sentidos, carece de adjetivos, por un lado exhibe tranquilos paisajes playeros y campiranos, y por otro, muestra la vida en la ciudad. Tampoco existe un compromiso social o de rebelión, de inconformidad. El arte de esta selección apuesta por la forma, el mensaje no es una prioridad, (no en todos, pero en la mayoría de los casos): “el medio es el mensaje”.

La idea de las Bienales es dar a conocer la obra plástica producida en el estado y apoyar al talento local. No hay una intención o un plan preciso de reforzar algún tipo de identidad regional o un discurso político. En el capítulo dos de este trabajo aparecen fragmentos de las presentaciones de los catálogos a cargo del gobernador en turno. El análisis de esos inventarios sumado al hecho de la nula reflexión política en la muestra, pone de manifiesto que las intenciones políticas no influyen sobre los creadores. Se manifiesta en el discurso que acompaña cada

catálogo las intenciones políticas del partido en el poder, pero no es suficiente para permear en la mentalidad, después de todo es un discurso elaborado para justificar la presentación de obras seleccionadas que fueron realizadas con anterioridad.

Las bienales otorgan la legitimidad que ocupan los artistas, el reconocimiento oficial de la industria cultural mexicana que representa el sello de CONACULTA. A pesar de otorgar los fondos, se ha establecido una política de apoyar sin interferir, el trabajo curatorial es comisionado a artistas y expertos en la materia que deliberan de acuerdo a sus ideas y preferencias estéticas.

Existen diferentes identidades en el estado y se muestran en el discurso de la obra, no existe una identidad sudcaliforniana como tal, se presentan rasgos y podemos observar algunas características sobre la identidad del artista local. La postura apolítica, la neutralidad y la búsqueda de satisfacer sus necesidades individuales. El análisis pictórico nos muestra una sociedad que no atraviesa por cambio o problema alguno, todo está bien. Una sociedad feliz.

Desde principios del siglo xx la sociología mostró la necesidad de entender los movimientos artísticos en conexión con los procesos sociales. Ahora, esa implicación "externa" del arte es más visible debido al creciente valor económico y mediático alcanzado por numerosas obras (García Canclini, 2007: 3).

Ahora, como señala García Canclini, el arte se hace más visible cuando consigue un patrocinio o mecenazgo aun cuando no muestra conexión con el público. O dicho en otras palabras, cuando no se da una experiencia estética. El arte de Baja California Sur no logra ser legitimizado por el público, no expresa el

sentimiento de su comunidad, se muestra ajeno y distante. Y la pregunta que se hace el público es ¿esto nos representa? ¿expresa aquello que la sociedad quiere decir en palabras y no puede?

Para que el discurso de los artistas visuales de B.C.S. nos represente es necesario que se dé una identificación con el público. Las bienales no muestran un discurso sólido y unificado, recogen voces múltiples que expresan un discurso inconsciente y reflejan de igual manera una identidad. Al hacer referencia al discurso identitario de las artes visuales nos referimos a la información que sobre este tema nos pueden arrojar estas diferentes opiniones. Como afirma Roberto Marafioti: “El significado se extrae no internamente del signo sino externamente, a partir de la acción que el signo provoca” (2004: 17).

El discurso de las artes expresa una identidad que apunta hacia lo global, alejada de símbolos regionales y locales o nacionales, una identidad que puede englobar a cualquier ciudadano. Sin embargo, Gilberto Giménez señala que no existe una cultura global, y como consecuencia, no es posible una identidad global porque no existen símbolos y proyectos de alcance mundial (2005: 483). El discurso identitario de esta muestra pronuncia la necesidad de alejarse de lo mexicano y lo regional en busca de un cosmopolitismo no tan bien logrado, o superficial. No existen los elementos suficientes dentro de las narrativas de la muestra que fundamenten la idea de artistas globales o cosmopolitas. José Manuel Springer señala este como uno de los problemas del arte contemporáneo en México:

Aunque las exposiciones no pretenden profundizar en los aspectos sociales -quizá por eso son el vehículo para ofrecer una percepción general sobre un país- el problema que ostentan es que no cuestionan el concepto mismo de su génesis: cómo abordar el aspecto de lo nacional en un contexto global. ¿Cómo presentar a un país unificado y articulado en una era en la que la globalidad afecta precisamente la homogeneidad cultural? (Springer, 2013)

Es evidente que la intención comunicativa de los creadores no gira en torno a la idea de crear o fortalecer una identidad colectiva de lo sudcaliforniano. Su propósito como dice Springer, no es “profundizar en los aspectos sociales”, pero es cierto que existe una aspiración por salir de lo regional y lograr lo internacional. En otros estados, los artistas buscaron a través del neomexicanismo, sin éxito (Montero, 2013: 59), lograr colocar en el mercado del arte mundial. Situar el arte dentro de un contexto regional limita el mercado, no se puede olvidar que los artistas aunque viven principalmente de las becas y las instituciones públicas buscan también colocar su obra en el mercado internacional.

La identidad relacionada con el paisaje, representada por un grupo de los artistas de esta selección, es más honesta y aunque sea un discurso repetido ofrece más posibilidades de identificación que el nuevo discurso supuestamente posmoderno, que niega lo local y no ofrece un territorio conocido con el cual se puede identificar el espectador.

Para resolver los espacios de la propia identidad generada, como expresión individual y de grupo, los sujetos normalmente se apropian de los recursos simbólicos y de comunicación que aparecen a su alrededor, así como de los mecanismos y canales tecnológicos para su expresión en el mundo (Casas, 2005: 183).

Los políticos: gobernadores y directores de instituciones de cultura utilizan las expresiones artísticas como símbolos que refuerzan un tipo de identidad, dándole

otro sentido —en los textos incluidos en los catálogos—, al que los artistas formulan en sus propuestas, pero esto sólo queda en una intención.

4.2. Arte y políticas públicas

La institución pone el fondo, es el jurado quien decide. La intención del aparato burocrático es apoyar artistas y utilizar un fondo destinado a la cultura. El jurado, viene en calidad de expertos y designan las obras que consideran con mayor calidad estética y mejor ejecución técnica. Por otra parte, los artistas viven de las becas, los fondos estatales y nacionales para la cultura y las artes, las bienales, los premios de adquisición, las convocatorias. Es importante señalarlo, debido a que no contamos con grandes galerías de arte que muevan la producción local dentro de un mercado internacional como ocurre en la ciudad de México o en otras ciudades como Guadalajara, Monterrey o Tijuana. El artista que desee vivir de su producción tiene que ser forzosamente patrocinado por CONACULTA, e ingresar al Sistema Nacional de Creadores.

La economía del artista depende de la política cultural de forma indirecta, la institución no decide qué premiar o no insta a los artistas que trabajen un tema específico, lo vemos en los casos de esta muestra, cada quien trabaja sus propios intereses. Sin embargo, sí influye, el artista no se compromete en causas sociales o políticas, y tampoco apunta a una exploración de temas profundos o complicados de la naturaleza humana. La postura del artista es neutral.

Es decir que la doble función del Fonca, desde la óptica de quien le dio forma, viabilidad y presupuesto, consiste en apoyar la “libre creación” y, a la vez, la internacionalización de los creadores mexicanos, lo cual es consistente con las políticas impulsadas por Salinas pero

quizá no tanto con el pensamiento de quienes solicitan y reciben sus apoyos (Ortuño, 2013: 2).

Las instituciones públicas se limitan a seguir el trámite burocrático, que se ejerzan los fondos para lo que están destinados. La administración de la galería Carlos Olachea gestionó las bienales y consiguió los apoyos necesarios para llevarlas a cabo. No fue una iniciativa federal.

Los fondos y apoyos que fueron apareciendo a partir de la iniciativa de CONACULTA, desde el gobierno de Carlos Salinas de Gortari, con la idea de modernizar México y apoyar las artes para competir a nivel internacional, transformó la industria cultural de casi todos los estados. Los apoyos federales financiaron la producción visual de las últimas tres décadas. A falta de compradores e inversionistas las artes sobrevivieron gracias a Conaculta e iniciativas como las de Tierra Adentro, las bienales y las becas estatales. Lo que generó una época de gran mecenazgo a la producción visual y muy poca regulación sobre la calidad de la obra. La figura del artista visual, al igual que la de otros creadores, como los escritores por ejemplo, fue resguardada celosamente por las instituciones de cultura, cumpliéndole todos sus caprichos, claro siempre y cuando estos creadores no atacaran al sistema o metieran en problemas a las administraciones públicas.

Las obras promovidas por estas instancias culturales difícilmente encuentran compradores o coleccionistas que justifique tanta producción. Los apoyos públicos se convierten en la principal fuente de ingresos de los artistas visuales.

Las becas del Fondo Estatal para la Cultura y las Artes, en el año 2014 consistieron en apoyos económicos mensuales de cuatro mil pesos para jóvenes creadores y cinco mil pesos para creadores con trayectoria. Al respecto, Antonio Ortuño hace una observación pertinente:

Lo cierto es que resulta válido preguntarse si la comodidad que una parte sustancial de la clase artística nacional siente con el modelo de “estímulos” no ha obstruido o impedido un debate pertinente con respecto al gran faltante en la política cultural mexicana: un modelo que vincule la educación pública y la creación de públicos educados en la apreciación de las artes con las necesidades de financiamiento, distribución y espacios de exhibición de los artistas y sus proyectos. Un modelo cuyo impacto social exceda el que consiguen trece mil “estímulos” a lo largo de veinticuatro años en un país de ciento veinte millones de habitantes (3).

La gran ausente: una audiencia educada y conocedora de arte. La insinuación de Ortuño responsabiliza a los creadores, aquellos que pertenecen al sistema, de obstaculizar el acercamiento del público a la obra. Pero es una aseveración muy arriesgada, podemos decir que no existe un plan o un proyecto que vincule, regule, o certifique los resultados de tantos años de estímulos a la creación, pero no es el caso de una clase artística que obstruye, si bien, es verdad que puede tomar ventaja de ello en aras de una vida dedicada a la creación.

En el segundo capítulo de esta tesis menciono las ideas de los gobernadores, directores y escritores que presentan los catálogos de las primeras cuatro bienales. En ellos podemos distinguir los diferentes tonos de los discursos empleados, por un lado, por ejemplo, el Lic. Leonel Cota Montaña hace referencia a “los resultados superiores” de su gobierno en contraste con administraciones anteriores. Como muestra está el surgimiento de las bienales. Alfonso Gavito, sin embargo, no hace mención alguna a los logros, buenos o malos, de ninguna

administración. Sus palabras se dedican a señalar el momento tan importante que atraviesa Baja California Sur con el surgimiento de las bienales. Cabe señalar que es en la administración de Gavito como director de cultura, que surgen premios y becas para todas las disciplinas artísticas. En las bienales siguientes, el gobernador Narciso Agúndez Montaña reitera el rezago que sufría el Instituto Sudcaliforniano de Cultura y los logros tanto de su administración como la del gobernador anterior. La directora de cultura, por su parte, señala el compromiso del gobierno con el instituto. En el último catálogo impreso, de la cuarta bienal, se hace mención a una crisis económica y que pese a ella, el compromiso por apoyar las artes no flaqueará.

No se percibe en los discursos tanto de los gobernadores como de los directores del Instituto Sudcaliforniano de Cultura, tampoco la intención de crear o fomentar algún tipo de identidad, sea regional, nacional o global. Sí se percibe, en cambio, un discurso político que resalta los logros de la nueva administración de los gobiernos del Partido de la Revolución Democrática y su compromiso con la comunidad artística.

Los artistas visuales de Baja California Sur son seleccionados por un jurado compuesto por artistas con trayectoria nacional. Podemos afirmar que el jurado es ajeno a estas intenciones políticas y que los méritos de los artistas ganadores son propios. Una lectura global de los catálogos nos muestra nombres que se repiten constantemente entre los ganadores y los seleccionados: Aníbal Angulo, Yves Gregoire Lizárraga, y Julieta Sánchez-Hidalgo. Los artistas expresan, cada uno a su manera, un discurso individual, su intención no es crear un discurso colectivo

que ponga de manifiesto una identidad concreta. Sin embargo, las diferentes voces del arte contemporáneo de Baja California Sur se manifiestan en tipo de eventos. Las bienales recogen esta muestra, a manera de grupo focal y nos entregan las inquietudes particulares de cada uno de los creadores participantes.

4.3. Arte e identidad posmoderna

Una identidad posmoderna reflejaría inquietudes de altermundismo, feminismo, homosexualismo, cosmopolitismo, multiculturalismo. Se habla ya de cómo la posmodernidad ha quedado atrás y aunque los artistas de Baja California Sur no han dicho nunca ser posmodernos y se mantienen al margen de estandartes, es evidente que no han dado el paso de la modernidad a la posmodernidad. Si el rumbo de esta investigación se dirige hacia la posmodernidad es porque es ahí donde ubicamos al arte contemporáneo en México y donde debería estar inserto en el arte de Baja California Sur.

La temática de la obra de esta selección, se acerca más a expresar una identidad moderna. Las alusiones al paisaje, las obras abstractas y las esculturas son producidas por creadores nacidos antes de los setentas. Mientras que los creadores nacidos después de estas fechas ambicionan lograr el arte conceptual. De manera que podemos identificar dos discursos generacionales, el primero refleja una identidad más consolidada que se apega a elementos clásicos sin

arriesgarse demasiado, como el arte abstracto, una de las formas predilectas del arte moderno.

Los elementos que aparecen en estos cuadros hacen referencia a la vida en la playa y el campo, y aunque son motivos regionales o característicos de la identidad sudcaliforniana no los manejan de una forma que explote el exotismo del estado. La omisión de lo regional y la neutralidad del mensaje contemplativo nos indican una intención de crear una obra más universal. En primera, porque como ya fue señalado anteriormente, porque después del patrocinio del gobierno, el mercado extranjero significa la segunda opción.

La palabra “mercado”, comodín habitual de las conversaciones de este nuestro tiempo del progreso, se puede entender desde diferentes punto de vista: ya sea mercado como sinónimo de demanda, es decir, como necesidad que busca cumplimentación en los productores y su distribución especializada; o también mercado puede ser entendido como la entidad estructural que abarca, no sólo la cumplimentación de las necesidades, sino su fomento e invención (Iturbe, 2012: 45)

Uno de los rasgos de la condición posmoderna que señala Jean Francois Lyotard es el carácter deslegitimizador (1987: 5). Una vez acabados los relatos totalizantes y situando cada relato dentro de su propio contexto la legitimación cobra otro sentido, hay más posibilidades. Daniel Montero argumenta al respecto: “Pero, ¿hacer obras es suficiente para tener legitimidad? La respuesta a esa vieja pregunta es una vieja respuesta: no” (Montero: 156). Sin embargo, el artista no busca crear arte posmoderno y legitimizarlo, sino ser reconocido como un creador serio y obtener los beneficios de entrar al sistema. La legitimidad se consigue con el tiempo, con el público, creando una identificación. El momento en que el artista crea una obra y es comprendida por un lector “ideal” está cumpliendo con su

finalidad última. Dicho de esta manera, podemos decir que el problema que presentan las bienales es que el público se aleja cada vez más de esta identificación con la obra.

Mario Vargas Llosa hace una acusación severa sobre la actitud de los artistas contemporáneos:

Pero en nuestros días, en que lo que se espera de los artistas no es el talento, ni la destreza, sino la bravata y el desplante, sus atrevimientos no son más que las máscaras de un nuevo conformismo. Lo que era antes revolucionario se ha vuelto moda, pasatiempo, juego, un ácido sutil que desnaturaliza el quehacer artístico y lo vuelve una función de Gran Guiñol. En las artes plásticas la frivolidad ha llegado a extremos alarmantes (Vargas Llosa, 2009: 19)

En nuestro caso de estudio no alcanzamos esos extremos, podemos señalar como Vargas Llosa la frivolidad de las artes plásticas, pero no de una forma general. Según los parámetros de Fredric Jameson (1998: 120), una característica que sí se cumple es el abandono de la búsqueda de lo absoluto, que ofrece una salida fácil y nos acerca a un arte superficial e incluso, lo frívolo no es algo precisamente reprochable. La obra de Yves Gregoire Lizárraga, “Ensayos gráficos para una manera de exhibir un margen de error” nos sugiera esta reflexión, sin embargo para el público no es suficiente. Pero por otra parte, esto coincide con la postura de Bourdieu:

A medida que el campo intelectual gana autonomía, el artista afirma con fuerza cada vez mayor su pretensión a ella, proclamando su indiferencia respecto al público. Sin duda, con el siglo XIX y el movimiento romántico comienza el movimiento de liberación de la intención creadora que hallaría en los teóricos del arte por el arte su primera afirmación sistemática. Esta nueva definición revolucionaria de la vocación del intelectual y de su función en la sociedad no siempre se percibió como tal, en virtud de que lleva a la formación del sistema de representaciones y de valores constitutivo de la definición social del intelectual que nuestra sociedad admite como obvia (Bourdieu, 2002: 12).

Esta sí es una característica de los artistas sudcalifornianos y el problema se debe a la falta de retroalimentación, talleres de capacitación, opinión de la audiencia de las exposiciones y ausencia de una voz que ejerza la crítica de arte.

Lo posmoderno en las artes suponía una multiplicidad de relatos que abordaran temas diversos, que la exploración en la temática justificara la experimentación dentro de los parámetros de lo conceptual. Pero no fue así, ciertamente la generación de artistas más jóvenes, los nacidos después de los setentas, se acercan más al arte posmoderno y muestran incluso, una identidad posmoderna, pero no es del todo lograda, su frivolidad no es intencional.

A la muerte del arte por obra de los medios de comunicación de masas, los artistas a menudo respondieron con un comportamiento que también él se sitúa en la categoría de la muerte por cuanto se manifiesta como una especie de suicidio de protesta: contra el *Kitsch* y la cultura de masas manipulada, contra la estetización de la existencia en un bajo nivel, el arte auténtico a menudo se refugió en posiciones programáticas de verdadera aporía al renegar de todo elemento de deleite inmediato en la obra -el aspecto "gastronómico" de la obra—, al rechazar la comunicación y al decidirse por el puro y simple silencio (Vattimo, 1987: 52).

Los relatos de Julieta Sánchez Hidalgo abordan reflexiones sobre el arte y sobre la mujer, la importancia o la frivolidad de la imagen, y los aborda con obras conceptuales que incluyen arte figurativo, su propuesta consiste en comunicar una idea al público, no se esconde bajo el traje del arte conceptual.

V. Conclusiones.

La identidad en las bienales de Baja California Sur se expresa, en apariencia, de forma inconsciente, los artistas no buscan deliberadamente fortalecer una identidad específica. Es el conjunto de sus visiones que conforman la muestra de un discurso sobre la identidad sudcaliforniana. Estas visiones, no necesariamente comunican una identidad regional, como se ha observado en capítulos anteriores, los artistas visuales de Baja California Sur van primordialmente tras lo urbano, el cosmopolitismo. Es perceptible la búsqueda de un diálogo con la mundialización en el arte, un afán urgente por alejarse de cualquier rasgo que lo caracterice como excesivamente regional. De la misma manera no expresan una identidad concreta, ni una identidad colectiva, sino múltiples identidades. El discurso que tradicionalmente se ha conceptualizado como regional, aparece en apenas un cuadro: "Campiña Guaycura" de Rigoberto Torres Payán. La identidad "posmoderna" aflora en la obra de Yves Gregoire Lizárraga y Julieta Sánchez-Hidalgo, con obras más cercanas a lo conceptual. Mas ello aparece en la obra de sólo dos de ocho artistas. La mayor parte del resto de las obras caben en la definición del arte moderno. Un arte experimental que se ha institucionalizado, una indagación estética que reposa en las formas del arte abstracto.

Encontramos el discurso del arte en vías de posmodernizarse. Es válido aclarar que la identidad de esta investigación se constriñe exclusivamente a la del discurso de las artes visuales. Ciertamente, las artes y las manifestaciones culturales expresan relaciones con otras estructuras institucionales, económicas o sociales, como se ha visto en esta investigación. Estas estructuras determinan el estado actual del arte, y son, en nuestro Estado y en nuestros artistas, principalmente, factores económicos.

En el discurso de esta muestra están presentes diferentes voces; en su mayoría expresadas a través de las formas clásicas y más representativas del arte moderno: el arte abstracto, por otro lado, aún hace presencia el paisaje. Una menor cantidad de obras conceptuales por parte de los creadores más jóvenes indican la intención de dar el salto del arte moderno al arte posmoderno. El arte conceptual no es un parámetro temporal como pudieran serlo el arte moderno o posmoderno que definen un tipo de arte de épocas específicas. Como Octavio Paz señala en *Los privilegios de la vista*: “Para ver de verdad hay que comparar lo que se ve con lo que se ha visto. Por eso ver es un arte difícil: ¿cómo comparar si se vive en una ciudad sin museos ni colecciones de arte universal? (1997: 25)”. Precisamente el arte conceptual que impera en el mercado del arte posmoderno. Aún más, el video y la instalación se colocan entre las modas imperantes, que por el momento no aparecen en la escena local.

El arte posmoderno en las Bienales de Artes visuales de Baja California Sur se expresa en la obra de Julieta Sánchez-Hidalgo, en la que podemos observar algunas características que menciona Fredric Jameson como el pastiche, la

nostalgia del presente, la metatextualidad y otras características también de las ideas estéticas posmodernas: la reflexión sobre el arte, sobre la imagen, el feminismo.

En la obra de Yves Gregoire Lizárraga y Elti Alejandro López Lora, hay también ejemplos del arte conceptual con intenciones de posmodernización. Definitivamente no entran en la definición del arte moderno, la inquietud presente en sus obras nos confirma una intención cosmopolita. El discurso de la generación más joven pretende dialogar con el arte posmoderno desde Baja California Sur. La identificación de las generaciones posteriores a los años setenta es con una cultura y una sociedad diferente, mundial, una generación post MTV, que se encuentra tanto más cercana de una identidad global que de una identidad sudcaliforniana representada por cactus y choyas. Por otro lado, la generación anterior se identifica más con estos símbolos e íconos de la naturaleza que expresan la vida en Sudcalifornia.

El sentido del discurso de esta muestra habla de una comunidad artística en vías de superar la modernidad, por un lado, y por otro, de artistas que dominan el discurso del arte moderno.

El problema de la recepción en las Bienales radica, ya sentado lo anterior, en primera, en que el público es tan heterogéneo como la misma muestra. Es improbable que los asistentes a las exposiciones se identifiquen con obras conceptuales de las que no tienen las referencias o que aun teniéndolas no expresen ideas en las que se vean reflejados. Como se señaló en el tercer

capítulo, los jueces deciden otorgar los premios de adquisición a aquellas obras que tienen mayor mérito tanto en el manejo de la técnica como en lo conceptual.

Sobre la cuestión de si el arte producido en el estado nos representa como comunidad sudcaliforniana, la respuesta es negativa. Las inquietudes de los artistas son individuales y no presentan una intención integradora o temáticas sociales de índole colectivo.

En el momento que atravesamos actualmente es complicado encontrar una sola dirección en el trabajo de los artistas contemporáneos de Baja California Sur. La velocidad con que surgen nuevas propuestas visuales y con que se renueva la plantilla de los artistas que gozan de la legitimación oficial, abre el diálogo a otros discursos. Luz María Sepúlveda lo argumenta mejor: “no encuentro una inclinación en la producción contemporánea hacia la búsqueda o la conformación de una identidad nacional, o siquiera regional o local (237)”. Una característica en este campo es la homogenización, aunque las voces son cada vez más y más diferentes, con temáticas individuales, fragmentos de diferentes culturas que expresan experiencias de vida, visiones particulares que tienden a lo global. Sin embargo esto también es una señal de aquello que se está buscando. Octavio Paz cerraba uno de los ensayos de *Los privilegios de la vista* con la pregunta: “¿para qué se pinta?”. Ahora tenemos la respuesta, el artista contemporáneo va tras una identificación con una cultura global.

Obra consultada

Adorno, Theodor. (1971) *Teoría estética*, Madrid, Taurus.

Argullol, Rafael. (1996) *Tres miradas sobre el arte*, España, Destino.

Argudín, Luis. (2013) *El teatro del conocimiento, ensayos de arte y pintura*, ENAP, México.

Aranda, Cayetano. (2004) *Introducción a la estética contemporánea*, Universidad de Almería, España.

Barral I Altet, Xavier. (1993) *Historia del arte, México*, Publicaciones Cruz.

Baudrillard, Jean. (2007) *El complot del arte. Ilusión y desilusión estéticas*, Amorrortu, Buenos Aires.

_____. (1978) *Cultura y simulacro*. Kairós, Barcelona.

Bauman, Zygmunt. (2004) *Modernidad líquida*, FCE, México.

Beck, Ulrich. (2002) *La sociedad del riesgo global. Siglo XXI*. Madrid.

Belting, Hans. (2007) *Antropología de la imagen*, Katz, Madrid.

Bordieu, Pierre. (1978) *Sociología del arte*, Nueva visión, Buenos Aires.

_____. (1990) *Sociología y cultura*, Grijalbo, México.

_____. (2002) *Campo de poder, campo intelectual*, Montessor, España.

Calabrese, Omar. (2001) *Cómo se lee una obra de arte*, Cátedra, Madrid.

Campero, Tanais. (2014) “La panadería: el triunfo del arte”, consultado en *Cultura colectiva*, versión en línea.

Carritt, Edgar. (2001) *Introducción a la estética*, FCE, México.

Castells, Manuel. (1999) *La era de la información, economía, sociedad y cultura, Vol. II, el poder de la identidad*. México siglo XXI.

Castoradis, Cornelius. (1983) *La institución imaginaria de la sociedad*. Cátedra. Barcelona.

Danto, Arthur. (2010) *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona, Paidós.

De la Mora, Laura. (coord.), “Artes conceptuales”, *Tierra adentro*, núm 102, México, Conaculta, febrero-marzo de 2000.

Debroise, Olivier. “¿Un posmodernismo en México?”, México en el arte, núm. 16, México, INBA-SEP, 1987.

Del Conde, Teresa. (2003) *Una visita guiada, breve historia del arte contemporáneo en México*, México, Plaza Janés.

Dondis, Donis. (2010) *La sintaxis de la imagen*, Barcelona, Ed. Gustavo Gili.

Durán, Gloria. “Temistocles 44” en la página web *Gloria G Durán*.

Eco, Umberto. (1978) *Tratado de semiótica general*, España, Editorial Lumen.

Eco, Umberto. (1985) *La definición del arte*, Barcelona, Planeta.

_____. (2007) "Perspectivas de una semiótica de las artes visuales" en *Criterios*, La Habana, no. 25-28, pp. 221-233.

Fernández, Justino. (1984) *Arte Mexicano, de sus orígenes a nuestros días*, México, Porrúa.

Gabarrós, Ramón. (1999) "Semiología crítica y el problema del silencio óptico: necesidad de la invención simbólica e histórica" en *Anthropos* no. 186, Barcelona.

García, Guillermo. "*Preguntas desde afuera, el arte de los outsiders*" Publicado en *Réplica 21* (versión en línea) consultado el 15 de octubre de 2013.

García Canclini, Néstor. (2007) *La sociedad sin relato, antropología y estética de la inminencia*, Katz, España.

Gómez Robledo, Xavier. (1990) *Los caminos de la semiótica (ortodoxos y liberales)*, ITESO, México.

Gombrich, Ernst. (2010) *La historia del arte*, Phaidon.

Giménez, Gilberto. (2005) *Teoría y análisis de la cultura, Vol. I*. CONACULTA, México.

_____. (2005) *Teoría y análisis de la cultura, Vol. II*. CONACULTA. México.

Grosenik, Uta y Riemschneider, Burkhard. (2002) *Art Now, 137 Artistas A Principios Del Nuevo Milenio*, Taschen, Alemania.

Hiriart, Hugo. (1999) *Los dientes eran el piano: un estudio sobre arte e imaginación*, México, Tusquets.

Hobsbawm, Eric. (1999) *Historia del siglo XX*, Mondadori, Buenos Aires.

_____. (1998) *Naciones y nacionalismo desde 1780*. Barcelona. Crítica-Grijalbo Mondadori.

Instituto de Investigaciones Estéticas. (1991) *XIII Coloquio Internacional de Historia del Arte, Tiempo y Arte*, México, UNAM.

Instituto Sudcaliforniano de Cultura. (2010) *Cuarta Bienal Sudcaliforniana de Artes Visuales Carlos Olachea Boucsiéguez*, La Paz, Baja California Sur, México.

Instituto Sudcaliforniano de Cultura. (2011) *Memoria 2005-2011*, La Paz, Baja California Sur, México.

Instituto Sudcaliforniano de Cultura. (2003) *Primera Bienal Sudcaliforniana de Artes Visuales Carlos Olachea Boucsiéguez*, La Paz, Baja California Sur, México.

Instituto Sudcaliforniano de Cultura. (2005) *Segunda Bienal Sudcaliforniana de Artes Visuales Carlos Olachea Boucsiéguez*, La Paz, Baja California Sur, México.

Instituto Sudcaliforniano de Cultura. (2007) *Tercera Bienal Sudcaliforniana de Artes Visuales Carlos Olachea Boucsiéquez*, La Paz, Baja California Sur, México.

Iturbe, Josu y Miguel Peraza. (2012) *El arte del mercado del arte*, México, Porrúa.

Jaime, Reyna. (2015) *Apuntes para una historia de las artes visuales sudcalifornianas*, ISC, México.

Jameson, Fredric. (2010) *Reflexiones sobre la posmodernidad*, Madrid, Abada.

_____. (2012) *El postmodernismo revisado*, Madrid, Abada.

Kahler, Erich. (2009) *La desintegración de la forma en las artes*, Siglo XXI, México.

LeWitt, Sol. (1967) *Párrafos sobre arte conceptual* en *Artforum*, vol.5, No. 10, New York.

Lotman, Iuri. (1996) *La semiósfera I*, Cátedra, Madrid.

Lyotard, Jean Francois. (1987) *La condición posmoderna*, Cátedra, Madrid.

Mann, Michael. (1997) *Las fuentes del poder social, II*, Alianza, España.

Marafioti, Roberto. (2004) *Charles S. Pierce: el éxtasis de los signos*, Biblos, Buenos Aires.

Medina, Cuauhtémoc. *Metafísica del valor de cambio*, consultado el 30 de noviembre de 2014 en <http://fritziarizar.wix.com#!cuauhtmoc-medina/c6wi>

Montero, Daniel. (2013) *El cubo de Rubik, arte mexicano en los años 90*, Fundación Jumex, México.

Ortuño, Antonio. (2013) "FONCA: mecenas rico, pueblo pobre" en *Letras libres*, versión en línea.

Paz, Octavio. (1997) *Los privilegios de la vista I: Arte moderno universal*, FCE, México.

Pulido Silva, Alberto. (1986), *Estética*, Porrúa, México.

Rodríguez, Rosa Elba. (2006) *Los límites de la identidad, los grupos indígenas de Baja California ante el cambio cultural*, Instituto Sudcaliforniano de Cultura, México.

Romero, Lorena. (2014) *Hecho en México (Tesis de maestría)*. Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Morelia.

Sassen, Saskia. (1995) *La ciudad global, una introducción al concepto y su historia*, en "Brown journal of world affairs", Vol. 11.

Sepúlveda, Luz María. (2013) *Las artes plásticas y visuales en los siglos XIX y XX*, Conaculta, México.

Springer, José Manuel. "Conferencia impartida en El Cráter, centro de creación artística y reflexión de la Ciudad de México." Publicado en *Réplica 21* (versión en línea) consultado el 15 de octubre de 2013.

_____. "Museos sin museología", Publicado en *Réplica 21*(versión en línea) consultado el 15 de octubre de 2013.

Todorov, Tzevetan. (2011) *Nosotros y los otros*, Siglo XXI, México.

Vargas Llosa, Mario. (2009) “La civilización del espectáculo” en *Letras libres*, año XI, no. 122, México.

Vattimo, Gianni. (1987) *El fin de la modernidad: nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*, Barcelona, Gedisa.

_____. (1994) *En torno a la posmodernidad*, Barcelona, Del Hombre.

Wiesviorka, Michel, comp. (2009) *Otro mundo... Discrepancias, sorpresas y derivas en la altimundialización*, México, FCE.