

Resquicios políticos. El vídeo como medio alternativo en el arte mexicano de los años noventa

Political gaps. Video as alternative medium in Mexican art in the 1990s

Irene Valle Corpas¹

Universidad de Granada

RECIBIDO: 21 DE ENERO DE 2023 · ACEPTADO: 15 DE JUNIO DE 2023

RECEIVED: JANUARY 21, 2023 · APPROVED: JUNE 15, 2023

RESUMEN

En los convulsos años noventa mexicanos surge un tipo de práctica audiovisual que muestra interés por dar cuenta de los conflictos históricos del presente a partir de una inclinación por medios considerados menores, experimentales o subjetivos, siendo el vídeo el más empleado. Este artículo ofrece una relectura política de la década a la luz de la importancia que tuvo el vídeo en la reconfiguración del panorama artístico mexicano, si no como militancia entendida en un sentido tradicional sí al menos como resistencia a la oficialidad, acudiendo al testimonio de sus nombres principales.

PALABRAS CLAVE: México, años noventa, neoliberalismo, videoarte, arte contemporáneo

ABSTRACT

In Mexico's turbulent 1990s, a certain sort of audiovisual practice arose showing interest in giving account of the historical conflicts of the present through an inclination towards media considered minor, experimental or subjective, with video being the most widely used. This article offers a political re-reading of the decade in the light of the importance of video in the reconfiguration of the Mexican art scene, if not as militancy defined in a traditional sense, then at least as resistance to officialdom, by referring to the testimony of their main names.

KEYWORDS: Mexico, 1990s, neoliberalism, video art, contemporary art

1 Española, Contratada Postdoctoral Margarita Salas. Departamento de Antropología Social, Universidad de Granada, España/Investigadora visitante en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México. Ireneva@ugr.es. Este artículo se realiza en el marco de una estancia posdoctoral en el IIE-UNAM gracias a un contrato Margarita Salas financiado por el Ministerio de Universidades del Gobierno de España. Quisiera dar las gracias a David Wood, tutor de dicha estancia y al IIE, pero también a Ana María Franco y Antonio Sánchez del CENART de la Ciudad de México, así como a las responsables del Centro de Documentación Arkheia (Sol Henaro y Catalina Aguilar) y de colecciones del MUAC de la UNAM (Pilar García y Andrea de Caso), por la ayuda que me han prestado en la recopilación de materiales para esta investigación.

Me di cuenta de que todo el mundo tiene una gran necesidad de hablar.

Sarah Minter

Así que el vidente vea y oiga con atención lo que tienen hecho nuestros videoastas, entienda que no ve ni oye cosas acumuladas por pasar tiempo. Solamente son videoaudios para notificar verdades, contar fábulas, decir deberes y adivinar secretos de nuestra historia.

Rafael Corkidi

Introducción

Los años noventa: década integral de convulsiones

En México, la fuerza de la sacudida de cambios que deparó el desarrollismo de mediados del siglo XX solo es comparable con la que tuvo lugar a comienzos de los años noventa, momento en el que las formas de vida y trabajo se tornaron incompatibles con las renovadas exigencias de acumulación de capital de las élites económicas. En este país, las décadas finales del siglo fueron especialmente críticas, condensándose un sinfín de mutaciones económicas que acabarían por modificar severamente su vida social, política, cultural y, en consecuencia, su sistema del arte. Históricamente en manos de un estado fuertemente autoritario, por vez primera y gradualmente, el campo artístico mexicano fue abriéndose a la entrada de capitales privados, al tiempo que surgían diversas iniciativas, algunas periféricas a los poderes oficiales, que lo completaban o le oponían resistencia. En este artículo revisaremos la noción de militancia político-artística en este contexto tan particular, que estuvo también marcado por el surgimiento de nuevos lenguajes y medios para la creación (especialmente el vídeo o la instalación). Sopesaremos así el potencial político que se esconde detrás de la vanguardia mexicana de los noventa y de su preferencia por estos dispositivos, centrándonos en el vídeo, a fin de discernir cuál fue su capacidad para ofrecer un modelo de militancia distinto para este México nuevo. Evocaremos en el camino los debates coetáneos y actuales acerca de la supuesta indiferencia política de estos creadores. Entre otros motivos, la sintonía de los artistas que empleaban estos dispositivos con las estéticas más celebradas en el panorama internacional o su aceptación lenta pero imparable por la empresa privada, llevará a algunos críticos a tachar de apolítica la actitud de los artistas de la generación de los noventa. Sin embargo, veremos que su posicionamiento alternativo dentro de ese sistema artístico en transición y su interés por dar cuenta de los acontecimientos históricos desde un punto de vista distinto, personal, dan pie a una lectura contraria a la de la pasividad política. Solo que, para llevar a cabo nuestro objetivo, conviene hacer antes un repaso por esas mutaciones políticas, sociales e institucionales trascendentales que se dieron en el país. No solo porque reverberaron en casi cada obra que se produjo entonces, sino también porque explican el deseo de estos artistas por dar fruto a un arte inclinado hacia el presente, lo cotidiano, lo menor o lo subjetivo sin por ello olvidar su inserción en la esfera cívica y social.

Como apuntamos, a finales de la década de los años ochenta, era ya evidente que el país estaba atravesando un desequilibrio tal que tenía visos de transmutar sus estructuras

económicas y sociales históricas. Una serie de poderes nacientes —aunque ostentasen cargos en instituciones y partidos de largo recorrido— decretaron la instauración de un paradigma económico nuevo, denominado «neoliberalismo» que afectó a todos los planos de su vida, suponiendo un antes y un después en su historia. Ya anteriormente, en agosto de 1982, el secretario de Hacienda había reconocido la quiebra de la economía mexicana, que venía gestándose tiempo atrás, debido, sobre todo al endeudamiento. Para superarla el nuevo gobierno, a cargo de Miguel de la Madrid, contrajo otra deuda con el Banco Mundial, redujo drásticamente la inversión pública, desató la venta de empresas nacionales, integró la economía mexicana en el GATT² e implementó un programa de austeridad y de adelgazamiento del estado —cuyas consecuencias serían visibles, tempranamente, en la falta de respuesta del gobierno al terremoto de 1985—. Este tipo de disposiciones serían la tónica general también en la década de los noventa, ya bajo la dirección de Carlos Salinas de Gortari (Aguilar, 2008, p. 528). Gortari desplegó un paquete de medidas económicas y políticas fieles a la ortodoxia del libre mercado. Con una legitimidad que naufragaba a causa del fantasma del fraude electoral pero protegido por sus alianzas con Washington, se propuso despojar aún más al estado de sus empresas públicas. Puso en marcha una oleada de privatizaciones, liberalizó aún más los diversos sectores que acaparaba el gobierno, incrementó la atracción de inversión extranjera y estrechó lazos económicos con sus vecinos del norte, algo que llevó a buen término cuando entró en vigor el Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN) en 1994. Entre sus precedentes más importantes, cabe mencionar el Plan Brady y el acuerdo, en 1990, para reducir la deuda con los bancos acreedores, respaldado por el Departamento del Tesoro estadounidense (Williamson, 2009, p. 400).

El clima de violencia y agitación social que ya sentía en el país en tiempos de De la Madrid —y que este reprimió duramente— no solo no se calmaría sino que se recrudecería en lo sucesivo, como también se redobló la intransigencia del estado con estos levantamientos. Las protestas de organizaciones obreras y de otros agentes civiles no se hicieron esperar. Eran consecuencia de las condiciones de precariedad económica que atravesaba el país tras años de crisis y luego de la firma del tratado (para 1988 el salario real de los mexicanos era un cuarenta por ciento inferior al que percibían al iniciarse la década, en 1980 y, pobreza que se agravó tras la entrada masiva de importaciones a bajo precio que desencadenó el TLCAN y que arruinaría a fabricantes y trabajadores locales). Pero las movilizaciones también respondían al clima de inseguridad que se había instalado en el país, entre los ciudadanos e incluso en las altas esferas. Toda vez que se había abierto una brecha en el PRI entre los devotos del viejo modelo corporativista del partido y aquellos partidarios de las reformas tecnocráticas, estalló un ciclo de asesinatos públicos sonados y aún sin resolver³.

2 Por sus siglas en inglés es el Acuerdo General sobre Aranceles Aduaneros y Comercio (GATT) que abarca el comercio internacional de mercancías.

3 A plena luz del día, el 24 de mayo de 1993 es asesinado el cardenal Juan Jesús Posadas Ocampo en Guadalajara en circunstancias sospechosas entre otros motivos porque ocurrió en vísperas de una modificación de las relaciones del estado con la Santa Sede que pergeñaba el presidente Salinas de Gortari. Los hechos nunca fueron esclarecidos, como tampoco lo fueron los que se sucedieron el 23 de marzo de 1994 cuando Luis Donaldo Colosio, candidato presidencial del PRI, recibió varios disparos en la sien pocos minutos después de que hubiese protagonizado un acto de campaña en la ciudad fronteriza de Tijuana. En septiembre de ese mismo año, José Francisco Ruiz Massieu, secretario general del PRI y cuñado del presidente sería abatido a tiros en la capital, lo que socavó gravemente la ya empañada reputación del régimen.

Tampoco hemos de olvidar que estos son los años del declive del sistema de *ejidos* y de la expansión exponencial de las maquilas, que empleaba y emplea una fuerza de trabajo feminizada y extremadamente precarizada. En aras de contribuir a un sostenimiento familiar no asegurado, las mujeres se incorporaron imparablemente al mercado laboral. Tal integración procuró una alteración en las estructuras de organización familiar tradicionales sin por ello solventar la injusta división sexual del trabajo que cargaba sobre las mujeres las labores de reproducción social (Cardoso, 2021, p. 264). La situación del campo y las vastas manufacturas que colonizaban la frontera eran síntomas de que México se estaba reconvirtiendo de una economía proteccionista con fuerte predominio del estado y las familias de un solo proveedor a un modelo terciarizado, urbano, informal y con gran presencia del sector privado. Como anota David Harvey:

Como medida de adecuación al TLCAN, Salinas también tenía que abrir el sector campesino y agrícola a la competencia exterior. [...] La Constitución del 1917, que databa de la Revolución Mexicana, protegía los derechos legales de los pueblos indígenas y consagraba esos derechos en el sistema del *ejido*, que permitía que la tierra fuera poseída y utilizada de manera colectiva. En 1991 el gobierno de Salinas aprobó una reforma de la ley que no solo permitía sino que incentivaba la privatización de las tierras regidas bajo este sistema. [...] Al borde de la inanición, muchos campesinos fueron expulsados de las tierras, únicamente para engrosar el grupo de desempleados en las ciudades ya masificadas, donde la denominada “economía informal” (por ejemplo, los vendedores ambulantes) creció a pasos de gigante. La resistencia a la reforma del sistema del *ejido* fue, no obstante, generalizada y varios grupos de campesinos apoyaron la rebelión zapatista que estalló en Chiapas en 1994. (2007, p. 112)

Junto a las tierras, bancos, siderúrgicas, consorcios de telecomunicaciones y otras entidades fueron compradas por grandes empresarios a precios de liquidación mientras la deuda seguía creciendo, la migración se disparaba, calentando las fronteras, los empleos no informales se destruían y el ya inseguro negocio de las maquilas entraba en cierto declive —especialmente cuando, en torno a los años dos mil, China toma el relevo como gran proveedora de mano de obra a bajo precio—. Así pues, durante una veintena de años el país transitará por una serie de dificultades financieras, que llevan a considerar los años 1994 y 1995 como puntos álgidos de una coyuntura de inestabilidad y deuda extrema que no remontaría fácilmente. La depreciación del peso hasta la mitad de su valor promovida en el siguiente sexenio, ya bajo la presidencia de Ernesto Zedillo, unida a un nuevo recorte en el gasto en programas sociales a instancias del Fondo Monetario Internacional, llevó al colapso del sistema bancario y la pérdida generalizada del empleo, sumiendo al país en una crisis histórica que algunos bautizaron acuñando la expresión *efecto tequila*:

El efecto tequila implicó el desplome de la economía mexicana además de una crisis social cuya herida sigue sin poderse cerrar. La devaluación del peso, el rescate de los bancos, la quiebra de negocios, el desempleo y la ominosa pérdida de patrimonio y vivienda a causa del incremento brutal de la deuda produjo una de las crisis más fuertes del México moderno y la primera del México globalizado. (Cardoso, 2021, p. 263).

Con ella, la violencia y la delincuencia, organizada o más o menos espontánea, se intensificarán hasta lograr «desplazar casi cualquier otro tema de nuestra atención colectiva», a pesar de que fuera una violencia que “ya estaba ahí desde antes, ha estado en México desde siempre, pero la diferencia radica en que no era tan espectacular” (Federico Navarrete tomado de Henaro, 2016: 27). No es extraño entonces que algunas voces como las del crítico cultural Rubén Galló, hayan llegado incluso a sostener que tal década fue la más tumultuosa de la historia de la República desde que finalizara el periodo revolucionario en los años veinte (2004, p.1).

Sin embargo, los noventa serán asimismo considerados como la *década indígena*, por cuanto entre 1994 y 2001 se produce un levantamiento neozapatista en el sureño, empobrecido y habitado por población mayormente indígena estado de Chiapas que, por entonces, será percibido como un movimiento cargado de esperanzas —sobre todo en lo que atañe al reconocimiento de la pluralidad étnica y de pueblos en México— por buena parte de la generación que lo presencié. Las proclamas de denuncia y guerra que provenían de estos territorios del sur pusieron sobre la mesa de debate el racismo consciente o tácito pero muy arraigado en la sociedad mexicana, herencia del colonialismo. Asociaciones y organizaciones políticas de toda índole (vecinales, de mujeres, artísticas o de estudiantes), se declararon influenciados por los deseos de emancipación y la práctica zapatista (López Cuenca, 2022, p. 26). Fuera de la República, el EZLN, que adquirió pronto visos míticos y daría alas a una oleada de movimientos antiglobalización que pretendían extender una conciencia de resistencia al neoliberalismo a todo el planeta (Volpi, 2004, p.24)

En síntesis, en el terreno económico entre finales de los ochenta y finales de los noventa se suceden una serie de fenómenos trascendentales para la vida de los mexicanos que van desde la reconversión económica, al crecimiento gigantesco de la ciudad, la incorporación de nuevos sujetos al trabajo, la convivencia con mercados foráneos o, en el plano político, la interrupción, en el año 2000, de la hegemonía del Partido Revolucionario Institucional que había ostentado el poder durante setenta años. Claro que, ninguno de estos acontecimientos quedaría sin ser contestado, de modo que el país completó esta transición económica no sin antes haber presenciado, durante años una sucesión de luchas, huelgas y movimientos de resistencia civil opuestos a su mandato. “Durante las últimas tres décadas del siglo XX —sintetizaba el historiador del arte Cuauhtémoc Medina—, vivir en México supuso habitar bajo la palabra crisis, más que en un país. Ciclos puntuales de crack económico-reconversión, capitalista-crack, económico reconversión capitalista, 1976, 1982, 1994” (2017, p. 271).

Entre el anti-institucionalismo y el mercado, ¿la política? Una escena de artistas cambiantes

Solo que, además de estos cambios significativamente críticos en el plano económico, en el mundo del arte, la cultura y las instituciones académicas, estos fueron tiempos no menos trascendentales. Retomando las palabras de Medina, los noventa, «por un lado estuvieron marcados por la crisis definitiva de los medios artísticos tradicionales. Pero además y de modo más profundo, por la crisis de la nación como agente cultural fundamental» (Medina, 2017: 152).

Si nos detenemos en este último aspecto, en el de la relación de la cultura con la nación, hemos de recordar que este es un momento histórico en que el estado mexicano deja de tener el monopolio sobre la promoción cultural. Aun a riesgo de esquematizar podemos decir que se produjo un desplazamiento doble y, *a priori*, paradójico: de una parte el gobierno de Salinas de Gortari emprendió diversos programas de apoyo directo a la creación a través de la constitución de organismos culturales potentes, dotados de un amplio programa de concesión de becas y difusión del patrimonio y, de otra, propició la entrada del capital privado en este terreno, hasta entonces coto particular del estado. Grupos económicos que ya gozaban de un peso importante en la economía y la sociedad mexicanas, hablamos de Televisa o FEMSA (un complejo consorcio de empresas que abarca a distintos países de América Latina, entre las que se encuentra una participación importante de Coca-Cola) se iniciaron a invertir sus capitales intensamente en el dominio de la cultura, generando un cambio radical en el campo local. Convivían, como decimos, con las iniciativas estatales. En 1989, el gobierno pone en marcha el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta) y el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (Fonca). Con el tiempo, ambas instituciones han sido acusadas de haber contribuido a la construcción de una ideología y un imaginario oficialista. El escritor Jorge Volpi no tenía dudas:

La creación del Fonca en ese momento fue fundamental en todos los terrenos artísticos para una nueva lógica de la relación de los intelectuales con el Estado. Una lógica de apoyo directo a la creación pero que lamentablemente no se ve nunca continuada con una lógica de distribución de la creación que se lleva a cabo. De esta manera, se financian decenas de obras de arte, de cuentos, de novelas, de poemas, de películas, que nunca encuentran eco en el resto de la sociedad. (Tomado de Henaro, 2016, p. 94)

Medina era aún más contundente al sentenciar: “Por otra parte, Conaculta y Conacyt han propiciado mecanismos de financiamiento y cooptación de intelectuales y artistas, con la finalidad de formar un grupo de lealtades económicas ante el gobierno mexicano en el seno de la cultura del país. (Medina, 2017, p. 50). Esta combinación de actuaciones gubernamentales y de apertura económica tuvo, en efecto, consecuencias muy importantes en el mundo del arte contemporáneo, llevando a un cambio significativo en los modos de operar, crear y difundirlo. Su primera consecuencia es la aparición de espacios de fuga a unos y otros mecenas. De modo que Medina apostillaría: «Por fortuna, a pesar o gracias al gobierno, los actores culturales mexicanos [...] han ido construyendo formas e iniciativas crecientemente independientes» (2017, p. 52). En efecto, esta política esquiza dio lugar a un escenario artístico, a su vez, partido y plural, quizás de *abuso mutuo* por tomarle prestado el apelativo al título del conjunto de ensayos que le ha dedicado al periodo: junto a las instituciones tradicionales y de titularidad pública surgieron agentes, coleccionistas, galerías privadas y multitud de espacios artísticos autogestionados a manos de una generación de jóvenes artistas y curadores con aspiraciones y gustos alejados de la norma. Los creadores practicaban, sobre todo, el performance, la fotografía, la instalación o el vídeo, vale decir, *médiums* nuevos que eran rechazados en esas dos principales estructuras de mecenazgo (el estado y las grandes corporaciones) y que solo a finales de los años noventa irían entrando y consolidándose en un tejido institucional paulatinamente renovado. Ciertamente, al término de esta década, mientras se fundaban nuevos museos y centros

de arte contemporáneo ya no tan reacios a la plástica vanguardista⁴, los ya existentes serían pronto recuperados por agentes con ansias de modernización que fueron dando entrada institucional a ese mundo alternativo que había florecido a sus espaldas (muchos de los responsables de estos centros habían pertenecido a esa misma escena alternativa o incluso sido actores protagonistas en las politizadas décadas de los años sesenta y setenta). Como apunta Daniel Montero: «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» (2012: 110). A la altura del nuevo milenio, tal inserción en los museos así como en los circuitos globales de la obra de esta generación joven del arte mexicano⁵ le daría un reconocimiento en el panorama internacional del que jamás había gozado la nación que culmina, para muchos autores, en la designación de México como país invitado a la madrileña feria internacional de arte contemporáneo ARCO en su edición de 2005⁶.

A pesar de su alternatividad de origen, es ya un tópico de la literatura ensayística que estudia el periodo imputar un temperamento apolítico y elitista a este capítulo de la historia del arte contemporáneo en el país latino. Varias de sus singularidades le valieron estos apelativos: primeramente su deliberada posición periférica o sus pretensiones poco ambiciosas —se trata, en efecto de artistas que actúan de manera individual, que no ansían conformar colectivos de arte político bien cohesionados ni ambicionan generar grandes intervenciones políticas entre las masas (antes bien, reverencian lo fragmentario, lo pequeño, lo individual y lo efímero); seguidamente, entre sus intereses estaba el explorar terrenos considerados menores como el de la vida cotidiana en la ciudad, la subjetividad y lo vivencial referido siempre a un ámbito ordinario, el cuerpo, los roles de género, el consumo de imágenes, la experimentación visual, la precariedad laboral o los problemas de identidad (nacional, personal o de otra índole), etc. Pero, además, la estética que cultivaban, tributaria del conceptualismo y el minimalismo europeo y norteamericano de los años sesenta y setenta era refinada y totalmente opuesta al gusto oficial pues, de hecho, se fundaba en un lenguaje que apela a la comprensión de un espectador sofisticado y versado en los altos vuelos de un arte contemporáneo que discurre por circuitos globales y, por lo demás, estaba muy alejada de cualquier figuración de corte genuinamente popular o meramente populista. Junto a este aire tan poco autóctono, tan poco aprehensible, otros le afeaban, como decíamos, su reconocimiento y, por ende, su inclusión, en poco menos de diez años, esto es, a finales de los noventa, en los centros (y mercados) más granados de eso que se ha llamado el “Norte global”. Su paso al otro lado de la frontera en condiciones de privilegio remitía a la desregularización que había desahuciado México. Quizá por este éxito, otros muchos le espetaban su consiguiente entrada en los museos estatales de la República,

4 Para el caso del video es importante mencionar tres iniciativas institucionales tempranas: primeramente el Centro multimedia (1992), incorporado al CENART (1994), el proyecto Caja Negra para el MUCA en 2001-3 (a cargo de Iván Edeza), en segundo lugar el Laboratorio de Arte Alameda (2000), con el precedente indiscutible del Museo Carrillo Gil, ya desde fines de los setenta, gracias a la labor de Elías Levin, que coordinó su departamento de vídeo. En términos generales para los antecedentes del vídeo en México véanse los estudios de Claudia Ferrer.

5 Algunos de esos nombres de la nueva generación eran: Eduardo Abaroa, Francis Alÿs, Miguel Calderón, Abraham Cruzvillegas, Minerva Cuevas, Daniel Guzmán, Yoshua Okón, Luis Felipe Ortega, Vicente Razo, Diego Toledo, Melanie Smith, Santiago Sierra, Gabriel Orozco, etc.

6 Para un panorama general pero profundo sobre el “redescubrimiento” y, el boom coleccionista que suele llevar parejo todo “interés”, de arte latinoamericano en Europa y especialmente en España fuertemente en los años noventa hasta la década de los dos mil, nos remitimos a (Ribeiro, 2019).

viejos o nuevos, que antaño ignoraban su existencia⁷. Quizá también además del éxito, este tipo de arte se parecía demasiado a “la imagen de una nación abierta y global, híbrida y lista para ser consumida” que el giro neoliberal había producido en la concepción del país (Lemus, 2021: 16). Así, por tomar un ejemplo, Claudia de la Garza se lamentaba:

Las causas políticas y sociales que tuvieron tanta fuerza en los años anteriores, fueron soslayadas ante la inserción de muchos artistas en el mercado del arte. El performance (y otras manifestaciones alternativas) entonces, abandonó la calle y empezó a realizarse sobre todo en galerías, museos y en los diversos espacios alternativos que fueron surgiendo a lo largo de la década. (Tomado de Sierra Torre, 2012, p. 70)

El coqueteo con el mercado no era la única motivación para hablar de una pasividad política. La postura vital de los artistas ante la coyuntura que atravesaba el país, a veces fue leída como indolente. Aunque no invariablemente en tono de denuncia pero sí con constancia, los comentarios acerca de esta aceptación del cierre del horizonte político para las artes se suceden entre los críticos más autorizados, ya estuvieren cercanos a los acontecimientos o escriban con el favor que concede la distancia histórica. Muchas fueron las voces que reconocían esta parálisis de los creadores tanto para suspender la lógica de absorción por las instituciones o industrias, como para no procurar ningún tipo de gran transformación (de modo que las posiciones que le quedan son las del humor, el cinismo o, en mayor medida, el subjetivismo, esto es, la exploración de la vida y el entorno propio)⁸. Por tomar un ejemplo, el desgaste del paradigma de la militancia, tributario del aguerrido activismo que guió a la inteligencia desde el estallido del 68, en la Ciudad de México (como en tantas otras ciudades del contexto internacional), es discutido con denuedo. Por ello, nuevamente, Medina no dudaba en expresarse en términos tajantes:

La aproximación a la subcultura, la desigualdad social, el ridículo televisado o la violencia que llevan a cabo estos y otros artistas no involucraba ni la denuncia ni la oposición [...] A diferencia de los grupos artísticos de los setenta, o de los colectivos de pintores y escultores revolucionarios de los veinte y treinta, éste no vuelca el cuerpo de sus reflexiones y actos sobre el problema de cómo es que el arte ha de articularse o enemistarse con el proceso so-

7 Por ejemplo, en 1995 se crea la categoría en el Fonca de “medios alternativos” y las prácticas heterodoxas del video, performance o instalación empiezan a estar becadadas aunque ya antes habían tenido una buena aceptación en los museos más avezados, con el Carrillo Gil a la vanguardia, pero no hasta finales de la centuria.

8 De todos modos, estos reproches no eran exclusivos del arte mexicano. Por todas partes, a partir de la década de los años ochenta, se observaban tres derivas del arte institucionalmente legitimado: el presentismo o un cierre temporal derivado de una noción de historia clausurada; una profundización en la subsunción del arte y la estética modernista a la industria cultural y un distribución transnacional y global del arte a través de grandes ferias, bienales y otras exhibiciones de peso. Véase (López Cuenca, 2022, p. 22). El mismo López Cuenca ha descrito muy certeramente la similar reconversión neoliberal de la cultura y el mercado artístico que se produjo en la España de los años ochenta y noventa. (2004). De ahí que no resulte extraño entonces que la exposición dedicada a estas décadas finales del siglo que celebró el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en el pasado 2014 ostentara el título “Mínima resistencia. Entre el tardomodernismo y la globalización: prácticas artísticas durante las décadas de los 80 y 90”, tanto en España como en Europa y Estados Unidos. Aunque, también en este caso, como ocurriera con el escenario mexicano que nos ocupa, se hizo un ejercicio de rescate de autores y prácticas que, de diversos modos, entre ellos, a través del video experimental, propusieran fugas del nuevo escenario de absorción integral de los mercados. Véase (AA.VV., 2014)

ciopolítico, o cómo ha de encarnar los (posibles) discursos y/o estéticas de los actores del conflicto social visible. Gústenos o no, la producción mexicana reciente no suele creer factible la asertividad política. (Medina, 2017, p. 274 y 67)

Su colaborador, Olivier Debroise, subrayaba en la misma línea que:

La incidencia en lo político es mínima y se destina exclusivamente a paliar un malestar, tal vez a limpiar las culpas, de un mundo del arte encapsulado de antemano en la esterilidad de discursos autoalusivos. (2018, p. 184)

La referencia a la desazón si no completamente paralizante sí al menos impotente se relaciona, según el juicio de otros críticos, con una propensión a operar con un tiempo sin proyección ni hacia delante ni hacia el pasado. La temporalidad que trascienden estas obras no prevé progresión alguna hacia un futuro trastocado ni tiene una vocación histórica sino que atiende antes a las tensiones del presente y refleja la importancia de lo diario. Con voluntad ajena a la censura Magalí Arriola también observa:

Entre las piezas presentadas existen referencias al desarrollo de economías subterráneas e informales a través de las cuales la población genera su propia red de intercambios y complicidades dentro del tejido urbano, a la creación de empleos esporádicos y alternativos que constituyen soluciones temporales e inmediatas y revelan las imperfecciones y resquicios de una economía productivista. [...] Gran parte del arte que se generó durante la década de los noventa no quiso sustentarse ni en los ideales del futuro, ni en las quimeras del pasado, sólo pudo respaldarse en la tangibilidad de la vida cotidiana, rescatando con frecuencia su propia banalidad y el carácter singular que su intrascendencia le confiere. (2002)

Por regla general, tampoco es infrecuente encontrar voces que resaltan el viraje en la concepción de la obra de una mayormente representativa (a través de soportes convencionales objetuales) a formatos que pretenden más bien el registro de situaciones con frecuencia fugaces y ancladas en la experiencia ordinaria. Situaciones que, de otra parte, no tendrían por qué circunscribirse al catálogo de gestos que comúnmente se asocian a la categoría de performance u obra de arte inmaterial (ademanos corporales, dancísticos o teatrales, actuaciones callejeras, manifestaciones políticas en las que se emplean objetos simbólicos, etc.) sino que podían ser también la grabación de debates, recorridos de exposiciones, entrevistas o piezas en las que los artistas hablaban sobre sus mismas obras. Este gusto por lo efímero, para algunos autores, como Teresa del Conde, estaba relacionado con una “leve y desapegada ironía y un talante entre desencantado y malévolo que no pretende, sin embargo, confesarse subversivo ni cuestionador” (tomado de Abaroa et al, 1995, p. 9). Mientras que, para otros, era la prueba de que estos jóvenes estaban ensayando una inmersión distinta pero de no menor calado en su coyuntura social. Dos de sus protagonistas más activos, Abraham Cruzvillegas y Yoshua Okón, replicaban con amargura a las acusaciones de apoliticidad que se vertían contra sus obras:

Los artistas mexicanos de hoy ya no necesitan reflejar su entorno social y económico, pues lo habitan con una precisión particular. Huyendo de la necesidad de ilustrar o narrar la problemática existente, reciclan y recomponen la realidad desde plataformas inesperadas, a menudo autocríticas y humorísticas. A diferencia del artista y del fotógrafo, que observan la realidad, forman parte de ella, actúan sobre ella. (Cruzvillegas, 2000, p. 109)⁹

[Existía la] visión de que había una producción apolítica, interpretando lo político como un partidarismo ideológico y no como un momento en el que se abren las opciones hacia el territorio del cuerpo, hacia la idea de problemáticas de género, de la ecología, hacia la cuestión de lo indígena y del “güerito”... [...]. El arte de dicho periodo fue un arte que se reconectó con el arte de los sesenta y setenta en tanto que empezó a ser muy receptivo a la realidad urbana y a la realidad inmediata de los artistas. Era una producción altamente política. (Tomado de Henaro, 2016, p. 52)

¿De qué valerse entonces, cuando el imperativo del compromiso político (y del grupo que lleva parejo) está agostado porque comparte un aire de familia con la retórica del PRI, pero tampoco se quiere seguir alimentando al mercado con objetos artísticos que, de otra parte, no son ventajosos para dar cuenta del devenir tumultuoso por el que discurre el país?¹⁰ Queda, quizá, zambullirse en la realidad más prosaica y abrir resquicios críticos. Para sus defensores, la naturaleza política de este fenómeno de ruptura artística residía en que, directa o indirectamente, los artistas de esta vanguardia de los noventa respondieron a los cambios traumáticos que hubo de sufrir México y, en consecuencia, ellos mismos en primera persona. Pero acaso también en la búsqueda de rincones de vida alternativos, lugares o prácticas de congregación para la experimentación y la vivencia. En esta línea, negar la tradición del objeto era, en una capa más de sentido, abogar por comunidades de producción y exhibición propias. “Ni asimilados [...] ni comprometidos [recuerda Argüello Grunstein] tuvieron la doble tarea de constituirse a sí mismos y –simultáneamente– la de luchar ideológicamente ante los distintos frentes que aún conforman el campo artístico de nuestro país” (2003, p. 55 y 61). Pues, en efecto, a lo largo de los noventa, a falta de un entorno institucional que diera acogida a sus creaciones, tan apartadas de las narrativas oficiales, esta nueva hornada de artistas —muchos de ellos formados fuera de

9 Este es, en todo caso, un fenómeno generalizado en los años noventa en América Latina. Durante los noventa, cuando muchos países logran salir de las dictaduras militares que la habían azotado, especialmente el Cono Sur, y ante el evidente deterioro moral de la imagen de la guerrilla, el modelo del compromiso político en grupos compactos que actual como estas, va cediendo a otros más indeterminados y menos belicosos. Como pondera Iria Candela: “Es evidente que, el modo en que estas obras incitan al debate público y la participación ciudadana se distancia de manera radical de los modelos consumistas del posfordismo [...] Pero también lo hace de los viejos modelos de compromiso y militancia ligados a partidos que defendían verdades únicas, delineadas por unos líderes más o menos democráticos. Hoy la contraposición política se produce de manera fragmentaria y a veces fugaz, sin adscripción a programas ortodoxos e incorporando el contenido social a través de una forma específicamente estética, que suele tender por lo general a emplear el objeto —y el espacio— artístico para generar una experiencia no instrumentalizada antes que para erigirse en plataforma de poder.” (2012, p. 20).

10 Sin duda, en México, esta pregunta por la reinención de las condiciones de la creación con aspiraciones políticas en un escenario de dominio de la razón instrumental neoliberal, incómoda pero necesaria, no solo se la formulaban los artistas plásticos sino que se la hacían tantos otros intelectuales venidos de dominios como la literatura o la filosofía. Un recopilatorio de tentativas de respuesta desde ámbitos diversos puede encontrarse en (Botey y Medina, 2014).

México, en Europa o Norteamérica, y algunos propiamente extranjeros— en colaboración con críticos y curadores compañeros dibujó un mapa de espacios en los que, como en Salón des Aztecas, Curare, La Panadería, La Quiñonera, Temístocles 44, La Pus Moderna, Poliester, Mel's Café, El Nueve, etc. se dialogaba, exhibía, teorizaba y daba rienda suelta a las nuevas sensibilidades. Eran, sencillamente, casas privadas o locales regentados por colectivos o grupos pequeños de artistas donde producir un tipo de relaciones y formas de socialización distintas, ni estatales ni únicamente privadas, más bien civiles, lugares en los que exponer o hablar sobre un arte de pretensiones menores, apegado a la vida cotidiana de sus protagonistas. De este modo, asegura Magalí Arriola “evadieron ese monopolio discursivo que la institución establecía para incorporar a sus agentes o embajadores culturales, [y, contrariamente, se propusieron] espacios alternos para trabajar distintamente y en correspondencia con lo que pasaba en el mundo, lo cual generó desplazamientos, viajes, residencias...” (tomado de Henaro, 2016, p. 44).

En definitiva, lugares de encuentro y diálogo. Y es que, sin miedo a equivocarnos, podemos decir que estas palabras, encuentro y discusión, con frecuencia asociados a la noción de apertura y libertad, serán términos más que recurrentes, obsesivos, durante toda la década. La urgencia del diálogo era el verdadero núcleo ideológico de la tan cacareada renovación y debía celebrarse en todas las parcelas que afectaban a la creación: en primer lugar, apremiaba asentar el diálogo entre las especies artísticas (de ahí la hibridez de medios y propuestas), pero también entre países (para situar a México más cerca de las cadencias internacionales a fin de incorporar las innovaciones que allá se estuvieran gestando), era pertinente consolidar lazos entre agentes, historiadores, investigadores, comisarios y creadores (a través de seminarios, exposiciones, revistas, etc.) y, finalmente, sería deseable abrir estas iniciativas para que se tejiesen vínculos entre estos últimos y la sociedad civil.

Resquicios de “libertad”. Posición y poéticas de lo alternativo en el videoarte mexicano de los años noventa.

Paralelamente y siguiendo debates similares, es en este contexto de ansiedad por generar, en palabras de Cruzvillegas, “espacios de diálogo, de crítica, de intercambio de información y —sobre todo— de escucha” (2022, p. 14), esto es, una suerte de esfera pública alternativa a través del arte o, dicho con mayor propiedad, de las prácticas artísticas, es en este auge de iniciativas autónomas que propagaban dinámicas sociales heterodoxas y de reconfiguración del panorama creativo en el que, por sus cualidades, el vídeo jugó un rol esencial. Muchos artistas e intelectuales de los años noventa —replicando lo que ya hicieran sus admirados minimalistas y conceptualistas— consideraron que el vídeo estaba de este lado del par alternatividad/poder porque era íntimo, cercano, manipulable, horizontal, el arte de la contra-información, de los silenciosos (a los que ahora primaba escuchar), un equipo de producción y reproducción de imágenes que, en contraste con la televisión, el cine tradicional y los periódicos de gran tirada, no obraba en manos estatales ni de grandes corporaciones. Por esta razón tuvo una enorme acogida en ese México finisecular, sirviendo a artistas, documentalistas, asociaciones, etc. En sus textos introductorios a la historia del vídeo en México, Antonio Noyola lo define en estos términos:

Híbrido y plural el video mexicano de los años noventa es producto de una nómina variopinta que incluye tráfugas del cine industrial, documental y súper 8, video artistas y video instaladores que defienden tercamente su vocación, productores y ex productores de televisión comercial y cultural, pequeños empresarios de la comunicación, realizadores de videoclip industrial e independiente, estudiantes o egresados de las escuela de comunicación, militantes de muy variadas causas —la política de izquierda, el ecologismo, el feminismo, el homosexualismo— realizadores indios capacitados por el INI en Oaxaca y otros estados, y un etcétera que no cesa de crecer. Es un ejercicio artístico de minorías y para minorías. Apartado de los lenguajes audiovisuales canónicos y, por tanto, de la estrechez cultural, moral y política del cine y la televisión industriales, el video experimenta, postula irreverencias y provocaciones y apuesta siempre por esa ardua producción de sentido que exige la participación del otro. (Noyola, 1999 pp. 7-9)

El video nace, por tanto, en los bordes del cine, como resultado de la crisis económica y de legitimidad cultural que atravesó la industria en esos años¹¹. Pues, hemos de apuntar que tales medios masivos, con el cine a la cabeza, se encontraban, a la altura de los años noventa, como las artes, la economía o la sociedad, como todo, en pleno periodo crítico o de transición a un paradigma distinto al que habían conocido hasta entonces. Porque, no podemos dejar de hacer referencia al impacto que tuvieron todos estos cambios económicos y sociales en el ámbito del cine, la producción y el consumo de imágenes en movimiento. El cine, al menos hasta finales de siglo, había constituido un verdadero acontecimiento de masas democratizado y popularizado como ningún otro lo fue, pero comenzaría en los ochenta a bifurcarse en circuitos comerciales y/o alternativos. La liberalización del sector, como recuerda Ignacio Sánchez Prado, conllevó la modificación de la composición demográfica de las audiencias del cine virando hacia las clases medias y altas y «los cineastas mexicanos tuvieron que buscar otros espacios para la creación de una industria de cine viable» (Sánchez Pardo, 2019). El proceso de privatización sostenida del sector coadyuvó al eclipse que como tal arte democratizado y popular sufría la gran pantalla desde la aparición, algo en lo que también tuvo responsabilidad la aparición de cámaras ligeras en los años sesenta y la enorme popularidad que adquirió el vídeo pocos años después.

Es cierto que en México tanto la crisis de la industria como la convivencia difícil de dos acercamientos al cine aparentemente opuestos ya existía durante los setenta momento en el que la administración de Luis Echeverría planeta un programa de renovación industrial del cine que

11 Hemos de apuntar, no obstante, que, si bien la llegada del vídeo dio un fuerte empuje a movimientos sociales e indigenistas desde los años setenta en adelante, su aparición no fue aplaudida por igual por todos los cineastas con aspiraciones políticas ni en México ni en el resto de Latinoamérica. Álvaro Vázquez Mantecón recoge en su obra sobre el súper 8, el testimonio de algunos de sus creadores (Sergio García, por ejemplo) acerca del deceso de este medio, fruto de su sustitución por el vídeo: “Lo cierto es que el sueño del cine en súper ocho terminó precisamente por aquellos años. Desde la segunda mitad de los años ochenta el vídeo fue desplazando como formato para filmaciones caseras” (2012, p. 28). Por su parte, David Wood se hace eco de las quejas de cineastas como Jorge Sanjinés —“[Mis películas están pensadas como] una experiencia única que no da el vídeo. Porque el vídeo se mete en un aparato pequeño de televisión mientras [uno] está tomando su Coca-cola o su cerveza y conversa [...] entonces, se malogra” (ci. en 2017, p. 14)— o de las alabanzas de contemporáneos suyos como Octavio Getino o Marta Rodríguez que “volteraron la mirada hacia la producción en vídeo como una forma más accesible para realizar películas contestatarias en condiciones de máxima autonomía” (p. 123). En buena medida, con la aparición de distintos colectivos de vídeo, bienales y plataformas de difusión por todo el continente, durante los años ochenta, estas reticencias se fueron diluyendo.

acaba convertido en una política gubernamental de control del sector¹². En esos años se fragua una división ya nunca cerrada: de un lado, quedaba un cine independiente, nacido de las energías contestatarias del 68, que empleaba cámaras ligeras y abordaba problemáticas manifiestamente políticas con formatos experimentales y en contra de los lineamientos generales del gobierno, cuya estela sería recogida por el vídeo y, del otro lado, el cine oficial (aun con sus *auteurs*), de aparato y ligado a las exigencias del mercado, del estado o, tal vez, de la buena pareja que estos dos hacían. Sin embargo, tanto la quiebra económica del celuloide mexicano como la distancia entre lo marginal y el gran público se agravaron en los años noventa por causas distintas que, en buena medida tenían que ver con el toque de efecto que supuso la liberalización generalizada de los mercados¹³. Esta no hizo sino relegar aún más a los creadores críticos y comprometidos con esos nuevos lenguajes y problemáticas de corte político y social a otros lugares de exposición, como galerías y museos, ferias o bienales de vídeo y arte, en circunstancias que no se arreglaban a las normas mínimas de un visionado convencional de imágenes en movimiento, vale decir, de una sala de cine. En los primeros años noventa el vídeo fluyó “como en cualquier escena musical *underground* y alternativa: con la copia de la copia entregada mano a mano” (Llanos, 2008, p. 175). Por tomar otro testimonio, recordemos las palabras de Sarah Minter, una de las videoastas más notables de los años noventa que, no obstante, comenzó su carrera en la década precedente precisamente en cine, del que escaparía decepcionada:

El cine mexicano de una generación antes aún mantenía su encanto, pero las producciones de entonces, casi invariablemente, revelaban hasta qué punto había decaído la industria del cine comercial. [...] Los videastas lucharon para definir su arte y para crear una infraestructura para la producción y exhibición de su medio de elección (Tomado de AA.VV., 2015: 19).

Esa lucha por la definición de una infraestructura autónoma —similar a la que para las artes plásticas andaban buscando sus pares, que eran también sus amigos cuando no ellos mismos— no debe entenderse como un mero afán de marginalismo (que pronto se disiparía, pues también para el vídeo se crearon estructuras estatales de apoyo a la producción y difusión a finales de los noventa¹⁴) sino, antes bien, como un requisito de libertad indispensable tanto para romper con

12 Para conocer la intrincada política del cine durante el sexenio echevarrista nos remitimos a (Rodríguez, 2020). La contrapartida, es decir, la ebullición de filmaciones marginales de todo género (obreristas, feministas, psicodélicas, artísticas, etc.), la han analizado múltiples autores. Vale la pena acercarse al ensayo de (Vázquez Mantecón, 2012).

13 Nos referimos al estudio de Lucilda Hinojosa Córdova en el que establece una correlación muy estrecha entre la firma del TLCAN y el empeoramiento del cine mexicano a finales de siglo en lo que respecta a la producción, exhibición del producto nacional y asimismo en audiencia general en taquilla. Véase. (2016)

14 En 1977, en el Museo de Arte Carrillo Gil, México fue el anfitrión del IX Encuentro Internacional, I Nacional de Videoarte. Participaron videoastas nacionales e internacionales. Para 1986 se presentó la primera Muestra de Videofilme, organizada por Rafael Corkidi en colaboración con Francis García, Miguel Báez, Adriana Portillo y Redes Cine Video. En 1987, Gregorio Rocha, Sarah Minter y Andrea Di Castro empezaron a trabajar en una serie de proyectos colectivos. En 1992 Andrea di Castro funda el Centro Multimedia en el CNART. Di Castro dirigió el Centro Multimedia del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes en el Centro Nacional de las Artes de 1993 a 2001. El Fonca da el primer apoyo para un creador de vídeo, Silvia Gruner. Ese mismo año de 1992 Gregorio Rocha, junto a Sarah Minter, funda PIVAC (Productores independientes de vídeo) y se dan a la tarea de difundir, programar y curar muestras de vídeo en la Sala del Deseo del Centro de la Imagen. Ese mismo año de 1992 se abre el departamento de vídeo del Museo Carrillo Gil, es decir, veinte años después de que Pola Weiss presentara su primer vídeo en sus salas. Para un repaso general tanto de la historia del video como de las iniciativas a su favor que se pusieron en marcha acúdase a (Zapett Tapia y Rubí Aguilar, 2014). Y (Rocha, 2010).

los tabúes y limitaciones formales del canon visual como a la hora de emplear las cámaras en el tratamiento de temas —o más bien problemas— de relevancia social. Como ya ocurriera en las pantallas de los colectivos de cine militante (obrerista, feminista, indigenista o vecinal) y en los autores independientes de los años setenta, del que este vídeo fue correa de transmisión, de lo que se trataba era de escuchar aquello que siempre quedaba silenciado por el gran aparato. De modo que una de las tendencias más importantes por las que discurrió el vídeo en México fue el acompañamiento de movimientos sociales y del surgimiento de nuevas voces y sujetos (a diferencia de lo que ocurriera en otras partes del mundo donde el empleo del vídeo se concentraba en explorar intereses exclusivamente relativos al *médium* artístico). Como continúa Minter, a raíz del terremoto del 85 y en lo sucesivo, creció la desconfianza ante la prensa y los informadores dominantes y tanto artistas como cualquier otra persona interesada optaron por medios inmediatos como el vídeo para contar y reflexionar sobre las turbulencias sociales que se imponían:

Los movimientos sociales develaban e intensificaban el cinismo del papel que jugaban los medios, en especial la televisión: la censura y el control social. La sociedad civil se despertó. Abandonó por un momento a este pequeño televisor que acompañaba su intimidad y que conformaba su imaginario, y salió a las calles a protestar y a organizarse. [...] la necesidad de dar cuenta —desde diferentes perspectivas— de este ambiente social y político contribuyó en cierta medida a que muchos artistas, cineastas y amateurs se apoderaran de la cámara de vídeo (2008, p. 165).

Si vemos la historia del video, en general se ha nutrido de las imágenes documentales que luego se construyen para crear una narrativa a través de imágenes que se toman de la realidad o se ponen en la escena de la realidad y entonces tienes al video como una herramienta de memoria. (tomado de AA.VV., 2015, p. 13)

Se acuda al recuerdo de uno u otro nombre, por doquier el vídeo se asocia al surgimiento de una esfera civil dinámica y crítica por cuanto reúne a una pequeña comunidad que se congrega ante la cinta para discutir aquello que queda orillado por las cadenas principales (decididamente la situación política o las opiniones de las capas subalternas). A caballo entre lo público y lo doméstico, a medio camino entre lo más documental y lo más experimental, el vídeo se posicionaba como un medio ingobernable. Antagónico a la televisión, esa caja por la que parlotea el poder y que hemos de escuchar “pasivamente”, se lo describe como un instrumento “activo” de liberación comunicativa horizontal y no unidireccional; se le presupone una capacidad para respetar la diversidad social no solo porque sirve a muchos fines sino también porque está ligado a lo más subjetivo, es, al fin y al cabo, un artilugio individual que permite la expresión propia; y, finalmente, se lo afilia con un intento de descentralizar la cultura y la producción cinematográfica (en México, el vídeo tendrá una importante acogida en estados periféricos¹⁵). La segunda Bienal de Vídeo de México, que tuvo lugar en el año 1992 inauguraba su

15 Sin ir más lejos, buena parte de los trabajos enviados a esa Segunda Bienal de Vídeo, tenía que ver con el destino de comunidades indígenas de diversas partes, especialmente de zonas sureñas y fueron proyectados, además de en Ciudad de México, en otras ciudades como Acapulco, León, Monterrey, Morelia, Oaxaca, Puebla o Toluca, lo que indica que ya existía allí un público interesado en el vídeo. Un ejemplo paradigmático en este sentido es el centro de vídeo

catálogo haciendo una alabanza a su habilidad para traer a la luz una miríada de narraciones, de vidas *tout court*, que quedan soterradas:

En términos generales puede decirse que el video mexicano genera imágenes y sonidos liberados de la estrechez política, moral y estética de la televisión, temas y enfoques que excepcionalmente o nunca aparecen en la pantalla electrónica; valores y visiones que brotan de una sociedad plural. En la televisión se manifiesta un sujeto del que emana el lenguaje de los poderes, el sentido común y la moral, por ello los productos televisivos están sustentados en valores semejantes y son fabricados obedeciendo a las mismas reglas. El video supone la disolución de ese sujeto en beneficio de una multitud de subjetividades que postulan visiones del mundo inexpresivas, sumergidas o marginadas. (AA.VV., 1992, p. 2)

Ciertamente, en los vídeos de sus protagonistas principales (Sarah Minter, Gregorio Rocha, Carlos Mendoza, Ximena Cuevas, Bruno Varela, Francis Alÿs, Silvia Gruner, Iván Edeza, Luis Felipe Ortega o Yoshua Okón, Thomas Glassford, con el precedente indiscutible en los setenta y ochenta de Pola Weiss, Ricardo Nicolayevsky, Andrea di Castro, Ulises Carrión o Rafael Corkidi) se informa críticamente ese paisaje social devastado que fue el fin de siglo mexicano: se documentan la transformación de la capital, reconvertidas en redes, guetos o zonas fronterizas y lugares de excepción; se produce una censura del florecimiento de una cultura individualista y de la violencia cotidiana (que se indaga desde una óptica personal); se denuncian las lógicas patriarcales de género o la discriminación social padecida por las clases populares cada vez más desposeídas, las minorías étnicas y sexuales, comunidades indígenas, los desplazados a la frontera y otras poblaciones subalternas, mientras se proponen otros relatos de vida y se da rienda suelta a reflexiones intimistas. Solo que, quizá lo importante es que lo hicieron al tiempo que llevaban a cabo una denuncia del propio régimen de exposición de esas imágenes, esto es, mientras clamaban por abrir grietas en la estructura del sistema cultural y visual en un México nuevo. En México como en otras partes, sentenciaría David Wood “la heterogeneidad del cine y del video experimental –la dificultad, incluso la imposibilidad, de definirlo– es, quizá, precisamente su fuerza” (Wood, 2010, p. 240).

En segundo lugar, además de ser el aparato preferido por los documentalistas más avanzados, el video fue primordial en esa renovación de los lenguajes artísticos. Desde su aparición el vídeo se asoció con las tendencias más vitalistas y subversivas de la vanguardia, afanadas como estaban por desplegar un arte que fuese reflexivo y documental, es decir, que, a una vez, permitiese un registro y especulación sobre el entorno. El vídeo portátil era una herramienta útil para tomar acta de *performances* en cualquiera de sus manifestaciones (paseos, ejercicios corporales, actuaciones callejeras, etc.) y también servía para guardar testimonio, es decir, hacer memoria de todos esos paisajes, urbanos, antropológicos o políticos tan cambiantes.

Todo ello es plenamente visible, por tomar algunos ejemplos clave, en los vídeos *Moderidad bárbara* (1989) o *Contracorriente* (1991) de Carlos Mendoza en los que, con su cámara pequeña y siempre pegada al fragor de los sucesos, nos adentra en distintos puntos de contesta-

indígena en Oaxaca del que hace parte muy activa el videocreador Bruno Varela.

ción (las calles de Ciudad de México agitadas por protestas y golpes de la policía, la rebelión en Chiapas o el drama de la frontera). Es también palpable en varias piezas alegóricas de Ximena Cuevas tales como *Víctimas del pecado neoliberal* (1995) o *Medias mentiras* (1995), dos ejemplos muy satíricos del desapego hacia el aparato de poder (también mediático). Si la primera usa películas del cine clásico mexicano que, recicladas y montadas, cuestionan los discursos del PRI, además de reescenificar los asesinatos a Colosio y Massieu, la segunda consiste en descripciones parciales de Cuevas frente a la cámara sobre imágenes mediáticas. Combinadas, las imágenes de *Medias mentiras* desarman a una clase media mexicana que estipula una serie de deberes y diversiones para la perfecta mujer. El video incorpora muchos fragmentos de memorias, imágenes asociativas y su estructura está intercalada con cortes comerciales. En un momento dado seguimos los pasos de una mujer transexual en Chiapas que se presenta a las elecciones contra el Partido Revolucionario Institucional y hace un discurso por la dignidad y la tierra del pueblo chiapaneco y contra el miedo a sus luchas y en favor de una actitud rebelde contra el estado, cuya fuerza contrasta con la banalidad de los anuncios tomados de la televisión. Por su parte, Minter produce en sus obras denuncias muy abiertas del carácter desigual que estaba adquiriendo la Ciudad de México debido al éxodo rural desatado por la violencia y la venta de tierras. Así, en *Viajes en un día y una noche por la Ciudad de México* (1997), *Nadie es inocente* (1985-6), *Alma Punk* (1991) o *Érase una vez un tren* (1985-2014), Minter despliega una o varias pantallas para conversar con habitantes de la ciudad (sobre todo jóvenes, mujeres y migrantes) que se quejan del drástico cambio que ha experimentado tanto su vida como la propia ciudad y de la dureza y violencia que la caracteriza, muy distinta a la vida en el campo del que algunas de estas personas han llegado. Finalmente, la naturaleza extremadamente precaria que adquiere el trabajo en esta nueva era informal es denunciada por Francis Alÿs en sus paseos y acciones: *El colector*, 1990-92 muestra al artista recogiendo basura del suelo como un pepenador.

En estos ejemplos y en tantos otros es notorio que, por su tamaño menor y en virtud de la naturaleza independiente de los espacios donde se distribuía, el vídeo otorgaba una enorme libertad a quienes lo manipulaban. Libertad de movimiento (que dio lugar a la figura del artista nómada y en perpetuo viaje por esos circuitos posnacionales). Libertad temática: pues se amolda a todo tipo de registros), libertad de exhibición: por cuanto, por vías muy austeras, daba la posibilidad de producir muestras sin necesidad de permisos, guiones, autorizaciones ni grandes costos, exposiciones en las que, además, podía conocerse en un tiempo muy corto lo que los videoastas estaban desarrollando, en la medida en que los tiempos de ejecución del vídeo, a diferencia de otras artes y, decididamente del cine industrial, son muy reducidos. O, finalmente, libertad formal: el catálogo de manipulaciones visuales que ofrece esta tecnología y que va desde cambios de ritmo a desfases, detenciones, fusiones, coloreados, sobreimpresiones, borrados o parpadeos, duplicidad de pantallas, temporalidad “real”, etc., ayudaba a deshacer los lenguajes artísticos canónicos. Generaba, además, una sensación de manipulación del tejido de lo real —a veces imbuida de la estética pop, psicodélica o kitsch aún populares en los años noventa— y no meramente de su representación, algo que los creadores de los años noventa perseguían, bien para mofarse de esa realidad desagradable, para cuestionarla o proponer otra. No sorprende así en modo alguno que su presencia y su estudio, junto con la del cine experimental, fuera nuclear en esos enclaves que concentraban a los ánimos renovadores. Recordemos, por tomar un ejemplo, la relevancia que adquirió el vídeo entre las actividades que puso en marcha el colectivo Curare:

Curare también se ocupó de incluir eventos que abordaran la producción de video desde una perspectiva experimental, artística e independiente. Los realizadores mexicanos Sarah Minter y Gregorio Rocha, cercanos a los planteamientos y labores del colectivo, fueron los principales colaboradores en este tema, ambos realizadores y apasionados del video. Explorando el mismo interés, en marzo de 1994 Curare fue anfitrión del primer festival de video hecho por mujeres...(Sánchez Blanco y González Solís, 2022, p. 26)

Quedémonos, por un momento, con este último apunte: la existencia de un vídeo feminista. Porque, ciertamente, gracias a su tamaño pequeño y fácil uso, el vídeo es una técnica discreta, poco invasiva, casera, que posibilita una aproximación sumamente cercana al material, casi diríamos para el caso, pegada a la carne de lo filmado. Era la mejor forma de obtener ese minimalismo cargado de sentido y de crear ese arte de la vida cotidiana que buscaban muchos artistas por aquel entonces. Por todo ello, el vídeo, no solo fue prolijamente empleado entre los miembros de la nueva vanguardia sino que también sería usado con fruición por una serie de mujeres artistas que formaba parte de ella. Entre múltiples cuestiones, el vídeo les permitía una exploración del cuerpo y les servía para denunciar los problemas propios de las mujeres, haciendo así prevalecer un componente fuertemente autorreferencial en sus filmaciones, pero dentro siempre del amplio programa de crítica contracultural y lucha feminista. “Es por ello – dictamina Sierra Torre hablando justamente de ese arte feminista mexicano de fin de siglo– que los lenguajes emergentes como la instalación o el video ocuparon un lugar perceptible [...] pues perseguían decir algo no dicho desde un lugar distinto al canon artístico de su momento” (2012, p.48). Además de las preocupaciones mayores, típicas del ambiente del feminismo de Segunda Ola de los años setenta por procurar un ascenso al ámbito público de la mujer, ocuparlo¹⁶, durante los años noventa aparecen otros campos de batalla. En respuesta a la publicidad y la pornografía en ascenso, se impone también la necesidad de generar una visión personal de la subjetividad, el cuerpo de la mujer, la intimidad y la vida cotidiana, esto es, contarla y filmarla antes de que otros medios se arrogaran el poder de hacerlo. Como sintetiza Adriana Zapett, historiadora del video en México:

Los profundos cambios sociales que se gestaron en las décadas anteriores, se agudizaron en ésta; el capital se reorganizó produciéndose un salto cuántico en lo científico y tecnológico, y en el videoarte, como en otras expresiones denominadas “alternativas”, se respondió a una condición individualista en que predominó un discurso introspectivo, autobiográfico y autorreferencial. [...] Mar-can enfoques subjetivos, intimistas, eróticos, políticos, entre otros, en las distintas trayectorias de los videoastas. (Zapett Tapia y Rubí Aguilar, 2014, p. 24 y 9)

Esta condición “individualista” no debe entenderse tan solo como la expresión de un narcisismo simplista sino que, nuevamente, se trata de un intento por reforzar la noción del arte como mecanismo para adueñarse de lo que aun teniéndose (la voz o el cuerpo) no se posee

16 De ahí el uso tan extendido durante los setenta y los ochenta de la performance, los carteles o las acciones de guerrilla. Para el arte feminista en México desde el 68 hasta las décadas de los noventa acúdase a los estudios de las profesoras Karen Cordero, Araceli Barbosa, Gabriela Aceves y Elisa Cabrera García.

porque su representación queda en manos ajenas. Al acercarse al terreno de lo íntimo, lo privado o, por qué no, lo sexual, este vídeo en primera persona que salvaría esa falta, se convirtió en un potente instrumento de autonomía. Para Minter, facilitaría así una tarea emancipatoria: “La sexualidad tiene que ver con una posición política y con la libertad. Es uno de nuestros grandes elementos en donde se conjuga la represión; quiero decir, si alguien no es dueño de su cuerpo y si no se puede expresar, difícilmente va a poder hacer otras cosas. El cuerpo es la herramienta política más cercana” (tomado de Delgado, Henaro y Minter, 2015, p. 39). En la misma línea, tomemos el testimonio, nuevamente, de Cuevas. La cita es larga aunque merece la pena reproducirla. Está tomada de una cinta, *Mi encuentro con la tv*, en la que la autora se graba en el interior de su departamento mirando fijamente a la cámara:

Me metí en mi casa después de no soportar el gran aparato y las grandes pretensiones del cine, me metí a mi casa con una cámara casera, yo creo que en un principio para intentar reconocirme. Llamo a mi trabajo documental porque no planeo las cosas, voy respondiendo según se va desarrollando la vida misma. La cosa es que el video nace como un medio irreverente. Hace cuarenta años salen a la venta las cámaras de video y en ese momento de los estudios de televisión salen corriendo estas cámaras en manos de los artistas y empieza siendo molesto para la tele porque comenta lo que son las manipulaciones de los medios. *El video nace como un medio incómodo porque trata sobre todo de la libertad*, es un medio que no tiene por qué pedirle permiso a nadie, que trata de los individuos y siempre es incómodo ser individuo. La libertad del video siempre ha sido una amenaza de alguna manera, cuenta las historias que no son oficiales, las historias secretas de los países, lo más íntimo de las personas, y eso siempre es incómodo.

En otra ocasión añadiría:

Mi formación es en cine, en la industria... Me compré una cámara casera con la idea de tomarla como un cuaderno de apuntes, para encontrar una forma de ver. Desde que la cámara entró a mi casa me di cuenta que no era un cine en chiquito sino que tenía su propio lenguaje, *el lenguaje del secreto*. Me encerré con la cámara casi un año, sin saber bien a donde iba el material que grababa. Ya nunca quise volver a hacer cine y jamás intenté hacer cine con mi camarita, *el medio me apasionó por su inmediatez, por su intimidad. Los vídeos se los enseñaba a mis amigos en la casa.* (Tomado de Llanos, 2008, p. 172)

Voltear la cámara de frente hacia sí es mostrarse en el acto de trabajar, filmarse en pleno proceso productivo pero, además, era un intento por hacerse dueña de la imagen de ese yo femenino y a su intimidad en un momento en el que el mercado intentaba asentarse en cada resquicio de vida y en cada poro de la piel (sobre todo de la femenina). Además de un desafío al reparto dominante de los medios de representación social, vibraba en ello la necesidad de hacer visibles unos cuerpos y unos gestos cotidianos que estaban ocultos pero, sobre todo, hacerlos visibles no en tanto que objetos fetiche sino como producto de unos sujetos que tienen una mirada emancipada en el mundo.

A modo de conclusión

Llegados a este punto podemos extraer algunas ideas recopilatorias. La consideración principal que hemos tratado de subrayar en este ensayo es que las circunstancias históricas tan marcadas por las que atravesó la República mexicana al concluir el siglo, generarían un escenario cultural en transición, por vez primera abierto al capital privado, con los consabidos riesgos de absorción que ello arrastra, pero todavía lastrado por el control más o menos autoritario del estado. La cascada de crisis que hubieron de sufrir los mexicanos llevó a los creadores a ocuparse de temas sociales, antiguos o emergentes, mientras el deseo de encontrar rincones de libertad y discusión les condujo a fundar proyectos autónomos o a resaltar el interés de lo menor. Entre ellos, reclamaron el derecho a narrar la intimidad de cada cual, a apropiársela lejos de los arquetipos de la industria y desoyendo a quienes pregonaban que todo artista con aspiraciones políticas tiene, a la fuerza, que ocuparse de las grandes gestas de la colectividad en obras monumentales y públicas desatendiendo lo privado, lo más cercano, como si este no fuera un terreno de lucha, político por derecho propio.

Esta coyuntura histórica explica que, a diferencia de lo que ocurría en muchas otras latitudes, al producirse en un momento decisivo de su historia, el vídeo mexicano no puede entenderse ni como una mera meditación sobre el propio cine (el problema del médium cinematográfico) ni como una expansión de lo pictórico en la sala (de hecho en el ámbito del arte neoconceptual mexicano de los noventa hay un claro rechazo a lo pictórico, por cuanto se lo relacionaba con la cultura oficialista y comercializada), sino como una manera de producir una reflexión crítica sobre la coyuntura histórica, la sociedad, la globalización y la circulación de imágenes en el espacio público. En manos de documentalistas, imbuidos aún del espíritu contestatario de los años setenta, el video hizo las veces de altavoz de los malestares sociales mientras en el contexto del cambio de paradigma artístico, su versatilidad le convirtió en la herramienta preferida de una pléyade de artistas jóvenes, entre los que se encontraban no pocas autoras dispuestas a profundizar en la ya rica tradición de arte feminista en México.

La manera distintiva de trabajar con el equipo de vídeo que se desplegó en México no está pensada —como sí ocurrió en otros contextos— como un ejercicio de fetichismo tecnológico, una prolongación de la pieza fílmica en el formato de la instalación o una simple retirada de la imagen en movimiento al terreno artístico sino, sobre todo, como un instrumento para seguir demostrando las carencias políticas de la esfera pública y proponer modos de percepción de la realidad y la Historia resistentes a la tónica general de la cultura oficial. En resumen, desde finales de los setenta y fuertemente en los años noventa, la palabra video no designaba una novedad más sino un movimiento cultural. Hoy, se alegraba Minter, “ya no se puede negar la existencia de este medio en continua transformación en la vida artística, social e institucional contemporánea” (2008, p. 167).

Referencias bibliográficas

- AA.VV. (1992) *Segunda Bienal de Vídeo de México*. Ciudad de México: Grupo Mundo.
- AA.VV. (2014) «Carta», *Carta. Revista de pensamiento y debate de Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*, (5).
- AA.VV. (2015) *Sarah Minter. Ojo en rotación. Imágenes en movimiento. 1981-2015*. México: MUAC.
- Abaroa, E. (1995) *Acné, o el nuevo contrato social ilustrado*. Ciudad de México: Museo de Arte Moderno de México.
- Aguilar, L. A. (2008) «El último tramo, 1929-2000», en *Nueva historia mínima de México ilustrada*. México: Colmex, pp. 468-539.
- Álvaro Vázquez Mantecón (2012) *El cine súper 8 en México (1970-1989)*. Editado por F. de la UNAM. México D. F.
- Argüello Grunstein, A. (2003) «Pensamiento y arte en los 90. Debates, versiones, rupturas», *Addenda*, (5), pp. 2-58.
- Botey, M. y Medina, C. (eds.) (2014) *Estética y emancipación. Fantasma, fetiche y fantasmagoría*. Ciudad de México: Siglo XXI.
- Candela, I. (2012) *Contraposiciones. Arte contemporáneo en Latinoamérica. 1990-2010*. Madrid: Alianza Forma.
- Cardoso, A. (2021) «Imagen global, trabajos precarios y feminismos en el México neoliberal», en AA.VV. (ed.) *¡Abajo el muro! Arte, neoliberalismo y emancipación desde 1989*. Ciudad de México: Museo Universitario de Arte Contemporáneo de la UNAM, pp. 258-278.
- Cruzvillegas, A. (2000) «Tratado de Libre Comer», en *Yo y mi circunstancia. Movilidad en el arte contemporáneo mexicano*. Montreal: Museo de Bellas Artes, pp. 14-24.
- Cruzvillegas, A. (2022) «Cultura», *Revista de la Universidad de México*, (13), pp. 12-17.
- Debroise, O. (2018) *El arte de mostrar el arte mexicano. Ensayos sobre los usos y desusos del exotismo en tiempos de globalización (1992-2007)*. Ciudad de México: Cubo Blanco.
- Delgado, C., Henaro, S. y Minter, S. (2015) «En diálogo con Sarah Minter», en Sarah Minter. *Ojo en rotación. Imágenes en movimiento 1981-2015*. Ciudad de México: Museo Universitario de Arte Contemporáneo de la UNAM, pp. 28-138.
- Gallo, R. (2004) *New Tendencies in Mexican Art: The 1990's*. Nueva York: Palgrave MacMillan.
- Harvey, D. (2007) *Breve historia del neoliberalismo*. Madrid: Akal.
- Henaro, S. (ed.) (2016) *Antes de la resaca. Un debate de los noventa en México*. México D. F.: Museo Universitario de Arte Contemporáneo de la UNAM.
- Hinojosa Córdova, L. (2016) «El cine mexicano en tiempos de acuerdos y tratados internacionales: crisis, transformaciones y continuidades», Chasquí. *Revista Latinoamericana de Comunicación*, (132), pp. 47-63.
- Lemus, R. (2021) *Breve historia de nuestro neoliberalismo. Poder y cultura en México*. Ciudad de México: Debate.
- Llanos, F. (2008) «Vídeo mexicano actual: un hoy sin ayer y un ayer con un mañana», en Baigorri, L. (ed.) *Vídeo en Latinoamérica. Una historia crítica*. Madrid: Brumaria, pp. 169-177.
- López Cuenca, A. (2004) «El traje del emperador La mercantilización del arte en la España de los años 80», *Revista de Occidente*, (273), pp. 21-36.

- López Cuenca, A. (2022) «El muro de los lamentos. Política y melancolía en el arte contemporáneo en torno a 1989», en AA.VV. (ed.) *¡Abajo el muro! Arte, neoliberalismo y emancipación desde 1989*. Ciudad de México: Museo Universitario de Arte Contemporáneo de la UNAM, pp. 8-36.
- Magalí Arriola (2002) «Presentación», en Coartadas-Alibis. *México 2001: iniciativas privadas a contrabando*. París: Centro Cultural de México en París, pp. 1-10.
- Medina, C. (2017) *Abuso Mutuo. Ensayos e intervenciones sobre arte postmexicano. (1992-2013)*. Ciudad de México: Editorial RM.
- Minter, S. (2008) «A vuelo de pájaro, el vídeo en México: sus inicios y su contexto», en Baigorri, L. (ed.) *Vídeo en Latinoamérica. Una historia crítica*. Madrid: Brumaria, pp. 159-167.
- Montero Fayad, D. (2012) *El cubo de Rubik: arte mexicano en los 90*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Noyola, A. (1999) «Introducción al vídeo mexicano», en *Festival de video y artes electrónicas vidarte*. México: CONACULTA, pp. 7-9.
- Ribeiro, R. (2019) *Arte contemporáneo latinoamericano en España: Dos décadas de exposiciones (1992-2012)*. Granada: University Press.
- Rocha, G. (2010) «El video busca su casa. Notas sobre el funcionamiento de “La sala del deseo”, 1994-1995», en (Ready) *Media: hacia una arqueología de los medios y la invención en México*. Ciudad de México: CONACULTA, pp. 447-461.
- Rodríguez, I. (2020) *El nuevo cine y la revolución congelada. Una historia política del cine mexicano en la década de los setenta*. Ciudad de México: El Colegio de México.
- Rush, M. (2002) *Nuevas expresiones artísticas a finales del siglo XX*. Madrid: Destino.
- Sánchez Blanco, M. y González Solís, J. (2022) «Curare. Venenos, remedios y estrategias críticas, 1991-2010», en *Curare. Venenos, remedios y estrategias críticas, 1991-2010*. Ciudad de México: Museo Universitario de Arte Contemporáneo de la UNAM, pp. 96-299.
- Sánchez Pardo, I. (2019) *La proyección del neoliberalismo. Las transformaciones del cine mexicano (1988-2012)*. Nashville,: Vanderbilt University Press.
- Sierra Torre, A. (2012) *Instalación por mujeres. Arte y género en los noventa*. Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes de México.
- Volpi, J. (2004) *La guerra y las palabras: una historia intelectual de 1994*. Ciudad de México: Ediciones Era.
- Williamson, E. (2009) *Historia de América Latina*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Wood, D. (2010) «Audiovisual experimental contemporáneo en México», en (Ready) *Media: hacia una arqueología de los medios y la invención en México*. Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes de México, pp. 239-263.
- Wood, D. (2017) *El espectador pensante. El cine de Jorge Sanjinés y el Grupo Ukamau*. México: La Carreta Editore.
- Zapett Tapia, A. y Rubí Aguilar, C. (2014) *Videoarte en México. Artistas nacionales y residentes*. Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes de México.