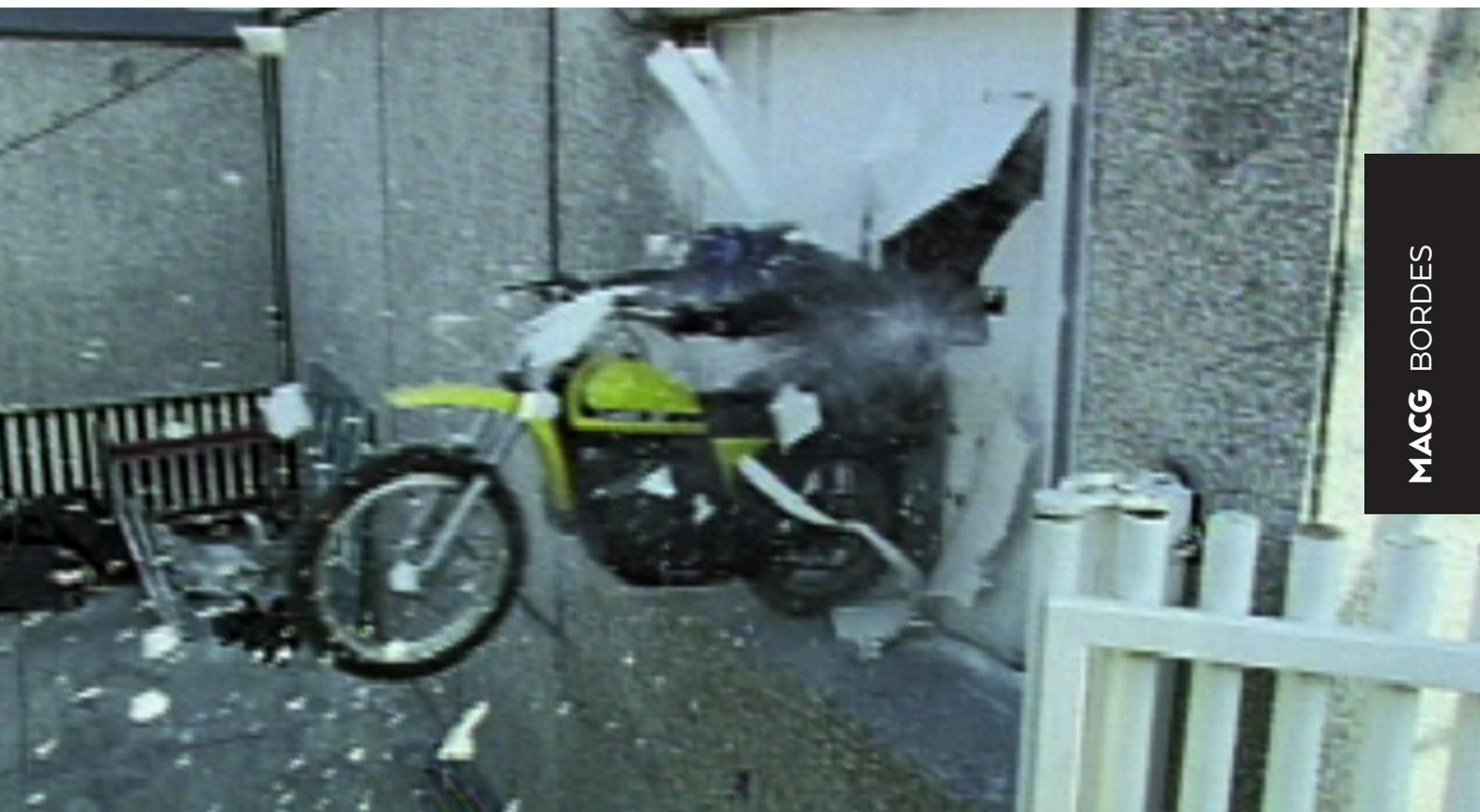


MACG BORDES

UN LUGAR EN UN MOMENTO

PRÁCTICAS DE SITIO ESPECÍFICO

14 OCT 22
05 MAR 23



MACG BORDES

 **MACG**

 **MACG**

ENTRE LA DÉCADA DE 1980 Y LA PRIMERA DEL S. XXI, SE REALIZARON VARIADAS

experimentaciones que encontraron fuera de los espacios museísticos un lugar para la creación y exhibición. Desde plazas públicas hasta una heterogénea cantidad de espacios gestionados por artistas en estudios, casas, edificios abandonados, albercas... casi cualquier territorio devino lugar posible para la expansión de los límites de la creación artística, superando los formatos tradicionales: la pintura y la escultura.

Un lugar en un momento reúne una serie de ejercicios –desarrollados fundamentalmente durante las décadas ya mencionadas, aunque con algo de soltura hacia adelante– que tienen en común haber sido creados a partir de la práctica de la sitio especificidad. Puede definirse esta práctica como una forma de creación de objetos y de ejecución de acciones que guardan una estrecha relación con el lugar en el que se producen y exhiben, y que pueden acontecer tanto en espacios interiores como exteriores, públicos o privados. Muchas de las veces, estas obras se entienden como existencias efímeras y no privilegian la permanencia deseada tradicionalmente por los objetos artísticos, y por los museos que buscan, también, su conservación.

La sitio especificidad se postula aquí como una lente que permite observar las particularidades de las prácticas artísticas en un par de décadas extrañas, de intensa experimentación, marcadas por una significativa transformación que el sistema del arte mexicano sufrió en esferas formales, conceptuales y contextuales. Esas décadas atestiguan el surgimiento-establecimiento de prácticas, lenguajes y sus aliadas nomenclaturas (instalación, intervención, performance, sonoridades y textualidades), así como la alteración del contexto que provocó el neoliberalismo económico sin contrapeso y el consecuente infocapitalismo que propició.

Por su condición de arte muchas veces efímero, la práctica de la sitio especificidad se volvió un ente extraño que el mercado no pudo deglutir con la facilidad con la que colecciona y especula con los objetos y formatos más tradicionales –aunque recientemente la documentación y los archivos hayan abierto una puerta comercial en el campo. Por su condición de transitoriedad, la práctica sitio específica, no legó objetos a la historia, sino imágenes que las atestiguan.

La muestra revisita algunos momentos y personajes que la historiografía reciente ha estudiado, y postula también una mirada sobre otros personajes y fenómenos que no se asentaron tan cómodamente en la narrativa de esos años y que quedaron por fuera de los marcos de referencia que se solidificaron. Quizás se deba a que se leyeron como demasiado radicales o quizás aislados en su oposición al ambiente contra el que se revelaban. Se presentan entonces aquí, también, en relación.

La presente muestra se dibuja a partir de las huellas de esos años: no estamos ante las obras, no gozamos su inestabilidad, y su radical experimentación nos llega a modo de recuerdo oblicuo. Estamos ante la memoria producida y ante la distancia que se nos impone.

Proponemos este momento para realizar un prolongado ejercicio de observación ante las relaciones que se postulan entre objetos, sujetos, espacios y momentos. ¿Cómo se modifican mutuamente? ¿Cómo nos toca el espacio que nos rodea, cómo incidimos en el momentáneo territorio que nos contiene?

Gaby Cepeda y Mauricio Marcin

LA TORRE DE LOS VIENTOS

Durante 1996 y 2004, la *Torre de los vientos*, escultura realizada por el uruguayo Gonzalo Fonseca como parte del proyecto de arte público de la Ruta de la Amistad en el marco de las olimpiadas de 1968, fue utilizada por diversos artistas como espacio de experimentación y exhibición de obras creadas específicamente en relación a esa escultura habitable. El espacio interior de la escultura se encuentra emparentado con los postulados de la arquitectura emocional que Mathias Goeritz delinea una década antes con la creación del Museo Experimental el Eco.

El proyecto de la Torre fue gestionado por el artista Pedro Reyes, quien mediante patrocinios y apoyos privados e institucionales generó un nutrido programa que logró producir 27 instalaciones. Guiado por las premisas de Goeritz –en las que la arquitectura y sus formas no obedecen obstinadamente a la función sino que buscan ante todo provocar emociones y dislocar los posibles usos del espacio–, Reyes convidó a lxs artistas a intervenir la Torre o a plantear sus obras en relación a ésta, las cuáles algunas veces sucedieron fuera del propio espacio de la escultura.

Pedro Reyes, explica los lineamientos del proyecto:

1. El artista habrá de llegar con la mente en blanco: su idea habrá de surgir a partir de la experiencia directa del espacio.
2. Sólo habrán de realizarse proyectos imposibles de realizar en otro sitio.
3. La nueva idea puede implicar un cambio de estilo, ajeno al curso de su "opus". La intuición, probar ser más fuerte que sus dudas.
4. Habrá de presentarse una sola pieza.
5. Se espera que el/la artista transforme radicalmente la experiencia del lugar.
6. Están prohibidos los formatos timoratos, los juguetes de plástico, los videos anémicos y los papelitos sujetos con alfileres a los muros.
7. Está prohibido cualquier tipo de transacción comercial. Sólo podrán exhibirse obras que nadie pueda vender y que nadie quiera comprar.
8. Terminada la intervención, ésta será destruida.
9. No habrán de conservarse fragmentos o fetiches, salvo aquellos que tengan un fin estrictamente documental.

Los artistas que desarrollaron obras y sucesos fueron: Pedro Reyes, Tsuyoshi Ozawa, Kenneth Bostock, Alberto Dilger, Verena Grimm, Enrique Jezik, Mauricio Rocha, Robert Chambers, Terence Gower, Silvia Gruner, Santiago Sierra, Ángel Ricardo Ríos, Felice Varini, Gustavo Artigas, Germaine Koh, Héctor Zamora, Omar Rosales, Thomas Glassford, Claudia Fernández, Néstor Quiñones, Iván Abreu, Alejandra de la Puente, Sean Snyder, Paulina Lasa, Doménech y Anton Vidockle/ Julieta Aranda.

Sin título (*la Torre de los Vientos, escultura de Gonzalo Fonseca*), 1968
Fotografía
Impresión digital, 2022
Cortesía de Pedro Reyes

AUTOR DESONOCIDO

Sin título (*la Torre de los Vientos, escultura de Gonzalo Fonseca*), 1968
Plata gelatina
Cortesía de Pedro Reyes

MAURICIO ROCHA

Sin título (*la Torre de los Vientos, escultura de Gonzalo Fonseca*), 1998
Madera
Cortesía del artista

MAURICIO ROCHA

Intervención a la Torre de los Vientos, 1998
Fotografías e invitación
Cortesía de Pedro Reyes

Mauricio Rocha intervino la escultura de Gonzalo Fonseca mediante la creación de una estructura que recorría los muros interiores de la Torre de los Vientos, permitiendo a lxs visitantes transitar el espacio de piso a techo. Para la intervención construyó un ensamblaje de maderas que recuerdan, por un lado, a la cimbra que se utiliza en las construcciones arquitectónicas, y por el otro, a su propia obra anterior *Apuntalamiento a nuestras ruinas modernas* (1987) realizada en colaboración con Mauricio Maillé y Gabriel Orozco en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México. La intervención ofrece una estructura desnuda, espejo de las entrañas de la escultura de Fonseca que evoca tanto la fortaleza como la fragilidad de toda pretensión arquitectónica y monumental.

KENNETH BOSTOCK

Dos sonidos, 1997
Fotografías e invitación
Cortesía de Pedro Reyes

El artista ejecutó acciones que hicieron de la escultura/arquitectura de la Torre un cuerpo sonoro, golpeándola y exhibiendo sus cualidades resonantes. Se dice que en el interior, los sonidos pueden llegar a tener un eco de nueve segundos de duración. En el interior, dos monitores presentaban video de la mano de Bostock golpeando la escultura, repitiendo el gesto allí dentro desvinculado de los sonidos que producía.

VERENA GRIMM

ad.libitum, 1998
Fotografías e invitación
Cortesía de Pedro Reyes

PEDRO REYES

Macramé en Psico-Horticultura, 2000

Fotografías e invitación

Cortesía de Pedro Reyes

Durante el proyecto de Reyes, la Torre devino jardín y laboratorio experimental que investigó las relaciones de las plantas con las personas. Durante los dos meses de la intervención se hicieron actividades “enfocadas a desarrollar las áreas verdes del cerebro tales como preparar árboles, visitas al jardín botánico, catalogación de hojas” en palabras del artista.

ENRIQUE JEZIK

Paisaje: 45000 kilogramos de hielo, 1998

Fotografías e invitación

Cortesía de Pedro Reyes

Jezik intervino el interior de la Torre, saturándola con 300 bloques de hielo cada uno de 70 centímetros de altura, los cuales cubrieron la totalidad del espacio. Durante las tres semanas de duración aconteció el deshielo de los bloques que se documentó, diariamente, desde el mismo ángulo.

TERENCE GOWER

Plafón de suspensión, lámparas fluorescentes, 1998

Fotografías e invitación

Cortesía de Pedro Reyes

La intervención de Gower consistió en colocar un plafón al interior de la escultura, de tal modo que cuando los visitantes ingresaban por la entrada superior a la Torre, se encontraban con la “parte oculta” del plafón, comúnmente invisible. De ese modo, se podía observar el lado caótico y sucio que evade toda propuesta arquitectónica. Si los visitantes esquivaban el techo, podían entonces ingresar visualmente al reverso limpio y prístino de la instalación: un espacio reducido por el bajo techo, iluminado por lámparas fluorescentes. Un tercer elemento, en el exterior de la Torre, anunciaba la muestra con lenguaje publicitario.

HÉCTOR ZAMORA

$a=360^\circ r/R$, 1998

Fotografías e invitación

Cortesía de Pedro Reyes

Zamora colocó una gran tela blanca al interior de la Torre, la cual fue previamente tensada a diversos puntos. Esta estructura creaba una segunda naturaleza, un espacio otro dentro de la escultura habitable. El título del proyecto, $a=360^\circ r/R$, es la fórmula algebraica que fue utilizada para calcular el desarrollo de la membrana; una estructura flexible que tuviera la particularidad de cambiar de forma al penetrar en ella.

SANTIAGO SIERRA

Obstrucción de una vía con un contenedor de carga, 1998

Fotografías y registro en impresión digital

Cortesía de Pedro Reyes

Un camión de la empresa Jumex bloqueó los carriles laterales del Periférico, justamente a la altura en donde se encuentra ubicada la Torre de los vientos.

SANTIAGO SIERRA

Obstrucción de una vía con un contenedor de carga, 1998

Registro fotográfico de la acción

Impresión digital, 2022

Cortesía del artista

NÉSTOR QUIÑONES

Luz adentro, 2001

Fotografías

Cortesía de Pedro Reyes

Quiñones, miembro durante algunos años de una orden sufí, construyó una vela de parafina en forma helicoidal que ascendía hasta lo alto de la Torre. Durante la inauguración de su intervención, Quiñones encendió la vela que fue consumiéndose lentamente y goteando, dejando rastros de la acción en el piso de la Torre. Quiñones hizo de este modo un gesto que pretendió contribuir a la armonía, en medio del frenesí civilizatorio que rodea a la Torre de los vientos. Dice Quiñones: “Con los sufíes se canta y se baila alrededor de una vela, la vela es la luz del corazón y la luz del universo”.

NÉSTOR QUIÑONES

Luz adentro, 2001

Registro fotográfico de la instalación

Impresión digital, 2002

Cortesía del artista

CLAUDIA FERNÁNDEZ

Alberca, 2001

Fotografías e invitación

Cortesía de Pedro Reyes

Un clavadista profesional ejecutó diferentes movimientos sobre un trampolín colocado al interior de la Torre a siete metros de altura. La acción construyó paulatinamente una situación de tensión y peligro pues no se colocó red de contención. Un charco de cloro completaba la instalación, cuyo intenso olor evocaba a la alberca ausente.



CLAUDIA FERNÁNDEZ

Alberca, 2001

Registro fotográfico de la instalación

Impresión digital, 2022

Cortesía de Pedro Reyes

ALE DE LA PUENTE

Divorcio, 2002

Fotografías

Cortesía de Pedro Reyes

El 13 de julio de 2002, Ale de la Puente celebró una ceremonia de divorcio de su pareja Francisco Rentería, en la *Torre de los vientos*. La acción otorgaba una función ampliada a la escultura: la de lugar de ceremonia secular, que expandía sus imaginables usos iniciales.

PAULINA LASA

Alicia, 2002

Fotografías

Cortesía de Pedro Reyes

PAULINA LASA

Alicia, 2002

Registro fotográfico de la intervención

Impresión digital, 2022

Cortesía de Pedro Reyes

EDUARDO ABAROA

Stonehenge sanitario, 2006

Registro fotográfico de la intervención

Impresión digital, 2022

Cortesía del artista

En la azotea del Hotel Sheraton, Abaroa realizó la “recreación” de Stonehenge, en vez de construirlo de monolitos, lo hizo con sanitarios portátiles. La instalación creó una situación astronómica imposible: el solsticio de verano. Si bien el emplazamiento de Abaroa no constituyó un evento o instalación pública (estuvo cerrada y sucedió bajo invitación), una de las intenciones de la obra sí pretendió ser la discusión sobre esa categoría del arte y una reflexión sobre lo impositivo y arbitrario de todo monumento. La obra tuvo un segundo momento de existencia/exhibición, a modo de documentación diversa, en la Sala de Arte Público Siqueiros que comisionó la pieza bajo la curaduría de Itala Schmelz.

EDUARDO ABAROA

Obelisco roto portátil para mercados ambulantes,

1991-1993

Vista de la instalación

Impresión digital, 2022

Cortesía del artista

La obra de Abaroa surge como una reinterpretación del *Obelisco roto* (1963) de Barnett Newman. La alteración formal y material de Abaroa implica también una subversión de los significados y de los métodos de apropiación de la cultura dominante desde México.

La obra de Abaroa, hecha de acero, cuerdas y lona como las que se utiliza en los mercados ambulantes de la ciudad, propone una alegoría sobre la inestabilidad de las estructuras sociales y de la fragilidad económica. Creada originalmente para ser exhibida en el marco de un mercado ambulante, fue también emplazada en el espacio Temístocles 44 (y posteriormente en muchos otros espacios como museos y galerías), provocando así una discusión sobre las formas en las que una obra de sitio específico se modifica y altera por el contexto que la contiene, y viceversa.

MAURICIO ROCHA

Representar/intervenir, 1999

Registro fotográfico de la intervención en Ex-Teresa

Arte Actual

Impresión digital, 2022

Fotografía de Jaime Navarro. Cortesía del Centro de Documentación Ex Teresa | Ex Teresa Arte Actual

**MICHAEL COOMBS, MINERVA CUEVAS,
MAURICIO ROCHA Y SANTIAGO SIERRA**

Representar/intervenir, 1999

Registro de las intervenciones

Video, (10 min)

Cortesía del Centro de Documentación Ex Teresa | Ex Teresa Arte Actual. Documentos digitalizados con el apoyo del Programa Iberarchivos-ADAI (Apoyo al Desarrollo de Archivos Iberoamericanos), 2017 y con el apoyo de Cineteca Nacional. Edición de materiales M8 E18, VHS R9, 9.1 y 9.5 realizada por el MACG.

La exposición sucesiva, más que colectiva, convocó a una serie de procesos en los cuales las acciones de un artista modificaron las del siguiente. Santiago Sierra retiró todo el piso de la nave central de Ex Teresa Arte Actual, que se había colocado en dicho espacio para corregir el desnivel que el hundimiento histórico ha provocado. Con los materiales retirados por Sierra y un equipo de trabajadores, Mauricio Rocha construyó una estructura transitable que recuerda a esa otra estructura que instaló al interior de la *Torre de los vientos*, en 1997. El experimento colectivo reflexionó sobre la posibilidad de intervenir los espacios de Santa Teresa la Antigua, vinculando las obras y las acciones que ahí sucedieron con la carga histórica y emotiva que el lugar guarda. La muestra enfatizó también la importancia de los procesos por sobre los objetos que de éstos derivan.

FELIPE EHRENBERG

Casualidad MCMXCIII, 1993

Registro de la instalación

Impresión digital, 2022

Fotografía de Ricardo Kirchner. Cortesía del Centro de Documentación Ex Teresa | Ex Teresa Arte Actual.

En 1993, el Museo Ex Teresa se inaugura como un espacio dedicado al “arte alternativo” con *Manifiesta, Muestra de Instalaciones y Performance*, que contó con la participación de Felipe Ehrenberg, Helen Escobedo y Marcos Kurtycz. Para su intervención, Ehrenberg decidió ubicarse en el patio del convento y dejarse guiar por una espontaneidad atropellada: encontró su obra central en la basura, una caja de madera, y la pintó de negro con unos símbolos esotéricos. En el proceso visualizó unos hilos desenredándose de su imaginación, por lo que le sumó unas cuerdas a la caja. Para perfilar la idea de público, colocó 12 sillas naranjas en el patio, y finalmente, a modo de ritual localizado, reclutó a un conchero del zócalo y él mismo actuó como tragafuegos. La basura, la contingencia y el ritual precario como homenajes al centro histórico que cobijó la performance.

FELIPE EHRENBERG

Casualidad MCMXCIII, 1993

Registro de la instalación

Impresión digital, 2022

Fotografía de Ricardo Kirchner. Cortesía del Centro de Documentación Ex Teresa | Ex Teresa Arte Actual.

FELIPE EHRENBERG

Casualidad MCMXCIII, 1993

Registro de la instalación

Impresión digital, 2022

Fotografía de Ricardo Kirchner. Cortesía del Centro de Documentación Ex Teresa | Ex Teresa Arte Actual.

HELEN ESCOBEDO

El pan nuestro de cada día, 1993

Registro de la instalación

Impresión digital, 2022

Fotografía de Ricardo Kirchner. Cortesía del Centro de Documentación Ex Teresa | Ex Teresa Arte Actual.

En 1993, el Museo Ex Teresa se inaugura como un espacio dedicado al “arte alternativo” con *Manifiesta, Muestra de Instalaciones y Performance*, que contó con la participación de Felipe Ehrenberg, Helen Escobedo y Marcos Kurtycz. Escobedo ubicó su instalación en la capilla lateral del ex-convento, y convirtió al sagrario del altar en una suerte de horno del que desfilaba una larga fila de panes, a modo de banda transportadora, atravesando toda la sala. Los panes crudos se situaban sobre arcilla y cascajo, una referencia a la entonces aún presente tragedia del terremoto de 1985. Para Víctor Muñoz, se trata de “una cálida instalación... donde los cuerpos, en la metáfora de los panes, abrigan una esperanza.”

MARCOS KURTYCZ

Serpiente del metro, 1995

Registro de la performance

Impresión digital, 2022

Fotografía de Mónica Naranjo. Cortesía del Centro de Documentación Ex Teresa | Ex Teresa Arte Actual.

Durante el cuarto festival de performance del Ex Teresa, Marcos Kurtycz ejecutó la acción *Serpiente del metro* en el zócalo de la Ciudad de México. El aire que circula por los intestinos de esa otra serpiente mecánica (el metro) y que sale por las distintas aperturas que el sistema de transporte tiene hacia la superficie, permitían inflar las estructuras/esculturas/artefactos dóciles creados por Kurtycz y manipuladas durante la acción. Las bolsas plásticas dibujadas con diversos rostros se inflaban y desinflaban según las exhalaciones del metro, haciendo visible lo invisible. La serpiente de Kurtycz es similar a otros gestos artísticos que utilizan las exhalaciones del metro, entre ellas, la obra *Vivienda para todos* (1995) de Francis Alÿs, que produce un refugio efímero y temporal, construyendo un techo o sombra a partir de las propagandas políticas y de sus residuos plásticos, que se infla y desinfla según el aire caliente. Lo mismo *Apnea* (2010) de Iván Abreu, que montó una instalación cinética sobre los ductos de aire del metro, a un lado del Palacio de Bellas Artes.

Programa televisivo Galería Plástica. Episodio dedicado Marcos Kurtycz, 1995

Video, (13:32 min)

KATIA TIRADO

Producciones Lucha Libre presenta: Las perras en celo... Exhivilización, 1995

Registro de la performance

Video, (45:07 min)

Fondo Lorena Wolfffer, cortesía del Centro de Documentación Ex Teresa | Ex Teresa Arte Actual.

Esta performance, instalación, espectáculo de porno-lucha de Katia Tirado, engloba en su maximalismo el espíritu transgresor con un toque de kitsch que emergió en las prácticas artísticas de los noventas en la Ciudad de México. Tirado describe este performance como el ritual de un ser esquizoide bicefálico, dos mujeres —la misma Tirado y una colaboradora— confrontadas por el falo, un poder ajeno que las enemista y las mantiene en el límite entre lo racional y lo animal. El cuerpo como campo de batalla es visitado al final por un hada cantante, Guadalupe Rosales, acompañada de un gorila guarura que la custodia entre la barbarie.

Este vídeo contiene imágenes que pueden afectar la sensibilidad de algunas personas, y puede no ser apto para niños.

KATIA TIRADO

Producciones Lucha Libre presenta: Las perras en celo... Exhivilización, 1997

Facsímil del cartel original para la presentación de la performance en el Museo de Arte Carrillo Gil

Impresión digital, 2022

Cortesía de la artista y del Centro de Documentación Ex Teresa | Ex Teresa Arte Actual.



MIRNA MANRIQUE

De dolor y de gracia, 1997

Registro de la intervención

Impresión digital, 2022

Fotografía de Lauro Bautista. Cortesía del Centro de Documentación Ex Teresa | Ex Teresa Arte Actual.

MIRNA MANRIQUE

De dolor y de gracia, 1997

Registro de la intervención

Impresión digital, 2022

Fotografía de Lauro Bautista. Cortesía del Centro de Documentación Ex Teresa | Ex Teresa Arte Actual.

Realizada en el marco de *Manifiesta 2: Cábula Situacionista*, la intervención de Mirna Manrique consistió en erigir una serie de esculturas neumáticas a un costado del Sagrario de la Catedral Metropolitana, complicando el paso del público que se vio obligado a convivir, cuando no evitar, las enormes esculturas con forma de Boing triangular. La pieza desbordó los límites del Ex-Teresa y extendió el objetivo último de la “Cábula” convocada por Juan José Gurrola, el de ofrecer al público —voluntario o no— una exploración del juego y del azar en el entorno urbano.

TANIA CANDIANI

Paso sin ver, 1997

Registro de la intervención y performance

Impresión digital, 2022

Fotografía de Julio Orozco. Cortesía del Centro de Documentación Ex Teresa | Ex Teresa Arte Actual.

TANIA CANDIANI

Paso sin ver, 1997

Registro de la intervención y performance

Impresión digital, 2022

Fotografía de Julio Orozco. Cortesía del Centro de Documentación Ex Teresa | Ex Teresa Arte Actual.

SAÚL CORTÉS

Andanzas (Moja2), 1997

Registro de la intervención

Impresión digital, 2022

Fotografía de Julio Orozco. Cortesía del Centro de

Documentación Ex Teresa | Ex Teresa Arte Actual.

MARCOS RAMÍREZ ERRE

El camino de regreso, 1997

Registro de la intervención

Impresión digital, 2022

Fotografía de Julio Orozco. Cortesía del Centro de

Documentación Ex Teresa | Ex Teresa Arte Actual.

Como parte del intercambio “Defe-Tijuas”, el artista colocó 50 moldes de madera con cemento en el zócalo dispuestos en un camino que simbolizaba la carretera que conecta Los Ángeles con el Distrito Federal (DF). En un gesto que después repetiría en su serie *Crossroads* (2000-2013), ERRE agregó 13 letreros con nombres de lugares que se encuentran entre las dos ciudades. El artista después caminó de norte a sur, de Tijuana al DF, “descaminando” la migración de su propia familia.

MARCOS RAMÍREZ ERRE

El camino de regreso, 1997

Registro de la intervención

Impresión digital, 2022

Fotografía de Julio Orozco. Cortesía del Centro de

Documentación Ex Teresa | Ex Teresa Arte Actual.

MARCOS RAMÍREZ ERRE

El camino de regreso, 1997

Registro de la intervención

Impresión digital, 2022

Fotografía de Julio Orozco. Cortesía del Centro de

Documentación Ex Teresa | Ex Teresa Arte Actual.

FRANCIS ALÿS

Placing Pillows [Colocando almohadas], 1990

Registro fotográfico de la intervención

Impresión digital, 2022

Cortesía del artista

Alÿs describe esta acción simple de la siguiente forma: “Mientras caminaba por el centro de la Ciudad de México, coloqué almohadas en las ventanas rotas”. La misma se enmarca en una serie de ejercicios ubicados en los alrededores del zócalo capitalino, los cuales incluyeron pasear un carrito imantado que recolectó desperdicios metálicos en *Colector* (1990-1992); empujar un bloque de hielo por las calles del centro en *Paradox of Praxis I* (1997); conducir un rebaño de ovejas alrededor del asta bandera en el centro del zócalo en *Cuentos Patrióticos* (1997), e incluso, hacer uso de su privilegio identitario para caminar por el abarrotado barrio con pistola en mano en *Re-enactment* (2000).

GUSTAVO ARTIGAS

Salida de emergencia, 2002

Registro de la performance

Video, (2:14 min)

Cortesía del artista

Esta pieza es la más corta en la carrera de Artigas, al haberse realizado en tan sólo seis segundos. En la misma, un doble de películas de acción montado en una motocicleta arrancó desde la rampa del MACG para atravesar la pared de vidrio del lobby y salir disparado al estacionamiento. Artigas califica a esta acción como una “intervención arquitectónica” que modifica la estructura material del edificio que contiene la acción artística, al tiempo que produce un comentario sobre el gusto por la espectacularidad en la sociedad contemporánea.

Para la ejecución de esta acción se convocó a un público que, expectante, aguardó el momento de entretenimiento. El propio artista ha dicho también que la obra se podía calificar como “deporte extremo”, confirmando la conversión en mercancía/espectáculo de todo lo existente. La obra también representó un salto en términos de documentación para Artigas, quien grabó la acción con cámaras de cine de alta velocidad, sumando así a su espectacularidad. La película se muestra en cámara lenta, planteando un contraste entre la velocidad y la violencia destructiva de la acción. Después de su realización el agujero en el muro se mantuvo “exhibido” durante el resto de la exposición.

HÉCTOR ZAMORA

Paracaidista, 2004

Registro de la intervención

Impresión digital, 2022

Cortesía del artista

Durante varias semanas, el artista habitó un capullo enquistado en los muros externos del Museo de Arte Carrillo Gil, con el fin de indagar sobre las formas en que la vida de las grandes ciudades se abre paso en medio del caos. A diferencia de la multiplicación espontánea de los asentamientos irregulares, que eligen usualmente la periferia de las grandes ciudades, el “paracaidista” que llegó a la Avenida Revolución 1608 para construirse un espacio habitable programó el asalto. Zamora realizó un estudio minucioso de las estructuras que sostendrían su hábitat provisional sobre la fachada más visible de un museo que, desde hace treinta años, se ha consolidado como espacio privilegiado para la exploración expresiva.

Texto de Gonzalo Ortega, curador de la intervención.

HÉCTOR ZAMORA

Paracaidista, 2004

Registro de la intervención y del montaje de la misma

Video, (7:39 min)

Cortesía del artista

Registro de la exhibición *Economía de mercado*,
galería kurimanzutto, 1999
Impresión digital, 2022
Cortesía galería kurimanzutto

La primera exposición de la galería kurimanzutto sucedió en 1999 en el mercado de Medellín en la Ciudad de México. En ese entonces la galería contradecía la convención de tener un espacio de exhibición y venta. El comunicado de prensa de esta primera muestra decía: “Para kurimanzutto, los artistas y sus obras son lo más importante, de ahí que, por el momento, no posea un espacio fijo de exposición. Esto permite a la galería adaptarse a las necesidades de cada proyecto”.

En el mercado alquilaron dos puestos, en los cuales todxs lxs artistas representadxs por la galería hicieron obra específicamente para la ocasión y, mayormente, con materiales encontrados en el mismo mercado. Las obras se vendieron en el rango de los 5 a los 600 pesos. Durante el evento, Rirkrit Tiravanija cocinó comida tailandesa y una marimba amenizó la situación artística que descolocó de los espacios normales del comercio del arte.

Participaron: Eduardo Abaroa, Alejandro Carrasco, Abraham Cruzvillegas, Minerva Cuevas, Daniel Guzmán, Philippe Hernández, Jonathan Hernández, Gabriel Kuri, Gabriel Orozco, Damián Ortega, Fernando Ortega, Luis Felipe Ortega, Sofía Táboas y Rirkrit Tiravanija.

BESTABEÉ ROMERO

Un oasis en el desierto de la ciudad, 2002

Registro de la intervención
Impresión digital, 2022
Cortesía de la artista

Para esta intervención, la artista cubrió la Glorieta de La Palma en la Avenida Reforma, con 28 toneladas de arena, convirtiéndola en el prototipo de un oasis —aún sin cuerpo de agua— señalando a la escasez terminal de espacios de descanso en la ciudad.

BESTABEÉ ROMERO

Un oasis en el desierto de la ciudad, 2002

Registro de la intervención
Impresión digital, 2022
Cortesía de la artista



BESTABEÉ ROMERO

No todo lo que brilla es verde, 2002

Registro de la intervención
Impresión digital, 2022
Cortesía de la artista

La artista sumergió en la fuente de la Glorieta de Citlaltépetl en la Colonia Condesa, los esqueletos de seis taxis “ecológicos”, una nomenclatura que les asignó la ciudad y que, como Romero señala irónicamente en el título, se relacionaba más con su color verde que con su eficiencia de recursos.

HELEN ESCOBEDO

Negro basura, negro mañana, 1991

Registro de la intervención
Impresión digital, 2022
Cortesía de Proyectos Monclova

En esta intervención, la artista y voluntarios recogieron basura en el Parque de Chapultepec por apenas un par de horas, logrando recoger 12 toneladas de desechos que fueron acomodadas linealmente entre el castillo y el lago hasta alcanzar más de 90 metros.

HELEN ESCOBEDO

Negro basura, negro mañana, 1991

Registro de la intervención
Impresión digital, 2022
Cortesía de Proyectos Monclova

ROBERTO DE LA TORRE

Sísifo ambulante, 2002

Registro de la performance
Video, (4:55 min)
Cortesía del artista

Un diablito de carga atiborrado de cajas, emplazado en los pasillos del Museo Universitario de Ciencias y Arte (MUCA Roma) impide la circulación de los visitantes al evento. El “inútil” vaivén de dos cargadores obstruye la finalidad de la exhibición. La acción recuerda a los esfuerzos precarios de los cargadores que transportan bienes en los mercados posibilitando, en la escala más baja, la circulación del libre

comercio. El título de la obra refiere al mito de Sísifo, quien se encuentra condenado a empujar una piedra cuesta arriba por una colina. Así, las condiciones sociales y económicas de ciertos sectores de la población los obligan a llevar existencias ocupadas por la sobrevivencia en el contexto de la precarización y el despojo del capitalismo.

ROBERTO DE LA TORRE

69 ventanas. Señales interestelares desde un hotel garage, 2004

Registro de la acción

Video, (1:49 min)

Cortesía del artista

En el hotel El Señorial, en el centro histórico de la ciudad, Roberto de la Torre ejecutó esta acción colectiva en la cual más de 60 personas se coordinan para abrir y cerrar las ventanas de las dos fachadas del edificio, a veces rítmicamente, otras de forma caótica. Los movimientos provocaban reflejos y fueron cautivando la atención de los paseantes.

ROBERTO DE LA TORRE

En declive, 2009

Registro de la performance

Video, (3:20 min)

Cortesía del artista

Tras la crisis económica mundial que comenzó en 2008, conocida como la Gran Recesión, Roberto de la Torre planeó la acción colectiva *En declive*, cuyo título hace referencia, por un lado, a las maneras que las instituciones financieras utilizan para graficar las devaluaciones, y por el otro, a la acción de bajar en avalanchas por las rampas del Museo de Arte Carrillo Gil, como parte del Encuentro Internacional de Arte Acción en 2009.

Las avalanchas fueron un popular juguete en las últimas tres décadas del siglo XX en México. Su inventor y productor gozó una boyante economía –Hierro-Mex, la empresa de Don Jesús Pérez Lango, llegó a producir 100 mil avalanchas por año– que poco a poco fue decreciendo a causa de los procesos económicos que el Tratado de Libre Comercio suscitó en las industrias mexicanas. La obra *En declive* es una metáfora de la lenta desaparición de la pequeña y mediana economía y de los abusos que el capitalismo financiero produce sobre el mundo todo; es también una obra que transforma al espacio museístico en campo de juego.

XAVIER RODRÍGUEZ

Huevo abandonado, 1995

Registro de la acción

Video, (1 min)

Cortesía del artista

XAVIER RODRÍGUEZ

Ladrón que roba a ladrón, 2007

Registro de la acción

Video

Cortesía del artista

ANDREA FERREYRA

Torbellino, 2007

Registro fotográfico de las acciones

Impresión digital, 2022

Cortesía del artista

Torbellino consistió en una acción de doce horas de duración durante las cuales Ferreyra visitó 13 lugares distintos en la Ciudad de México, uno por hora. En cada uno de los sitios se ejecutó la misma acción, con ligeras variaciones: extender una cuerda de 24 metros, fijarla a un punto y comenzar a dar vueltas hasta que Ferreyra quedaba enrollada e inmovilizada.

En cada uno de los lugares fue dejando un pedazo de cuerda, a modo de rastro del dibujo invisible que sus acciones trazaron, sobre cada sitio y sobre la gran ciudad como continente del dibujo total. La selección de los sitios en los que se verificó la acción surgió al trazar una espiral en un mapa.

ANDREA FERREYRA

Fase de Incontinencia, 1999

Registro de la acción

Video, (6:37 min)

Cortesía del artista

ANDREA FERREYRA

iOh! bella ENAP, 1998

Registro de la acción

Video, (4:29 min)

Cortesía del artista

Durante la segunda semana de performance en la ENAP (ahora FAD), UNAM, Andrea Ferreyra, junto a Gabriel Acevedo, ejecutaron una acción dividida en dos partes: la primera de ellas se intituló *Escandalosa Pasividad Inoperante* y se hizo en la Zona Murales de la escuela. Vestidos con trajes de baño, lentes oscuros, disfrutaban unas exóticas piñas coladas en oda al ocio. Dice Ferreyra de la acción: “Hacíamos lo que muchos de los estudiantes hacen en el patio, con menos disimulo y, definitivamente, más estilo”. La segunda parte de la acción consistió en la lectura en alta voz de un texto con informaciones históricas del performance y una rehechura de la acción de Marina Abramovic y Ulay, *Light/dark* (1977), mediante la cual enfatizaron la “falsedad” que subyace a todo acto de copia y representación, y al mismo tiempo ejecutando una acción que se verifica, casi con violencia, en la realidad.

LORENA WOLFFER

Antimemorias: Enmiendas públicas, 2011

Registro de la performance

Impresión digital, 2022

Cortesía de la artista

Realizada en el zócalo de la ciudad, la performance partió de testimonios reales de mujeres para invitar al público a participar sanando y enmendando episodios específicos de violencia sobre el cuerpo de Wolffer, que operó metafóricamente como el cuerpo

colectivo del creciente número de mujeres mexicanas víctimas de la violencia. Cada participante abordaba además sus propias experiencias con violencia, y al final entregaba una receta propia para combatir la violencia de género.

DAVID MIRANDA

Vías alternas, 2010- A la fecha

Registro fotográfico de la intervención

Impresión digital, 2022

Cortesía del artista

Vías alternas es un mensaje activado en un momento puntual: una manta impresa con esa leyenda se despliega, siempre en un puente peatonal, en una situación crítica para un contexto determinado: desde elecciones, hasta crisis económicas, conflictos sociales, violencias, etcétera. Miranda la ha activado en distintas latitudes de México en la última década y continuará haciéndolo siempre que el contexto lo amerite. La obra alude a las posibilidades de autogestión de la realidad; más allá de las estructuras sociales e institucionales, Miranda apela a una imaginación radical que pueda indagar sobre existencias y resistencias individuales y comunales fuera de los marcos normalizados.

ANTONIO ORTIZ "GRITÓN"

Arte que cae del cielo, 2003

Registro fotográfico de la acción

Impresión digital, 2022

Cortesía del artista

El 2 de febrero de 2003, una avioneta Cessna despegó del aeropuerto de Atizapán de Zaragoza con destino a la Ciudad de México. Abordo iba el Gritón cargado de tarjetas postales impresas con diferentes pinturas suyas que dejó caer desde lo alto. Durante cuatro domingos consecutivos, a razón de 10 mil reproducciones por vuelo, Gritón fue difundiendo y haciendo circular su obra a través de este medio de distribución. Si bien las obras distribuidas no fueron creadas bajo la práctica de la sitio especificidad, si se puede entender a la acción como una manera de buscar una forma de difusión del arte que impacta a contextos específicos, los cuales fueron determinados por las zonas sobre las que volaba y a las que arrojaba las obras.



VARIIXS ARTISTAS

La toma del Rule, 1991

Registro fotográfico de la intervención

Impresión digital, 2022

Cortesía de Enrique Cantú

En 1991 el histórico edificio del Rule iba a ser demolido a causa de los graves daños que sufrió tras el terremoto de 1985. Para evitarlo, un grupo de artistas cercanos a La Quiñonera y al Salón des Aztecas ocuparon el edificio, entre ellos Claudia Fernández, Diego Toledo, Néstor Quiñones, Taka Fernández, Rubén Ortiz, Héctor Quiñones y otros. Durante semanas trabajaron en el sitio, creando unas pinturas de gran formato (inspiradas en el mural de González Camarena, *La fusión de dos culturas* [1960]), junto a una escultura que evoca a Quetzalcóatl, que emplazaron en la fachada del edificio creando una obra de carácter público. La estrategia del Rule replica en sus formas organizativas y de gestión de la Toma del Balmori, en la colonia Roma, sucedida un año antes y en la que participaron más de 200 artistas interviniendo de heterogéneas maneras el edificio por cerca de siete meses.

CÉSAR MARTÍNEZ

Piedad entubada, 2002

Registro fotográfico de la intervención

Impresión digital, 2022

Cortesía del artista

Fotografías de registro de Eunice González Chao,
Paola Urdapilleta y Ricardo Espinoza Orozco

En el marco del proyecto Agua-Wasser, que buscó investigar la historia de la cuenca de México, a través de una perspectiva hidrológica, César Martínez pintó, con ayuda de más de una veintena de colaboradorxs, un mural de ocho kilómetros de largo, sobre "el sarcófago" en el cual se entubó el río Piedad, que antes fluía por donde ahora se encuentra el Viaducto Miguel Alemán. Durante cuatro meses, Martínez y el equipo de colaboradores trabajaron de las 10 de la noche a las 5 de la mañana, ya que durante esas horas el gobierno de la ciudad les reservaba unos carriles de la vía rápida para poder trabajar. La intervención permaneció pintada de 2002 a 2016.

TEMÍSTOCLES 44

Fue un espacio de arte independiente que funcionó entre 1993 y 1995 en la dirección de la Colonia Polanco que lleva por nombre. Fue fundado y administrado por artistas de la ciudad: Eduardo Abaroa, Franco Aceves, Abraham Cruzvillegas, Ulises García, Fernando García Correa, Rosario García Crespo, José Miguel González Casanova, Diego Gutiérrez, Daniel Guzmán, Damián Ortega, Luis Felipe Ortega, Daniela Rossell, Sofía Táboas y Pablo Vargas-Lugo. La propiedad era de la familia de la historiadora del arte Haydeé Rovirosa, quien supo acompañar las prácticas artísticas de los jóvenes involucrados y de artistas invitados. Por el protagonismo que hoy gozan muchos de los artistas que participaron en el proyecto, hoy juega un papel clave en la historiografía del arte local.

TEMÍSTOCLES 44

Invitación a la intervención *Plantón en el Zócalo*, 1995

Cortesía de Eduardo Abaroa

TEMÍSTOCLES 44

Invitación a la exposición grupal *Parcialmente Humano*, 1994

Cortesía de Eduardo Abaroa

TEMÍSTOCLES 44

Invitación a la exposición grupal *La Liga de la Injusticia* en La Panadería, 1995

Cortesía de Eduardo Abaroa

TEMÍSTOCLES 44

Invitación a la exposición grupal *La regla del Juego*, 1993

Cortesía de Eduardo Abaroa

TEMÍSTOCLES 44

Invitación a la exposición grupal *Temístocles 44*, 1993

Cortesía de Eduardo Abaroa

TEMÍSTOCLES 44

Invitación a la exposición grupal *La lengua*, 1994

Cortesía de Eduardo Abaroa

TEMÍSTOCLES 44

Invitación a la exposición grupal *Múltiples*, 1994

Cortesía de Eduardo Abaroa

TEMÍSTOCLES 44

Invitación a la exposición grupal *Terror Montaña Rusa*, 1994

Cortesía de Eduardo Abaroa

TEMÍSTOCLES 44

Invitación a la exposición grupal *Temístocles 44*, 1994

Cortesía de Eduardo Abaroa

JOSÉ MIGUEL GONZÁLEZ CASANOVA

Preliminary, 1993

Registro fotográfico

Cortesía de Eduardo Abaroa

MAURICIO ROCHA

Arco con moldura aparente, 1993

Registro de la intervención

Impresión digital, 2022

Cortesía del artista

En la exhibición inaugural de Temístocles 44, el artista y arquitecto Mauricio Rocha realizó una acción sutil que incluso fue pasada por alto por algunos miembros del público. En lugar de sumar objetos al despojado espacio doméstico, Rocha se dedicó a retirar, desnudando las esquinas superiores de un arco que dividía de los ambientes de la casa y haciendo explícita la futilidad del ornamento.

DIEGO GUTIÉRREZ

Sin título, 1993

Registro fotográfico

Cortesía de Eduardo Abaroa

DIEGO GUTIÉRREZ

Sin título, 1993

Registro fotográfico

27 fotos de obra de primera exposición 'Decoración para el Hogar', Fondo Temístocles, Centro de Documentación Arkheia, MUAC (DiGAV-UNAM).

DAMIÁN ORTEGA

Hágalo usted mismo (Revival Spiral Jetty), 1993

Registro fotográfico

Cortesía de Eduardo Abaroa

En el patio de Temístocles 44, Ortega realizó una réplica en miniatura de una de las obras más reconocidas y quizá de las más monumentales del Land Art, *Spiral Jetty* (1970) de Robert Smithson, ubicada en los grandes lagos de Utah y con una dimensión de 460 m de largo. El Jetty de Ortega es una re-versión para patio, e incluye un autito miniatura para ubicar al espectador en las dimensiones a las que hace referencia.

DAMIÁN ORTEGA

Hágalo usted mismo (Revival Spiral Jetty), 1993

Registro fotográfico

Cortesía de Eduardo Abaroa

EDUARDO ABAROA

Obelisco roto portátil (escultura para mercado sobre ruedas), 1993

Registro fotográfico

Cortesía de Eduardo Abaroa

MARGARITA MEZA

Sin título, 1993

Registro fotográfico

Cortesía de Eduardo Abaroa

MAURICIO ROCHA

Arco con moldura aparente, 1993

Cortesía de Eduardo Abaroa

Al fondo: Obelisco roto portátil (escultura para mercado sobre ruedas), 1993

Registro fotográfico

Cortesía de Eduardo Abaroa

PABLO VARGAS LUGO

Sin título, 1993

Registro fotográfico

27 fotos de obra de primera exposición 'Decoración para el Hogar', Fondo Temístocles, Centro de Documentación Arkheia, MUAC (DiGAV-UNAM).

DAMIÁN ORTEGA

Cuarto de Servicio, 1993

Registro fotográfico

27 fotos de obra de primera exposición 'Decoración para el Hogar', Fondo Temístocles, Centro de Documentación Arkheia, MUAC (DiGAV-UNAM).

DAMIÁN ORTEGA

Cuarto de Servicio, 1993

Registro fotográfico

Impresión digital, 2022

Cortesía de Damián Ortega

Para esta significativa intervención en el espacio doméstico de Temístocles 44, Ortega creó un complejo mecanismo que involucró cortar el piso de madera del cuarto de servicio para funcionar como engranes de un enorme dispositivo que escapaba la habitación para hacer girar un poste que se ubicaba en el patio. El experimento es al mismo tiempo fútil y cautivante, un comentario sobre la capacidad del entorno doméstico para contener las potencias del arte.

MAURICIO MAILLÉ, GABRIEL OROZCO Y

MAURICIO ROCHA

Apuntalamiento para nuestras ruinas modernas, 1987

Registro fotográfico

Impresión digital, 2022

Cortesía de Mauricio Rocha

En el marco de la Bienal de Espacios Alternativos, llevada a cabo en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México, la tríada de artistas propuso una intervención arquitectónica que sirvió como alegoría a las precarias condiciones del sector cultural. El apuntalamiento, realizado principalmente con polines y cuñas, recordaba a esos otros apuntalamientos que fueron necesarios tras el terremoto de 1985, el cual dejó en ruinas no solo a las estructuras materiales de la ciudad sino también al entramado institucional y al sistema artístico que, en aquellos momentos, ofrecía pocos espacios para la creación contemporánea, siendo una de las excepciones la propia Bienal. La estructura que sostenía al museo, evitando su colapso simbólico, fue emplazada a la entrada de una de las salas del primero piso, causando también confusión sobre la condición de la propia Bienal, pues el espacio parecía estar suspendido en la instalación. La intervención fue reconocida con el primer lugar en dicha Bienal.

MAURICIO ROCHA

Sin título (Intervención en la Galería de Arte Contemporáneo), 1996

Registro fotográfico de la intervención

Impresión digital, 2022

Cortesía de Mauricio Rocha

En la Galería de Arte Contemporáneo, ubicada en la calle de Flora en colonia Roma, Mauricio Rocha realizó una sutil obra de sustracción: una serie de perforaciones circulares, concéntricas de 50 centímetros de diámetro sobre diversos muros de la casa porfiriana que albergaba a la galería, comenzando en la fachada de la misma y continuando por cada uno de los siete muros sucesivos. La mirada a la que la intervención apelaba recordaba a la obra duchampiana *Étant donné*, lo mismo que a las intervenciones de Gordon Matta-Clark, a quien Rocha no conocía, aún. Las sustracciones en los muros proponían una línea diagonal que atravesaba toda la estructura arquitectónica, rematando en uno de los árboles del patio. A través de estas sustracciones Mauricio Rocha posibilitó un espacio de visión antes imposible.



SANTIAGO SIERRA

Coche elevado en 60 cm, 1998

Registro fotográfico

Impresión digital, 2022

Cortesía de Santiago Sierra

“Para esta pieza se empleó mi lugar de residencia en la ciudad de México. Situado en el centro histórico de la ciudad, es difícil, por motivos obvios, encontrar vehículos estacionados a partir de cierta hora, o conseguir modelos antiguos e inservibles. Se pidió prestado un coche y se estacionó frente a la ventana de mi departamento. Posteriormente, se rodeó el automóvil con cuerdas de plástico que atravesaban mi habitación y que se ataron a una columna situada en el patio interior del edificio. Ello obligaba a mantener la puerta constantemente abierta, lo que transformaba mi espacio en parte de la exhibición. Las cuerdas, presentes en esta ciudad de tianguis y toda una gama de arquitecturas informales, se tensaron de modo que el coche se elevase en la medida indicada en el título por uno de sus costados. Así, las dos ruedas suspendidas quedaban al alcance de cualquiera y hubo que retirarlas. Durante el día, el tráfico no se resintió por la presencia de las cuerdas y el único problema fue la constante curiosidad de la policía, la cual, no encontrando infracción alguna, nunca fue más allá de hacer preguntas sin obtener respuestas satisfactorias. La pieza solo permaneció dos días en exhibición”.

Texto de Santiago Sierra

Escultura viva. Plantas, seres, agua, La Quiñonera, 1988

En 1988 Rubén Bautista, quien era cercano en aquellos años al grupo que gestionaba el espacio independiente de La Quiñonera, propuso una muestra que procuró disolver las fronteras entre los objetos artísticos y los sujetos, sugiriendo que “ya por el hecho de comer, beber y ser habitantes interactivos---somos bellas piezas en el arte de la naturaleza que puebla este planeta”. No hay un intento de mimesis, sino de expansión. De esa forma Bautista pretendía abrir los conceptos paramétricos tradicionales de la escultura hacia otras definiciones ampliadas de la práctica artística como la intervención y la instalación de sitio específico.

En la exhibición participaron: Héctor Alvarado, Benjamín, Lourdes Cue, Helen Escobedo, Martha Hellion, Arturo Hernández, Enrique Hernández, Juan Hernández, Illy, Francisco Moyao, Newton, Sindicato del terror, Siro, Eloy Tarcisio y Rubén Valencia.

QUIÑOS BAND

Tuercas con cuernos, 1988

Registro fotográfico de la intervención

Impresión digital, 2022

Cortesía de Rubén Ortíz

JUAN HERNÁNDEZ

Sin título, 1988

Registro fotográfico de la intervención

Impresión digital, 2022

Cortesía de Rubén Ortíz

HELEN ESCOBEDO

Sin título, 1988

Registro fotográfico de la intervención

Impresión digital, 2022

Cortesía de Rubén Ortíz

ARTURO HERNÁNDEZ

Sin título, 1988

Registro fotográfico de la intervención

Impresión digital, 2022

Cortesía de Rubén Ortíz

EL SINDICATO DEL TERROR

Sin título, 1988

Registro fotográfico de la intervención

Impresión digital, 2022

Cortesía de Rubén Ortíz

JUAN HERNÁNDEZ

Sin título, 1988

Registro fotográfico de la intervención

Impresión digital, 2022

Cortesía de Rubén Ortíz

Los Pintores Escultores, La Quiñonera, 1988

Otra de las operaciones protocratoriales de Rubén Bautista en La Quiñonera fue la muestra *Los pintores escultores* de 1988. Ésta convirtió a la casa de los hermanos Néstor y Héctor Quiñones en un espacio temporalmente autónomo que desafió a las convenciones plásticas de la época, o mejor, que provocó una invención: un espacio, en palabras de Bautista, “abierto a la esquizofrenia del artista en constante deseo de amenaza al esquema cerrado de la creación plástica”. La exposición surge como la manifestación de un grupo, y una generación casi, harta del conservadurismo en la escultura de sus tiempos, que negaba la presencia a todos los materiales y conceptos, salvo los dos o tres convencionales de la disciplina.

Sucedió en *Los pintores escultores* una síntesis entre lo pictórico y lo escultórico, cuyas combinaciones ya comienzan a ser llamadas “instalaciones” por Guillermo Santamarina, quien escribe el texto del

catálogo, el cual dedica a Bautista. La noción de sitio especificidad aparece ya esbozada en las intenciones museográficas de Bautista, sin ser tipificada aún como tal, pero muy cercana ya. Dice Santamarina: “Quede también resaltado con admiración el ‘concepto museográfico’ que no solo se vio oportunamente decidido a una ubicación satisfactoria de las piezas en el espacio, sino que llegó a atreverse (en muchos casos con una potencia casi mágica) a una integración minuciosa donde el objeto se hizo parte de los elementos más próximos (naturales y artificiales) imponiendo algo muy parecido a la ‘mímesis’”.

Participaron: Gilberto Aceves Navarro, Oscar Aguilar, Jorge Alvarado, Ricardo Anguía, Alejandro Arango, Atte. la dirección, Pat Badani, Luis Carlos Barrios, Rubén Bautista Guadiana, Philip Bragar, Gabriela Bribiesca, Rolando Briseño, Francisco Castro Leñero, Manuel Cocho, Lourdes Cue, Humberto del Olmo, Arturo Elizondo, Claudia Fernández, Francisco Fernández, Alejandro Flores Horta, Aldo Flores, Andrés Fonseca, René Freyre, Jaqueline García, Gritón, Juan José Gurrola, Sergio Huerta, José Inés, Jazzamoart, Marco Tulio Lamoyi, Antonio López Vega, Gabriel Macotela, Mario Núñez, Gabriel Orozco, Rubén Ortiz, Prando Pedroni, Arturo Pérez, Edmundo Pérez Rivas, Maximiliano Pruneda, Laura Quintanilla, Héctor Quiñones, Néstor Quiñones, Juan Carlos Richmond, Froylán Ruiz, Pablo Rulfo, Jorge Salas, Mauricio Sandoval, Guillermo Santamarina, Diego Toledo, Mauricio Vadillo, Alberto Venegas, Germán Venegas, Miguel Ventura, Mauricio Watson, Barry Wolfryd y Nahum B. Zenil.

ANTONIO LÓPEZ VEGA

Sin título, 1988

Registro fotográfico de la intervención
Impresión digital, 2022

NÉSTOR QUIÑONES

Sin título, 1988

Registro fotográfico de la intervención
Impresión digital, 2022

ATTE. LA DIRECCIÓN

Sin título, 1988

Registro fotográfico de la intervención
Impresión digital, 2022

PABLO RULFO

Sin título, 1988

Registro fotográfico de la intervención
Impresión digital, 2022

CLAUDIA FERNÁNDEZ

Sin título, 1988

Registro fotográfico de la intervención
Impresión digital, 2022

DIEGO TOLEDO

Sin título, 1988

Registro fotográfico de la intervención
Impresión digital, 2022

GILBERTO ACEVES NAVARRO

Sin título, 1988

Registro fotográfico de la intervención
Impresión digital, 2022

PAT BADANI

Sin título, 1988

Registro fotográfico de la intervención
Impresión digital, 2022

NAHUM B. ZENIL

Sin título, 1988

Registro fotográfico de la intervención
Impresión digital, 2022

RUBÉN ORTIZ TORRES

Sin título, 1988

Registro fotográfico de la intervención
Impresión digital, 2022

AUTORX DESCONOCIDX

Sin título, 1988

Registro fotográfico de la intervención
Impresión digital, 2022

Todas las fotografías fueron tomadas
por Gerardo Suter
Cortesía Gerardo Suter

VARIXS ARTISTAS

Intervenciones en el Club Hípico La Sierra, 1991

En 1991, un grupo de diez artistas realizó una serie de instalaciones en el club hípico La Sierra bajo la premisa de trabajar en relación al espacio. Las obras sucedieron lo mismo en los espacios exteriores semiboscosos del lugar, como en el interior de una pequeña cabaña.

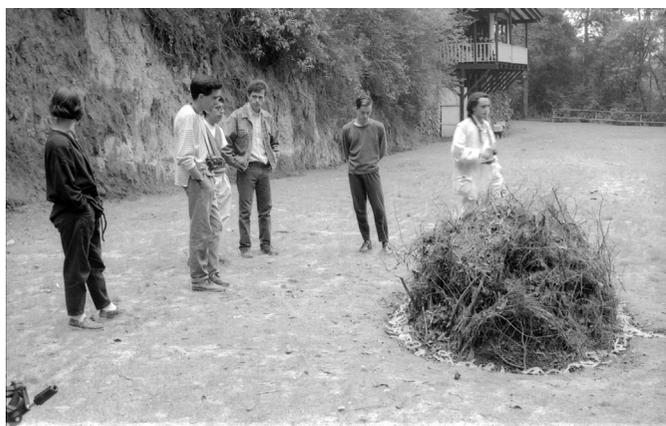
La elección del lugar respondió a la intención de procurar espacios no-habituales para la creación/exhibición, que ya venía sucediendo hace unos años, como en la experiencia del ex convento del Desierto de los Leones. El resultado fue una docena de obras-intervenciones y un evento que permaneció casi en el ámbito de lo privado pues las pocas personas que presenciaron los ejercicios fueron cercanas a lxs artistas. Damián Ortega recuerda a la distancia que el espíritu del procedimiento consistía, sobre todo, en abrir espacios para la experimentación y la indeterminación. Más que ejecutar piezas pensadas a priori, lxs artistas se volcaron en un proceso de observación del contexto y de respuesta a esas condiciones cambiantes.

Lxs participantes fueron: Eduardo Abaroa, Abraham Cruzvillegas, Thomas Glassford, Diego Gutiérrez, Daniel Guzmán, Gabriel Kuri, Damián Ortega, Gabriela Sosa, Sofía Táboas y Pablo Vargas Lugo.

EDUARDO ABAROA

Sin título, 1991

Registro fotográfico de la intervención
Impresión digital, 2022



GABRIEL KURI

Reconsideración del paisaje, 1991

Registro fotográfico de la intervención
Impresión digital, 2022

DANIEL GUZMÁN

Sin título, 1991

Registro fotográfico de la intervención
Impresión digital, 2022

PABLO VARGAS LUGO

Sin título, 1991

Registro fotográfico de la intervención
Impresión digital, 2022

Todas las fotografías fueron tomadas
por Guadalupe Miranda
Cortesía de Pablo Vargas Lugo

VARIXS ARTISTAS

In Situ, Vecindad Licenciado Verdad, 1991

En el departamento del artista estadounidense Michael Tracy (ubicado frente al ex convento de Santa Teresa, que más tarde se convertiría en Ex Teresa Arte Actual, y a un costado del Templo Mayor), mientras éste se encontraba de viaje, seis artistas utilizaron el espacio para realizar una muestra denominada In Situ. El departamento de Tracy fue por aquellos años un lugar de reunión y de fiesta que convocaba a personas de diferentes generaciones en el cual se suscitaba una pedagogía informal y unas transferencias que impactarán en el desarrollo del arte de la década.

Como el título del evento explicita, la intención subyacente a todas las obras que se presentaron consistió en crearlas en relación al espacio específico que albergó la exhibición y al contexto más inmediato: el centro histórico de la ciudad de México. Las instalaciones utilizaron, a veces, elementos constitutivos del propio sitio, como la baldosa que Abraham Cruzvillegas levantó para inscribir debajo de ella la palabra "distrofia", o como en la intervención de Damián Ortega quien reconoció uno de los muros del espacio como un elemento añadido a posteriori de su construcción, el cual creaba una arquitectura temporal que modificaba la forma de habitación; en el piso dibujó medio círculo, sugiriendo que del otro lado del muro, el círculo terminaba su forma. Si bien las obras presentadas encontraron una forma objetiva finalizada, In Situ postuló lo efímero como condición del objeto; una inestabilidad perenne que pretendió visibilizar que la realidad y los conceptos con los que la aprendemos son como una tela de araña apenas sostenida con dos o tres rulemanes.

Participaron: Eduardo Abaroa, Abraham Cruzvillegas, Diego Gutiérrez, Daniel Guzmán, Damián Ortega y Pablo Vargas Lugo.

EDUARDO ABAROA

Sin título, 1991

Registro fotográfico de la intervención
Impresión digital, 2022

DIEGO GUTIÉRREZ

Sin título, 1991

Registro fotográfico de la intervención
Impresión digital, 2022

ABRAHAM CRUZVILLEGAS

Distrofia, 1991

Registro fotográfico de la intervención
Impresión digital, 2022

PABLO VARGAS LUGO

Sin título, 1991

Registro fotográfico de la intervención

Impresión digital, 2022

DAMIÁN ORTEGA

Sin título, 1991

Registro fotográfico de la intervención

Impresión digital, 2022

Todas las fotografías fueron tomadas por Guadalupe Miranda

Cortesía de Pablo Vargas Lugo

VARIIX ARTISTAS

A propósito. 14 obras en torno a Joseph Beuys,

Desierto de los Leones, 1989

Por iniciativa de Guillermo Santamarina y Flavia González Rossetti, en 1989 sucedió *A Propósito. 14 obras en torno a Joseph Beuys*. La exposición se dividió en dos partes. La primera mostró la vida y la obra de Joseph Beuys a través de reproducciones y de una pieza que el artista alemán le regaló a Rubén Bautista: una lista de alimentos escrita sobre papel manchado con abundante grasa animal. La segunda consistió en 14 instalaciones-intervenciones desarrolladas específicamente en el contexto, en estricto diálogo con la arquitectura del ex-convento del Desierto de Los Leones y en relación con los postulados de Beuys. Las obras contradijeron los habituales esquemas de los que en ese entonces se consideraba arte en la ciudad. Dijo, en 1989, Santamarina sobre ellas: “expresiones semi-efímeras que apuntan las ideas impartidas por Beuys sobre un arte expresado con objetos ‘a la mano’, centrado en símbolos que encarnan pensamientos y sentimientos, que pueden comprometerse con metas de bien común (ecología, por ejemplo) y no excluyen interpretaciones múltiples o erróneas”.

Si bien la exhibición fue reconocida por sus atrevimientos y experimentaciones formales y materiales, debe también exaltarse el modo en que puso en el centro de su estructura conceptual el problema que el modernismo ha causado por la explotación de “los recursos”. Beuys tuvo una “inquebrantable actitud frente a esos graves problemas que hemos sobrepuesto al entorno natural”, en palabras de Santamarina. La exhibición tuvo la declarada intención de colocar las creaciones de lxs artistas en el marco temporal de la globalidad, combatiendo el provincianismo que los centros artísticos otorgan a la periferia: “Somos –finalmente– protagonistas de un mismo final de siglo”, sentenció Santamarina, abriendo discursivamente las puertas a un arte localizado y contemporáneo.

Lxs participantes fueron: Rubén Bautista, Mónica Castillo, María Causam Roberto Escobar, Luis Vicente Flores, Silvia Gruner, Gabriel Orozco, Raúl Piña, Mario Rangel Faz, Manuel Rocha Iturbide, Ulf Rollof, Juan Manuel Romero, Melanie Smith, Eugenia Vargas Daniels, Michael Dag Willie Bode.

RUBÉN BAUTISTA GUADIANA

Con fecha 16 de febrero, le escribo una carta a mi amigo Joseph, 1989

Registro fotográfico de la instalación

Impresión digital, 2022

MÓNICA CASTILLO

Sala de recuperación, 1989

Registro fotográfico de la instalación

Impresión digital, 2022

GABRIEL OROZCO

Capilla, 1989

Registro fotográfico de la instalación

Impresión digital, 2022

RAÚL PIÑA

Espacio modificado, 1989

Registro fotográfico de la instalación

Impresión digital, 2022

MARIO RANGEL FAZ

3/3 intentos por saludar a Joseph Beuys, 1989

Registro fotográfico de la instalación

Impresión digital, 2022

MANUEL ROCHA ITURBIDE

J.B., 1989

Partitura y composición musical

Impresión digital, 2022

ULF ROLLOF

Hule mío, 1989

Dibujo en hule

Impresión digital, 2022

ULF ROLLOF

Sin título, 1989

Cera y pigmento sobre lámina

Impresión digital, 2022

JUAN MANUEL ROMERO

Luz de Joseph, 1989

Registro fotográfico de la instalación

Impresión digital, 2022

MELANIE SMITH

Sin título, 1989

Registro fotográfico de la instalación

Impresión digital, 2022

EUGENIA VARGAS DANIELS

Sin título, 1989

Registro fotográfico de la instalación

Impresión digital, 2022

MICHAEL DAG WILLIE BODE

Sin título, 1989

Registro fotográfico de la instalación

Impresión digital, 2022

AUTOR DESCONOCIDO

Vistas de la exhibición *A Propósito. 14 obras en torno a Joseph Beuys* que reprodujo obra del artista alemán, 1989

Impresión digital, 2022

Todas las imágenes son cortesía de Flavia González Rossetti

LOS SINTOMATOLOGISTAS

Sin título (*intervención en el zócalo de la ciudad de México*), 1989

Registro fotográfico de la acción

Impresión digital, 2022

Cortesía Antonio Gritón

Los sintomatologistas –un grupo de existencia fugaz– buscaban explicar las formas y los modos de conducta de los distintos grupos sociales que conviven, no sin conflictos, en la entonces urbe más poblada del mundo. A través de la investigación estética del entorno social, generando espacios y situaciones, buscaban las patologías y los síntomas de un espacio-momento histórico. La primera experiencia sintomatológica se realizó en el zócalo de la ciudad de México, entre el 28 de agosto y el 1 de septiembre del 2002. Crearon un espacio de encuentro a partir de una estructura de madera, con cuatro entradas que conducían a un centro. El primer día repartieron 400 carboncillos para que la gente interviniera la estructura. El segundo día, la estructura apareció con pintas, grafitis y estampas del SME, que marchó por esos días en el centro. Los sintomatologistas colocaron luego un plástico y restringieron el acceso y colocaron una flor blanca al centro de la estructura.



FRANCIS ALÿS

Vivienda para todos, 1994

Registro fotográfico de la acción

Impresión digital, 2022

Cortesía del artista

Con los restos plásticos de los carteles utilizados como propaganda política, Francis Alÿs elevó una arquitectura temporal a modo de refugio que se sostenía brevemente por las exhalaciones de aire de uno de los respiraderos del metro en el zócalo de la Ciudad de México. Esta vivienda precaria evidenció las promesas demagógicas, vacías, que los diversos candidatos a la presidencia realizaban en torno a la seguridad social en el marco de las elecciones de 1994, tras el homicidio de Luis Donaldo Colosio en uno de los períodos de mayor inestabilidad política en el país.

HÉCTOR ZAMORA

Pneu, 2003

Registro fotográfico de la intervención

Impresión digital, 2022

Cortesía del artista

Zamora confeccionó un cilindro de plástico rojo que tomó los espacios interiores y exteriores de la galería Garash ubicada en ese entonces en la avenida Álvaro Obregón de la colonia Roma. La obra traza una coexistencia conflictiva entre objeto y espacio; es al mismo tiempo un parásito que impide la libre circulación por la galería y un espectro energético que modifica a la propia arquitectura y a la experiencia de quien la visitaba. Esta pieza se inscribe en una serie de intervenciones que plantean posibles formas de modificación mutua entre obra artística y espacio arquitectónico.

JUAN JOSÉ GURROLA Y HÉCTOR GARCÍA

Proyecto para Muerte y Funerales de Caín (No homenaje), 1996 (No realizada)

Registro fotográfico de la maqueta del proyecto

Impresión digital, 2022

Cortesía Fundación Gurrola A.C.

Juan José Gurrola ideó en 1996 una acción de corte situacionista: propuso a Sylvia Pandolfi –directora del Museo de Arte Carrillo Gil en ese momento– llevar a cabo el proyecto *Muerte y Funerales de Caín (no homenaje a Siqueiros)*, inspirado en la pintura homónima de David Alfaro Siqueiros que pertenece a la colección del MACG. Al igual que la pintura de 1947, la instalación de Gurrola, concebida en colaboración con el fotógrafo Héctor García, presenta como motivo central el cadáver de una gallina. La proposición debe examinarse en adherencia a la vanguardia muralista de la escuela mexicana de pintura y a la inclinación de David Alfaro Siqueiros por cuestionar la civilización y los valores de progreso que rigen el ideal moderno. A este tenor se concibió el proyecto, como una vía para emprender algo experimental en el nivel formal, para extender la aportación de Siqueiros de utilizar técnicas innovadoras, a más de provocar una situación desconcertante a través de la intervención monumental que genera, cuando menos, la duda: ¿qué significa esa gallina muerta?

Veintiséis años después, en el marco de la exposición *Un lugar en un momento. Prácticas de sitio específico*, el Museo de Arte Carrillo Gil presenta en la fachada del museo esta instalación. Cabe preguntar si lo que presenciamos, a través del cuerpo social de esa gallina muerta es, además de un cadáver sistémico, también presagio.

VARIIXS ARTISTAS

Registro del encuentro de *Paricutín, Acciones In Situ*, 2000

Registro de video

Cortesía de Víctor Martínez

Paricutín, Acciones In Situ fue un encuentro de performance en San Juan Parangaricutiro, y Angahuan, en los alrededores del volcán del Paricutín. El periplo realizado por lxs artistas incluyó las ruinas de la antigua iglesia de San Juan Parangaricutiro, hoy cubierta de lava; la reserva forestal de Angahuan, y el Malpaís, el mar de lava que creó el volcán. Durante la expedición se produjeron alrededor de 50 obras, entre acciones y textos, así como una enorme cantidad de documentación. Aunque el encuentro se llevó a cabo en Michoacán, resulta relevante debido a que la mayoría de sus participantes fueron artistas radicados en el DF, quienes se desplazaron para encontrarse con nuevos paisajes a intervenir.

El evento fue curado y organizado por lxs artistas Hortensia Ramírez y Víctor Martínez y contó con la participación de Roberto de la Torre, Mirna Manrique, Pablo Casacuevas, Ignacio Granados, Sakino, Katia Tirado, Yvan Herrera, Iwan Wijono, Sonia Renard, Eva Vadja, Gusztav Úto y Volker Schoenwart.

VÍCTOR MARTÍNEZ

Paricutín, Acciones In Situ, 2000

Registro de las acciones

Video, (6:32 min)

Cortesía de Víctor Martínez

HORTENSIA RAMÍREZ

Paricutín, Acciones In Situ, 2000

Registro de las acciones

Video, (5:34 min)

Cortesía de Víctor Martínez

SONIA RENARD

Paricutín, Acciones In Situ, 2000

Registro de las acciones

Video, (3:31 min)

Cortesía de Víctor Martínez

ROBERTO DE LA TORRE

Paricutín, Acciones In Situ, 2000

Registro de las acciones

Video, (6:53 min)

Cortesía de Víctor Martínez

MIRNA MANRIQUE

Paricutín, Acciones In Situ, 2000

Registro de las acciones

Video, (6:32 min)

Cortesía de Víctor Martínez

KATIA TIRADO Y PABLO CASACUEVAS

Paricutín, Acciones In Situ, 2000

Registro de las acciones

Video, (5:51 min)

Cortesía de Víctor Martínez

MIRNA MANRIQUE

Mar de lava, 2000

Registro de la intervención

Impresión digital, 2022

Cortesía de Víctor Martínez

Una referencia mencionada constantemente en relación al paisaje de roca volcánica interminable que creó el nacimiento del volcán Paricutín, es la de experimentarlo como un “mar de lava”. Este paisaje que inspira una infinitud similar a la oceánica, llevó a Manrique a familiarizarse con él de forma literal: infló globos de delfines y ballenas ubicándolas en las olas petrificadas mientras caminaba entre ellos con un flotador. Ésta a su vez se convirtió en una de las imágenes más reconocidas de toda la expedición.



DIEGO TOLEDO

Si 100 no, 1995

Registro de la intervención en el zócalo de Temístocles 44

Impresión digital, 2022

26 diapositivas con imágenes de obras presentadas en el evento Plantón en el Zócalo, Fondo Temístocles, Centro de Documentación Arkheia. Museo Universitario Arte Contemporáneo (DiGAV- UNAM).

YOSHUA OKÓN

Cuarto enchilado, 1994

Registro de la intervención en La Panadería

Impresión digital, 2022

Yoshua Okón, Cuarto Enchilado, Fondo La Panadería, Centro de Documentación Arkheia. Museo Universitario Arte Contemporáneo (DiGAV- UNAM).

La obra se trata de una instalación efímera realizada por Okón para la exposición inaugural de La Panadería, el espacio independiente que gestionó con Miguel Calderón entre 1994 y 2002, ubicado en la calle Ámsterdam de la Colonia Condesa. La intervención consistió en tapizar las cuatro paredes de un cuarto del entorno semi-doméstico con chile piquín en polvo, con algunos dibujos improvisados sobre ellas por el artista y los visitantes. La obra fue lo suficientemente desfachatada para augurar la experimentalidad de La Panadería, al mismo tiempo que hizo referencia a la mexicanidad a partir de un elemento tan familiar como el picante.

Fachada de La Panadería, s.f.

Impresión digital, 2022

Edificio La Pana, Fondo La Panadería, Centro de Documentación Arkheia. Museo Universitario Arte Contemporáneo (DiGAV- UNAM).

SILVIA GRUNER

Azotea-A, 1994

Registro de la instalación en Temístocles 44

Cortesía de Silvia Gruner

VARIIXS ARTISTAS

La toma del Balmori, 1990

Registro de las intervenciones

Cortesía Fundación Gurrola A.C.

En 1990, Aldo Flores, gestor fundador del Salón des Aztecas, llevó a cabo La toma del Balmori, un evento colectivo de grandes dimensiones en el edificio homónimo construido en la década de los años veinte del siglo pasado, ubicado en la colonia Roma. Después de los sismos de 1985, el edificio se encontraba en malas condiciones e iba a ser demolido. Para salvarlo y conservarlo, Aldo Flores propuso que una muchedumbre de creadores lo interviniera. La convocatoria gozó de gran éxito y decenas de artistas lo ocuparon por meses, convirtiéndolo en un museo, en un espacio colectivo de creación y en un lugar de reunión.

MACG BORDES

UN LUGAR EN UN MOMENTO. PRÁCTICAS DE SITIO ESPECÍFICO

Curaduría

Gaby Cepeda y Mauricio Marcin

Agradecimientos

Guillermo Santamarina, Katia Tirado, Lorena Wolffer, Maribel Escobar, Elizabeth Calzado Michel, Néstor Quiñones, Eduardo Abaroa, Gerardo Suter, Flavia González Rossetti, Haydeé Rovirosa, Abraham Cruzvillegas, Manola Samaniego, Rubén Ortiz, Claudia Fernández, Pedro Reyes, Pablo Vargas Lugo, Víctor Martínez y a todxs lxs artistas que con generosidad colaboraron a esta exhibición.

MACG BORDES se dedica a exhibir investigaciones genealógicas que pretenden mostrar las conexiones, oposiciones y tensiones entre la modernidad y la posmodernidad.

Imagen de portada:

Gustavo Artigas, *Salida de emergencia*, 2002.

Registro de la performance. Video

Agradecemos el apoyo de

AMACG fundación 

Taller de
comunicación
gráfica



CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA



INBAL



MACG