

DE LOS GRUPOS AL TLCAN: LOS OBJETOS COTIDIANOS EN LA OBRA DE MELQUÍADES HERRERA Y FRANCIS ALÿS

FROM LOS GRUPOS TO NAFTA: THE EVERYDAY OBJECTS IN THE WORKS OF MELQUÍADES HERRERA AND FRANCIS ALÿS

BLANCA LUZ ALANÍZ COSÍO

Universidad Nacional Autónoma de México, México

bl.alaniz24@ctac.fad.unam.mx

Recepción: 11 agosto 2024

Aprobación: 10 febrero 2025

DOI: <https://doi.org/10.36677/eot.voi19.24412>

RESUMEN

Este ensayo revisa el uso de los objetos cotidianos en la obra de Melquíades Herrera (Ciudad de México, 1949-Ciudad de México, 2003) y de Francis Alÿs (Bélgica, 1959), como dos artistas que comparten el uso de objetos extra artísticos en su obra, la práctica de caminar como sustento de su producción, y el entorno de la Ciudad de México, en particular el Centro Histórico, como espacio de investigación. Se realiza una revisión del movimiento conocido como Los Grupos y, en particular, del No Grupo, al que perteneció Melquíades Herrera. Asimismo, se expone una semblanza de la obra de Francis Alÿs en la década de los noventa en México y se analiza su inserción en el panorama del arte contemporáneo en relación con la apertura económica y la globalización.

Palabras clave: arte contemporáneo en México, objetos cotidianos, Ciudad de México, cultura popular urbana, arte acción

ABSTRACT

This essay reviews the use of everyday objects in the works of Melquíades Herrera (Mexico City, 1949-Mexico City, 2003) and Francis Alÿs (Belgium, 1959), highlighting how both artists integrate non-artistic objects into their work, how they employ walking as a foundational practice in their production, and how they use Mexico City, particularly the Historic Center, as a research space. The essay examines the movement known as Los Grupos, focusing on the No Grupo, to which Melquíades Herrera. Additionally, it provides an overview of Francis Alÿs's work in Mexico during the 1990s and analyzes his place in the contemporary art scene in the context of economic liberalization and globalization.

Keywords: contemporary art in Mexico, everyday objects, Mexico City, urban popular culture, action art

INTRODUCCIÓN

Melquiádes Herrera (Ciudad de México, 1949-Ciudad de México, 2003) y Francis Alÿs (Bélgica, 1959) son dos artistas que desarrollaron parte de su producción en la Ciudad de México, y cuyas obras guardan relación con el espacio del Centro Histórico.

Ambos artistas realizaron piezas de arte acción y *performance*, en las que hicieron uso de objetos cotidianos extraídos del comercio popular de dicho entorno y, tanto para Melquiádes Herrera como para Francis Alÿs, la práctica de caminar adquirió relevancia en el desarrollo de su producción. Sin embargo, además del tiempo que separa la obra de uno y otro artista, la diferencia clave entre ambos es que la integración de los objetos cotidianos en las piezas de Francis Alÿs, se vio legitimada por un sistema artístico para el que resultó válido considerar que “los objetos (mercancías) pueden ser presentados como arte” (Montero-Fayad, 2013, p.63).

Esto sucedió, como expone el investigador Daniel Montero en su libro *El cubo de Rubik. Arte mexicano en los años 90* (2013), a través de las transformaciones en la producción, circulación y consumo del arte, que trajo consigo la apertura económica a partir de la firma del Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN) con Estados Unidos y Canadá en 1994 y la participación de la iniciativa privada en la promoción del arte.

En este texto se expone un breve recuento del arte en México en la década de 1970, en la que estuvieron activos distintos colectivos de artistas conocidos como Los Grupos, con la finalidad de comprender la posterior actividad artística de Melquiádes Herrera.

A continuación, se desarrolla un perfil de Melquiádes Herrera como un artista cuya obra se caracterizó por un permanente cuestionamiento al sistema artístico que privilegiaba los lenguajes tradicionales del arte, a través de la utilización de muy diversos objetos provenientes del comercio popular, y cuya función consistía en detonar acciones y planteamientos críticos que se ejemplifican en este texto con tres piezas o series del artista, de las cuales se lleva a cabo una pequeña descripción.

Después, se expone la inserción de Francis Alÿs en el panorama del arte contemporáneo de la Ciudad de México, en el contexto de la urbe aún afectada por el terremoto de 1985; así como se describe parte de la producción que realizó en el entorno del Centro Histórico, relacionada con la economía informal y el uso de objetos extraídos de ese mismo entorno. Finalmente, se analiza el vínculo entre la obra de Alÿs y las transformaciones económicas y culturales antes mencionadas.

Considero que la comparación propuesta entre la obra de Melquiádes Herrera y de Francis Alÿs, que guarda las coincidencias del desplazamiento físico, de la recolección de objetos y del entorno del Centro Histórico de la Ciudad de México, resulta explicativa y ejemplar de las transformaciones en el sistema artístico mexicano.

BLANCA LUZ ALANÍZ COSÍO

De Los Grupos al TLCAN: Los objetos cotidianos en la obra de Melquiades Herrera y Francis Aljés

EL NO GRUPO Y LOS GRUPOS

Melquiades Herrera pertenece a la generación de Los Grupos. Se conoce así al conjunto de colectivos o agrupaciones de artistas activos en la década de 1970, entre los cuales se encuentran el No Grupo, Tepito Arte Acá, Proceso Pentágono, Mira, Suma, Germinal, el Taller de Arte e Ideología (TAI), Tetraedro, Março, Peyote y la Compañía, el Taller de Investigación Plástica (TIP), entre otros. Si bien los distintos colectivos “no se identificaron como un movimiento integrado” (Instituto Nacional de Bellas Artes, 2011, p.16), sí compartían rasgos en común tales como valorar el trabajo colectivo sobre el trabajo individual y abordar temáticas urbanas.

El antecedente más relevante de la conformación de Los Grupos fue el ambiente generado después del Movimiento del 68, que respondió a la masacre perpetrada por el Estado en contra de los estudiantes que se congregaron en la Plaza de las Tres Culturas el 2 de octubre de 1968. La gráfica política generada a partir del movimiento estudiantil formó parte del lenguaje de varios de los colectivos artísticos como SUMA y Proceso Pentágono y fue pensada para introducirse directamente en el espacio urbano: estenciles, carteles, mantas, volantes, serigrafías, fotocopias, mimeógrafos, grabados, etcétera. Cabe mencionar que buena parte de la producción de gráfica política se llevó a cabo en los talleres de la Academia de San Carlos (Híjar, 2008).

Las agrupaciones artísticas que se identificaron con la lucha popular produjeron imágenes subversivas, pensadas desde la denuncia política, con alusiones a la tortura, las dictaduras militares, la represión, la manipulación de los medios de comunicación, la pobreza y la marginación.

Por otra parte, más allá de la disidencia, en el ambiente artístico existía una tendencia internacional al conceptualismo que contemplaba la superación de las formas tradicionales de producción y circulación del arte y permitió nuevas formas de producir sentidos y significados a través de recursos gráficos, pictóricos y ambientales. Alberto Híjar, miembro del grupo Mira, reconoce, en ese momento, “la necesidad de un arte conceptual, no de política abierta en todo momento, sino de lucha por el poder como una transformación de los signos” (Híjar, 2008, p.85).

Los Grupos mantuvieron latente un rechazo hacia lo institucional, al que se sumó la motivación de introducir el arte en la vida cotidiana. Muchas de las acciones de Los Grupos son ejemplo de ello, como el Poema Topográfico del grupo Março, poemas en los que se utilizaba el mobiliario, las banquetas y la topografía urbana como soporte de frases efímeras realizadas con gises que “producían nuevos sentidos” (Debroise y Medina, 2014, p.232).

Un último aspecto a resaltar para reconocer la actitud crítica de Los Grupos, fue que constituyeron una respuesta al anquilosamiento de la enseñanza artística académica que no contemplaba expresiones artísticas como el performance y la instalación.

Agrupaciones como Germinal, se concibieron como “una alternativa de autoeducación a los programas oficiales” (Híjar, 2008, p.39), además de que muchas de las acciones en el espacio público que llevaban a cabo los colectivos, se planteaban como talleres o incluían entre sus propuestas la impartición de talleres dirigidos a un público no especializado.

A pesar del latente rechazo hacia lo institucional, fue un evento de esta naturaleza, la X Bienal de Jóvenes de París de 1977, lo que contribuyó a otorgar reconocimiento y cohesión a las diversas agrupaciones de artistas. En esa ocasión, Helen Escobedo propuso la participación de los grupos SUMA, Grupo Proceso Pentágono, Taller Arte e Ideología (TAI) y Tetraedro (Instituto Nacional de Bellas Artes, 2011) para representar a México. Tetraedro, agrupación encabezada por el escultor Sebastián, presentó una propuesta de arte geométrico, pero el resto de las agrupaciones realizaron obras ex profeso que explícitamente eran una crítica al régimen y a la represión del Estado.

Otro evento significativo fue el Primer Coloquio Latinoamericano de Arte No-Objetual y Arte Urbano en el Museo de Arte Moderno de Medellín, organizado por el crítico y teórico del arte Juan Acha en 1981, cuando todavía se encontraban activos varios de los grupos. En este evento se pusieron a discusión los conceptualismos y sus manifestaciones que abarcaron “las acciones corporales, los videos, las proyecciones múltiples, las ambientaciones y los ready made” (Acha, 1981, p.5), expresiones valoradas por Acha como actitudes progresistas y favorables para la independencia artística de Latinoamérica.

Una vez expuestas las características generales del movimiento de Los Grupos, expondré lo relacionado con el No Grupo, colectivo de artistas al que perteneció Melquiades Herrera.

El No Grupo se conformó en 1977 y se mantuvo activo hasta 1983 (Instituto Nacional de Bellas Artes, 2011), su nombre surgió como una reacción o gesto paródico hacia la conformación de diversos colectivos artísticos identificados como grupos o agrupaciones de artistas. Sus miembros fueron Melquiades Herrera, Maris Bustamante, Rubén Valencia, Alfredo Núñez, Hersúa, Susana Sierra, Katya Mandoki y Andrea di Castro (Debroise y Medina, 2014).

La producción artística del No Grupo, a diferencia de otras agrupaciones de artistas, “no fue abiertamente militante ni se decantó por el activismo político” (Instituto Nacional de Bellas Artes, 2011, p.16). El investigador Álvaro Vázquez Mantecón define al No Grupo como una guerrilla paródica (Debroise y Medina, 2014), por sus acciones de subversión y sabotaje paródico dirigidas hacia el oficialismo del sistema artístico nacional.

Maris Bustamante, en entrevista con la investigadora Sol Henaro, afirma que el arte del No Grupo sí era ideológico y político pero “no del modo tradicional, sino que apuntara a una transformación de la sociedad a través del extrañamiento sobre las cosas” (Instituto Nacional de Bellas Artes, 2011, p.156).

Un ejemplo de las acciones llevadas a cabo fue el Atentado al hijo pródigo en el Museo de Arte Moderno en 1979. Se trató de un espectáculo en el que expusieron obra gráfica y

objetos, resultado de su previo encuentro con José Luis Cuevas. Con la acción presentada “pretendían desmitificar la figura del artista por medio de ‘humor plástico’” (Instituto Nacional de Bellas Artes, 2011, p.65).

Dentro de la producción gráfica en torno a este evento, se encontraban calcomanías de Rubén Valencia con la firma de José Luis Cuevas y una pieza de arte objeto de Maris Bustamante, realizada con cartón, plástico y una servilleta, titulada Auténtico sudor de José Luis Cuevas.

Las herramientas principales de sus acciones, además del humor, fueron “la invención de conceptos, el reclamo de espacios y el uso del cuerpo como vehículo de enunciación” (Instituto Nacional de Bellas Artes, 2011, p.16). Se oponían a actitudes complacientes con el aparato artístico oficial, criticaban su supuesta imparcialidad y beneficios ocultos para los artistas del régimen, también mantuvieron una postura anti solemne en oposición a la división entre alta y baja cultura, y contraria a “la aspiración de consagración en el medio artístico” (Instituto Nacional de Bellas Artes, 2011, p.22).

MELQUIADES HERRERA. UN PEATÓN PROFESIONAL

Melquiades Herrera fue un artista pionero del performance en México y miembro fundador del No Grupo en 1977 y del Círculo de Conocedores de Marcel Duchamp en 1987 junto con Alberto Gutiérrez, Rubén Valencia y Olivier Debroyse. También fue profesor en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM, impartió clases en la Academia de San Carlos y en la Escuela de Diseño del INBA.

Fue un coleccionista incansable de objetos reunidos entre 1979 y 2003 que recolectaba de sus desplazamientos cotidianos y de los mercados y tianguis que solía visitar. Sol Henaro, investigadora y curadora que rescató una parte del archivo personal de Melquiades Herrera, que hoy se encuentra en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo de la UNAM, ubica sus desplazamientos habituales “entre Tlalpan, Churubusco, Lagunilla, Tepito, colonia Roma, Xochimilco, la Glorieta de Insurgentes, Taxqueña, la Zona Rosa, la Villa de Guadalupe, Balderas, Lindavista, Chapultepec, el Mercado de Sonora y el Mercado de la Merced” (Henaro, 2014, p.19).

La producción que realizó como miembro fundador del No Grupo consistió fundamentalmente en acciones, eventos, *performances*, obra gráfica, y por supuesto objetos utilizados como vehículos de ideas. Después de la disolución del No Grupo en 1983, Melquiades Herrera llevó a cabo distintas acciones en espacios como la Galería Metropolitana de la UAM, el Museo de Arte Carrillo Gil, el espacio Ex Teresa Arte Actual, el Centro Cultural

Universitario de la UNAM, el Museo Nacional de las Culturas Populares, entre otros. Participó además en las cápsulas televisivas del “programa *La Caravana* (Imevisión) (1992) y en la serie *Moneros y monitos* (TV-UNAM) (1996)” (Henaro, 2014, p.341).

Publicó textos críticos bajo el seudónimo de Hilario Becerril en revistas y diarios como “*Oposición. Órgano del Comité Central del Partido Comunista Mexicano*, los suplementos ‘El día de los jóvenes’ del periódico *El Día* y ‘Revista mexicana de cultura’ de *El Nacional*” (Henaro, 2014, p.343).

Tuvo dos exposiciones individuales, la primera en 1990 en la desaparecida galería Frida Kahlo, titulada “*Noticias del México Surrealista* y otra en 1999 bajo el nombre *Divertimento, vacilación y suerte. Objetos Encontrados. Colección Melquiades Herrera 1979-1990* en la Galería de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público” (Henaro, 2014, p.337).

Acerca de su relación con los objetos, Melquiades explica:

En lo personal mi tendencia es objetual, o sea, mi acción corporal simplemente es una conductora o presentadora de los objetos, incluso hasta por razones económicas, es más fácil llevar dos bolsas de chacharas que llevar una escenografía costosa. Es la forma que me resulta más accesible por una serie de razones. Reflexionando: yo sin los objetos no soy nada. (Henaro y Álvarez-Romero, 2018, p.27)

Los objetos eran en parte accesorios de sus performances, tal como se aprecia en los contados registros de sus acciones. Sin embargo, los objetos de Melquiades también son ensamblajes, son piezas de arte objeto, se encuentran reunidos en cajas y portafolios según cierta clasificación e incluso son retratados en situaciones urbanas registradas con fotografías instantáneas. El tipo de objetos que coleccionaba, muchos de plástico, se caracterizan por ser objetos múltiples, es decir, que tienen “una doble función, o incluso son polifuncionales” (Henaro, 2014, p.12); se trata de objetos que se desdobl原因 y se transforman o que van más allá de su apariencia: “sacapuntas-labios, portapluma-cigarro, chamaras-Picasso, caja de bolero-alcancía” (Henaro y Álvarez-Romero, 2018, p.89).

A través de los objetos, Melquiades Herrera introducía conceptos en sus acciones, con los que cuestionaba a la academia y al arte —con mayúsculas—, así como lo que debía ser la producción de un artista según el virtuosismo de la técnica o las horas de trabajo invertidas.

Con el paso del tiempo, la colección de objetos de Melquiades se ha convertido en un testimonio de la época en que las transformaciones económicas permitieron la proliferación en el espacio urbano de todo tipo de objetos baratos de plástico que, por otra parte, fueron poco a poco formando parte de la cultura popular. A continuación se presenta una breve semblanza de algunas obras de Melquiades Herrera.

Noticias del México Surrealista (1979-1989)

Se trata de una serie de entre 113 y 140 fotografías instantáneas en las que Melquiades Herrera captura escenas urbanas de los años setenta que califica como “‘situaciones visuales urbanas’ o ‘surrealismos de circunstancia’” (Henaro, 2014, p.63).

En el texto *Una página del álbum. Noticias del México Surrealista* (1980) Melquiades hace referencia a la conocida anécdota en la que André Bretón calificó a México como un país surrealista y muestra su interés, manifiesto en esta serie fotográfica, por objetos con una apariencia irreal producto de la cotidiana transformación urbana.

Venta de peines (1993)

Venta de peines es una cápsula televisiva dirigida por Jorge Prior en 1993 que apareció en el segmento “Galería plástica” en la Televisión Metropolitana.

“¿Cuál es la diferencia que distingue a un artista visual de un vendedor de peines? Pues seguramente la diferencia es la corbata”. Esta es la frase con la que inicia Melquiades Herrera, esta acción en la que ofrece peines de distintas formas y tamaños como novedades. Hay “peines ‘nerviosos’, ‘peines francos, directos, fuertes’, peines-corales, peines-delfines, peines-ballena azul, cachalote y tintorera” (Henaro, 2014, p.208). Peines como pasos en la vida del hombre: del peine de la juventud al peine del funeral.

Después, Melquiades narra cómo el pintor José Luis Cuevas mostró en un evento un peine como si fuera una pistola. También usa un encendedor en forma de pistola y termina la acción apuntando hacia el espectador diciendo “En México sólo hay tres grandes: el panzón Soto, el panzón Diego Rivera y el panzón Melquiades Herrera. Por eso yo he venido, en esta oportunidad, muy bien armado” (Henaro, 2014, p.208).

Yo no lo pinté (1996)

Yo no lo pinté es una serie de fotografías panorámicas que se expuso en 1996 en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM. Melquiades Herrera la define como un ensayo fotográfico que tomó cuando vio a unos trabajadores poner a secar al sol confeti en un lote baldío.

En estas imágenes Melquiades quiso comunicar el “esplendor cromático” parecido al proceso de un pintor, sólo que ni él ni nadie lo pintó. En esta acción involuntaria reconoce las posibilidades de generar asociaciones de la vida cotidiana con el arte.

FRANCIS ALÿS, UN ARTISTA EN EL CENTRO HISTÓRICO

Francis Alÿs estudió arquitectura en Europa, en 1989 llegó a radicar a la Ciudad de México para librarse del servicio militar del ejército belga. Alÿs se movía en las inmediaciones del Centro Histórico de la Ciudad de México, un territorio relativamente pequeño y fácil de caminar, más fácil de asimilar para alguien que no había vivido antes en una ciudad tan grande.

Fue una casualidad que asistiera a la inauguración del espacio Salón des Aztecas en la calle de Cuba, donde conoció a Melanie Smith, Guillermo Santamarina y otros artistas, y así se involucró en la escena del arte contemporáneo en México. En ese momento, el Centro Histórico era un punto de encuentro para artistas jóvenes, algunos extranjeros o con formación en otros países entre ellos el propio Alÿs, Melanie Smith, Thomas Glassford, Michael Tracy, Kurt Hollander, entre otros, quienes encontraron en ese lugar rentas baratas en edificios antiguos, producto del desplazamiento de la población a causa del terremoto del 19 de septiembre de 1985 que provocó numerosos daños en la zona.

Kurt Hollander escribe respecto a esa generación de creadores:

Estos artistas del Centro utilizaron la ciudad no sólo como fuente de materia prima, sino que también comenzaron a incorporar las formas de organizar e instalar los objetos que vieron en los mercados. Los puestos en los mercados y en las calles eran instalaciones muy sofisticadas y las extrañas mezclas de objetos que se encontraban en la calle eran más complejas que los ready-mades del mundo del arte. Más que cualquier escuela de arte, el Centro mismo y la actividad económica informal que se desarrollaba en él enseñaron a estos artistas a ampliar las prácticas artísticas y crear un arte no convencional. (Sloane, 2017, p.102)

Este arte no convencional, que a menudo se nutría de los objetos recuperados de las calles del Centro Histórico, no tenía como objetivo representar la cultura local, puesto que no era una preocupación de ese grupo de artistas (Sloane, 2017). Sin embargo, el Centro Histórico de la Ciudad de México aportó a los artistas, una gran diversidad de materia prima. Las calles y la ciudad incluso podían pensarse como un tipo de materia prima.

En el caso de Francis Alÿs, sus búsquedas estaban relacionadas a decir del propio artista, con una necesidad de interacción con la ciudad, de establecer una relación personal con el ambiente y con “la intención de establecer una relación entre arquitectura, arte y desplazamiento” (Sloane, 2017, p.314).

La temática de su producción al inicio de su carrera trataba sobre paisajes urbanos y la presencia de animales en el entorno urbano.

Su producción en el entorno del Centro Histórico estuvo directamente relacionada con el acto de caminar, con los encuentros cotidianos de mercancías, estructuras de puestos ambulantes, animales callejeros, basura, propaganda política, y sobre todo con la observación de las dinámicas sociales en un lugar con una actividad predominantemente de comercio. Trabajó también piezas de escultura con objetos encontrados tanto en las calles como en mercados como el de la Merced. Su estudio se ubicaba en la plaza de Santa Catarina, al norte del Centro Histórico, lo que dio título a la exposición individual del artista: *Diez cuerdas alrededor del estudio*, en el Antiguo Colegio de San Ildefonso, realizada en el 2004.

De la misma forma que se hizo con la obra de Melquiades Herrera, me propongo analizar la relación que Francis Aljys estableció con los objetos cotidianos que forman parte de su obra producida en el Centro Histórico de la Ciudad de México, para ello considero indispensable ahondar en los rasgos que caracterizan su práctica.

En primer lugar, puede afirmarse que el artista convirtió el Centro Histórico de la Ciudad de México en un espacio de investigación y recolección sobre el cual intervenir. Sus intervenciones registran las formas de resistencia y supervivencia en el contexto local y dialogan con ellas. En sus fotografías y acciones están presentes perros callejeros, ambulantes, pepenadores, trabajadores de la construcción, indigentes que se refugian en el metro, puestos de chacharas, en conjunto, formas, oficios y personas que escapan del orden y modernidad del espacio urbano y que evidencian que esta, como referente cultural, tuvo lugar a medias o fue más bien malograda. Al respecto, el artista comenta en una entrevista: “oficialmente, la modernidad se integró, desde luego, pero no en la cotidianeidad de la ciudad” (Aljys, 2006, p.123).

Respecto a su forma de proceder en la construcción de una pieza o una acción en el espacio público. El artista plantea un axioma y el desarrollo y solución posterior de la pieza está determinado por el lugar y la ocasión, por lo que no se trata de un plan para resolver la pieza, sino que esta “se inscribe en un campo abierto de posibilidades” (Aljys, 2006, p.111). Lo que sí es controlado por el artista es el registro y documentación de la pieza.

Entonces, ¿qué papel juegan los objetos cotidianos en la obra de Francis Aljys? Visto lo anterior, los objetos involucrados en su obra son huellas y vestigios de la supervivencia en la economía informal, de las dinámicas sociales que existen y persisten en el Centro Histórico, de la marginalidad y exclusión de una parte de la población, en conclusión, son objetos que condensan información sobre los fenómenos sociales, económicos e incluso políticos que se manifiestan en ese espacio urbano: un carrito con imanes que recoge desechos metálicos; chicles pegados en la pared; un bloque de hielo deshaciéndose en las calles; una casa hecha de propaganda política.

Aún queda preguntarse cómo esos objetos y la práctica artística de Francis Alÿs basada en la acción y el registro, tuvieron una proyección y un reconocimiento importante en los espacios del arte contemporáneo en México, lo que no ocurrió con la obra de Melquiades Herrera y qué papel juegan en torno a esto, las transformaciones económicas que sufrió el país en los primeros años de la década de los noventa. Antes de desarrollar ese punto, se exponen a continuación algunas obras de Francis Alÿs que desarrolló en el Centro Histórico de la Ciudad de México.

Ambulantes (1992-2006)

Fotografías realizadas entre 1992 y 2006 que muestran vendedores trasladando sus mercancías en diablitos, carritos metálicos, guacales, cajas de cartón apiladas y amarradas, etcétera. Estas acciones espontáneas registradas por Alÿs, pueden leerse como la activación en el espacio público, de objetos escultóricos.

El colector (1990-1992)

Se trata de un objeto en forma de carrito magnetizado, que al momento de pasearlo por las calles, iba acumulando residuos metálicos de una manera parecida a como lo hiciera una persona que busca algo de valor entre los residuos.

Siete niveles de la basura (1995)

Dicen que la basura en la Ciudad de México pasa por 7 filtros desde el momento en que se la tira en la calle hasta su destino en el basurero en las afueras de la ciudad.

La noche del 4 de febrero de 1994 puse 7 esculturas de bronce fallidas, pero idénticas, en diferentes bolsas de basura y las arrojé en montones de desperdicios en 7 barrios de la Ciudad de México. Durante días, meses y años deambule por los mercados de pulgas de la localidad esperando que resurgieran. Hasta ahora he encontrado 2 de las 7 piezas. F. Alÿs, 1995. (Alÿs, 2006, p.40)

EL TRATADO DE LIBRE COMERCIO Y EL ARTE DE LOS NOVENTA EN MÉXICO

En el libro *El cubo de Rubik. Arte mexicano en los años 90*, el investigador Daniel Montero lanza una pregunta que da entrada al desarrollo de su trabajo. Se cuestiona qué ocurrió en la década de 1990 en México, para que hubiera “un salto del denominado neo-mexicanismo, al arte objeto conceptual” (Montero-Fayad, 2013, p.23), dentro del que se

enmarca la producción de Francis Aljys. En este espacio retomaré una parte de sus planteamientos para explicar la exitosa inserción en el sistema artístico mexicano del trabajo de Aljys.

En primer lugar, es necesario considerar dos acontecimientos importantes como punto de partida de las transformaciones de las que sería objeto la producción y distribución del arte en México en la década de los noventa. El primero es la creación del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA) en 1988. La intención de este organismo era democratizar la política cultural del Estado, facilitar la descentralización de la cultura “permitiendo la entrada de capitales variados y facilitando a los estados el manejo de sus propios programas culturales” (Barrios, 2001, p.167). Esto supuso el fin de un sistema cultural y artístico cuya promoción había dependido hasta entonces, casi en absoluto, del Estado.

A este acontecimiento se suma la entrada en vigor del Tratado de Libre Comercio de América del Norte con Estados Unidos y Canadá en 1994, que significó el paso de una economía cerrada a una economía de libre mercado y la entrada del país a la globalización. Una de las características a resaltar del arte de los noventa en México, es “la referencia a realidades locales que dialogan con la globalidad” (Montero-Fayad, 2013, p.25). Montero muestra en su análisis que la entrada de capitales de grupos económicos como FEMSA y Televisa en la promoción cultural, condujo a un cambio radical en la manera de producción y circulación del arte. Para empezar, el arte de la década de 1990 en México no reflejó los problemas nacionales como el levantamiento del EZLN o la crisis económica, en cambio, se buscó insertar en el medio artístico a gente joven con tendencias conceptuales, entre ellos Francis Aljys y Gabriel Orozco, quienes fueron proyectados a un mercado del arte internacional que contribuyó a ofrecer una imagen actualizada de la cultura mexicana; “una renovada cultura mexicana que reconocía la influencia de lo global y tomaba como un valor propio su exportación internacional” (Montero-Fayad, 2013, p.70).

De esta manera, también se llevó a cabo una transformación de la categoría de arte mexicano que hasta entonces iba de la mano con el exotismo, el folclor o lo tropical, para transformarse en una visión de lo identitario como relacional, múltiple y plural, es decir, global.

Ahora bien, el alejamiento del arte de los noventa en México de las disciplinas artísticas tradicionales y la inclusión de objetos extra artísticos que comenzaron a formar parte de acciones e instalaciones, como en el caso de Francis Aljys, responde a una reconfiguración del valor del arte como objeto y como mercancía a raíz de la inversión privada, es decir, “los objetos artísticos pueden ser considerados mercancías y las mercancías pueden ser consideradas, de igual forma, como objetos artísticos” (Montero-Fayad, 2013, p.63).

Esto trajo consigo un nuevo tipo de artista que se supo parte de una cultura globalizada y comprendió que los objetos que formaban parte de sus piezas, podían circular como arte.

Por otra parte, se trató de un arte inmerso en una crisis de representación, puesto que hasta la entrada de los capitales privados en el ámbito de la cultura, la cultura mexicana y sus representaciones, fueron administradas por el Estado y fueron ligadas históricamente a la identidad nacional; pero una vez interrumpida esa relación, no se produjo en el arte contemporáneo una afirmación de lo identitario que pudiera relacionarse con un régimen político o gubernamental.

CONCLUSIONES

Hemos examinado la relación de Melquíades Herrera con los objetos cotidianos, los cuales funcionaban como vehículos de enunciación en el marco del arte acción que practicaba el artista desde su participación como miembro fundador del No Grupo. Resulta evidente que en la obra de Melquíades Herrera existe una permanente actitud antiolemne y crítica de un sistema artístico excluyente en muchos sentidos. A diferencia de la proyección internacional y apoyo institucional de las acciones que Francis Aljys llevó en el Centro Histórico de la Ciudad de México, la obra y colección de objetos de Melquíades Herrera, apenas han sido revalorizados como testimonios de la cultura popular urbana de las décadas de 1980 y 1990, sobre todo a partir de la constitución del Fondo Melquíades Herrera del Museo Universitario de Arte Contemporáneo de la UNAM, desde el año 2015. Por otra parte, se ha puesto en perspectiva el uso de objetos extra artísticos en la obra de Francis Aljys y se ha relacionado su producción con un momento de transformación económica en México que repercutió en la producción de un arte global y local al mismo tiempo. Un arte en cuya producción y promoción participó la iniciativa privada, como parte de los cambios en las políticas culturales del Estado.

El acercamiento aquí planteado al uso de objetos cotidianos en la obra de Melquíades Herrera y Francis Aljys, ha permitido también realizar un recorrido de la producción artística en México a partir de la década de 1970 con el arte de Los Grupos, a la década de 1990, impactada por la implementación de la economía del libre mercado; con lo que ha sido posible demostrar que a pesar de la coincidencia entre ambos artistas en el uso de objetos cotidianos, como parte de sus piezas, existe una diferencia radical en los significados culturales, políticos e incluso económicos que las obras manifiestan.

BLANCA LUZ ALANÍZ COSÍO

De Los Grupos al TLCAN: Los objetos cotidianos en la obra de Melquiades Herrera y Francis Aljys

REFERENCIAS

- Acha, J. (1981). *Teoría y práctica de las artes no objetualistas en América Latina*. Primer Coloquio Latinamericano Sobre Arte No Objetual. Medellín, Colombia. https://eleco.unam.mx/wp-content/uploads/2023/09/TEORIA-Y-PRACTICA-NO-OBJETUALISTAS-EN-AMERICA-LATINA_Juan-Acha.pdf
- Aljys, F. (2006). *Diez cuerdas alrededor del estudio*. Antiguo Colegio de San Ildefonso.
- Barrios, J. (2001). Los descentramientos del Arte Contemporáneo: De los espacios alternativos a las nuevas capitales (Monterrey, Guadalajara, Oaxaca, Puebla y Tijuana). En I. Benítez Dueñas (Coord.), *Hacia otra historia del arte en México: Disoluciones 1960-2000* (pp.141-179). CONACULTA.
- Debroise, O. y Medina C. (Eds.). (2014). *La era de la discrepancia: Arte y cultura visual en México, 1968-1997*. MUAC-Universidad Nacional Autónoma de México; Turner.
- Henaro, S. (2014). *Melquiades Herrera*. Alias.
- Híjar, C.(2008). *Siete grupos de artistas visuales de los setenta*. UAM.
- Instituto Nacional de Bellas Artes (2011). *No Grupo: Un zangoloteo al corsé artístico/Un proyecto curatorial de Sol Henaro para el Museo de Arte Moderno*. Museo de Arte Moderno.
- Henaro S. y Álvarez-Romero, E. (2018). *Melquiades Herrera: Reportaje plástico de un teorema cultural*. MUAC-UNAM. https://muac.unam.mx/assets/docs/folio_063_melquiades_herrera.pdf
- Montero-Fayad, D. (2013). *El cubo de Rubik, arte mexicano en los años 90*. Fundación Jumex Arte Contemporáneo.
- Sloane, P. (Ed.) (2017). *Grupos y espacios en México: Arte contemporáneo de los 90*. RM.
- Prior, J. (2019). *Melquiades Herrera: Un peatón profesional* [video de Vimeo]. <https://vimeo.com/333892624>