




EL *GLOBAL ART*  
DE MÉXICO.

EXPERIENCIA COSMOPOLITA  
DE LA MODERNIDAD FALLIDA

ELBA I. CERVANTES LÓPEZ  
ESTÉTICA Y TEORÍA DEL ARTE IV  
MAESTRÍA EN ESTÉTICA Y ARTE  
BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA





Para la década de 1990, el arte, la etnografía y el periodismo habían hecho al “Otro” transparente y la distinción colonial entre centro y periferia era ya irrelevante: la producción cultural y el capital comenzaron a celebrar la descentralización, haciendo que la distinción entre primer y tercer mundo se hiciera obsoleta. El mercado globalizado, con su habilidad para trascender las divisiones materiales integró al primer y tercer mundo, forzando así ciertas áreas del tercero a “desarrollarse”, y creando enclaves de riqueza y sofisticación cultural dentro del tercer mundo, y áreas de destitución y miseria dentro del primero.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Irmgard, Emmelhainz, *Algunas consideraciones sobre el arte en México de las décadas de 1990 y 2000*, p. 291.

A mediados de los años 90 el *Nuevo internacionalismo*<sup>2</sup>, que defendía la yuxtaposición de lo local con lo global, así como lo periférico con lo central, trajo consigo una crisis hacia los museos en la que, bajo la influencia de la crítica poscolonial y el revisionismo geopolítico, estos comenzaron a adaptar sus políticas adquisitivas y de exhibición, además de reestructurar sus discursos museográficos, con el fin de volver más coherente la relación entre el dibujo geopolítico de sus colecciones y la producción global de arte contemporáneo, es decir, comenzaron a cuestionar las jerarquías geoestéticas del sistema-mundo, que había concebido Immanuel Wallerstein.<sup>3</sup> Siguiendo a Barriendos, la dimensión geoestética al interior de los sistemas internacionales de exhibición de arte, implica un entrecruzamiento de los mecanismos de circulación global del arte con las negociaciones geopolíticas de las subjetividades. Por lo tanto, dicho argumento se encuentra ligado a los desplazamientos simbólicos que afectan la manera en que circulan los capitales simbólicos, inmanentes o cognitivos.<sup>4</sup>

Para Joaquín Barriendos, América Latina surge para el mercado del arte como una región geoestética emergente.<sup>5</sup> A partir de la teoría de la *transmodernidad*<sup>6</sup> del filósofo Enrique Dussel, Barriendos analiza la manera en que se expresa el globocentrismo estético en los diseños metageográficos de los museos de arte. Además describe la manera en la que algunos museos e instituciones internacionales se han abocado a incluir a América Latina en sus agendas geopolíticas. Concretamente el CIMAM (International Committee of ICOM for Museums and Collections of Modern Art) ha participado en la reconfiguración geopolítica del llamado: *global art world*. La necesidad de un giro epistemológico al interior de las organizaciones internacionales manifiesta el giro cultural que la geografía experimento en la década de los noventa, de acuerdo con Barriendos, dicho giro consistió en un doble movimiento: una profunda autorreflexión de lo que entonces se conocía como geografía cultural, y una proyección interdisciplinar hacia terrenos nunca explorados por el otro. Esta forma de inclusión trajo como resultado un cambio de visión de lo que se consideraban representaciones estereotípicas de las geografías periféricas, hacia una circulación dentro del sistema internacional el arte contemporáneo como un activo-periferia. A dicho fenómeno Barriendos se refiere como la reinención, de América Latina como una región geoestética emergente, constituida estratégicamente para el discurso de la globalidad.<sup>7</sup> Las

---

<sup>2</sup> Joaquín, Barriendos Rodríguez, “*El arte global y las políticas de la movilidad. Desplazamientos (trans) culturales en el sistema internacional del arte contemporáneo*”, *LiminaR* 5, núm. 1, p.159–182.

<sup>3</sup> J. Barriendos Rodríguez, “*La idea del arte latinoamericano. Estudios globales del arte, geografías subalternas, regionalismos críticos*”, p. 395–96.

<sup>4</sup> J. Barriendos Rodríguez, “*El arte global y las políticas de la movilidad. Desplazamientos (trans) culturales en el sistema internacional del arte contemporáneo*”, p.3.

<sup>5</sup> J. Barriendos Rodríguez, “*La idea del arte latinoamericano. Estudios globales del arte, geografías subalternas, regionalismos críticos*”.

<sup>6</sup> Enrique, Dussel, “*Sistema mundo y transmodernidad*”, *Modernidades coloniales*, p. 201–226.

<sup>7</sup> J. Barriendos Rodríguez, “*La idea del arte latinoamericano. Estudios globales del arte, geografías subalternas, regionalismos críticos*”. El uso del lenguaje economicista, categoriza ciertas regiones geoestéticas como áreas emergentes y estratégicas en el arte contemporáneo con el fin de reforzar los imaginarios regionales del capitalismo cognitivo global, la financiarización y la corporativización transnacional del mapa global del arte contemporáneo y la aparición del New Internationalism en el sistema global del arte contemporáneo al comienzo de los 90 (p. 397).



fronteras se volvieron porosas en cuanto al intercambio cultural, y por lo tanto el arte Latinoamericano y con ello el mexicano comenzó a ser expuesto en diversas partes el mundo.



La exposición que presentó a México con Estados Unidos.  
Imagen de: cultura.nexos.com.mx

[Link al Comercial de CONACULTA \(1992\)](#)

este ejemplo este proceso se puede comenzar a comprender la forma en que se vincula el estado y la industria privada para presentar a la cultura nacional como un producto y realizar una transacción de capitales económicos mediante capitales simbólicos.<sup>8</sup>

El 10 de Octubre de 1990, previo a la firma del Tratado de Libre Comercio del América del Norte (TLCAN), se llevó a cabo la exposición: *México esplendores de treinta siglos*, conformada por 375 objetos y presentada por el gobierno de México en el Museo Metropolitano de Nueva York y posteriormente en otras ciudades de Estados Unidos y México, con el fin de promocionar al país el evento incluía diversos eventos desde gastronómicos, hasta espectáculos de danza folclórica. El TLCAN, se firmó entre Estados Unidos, México y Canadá en 1992 y se ratificó en 1994. La cultura fue utilizada como soporte y discurso para consolidar la imagen de un país. Con

<sup>8</sup> Daniel, Montero, “El cubo de Rubik”, *Arte mexicano en los años 90*, p.55.

En el presente texto se pretende dar cuenta del papel que las políticas económicas y culturales tanto internacionales como nacionales tuvieron en la configuración del arte contemporáneo en México, a partir de los desplazamientos geopolíticos y el intercambio de capitales económicos y simbólicos, específicamente con la apertura de las fronteras debido a la ratificación del TLCAN en 1994 que posiciona a México como participante de una economía globalizada y al arte mexicano como un participante más en la categoría de *Global Art*, al abrir el país a un flujo e intercambio de mercancías, servicios y recursos tecnológicos que se instalaron en el imaginario y en los modos de producción, los artistas manifiestan tanto material como discursivamente la fallida modernidad y las consecuencias de la globalización en el país. De manera paralela se describirá el papel que tuvieron las instituciones mexicanas del arte en la reproducción de las estructuras de poder colonial y la dinámica: centro/periferia que permeo y configuró tanto la gestión cultural como los discursos y formas de producción artística durante la década de los noventa y durante la primera década del 2000. El relato acerca del arte contemporáneo se estructuró a partir de las investigaciones de Irgard Emmelhainz, Daniel Montero, Cuauhtémoc Medina y Coco Fusco, quienes han indagado en los efectos que las transformaciones neoliberales y el discurso de la globalización tuvo sobre la producción y legitimación del arte contemporáneo en México. Mientras que el análisis y crítica decolonial hacia las dinámicas institucionales de operación y gestión cultural, proviene de los aportes de los teóricos: Joaquín Barriandos, Pedro Pablo Gómez y Enrique Dussel, quienes han abonado significativamente a la deconstrucción de las estructuras de poder que configuran los modos de operación del arte contemporáneo y la estética en general.

Al llegar el siglo XX, los principales discursos de Occidente acerca del “otro” como objeto de descubrimiento y conocimiento, partieron de la antropología, espacio conceptual para la cosificación y conocimiento de esa alteridad que bajo los términos del colonizador reclama la restitución de sus derechos humanos. Para América Latina, debido a la herencia colonial el lugar que ocupa el “otro” se encuentra en una frontera ambigua, y móvil, el “otro” es interno y externo a la vez: siguiendo a Emmelhainz<sup>9</sup>, en dicha herencia se encuentra lo prehispánico del pasado nacional que se configura a partir de tres figuras: el campesinado evolucionado (empoderado por la violencia neoliberal, transformado en la figura amenazante del narco, sicario o secuestrador), el indígena siempre sujeto a políticas y programas del Estado que lo incorporan al proyecto de nación, y finalmente el “modernizado” es un ser estado de perpetuo subdesarrollo. Para Cuauhtémoc Medina,<sup>10</sup> el arte contemporáneo de los años 90 refleja dicha condición de modernizado, su agente es quien dibuja la modernidad bajo un discurso de perpetuo atraso, mal hecha o con materiales precarios.

---

<sup>9</sup> I. Emmelhainz, “La modernización como abuso consensuado: el arte contemporáneo para Cuauhtémoc Medina”, Gatopardo, 2017, <http://campoderelampagos.org/critica-y-reviews/23/12/2017>.

<sup>10</sup> Cuauhtémoc, Medina, *Abuso mutuo. Ensayos e Intervenciones sobre Arte posmexicano (1992-2013)*, Primera edición (Ciudad de México: Promotora Cultural Cubo Blanco, 2017).

“El artista de la periferia, y por extensión sus compañeros de ruta, debían efectuar un acto de malabarismo consistente en desidentificarse, abusar, distorsionar, parodiar y en ocasiones incluso construir su inscripción como funcionarios virtuales de sus estados-nación y al mismo tiempo renegociar el control simbólico del “centro” como punto de referencia de la historia del arte.”

De acuerdo con Pedro Pablo Gómez, decolonizar el arte y la estética son prácticas que no solo crean espacios de subversión resistencia y novedad. Implica ir un poco más allá de la resistencia de lo que se define o no como arte, o como una franja limitada del hacer, como la única en la que lo artístico puede gestarse. Decolonizar el arte y la estética consiste en dismantelar la matriz colonial del poder que opera en ambas, es decir, hacer visible el funcionamiento de las estructuras de poder que operan desde varios ámbitos sociales y que no son perceptibles solamente como una determinación del capitalismo, específicamente en el ámbito del arte esto se manifiesta mediante un régimen discursivo e instituciones que clasifican el arte occidental como superior a otras formas de arte.<sup>11</sup> Se requiere de una praxis en la que los distintos modos de hacer se hagan visibles, no como prácticas estéticas alternativas, sino como alternativas al arte y la estética, como voces para una conversación distinta y horizontal, sin jerarquizar las facultades sensibles a modo de régimen epistémico. La participación de las instituciones del arte, como museos o escuelas son importantes para hacer visibles otros relatos y genealogías culturales que han sido invisibilizadas.<sup>12</sup>



Carlos Salinas de Gortari y Ernesto Zedillo Ponce de León, Fotografía de Milenio.

<sup>11</sup> Pedro Pablo, Gómez, “La paradoja del fin del colonialismo y la permanencia de la colonialidad”, *Calle 14 revista de investigación en el campo del arte* 4, núm. 4, p. 26–38.

<sup>12</sup> Angélica, González Vasquez, Gabriel Ferreira Zacarías, y Pedro Pablo Gómez, “‘Estética (s) decolonial (es) 1’: entrevista a Pedro Pablo Gómez”, *Estudios artísticos* 2, núm. 2, p. 120–131.

Las políticas neoliberales que se implementaron en México durante la década de los 90, exacerbaron los contrastes sociales y económicos que ya se vislumbraban en el país. El neoliberalismo tuvo un importante efecto en lo general y por lo tanto también se manifestó en el quehacer artístico y sus prácticas institucionales. La globalización se caracteriza por la libre circulación de bienes a través de las fronteras; la descentralización de la producción hacia diversas áreas del tercer mundo; la drástica reducción de la intervención por parte del estado en la industria y los servicios; además del incremento de las corporaciones multinacionales. A partir de la apertura de las fronteras con el Tratado de Libre Comercio y el interés por lo global, el arte en México comienza a tomar una postura frente a los problemas de la globalización. La circulación de cierta información como imágenes, textos, revistas, música, cine y televisión reflejaban la nueva apertura del país hacia el exterior, antes ese tipo de material era de acceso limitado, aunado a esto la transformación de procesos institucionales, generó formas híbridas de trabajo, de operación de capitales y de reunión para los artistas.<sup>13</sup> Estos cambios generaron una reorganización en el mundo del arte en torno a una serie de exposiciones globales gestionadas por una red de organizadores procedentes de distintos lugares del mundo. La nueva geografía global y transparente del arte contemporáneo implicó, la confirmación de la condición poscolonial de las nuevas cartografías globales.<sup>14</sup> Se pretendía una nueva configuración de la forma de operación del poder en las instituciones del arte internacionales a partir de la inclusión de otras manifestaciones artísticas procedentes de prácticas y saberes no occidentales. Lo cual llevó a la producción artística hacia un giro en el contenido de su producción hacia un incierto límite entre lo local y lo global, así como hacia la crítica geopolítica y las dinámicas de mercado. El énfasis y valor de la información se hizo presente en la producción artística, los nuevos medios pasaron a ser protagonistas de las transformaciones tecnológicas e institucionales en el campo del arte.<sup>15</sup> Durante la presidencia de Carlos Salinas de Gortari, el Estado creó un aparato para transformar lo nacional en mercancía social y promover las relaciones internacionales con el fin de atraer inversión extranjera, implementando una política para subsidiar la educación de trabajadores cognitivos específicamente en el campo el arte, diseño y la arquitectura global.<sup>16</sup> Con un sistema de becas y apoyos se establecieron dos organismos para subsidiar la producción simbólica del país: el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA) que generaba programas de estímulos a la creación artística y estaba regulado por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA) creado en 1988, ambos establecieron una clase media alta de trabajadores culturales, intelectuales, escritores, artistas, arquitectos, e investigadores.<sup>17</sup> La politización del arte implicó deconstruir los discursos de nación e identidad en contra del estatus de artistas “de la periferia”,

---

<sup>13</sup> D. Montero, “*El cubo de Rubik*”.

<sup>14</sup> J. Barriendos Rodríguez, “El arte global y las políticas de la movilidad. Desplazamientos (trans) culturales en el sistema internacional del arte contemporáneo”, p. 3.

<sup>15</sup> Coco, Fusco, “La insoportable pesadez de los seres: el arte en México después de Nafta”, *Atlántica: Revista de arte y pensamiento*, núm. 29, p. 1–4.

<sup>16</sup> I. Emmelhainz, “Algunas consideraciones sobre el arte en México de las décadas de 1990 y 2000”, p. 289.

<sup>17</sup> *Idem*

distorsionando y parodiando dicho estatus derivado de la cartografía colonial.<sup>18</sup>

Para Enrique Dussel el paradigma mundial de la modernidad/Alteridad reconoce las jerarquías entre la epistemología eurocentrada y los saberes decoloniales, en este, se revela la manera en que ha operado el occidentalismo en la modernidad. La propuesta de la *transmodernidad* implica el reconocimiento de los saberes “otros”, una restitución interepistémica entre culturas que llevan a cuestras diferentes procesos de modernización o percepciones antagónicas respecto a las herencias geopistémicas.<sup>19</sup> La Colonialidad del poder que se inauguró en el siglo XVI, se manifiesta en una matriz estructural que teóricos como Aníbal Quijano, Ramón Grisfoguel, Santiago Castro-Gómez, y Walter Mignolo han estudiado, dicha configuración hegemónica ha resistido al proceso de descolonización administrativa de los territorios, y a las críticas poscoloniales de tres instituciones que materializaron la historia (universal) del arte (moderno/occidental): la universidad, el archivo y el museo. El concepto de global art es una de las formas en que dicha Colonialidad del poder se expresa en las políticas museográficas y archivísticas que abogan por la eliminación de las jerarquías geopolíticas entre los centros y las periferias del sistema internacional del arte. Es un tipo de capital simbólico del que se valen algunos museos para producir discursos e imaginarios en torno al fin de la modernidad occidental y el comienzo de una nueva modernidad globalizada.<sup>20</sup>



Fotografía del exterior de La Panadería, Turner, 2002.

<sup>18</sup> I. Emmelhainz, “La modernización como abuso consensuado: el arte contemporáneo para Cuauhtémoc Medina”.

<sup>19</sup> E. Dussel, “Europa, modernidad y eurocentrismo”, *Revista de Cultura Teológica*, núm. 4, p.221–44.

<sup>20</sup> J. Barriendos Rodríguez, “La idea del arte latinoamericano. Estudios globales del arte, geografías subalternas,



“...uno de los rasgos característicos del museo moderno/colonial fue su percepción de ser la única institución autorizada y especializada para generar los relatos y representaciones en torno a las jerarquías geoculturales y la partición global de lo sensible: la distribución espacial de diferentes procesos civilizatorios organizados por su cercanía o distancia geoepistémica con occidente.”<sup>21</sup>

Con la insurrección Zapatista en 1994, algunas prácticas digitales en México experimentaron con formas de sociabilidad en las que las distinciones entre arte digital y activismo se difuminan, y toman como punto de partida el Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN). Específicamente generan un espacio de experimentación digital con el sector de las telecomunicaciones y la forma en que a través de él es posible producir nuevas formas de sociabilidad en los intersticios de la lógica de mercado. El EZLN incidió en el imaginario activista mundial mediante las redes electrónicas.<sup>22</sup> El proyecto FloodNet, llevado a cabo por el colectivo Electronic Disturbance Theatre (EDT) quienes se encontraban en Estados Unidos pero su performance virtual abogaba por la ciudadanía global a través del Internet. Su proyecto es un ejemplo del net art, el cual, mediante “una aplicación diseñada y ejecutada en 1998 por Electronic Disturbance Theatre, cuyo objetivo era llevar a cabo una “sentada masiva” que bloquearía las páginas web del presidente mexicano Ernesto Zedillo, el Pentágono o la Bolsa de Frankfurt ”.<sup>23</sup> Al combinar en estas estrategias el radicalismo político de la vieja izquierda con la destreza técnica de los nuevos apolíticos piratas informáticos, el colectivo EDT logró que 80.000 usuarios de internet saturasen la página web del gobierno mexicano, con una herramienta basada en JavaScript llamada “FloodNet” en defensa de las reivindicaciones del Ejército Zapatista de Liberación Nacional, como medida de presión para lograr el reconocimiento de los derechos de los indígenas por parte del gobierno del presidente Ernesto Zedillo. Como respuesta a la matanza de Acteal en 1997, en la que 45 mujeres y niños fueron asesinados por paramilitares. Esta acción logró poner en jaque la capacidad de autorepresentación del gobierno, a modo de metáfora de la relación disfuncional que le PRI mantenía con sus ciudadanos.<sup>24</sup>

De acuerdo con la investigadora Irmgard Emmelhainz, el libro *Abuso Mutuo* que recoge una serie de textos publicados e inéditos escritos por Cuahutemoc Medina del 1990 al 2013 “proporciona la mirada sobre la cual se erige el monopolio de la cultura producida desde el periodo de modernización neoliberal en México – inseparable de la globalización, de la llamada transición a la democracia y de la guerra civil en México desde 2006, así como los discursos y las batallas simbólicas y políticas que

---

regionalismos críticos”, p.402.

<sup>21</sup> *Idem.*

<sup>22</sup> Alberto López Cuenca y Gabriela Méndez Cota, “Entre el arte digital y el activismo político.”, *Índex*, revista de arte contemporáneo, núm. 8, p.168.

<sup>23</sup> Matthew Eagleton-Pierce, “The Internet and the Seattle WTO protests”, *Peace Review* 13, núm. 3, p.331–337.

<sup>24</sup> Fusco, “La insoportable pesadez de los seres”, p.12–13.

lo han envuelto.” El concepto de abuso, funciona como hilo conductor de las formas de mediación en la producción cultural, el abuso se genera como una impronta de las relaciones entre periferia y centro, productores culturales e instituciones, artistas y sujetos de la representación.

El abuso consensuado se convierte en la impronta de las relaciones entre instituciones subsidiadas por el sector privado, el erario y los productores culturales: mientras que los últimos no se dejan cooptar por la institución para producir discursos oficialistas sino más bien disidentes, éstos la usan en aras del bien común, al permitir el ejercicio de la libertad de expresión y de constatar la salud democrática del país.<sup>25</sup>

Para Medina, el “abuso” implicó una reconfiguración de las relaciones de legitimación de las posiciones discursivas entre el centro y la periferia, lo moderno y lo modernizado. En el imaginario del modernizado, la globalización se plantea como una contradicción entre la modernidad fallida y una experiencia cosmopolita. Según Emmelhainz la subjetividad del modernizado se basa en la negación de las relaciones de género, raza y clase constitutivos de la sociedad mexicana y se materializa en el hombre de clase media. Los artistas de la década de los 90 comenzaron a producir un aparato iconográfico que mostraba las nuevas realidades del neoliberalismo mediante una reconfiguración simbólica de las consecuencias de la globalización: la desintegración social de las grandes ciudades debido a los altos niveles de criminalidad; las estructuras urbanas y su explosión demográfica y disminución de recursos; la destrucción del tejido social y relaciones familiares quedaron como consecuencia de la migración acelerada y la ampliación de las jornadas de trabajo.<sup>26</sup> Al mismo tiempo se construían en paralelo una oposición a la imagen oficial de un México basado en la especificidad cultural, que buscaba la explotación y legitimación de políticas neoliberales.<sup>27</sup>

La escena mexicana artística de los noventa se configuró en torno a varios espacios que en este entonces se denominaban “*espacios alternativos*” algunos de ellos fueron: La Panadería, La Quiñonera, Curare, Temístocles 44, ZONA y el Salón des Aztecas en ellos la convivencia no solo apuntaba hacia la creación, sino que permitieron la interacción de artistas de diferentes generaciones, géneros y técnicas. Estos espacios enriquecían la producción artística ya que el público era el mismo círculo de asistentes de esos espacios, de tal modo que la difusión solo requería de un círculo social ya formado, lo cual generaba una especie de autovalidación para quienes exponían ahí. Entre algunos de los artistas que participaban y exponían en estos espacios se encuentran: Miguel Calderón, Yoshua Okón, Carlos Amoraes, Artemio, Pablo Helguera, Minerva Cuevas, Claudia Fernández, Gustavo Artigas, Daniel Guzmán, Richard Moszka, Luis Felipe Ortega, Sofía Táboas, Diego Toledo, Jonathan Hernández, Pedro Reyes y Vicente Razo. El trabajo de todos ellos, fue descrito por Pablo Helguera como un híbrido entre la modernidad

---

<sup>25</sup> I. Emmelhainz, “La modernización como abuso consensuado: el arte contemporáneo para Cuauhtémoc Medina”.

<sup>26</sup> Coco, Fusco, “La insoportable pesadez de los seres”, p. 14.

<sup>27</sup> I. Emmelhainz, “La modernización como abuso consensuado: el arte contemporáneo para Cuauhtémoc Medina”.





Eduardo Abaroa, 1993, Obelisco roto portátil para Mercados Ambulantes  
Fuente: Cultura Colectiva

mexicana y referencias históricas globales del pop y de la historia del arte<sup>28</sup> La geografía global del arte contemporáneo persiste a aquello que Anibal Quijano describe como la Colonialidad del poder, dispositivo que produce la diferencia colonial, y clasifica grupos o poblaciones a partir de sus faltas o excesos, los cuales marcan la diferencia y la inferioridad con respecto a quien clasifica.<sup>29</sup> Comprender la gestación de estos espacios alternativos y la forma en que sus redes de colaboración y de artistas formaron lo que se convirtió en el *mainstream* del arte es fundamental para entender lo que se terminó exhibiendo en museos nacionales e internacionales hacia el 2002.<sup>30</sup> Los artistas que se formaron en las escuelas de arte de Estados Unidos o Europa, tuvieron otro punto de vista para observar las políticas culturales que se

<sup>28</sup> I. Emmelhainz, “Algunas consideraciones sobre el arte en México de las décadas de 1990 y 2000”, p.296.

<sup>29</sup> J. Barriendos Rodríguez, “El arte global y las políticas de la movilidad. Desplazamientos (trans) culturales en el sistema internacional del arte contemporáneo”.

<sup>30</sup> Daniel, Montero, “El cubo de Rubik”.

implementaban mediante el fomento de la producción artística, interpretándola como parte del proyecto estatal identitario desarrollado por el PRI (Partido Revolucionario Institucional) durante sus setenta años de mandato. Mientras que otros artistas procedentes de otros países se instalaron en la ciudad de México y producían su obra desde ahí como: Santiago Sierra<sup>31</sup>, Melanie Smith, Francis Alÿs, Yaishai Judisman, entre otros, quienes observaban las contradicciones sociales que se podían observar en la capital del país.<sup>32</sup>

Debido a la historia mexicana de colonización y autoritarismo, el racismo y el derecho al despojo y exterminación de otros están inscritos en el ADN cultural de los mexicanos. Desde su fundación, el país ha sido gobernado por una cultura política que desdeña las leyes. Por estas razones, las reformas neoliberales fueron impuestas en el país a muy bajo costo político. En este contexto, gobernar a partir de la exclusión y la excepción no es un signo de corrupción o fracaso.<sup>33</sup>

Otro importante aporte al estudio de la producción de arte contemporáneo durante la década de los 90 y la primera década del 2000 es la investigación de Daniel Montero, titulada: *El cubo de Rubik*, dicho trabajo analiza los diversos cambios en las prácticas artísticas mexicanas, y su relación con una serie de cambios políticos tanto culturales como económicos que suceden en México como consecuencia del contexto de la globalización y la apertura del país al mercado extranjero, dentro del periodo mencionado se alcanza una etapa de estabilización al final, lo cual lleva hacia una transformación de la producción artística y del campo del arte en general, de un arte con una marcada influencia norteamericana a un arte enfocado al objeto conceptual. A lo largo de su investigación las obras se entienden no como algo estático y ya producido sino como obras en las que el valor en sí mismo es móvil.<sup>34</sup> Otro aspecto importante que aborda la investigación de Montero, es la forma en que los curadores comienzan a tomar protagonismo en las instituciones mexicanas del arte contemporáneo hasta la década de los 90, de tal forma que las narrativas con las que se contaba la historia del arte nacional se reajustan y se comienzan a contar hacia el exterior, bajo una estrategia de reivindicación de la periferia artística, permitiendo la visibilidad de “lo otro”, y lo mexicano en relación con lo global. Antes de la apertura de un campo curatorial en México, los curadores pertenecían a instituciones culturales occidentales. El arte periférico estaba destinado a los museos históricos o etnográficos, de manera que el desarrollo de lo contemporáneo y lo posmoderno

---

<sup>31</sup> Coco, Fusco, “La insoportable pesadez de los seres”.

Para su producción artística Sierra recurre a la contratación de otras personas para llevar a cabo acciones y performance, selecciona a personas de los sectores marginales, para realizar acciones repetitivas o absurdas que el artista documenta. Es prioritario que las personas reciban un salario ligeramente superior al que percibirían en un contexto no artístico. El trabajo de Sierra funge como un comentario sobre las condiciones laborales y el papel de la inversión multinacional en el contexto mexicano. Su obra sitúa en primer plano la desesperación y la superficialidad, además de la brecha que existe entre los ricos y los pobres, la constante opresión, y el poder vertical que ejercen quienes poseen aun que sea una pequeña porción de riqueza. (p. 7)

<sup>32</sup> *Ibidem*, 5–7.

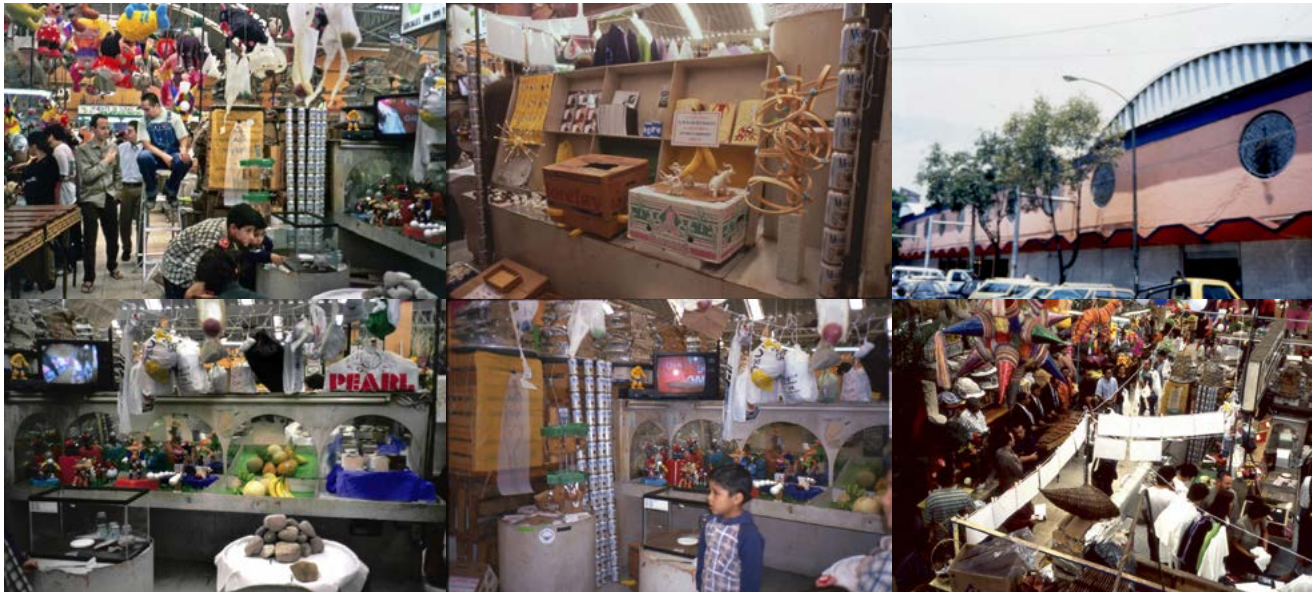
<sup>33</sup> I. Emmelhainz, *La tiranía del sentido común: la reconversión neoliberal de México* (Paradiso Editores, 2016), p.

<sup>34</sup> D. Montero, “El cubo de Rubik”.



se restringía a un punto del mapa global, el resto se categorizaba como primitivo o naif.<sup>35</sup>

La galería de arte *Kurimanzutto*, se inauguró en 1999 con una exposición llamada: *Economía de mercado*, se llevo a cabo en el Mercado Medellín de la ciudad de México.



Imágenes de la Exposición: Economía de Mercado 1990, Imágenes de la Galería Kurimanzutto.

El sábado 21 de agosto Kurimanzutto, presenta *Economía de mercado*. Este primer evento en el que participan todos los artistas de la galería no se trata de una exposición tradicional sino de una venta de mercado. Además de vender flores, piñatas y artículos de despensa, el mercado de Medellín en la Colonia Roma ofrecerá por única ocasión, obras de arte contemporáneo. En dos puestos rentados a un lado de Don Ceferino, el vendedor de fruta, se exhiben objetos y piezas elaboradas con materiales del mismo mercado. Hechas específicamente para venderse durante el evento y en ese contexto, todas las obras tienen un precio en el rango de 25 a 500 pesos.<sup>36</sup>

Esta galería fundó una nueva forma de vender arte en México, cuya estrategia comercial consistía en dar sentido al objeto de tal manera que adquirieran un valor (además del comercial) que va más allá de su materialidad, o se podría decir también que dicho valor se codifica al desbordar el objeto. La galería se inauguró sin un local, iniciando con eventos que reunían a los artistas en situaciones sociales sin valor comercial, y reunían diversos artistas tanto nacionales como internacionales en exposiciones que ponían en cuestión la relación de la obra con su lugar de producción. En poco tiempo lo *mainstream* se

<sup>35</sup> J. Barriendos Rodríguez, “El arte global y las políticas de la movilidad. Desplazamientos (trans) culturales en el sistema internacional del arte contemporáneo”, p. 4.

<sup>36</sup> Kurimanzutto, “Economía de Mercado”, consultado el 12 de enero de 2020, <https://www.kurimanzutto.com/es/exposiciones/economia-de-mercado#tab:slideshow>.

colocó también en la periferia, y lo exótico, diverso y otro, llamaron la atención de los museos, galerías, macroexposiciones y ferias comerciales de arte contemporáneo. El carácter periférico generaba valor añadido al arte, lo cual activaba su circulación y legitimidad exótica pero potencialmente internacional a través de la capitalización de su seña característica: su perifericidad marginal.<sup>37</sup>

“...uno puede ver este esfuerzo de Kurimanzutto como un excitante intento de refutar la visión objetualista de la galería convencional. Pero también como una indicación del futuro comercializado de la práctica curatorial de nuestros días.” Es decir, la Kurimanzutto, además de ser una mera galería ya entendía que el proceso comercial estaba vinculado con el proceso de exhibición y de distribución que estaba acorde con el neoliberalismo económico: la curaduría.”<sup>38</sup>

Previo a la llegada del 2000, México ya contaba con un desarrollo artístico en relación con los nuevos medios, había producción y participación de artistas mexicanos en eventos internacionales, así como eventos propios (Bienal de video, Festival de Video y Artes Electrónicas Vid@rte, entre otros). De igual modo las instituciones comenzaron a designar espacios de creación y exhibición destinados al video arte. (La sala Cyberlounge del Museo Rufino Tamayo, el Centro Multimedia del Centro Nacional de las Artes, el Centro Cultural España, el museo Ex Teresa Arte Actual, el Museo Carrillo Gil, Caja Negra del MUCA Campus, el Museo de Arte Contemporáneo y el Museo JUMEX.<sup>39</sup> El campo del arte difícilmente se puede desvincular de política y la economía, ambas encargadas de la producción de subjetividad. Con la entrada del año 2000 el PAN (Partido Acción Nacional) tomó la presidencia de México y con ello impuso el establecimiento de las industrias culturales globales a través de esquemas de subsidio público-privados, además de un intento por invisibilizar las dicotomías centro-periferia, Norte-Sur, Primer y Tercer mundo y generar el estallido de la llamada “guerra contra el narco”. Durante este periodo la ciudad de México se reafirma como centro cultural y plataforma clave del circuito global de producción y distribución de arte contemporáneo.<sup>40</sup> La tendencia del arte se promovió hacia un tipo de arte entendido como “neo-conceptual”, semejante a la tendencia mundial, de tal modo los criterios curatoriales adquirieron sentido de acuerdo con lo que se quería mostrar en relación con la escena internacional y a un mercado global, desvinculando la narrativa de los valores y retóricas nacionalistas que previamente habían articulado lo que en México se entendía por arte.<sup>41</sup> Conforme se narra un suceso artístico se pone en evidencia la reorganización histórica de las estructuras de poder a partir de un locus de enunciación específico el cual configura la percepción y las categorías de interpretación, enmarcando una lógica de posicionalidad y exclusión, que conlleva a profundas implicaciones epistemológicas,

---

<sup>37</sup> J. Barriendos Rodríguez, “El arte global y las políticas de la movilidad. Desplazamientos (trans) culturales en el sistema internacional del arte contemporáneo”, p. 5.

<sup>38</sup> D. Montero, “El cubo de Rubik”, p. 93.

<sup>39</sup> Adriana, Zapett Tapia y Rubi Aguilar Cancino, “Videoarte en México. Artistas nacionales y residentes”, *Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura*, 2014.

<sup>40</sup> I. Emmelhainz, “La modernización como abuso consensuado: el arte contemporáneo para Cuauhtémoc Medina”.

<sup>41</sup> D. Montero, “El cubo de Rubik”.





Fotograma del video: Atravesar las Grandes Aguas ¡Ventura! 1999, de Slivia Gruner.

políticas, éticas y estéticas.<sup>42</sup>

El deseo impaciente por politizar al arte e integrarlo a un contexto social más amplio y globalizado, pero que ignora las formas persistentes de dominación, denota la pérdida de lo político y la ceguera ante la urgencia de las luchas de la liberación y la incapacidad de imaginar una alteridad subversiva.

Las narrativas sobre la modernidad fallida, aunada a la incertidumbre política y la globalización, dieron lugar a algunas desviaciones de lo cotidiano a través de diversos medios artísticos. Podría decirse que la especialización en el arte llegó de la mano del desmantelamiento de la ideología universalizante moderna: la espacialidad de la ciudad, o más bien, un sentido de sitio. En este contexto se explotó el potencial de la ciudad como espacio epistémico y, por lo tanto, como rico portador de conocimiento sensible.<sup>43</sup> En esos espacios que producen los proyectos de arte parecen diluirse las fronteras entre lo material y lo imaginativo, entre lo cultural y lo natural, entre lo creado y lo criado. Es además el

<sup>42</sup> P. Gómez, “La paradoja del fin del colonialismo y la permanencia de la colonialidad”.

<sup>43</sup> I. Emmelhainz, “Algunas consideraciones sobre el arte en México de las décadas de 1990 y 2000”, p.288.

ámbito en el que algunos artistas transitan, así como el espacio en el que los límites de la lengua, el desarrollo económico y tecnológico, así como el acceso a ellos parece delimitarse de manera definitiva. Las cámaras de video se convirtieron en herramientas de representación y experimentación audiovisual, tanto en el video como en las artes electrónicas se puede vislumbrar lo que se gesta en la experimentación y la investigación artística, así como lo que sale a la superficie de lo sensible.<sup>44</sup> Al llegar el siglo XXI, el acceso a nuevos recursos tecnológicos permitió diversas formas de documentación, y de construcción de narrativas. El carácter procesual de los medios audiovisuales dio cabida a nuevos tipos de crítica política, económica y social.<sup>45</sup> Mientras que otros artistas continuaron trabajando sobre líneas temáticas de en torno a temas ya recurrentes en el ámbito contemporáneo: la introspección, la memoria y la dialéctica entre la realidad y la ficción. Los artistas comenzaron a buscar especializarse en el dominio de la técnica y el lenguaje digital, el conocimiento de software y de códigos informáticos se volvió vital para los artistas multimedia, tanto para la producción de imágenes como para su desarrollo teórico. Muchos de los artistas que comenzaron a experimentar con el video como medio no venían de una práctica cinematográfica sino del performance, teatro o música. Ellos desarrollaban sus propias herramientas para intervenir la imagen, su propio vocabulario y estética, así como la institucionalización de la propia práctica para ser incluidos en galerías, museos o festivales. Debido a su condición abierta y procesual el video como medio tuvo un proceso complejo de institucionalización.

Además de estos espacios existentes, la llegada del nuevo milenio trae consigo una serie de exposiciones con artistas invitados de diversas partes del mundo para exponer en las nuevas instituciones creadas para la promoción del arte contemporáneo en la ciudad de México. El Laboratorio de Arte Alameda (LAA) se crea en el año 2000, su curador Priamo Lozada proyecta el espacio a nivel global, importando exposiciones de artistas con trayectorias internacionales, lo cual marca un momento importante para el arte de los nuevos medios en la escena nacional. De igual modo en ciudades como Guadalajara, Tijuana, Oaxaca y Mérida se realizaron distintos esfuerzos que fomentaban la producción de arte contemporáneo. Aunado a esto es importante mencionar los apoyos económicos que el FONCA ofrecía a nivel nacional con el fin de promover la producción artística del país. El Museo de Arte Carrillo Gil (MACG) organizó diversas exposiciones en las que las video instalaciones eran protagonistas, en el 2001 inauguran la muestra “Videoescultura en Alemania desde 1963”, en la que presentan obras del coreano Nam June Paik así como Wolf Vostell. Mientras que el LAA organizó un ciclo de video del pinoero del video arte Gary Hill. Por su parte el Museo Rufino Tamayo abre su sala Cyberlounge, un espacio dedicado a la exhibición de net-art, así como de proyectos artísticos de video y sonido. En este mismo año se inauguró la Unidad de Proyectos especiales (UPX), la cual se encargaba de la

---

<sup>44</sup> Gilberto, Giménez, “La frontera norte como representación y referente cultural en México”, *Cultura y Representaciones sociales* 2, núm. 3, p.17–34.

<sup>45</sup> A. Zapett Tapia y R. Aguilar Cancino, “Videoarte en México. Artistas nacionales y residentes”, *Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura*, 2014. p.73



organización del Festival de Video y Artes Electrónicas Vid@rte, sin embargo, en 2004 cierra el espacio por escándalos de corrupción, y el Centro Multimedia se encarga del proyecto que se reintroduce a la escena como Festival Transitio\_MX, el cual se lleva a cabo durante el 2005, 2007, 2009, 2011, 2013 y 2015. En noviembre del año 2008 abre sus puertas el Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC). El primer museo público de artes visuales en México, perteneciente a la Universidad Nacional Autónoma de México. Su vínculo con la academia y con la cultura permite la creación de un espacio crítico y seminal para la historia y el desarrollo del arte contemporáneo en México.

“En este proceso de creación transnacional, los artistas llevan a cabo desplazamientos de códigos que son continuamente recontextualizados y resignificados, donde la interacción con espacios reales en las obras deviene ficciones y la ejecución de ficciones constituyen espacios de vivencias reales. En este sentido, el solapamiento entre la realidad social y la realidad virtual del arte revela en última instancia la evanescencia de la producción artística contemporánea.”<sup>46</sup>

La ciudad de México se volvió clave para el imaginario del arte contemporáneo, dejando al resto del país como regiones periféricas en la producción artística, una metáfora o alegoría de las cambiantes fronteras geopolíticas, con estructuras urbanas vistas desde puntos de vista subjetivos relacionados con realidades sociales imaginarias o transitorias.<sup>47</sup> Por su parte, la frontera norte, se convirtió en un lugar fértil para la exploración de las transformaciones asimétricas de la economía neoliberal, específicamente se observaba en las maquiladoras, desplazamientos y formas híbridas de la cultura popular debido al flujo de mercancías extranjeras que se albergaban tanto en los imaginarios como en las identidades de quienes habitaban dichos espacios intermedios.<sup>48</sup> *InSite* fue uno de los proyectos más significativos que abordan las distintas formas de conocimiento que emanan de intervenciones en sitios específicos, la iniciativa se llevó a cabo en la frontera entre Tijuana y San Diego, durante cinco ediciones entre 1992 y 2005. El proyecto, planteó a la ciudad como un laboratorio que permitía trazar y observar la complejidad de los cambios globales a través de intervenciones en el espacio urbano o en estructuras sociales, concibiendo a la frontera como un sitio politizado y de lucha contra las relaciones globales de poder.<sup>49</sup> *InSite* estableció un modelo de intervención estética en lugares públicos y fue una plataforma para otras bienales en ciudades alrededor del mundo. Su modelo consistía en invitar artistas extranjeros a hacer intervenciones en sitios específicos. La frontera se convirtió en un sitio de peligro inminente e intervención urgente, rica epistemológica y simbólicamente, donde los excluidos de los procesos globales sobreviven en condiciones precarias (favelas o cinturones de miseria, zonas desconectadas de

---

<sup>46</sup> D. Montero, “El cubo de Rubik”.

<sup>47</sup> I. Emmelhainz, “Algunas consideraciones sobre el arte en México de las décadas de 1990 y 2000”, p. 288.

<sup>48</sup> *Ibidem*, p. 289.

<sup>49</sup> *Ibidem*, p. 289,299.

la economía y descuidadas por el Estado, zonas de guerra antes de ser “pacificadas”, etcétera).<sup>50</sup>



Caballo de Toroya, 1997, Marcos Ramirez Erre.

Si lo que se busca es comprender mejor una obra de arte es necesario considerar su lugar de enunciación, el contexto en el que es producida, su circulación, y la cultura a la que hace referencia. Las dinámicas artísticas presentan una dialéctica entre el lugar de producción y el circuito en el que circulan, es decir, las obras no se entienden solo como objetos sino lugares objetivos donde se sedimentan ciertos procesos socioeconómicos, políticos y a la vez subjetividades. Estos procesos permean tanto en las prácticas como en los discursos que rodean el quehacer artístico. En este sentido es posible comprender por que se privilegian ciertas prácticas sobre otras en relación con una ideología o un discurso político<sup>51</sup> o un lugar de enunciación. En un modo de producción neoliberal, la libertad se circunscribe a la globalización bajo la cual se estructuran los modos y medios de producción. En el momento en que los capitales privados comenzaron a influir sobre la producción artística y su mercado, el privilegio del estado sobre lo que se exhibía y producía disminuyó, aunado a esto el proceso de institucionalización y legitimación del arte se vio atado a los modos y formas de operar del mercado global, de tal manera que el Estado mexicano cedió el control de imágenes y de la creación de imaginarios a intereses privados.

<sup>50</sup> *Ibidem*, p. 291.

<sup>51</sup> D. Montero, “El cubo de Rubik”.

Como sugiere Montero<sup>52</sup>, tanto la macroeconomía como la microeconomía son variables reguladoras de subjetividades que ponen en evidencia el tipo de imágenes y referencias que se apropian, así como los mismos procesos de apropiación. Durante las décadas del 1990 y los 2000 el arte de México materializó la transición hacia la modernidad desde un punto de vista periférico, aunado a esto se incorporó la producción cultural a la economía global a través de fondos públicos y privados que institucionalizaron y mercantizaron dicho modelo de ruptura hacia los valores que se percibían como desgastados.<sup>53</sup> Como se mencionó anteriormente el arte contemporáneo de México materializó la precariedad y las condiciones de violencia y desigualdad que se vivían en el país debido a la transición neoliberal y el fallido proyecto de modernidad, lo que tienen en común algunas de las obras que toman una postura crítica ante la globalización es que subrayan la importancia de las nuevas o viejas formas de trabajo para mantener la economía global, las cuales se vuelven imperceptibles bajo las condiciones laborales del neoliberalismo.

Los discursos sobre globalización lucharon por la superación de las divisiones geográficas, las fronteras lingüísticas, y las diferencias étnicas, ocultando los ideales nacionalistas y perdiendo su lógica de especificidad. Dentro de dicho discurso México pasó de ser un área geográfica a un concepto definido fuera de su propio territorio fetichizado a través de intercambios globales económicos. El poder totalizante de la globalización causó una homogenización de algunos aspectos de la modernidad, como el inglés y el arte conceptual y minimalista, como lengua franca de cualquier intercambio cultural. Específicamente, la institucionalización y a la incorporación del arte mexicano a la economía global tuvo lugar gracias a la ayuda de fondos públicos y privados.<sup>54</sup>

La mercantilización de la alteridad o la estatización de lo subalterno o fronterizo son las formas más contradictorias de lo multicultural en los procesos de internacionalización del arte contemporáneo, ya que operan en el interior de los propios discursos reivindicativos y poscolonizadores que recrean el centro mismo de las exhibiciones internacionales de arte contemporáneo, mediante la inclusión de la diversidad, que suple la descalificación de las minorías por una representación estereotipada de lo subalterno.<sup>55</sup> La Colonialidad del poder se reprodujo en México a partir de la estructura institucional que operaba bajo el reforzamiento del centro como predominante y hegemónico ante la periferia que busca renegociar su lugar en la cartografía del poder.

... el arte contemporáneo es indisociable de la precariedad, exploración, despojo, explotación, de la guerra contra el crimen organizado y de las burbujas de bienes raíces. Si el arte contemporáneo condensa

---

<sup>52</sup> *Idem.*

<sup>53</sup> I. Emmelhainz, "Algunas consideraciones sobre el arte en México de las décadas de 1990 y 2000", p.282.

<sup>54</sup> *Ibidem*, p. 302.

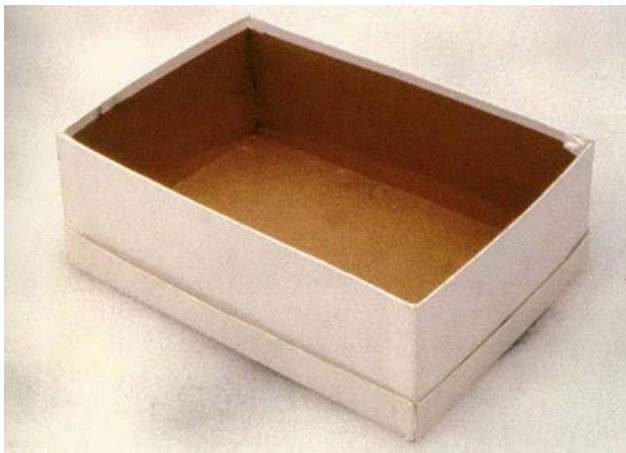
<sup>55</sup> J. Barriandos Rodríguez, "El arte global y las políticas de la movilidad. Desplazamientos (trans) culturales en el sistema internacional del arte contemporáneo", p. 6.



artísticamente los procesos económicos de la globalización en un intento por comprender el presente, necesitaría comenzar a tomar en cuenta una crítica ideológica, al igual que su complicidad con procesos de la producción capitalista tardía.<sup>56</sup>

A través de la figura de Gabriel Orozco, en la siguiente cita, Barriendos ejemplifica la manera en la que operan los discursos internaconalizantes mediante hibridaciones globales específicas:

En resumidas cuentas, lo que el nuevo internacionalismo termina haciendo es olvidar que, por ejemplo, la obra del reconocido (internacionalmente) artista mexicano Gabriel Orozco no encuentra su fuerza en una superación del localismo latinoamericanista, ni en el hallazgo de un neoconceptualismo potentísimo universal a la altura de los *ready-made* de Duchamp como suele afirmarse, ni en ningún otro tipo de explicación monoculturizadora de la diversidad del arte o reesencializadora de lo híbrido,



Caja vacía, 1991, Gabriel Orozco

sino en la propia coyuntura poscolonial a través de la cual su obra es requerida y asimilada (deseada, diría Baudrillard) por el *mainstream* internacional. Sin embargo, esta absorción no sólo le da la posibilidad de ser leída como ‘otra’ obra global más, sino que también –y esto es lo verdaderamente importante en lo que a las políticas de la movilidad se refiere– le podría permitir ser entendida como una apostasía de las representaciones geoestéticas colonialistas de la historia del arte europeo.



Sin título, de la serie Artoons 2008, de Pablo Helguera.

<sup>56</sup>

I. Emmelhainz, “Algunas consideraciones sobre el arte en México de las décadas de 1990 y 2000”, p. 303.

Bibliografía consultada:

Barriandos Rodríguez, Joaquín. “El arte global y las políticas de la movilidad. Desplazamientos (trans) culturales en el sistema internacional del arte contemporáneo”. *LiminaR* 5, núm. 1 (2007): 159–182.

Barriandos Rodríguez, Joaquín. “La idea del arte latinoamericano. Estudios globales del arte, geografías subalternas, regionalismos críticos”, 2013.

Dussel, Enrique. “Europa, modernidad y eurocentrismo”. *Revista de Cultura Teológica*, núm. 4 (1993): 69–81.

Dussel, Enrique. “Sistema mundo y transmodernidad”. *Modernidades coloniales*, 2004, 201–226.

Eagleton-Pierce, Matthew. “The Internet and the Seattle WTO protests”. *Peace Review* 13, núm. 3 (2001): 331–337.

Emmelhainz, Irmgard. “Algunas consideraciones sobre el arte en México de las décadas de 1990 y 2000”, 2016.

Emmelhainz, Irmgard. “La modernización como abuso consensuado: el arte contemporáneo para Cuauhtémoc Medina”. *Gatopardo*, 2017. <http://campoderelampagos.org/critica-y-reviews/23/12/2017>.

Emmelhainz, Irmgard. *La tiranía del sentido común: la reconversión neoliberal de México*. Paradiso Editores, 2016.

Fusco, Coco. “La insoportable pesadez de los seres: el arte en México después de Nafta”. *Atlántica: Revista de arte y pensamiento*, núm. 29 (2001): 16–34.

Giménez, Gilberto. “La frontera norte como representación y referente cultural en México”. *Cultura y Representaciones sociales* 2, núm. 3 (2007): 17–34.

Gómez, Pedro Pablo. “La paradoja del fin del colonialismo y la permanencia de la colonialidad”. *Calle 14 revista de investigación en el campo del arte* 4, núm. 4 (2010): 26–38.

- Kurimanzutto. “*Economía de Mercado*”. Consultado el 12 de enero de 2020. <https://www.kurimanzutto.com/es/exposiciones/economia-de-mercado#tab:slideshow>.
- López Cuenca, Alberto, y Gabriela Méndez Cota. “*Entre el arte digital y el activismo político.*” *Índex*, revista de arte contemporáneo, núm. 8 (2019): 168–175.
- Medina, Cuauhtémoc. *Abuso mutuo. Ensayos e Intervenciones sobre Arte posmexicano (1992-2013)*. Primera edición. Ciudad de México: Promotora Cultural Cubo Blanco, 2017.
- Montero, Daniel. “El cubo de Rubik”. *Arte mexicano en los años 90* (2014).
- Vasquez, Angélica González, Gabriel Ferreira Zacarías, y Pedro Pablo Gómez. “‘Estética (s) decolonial (es) 1’: entrevista a Pedro Pablo Gómez”. *Estudios artísticos 2*, núm. 2 (2016): 120–131.
- Zapett Tapia, Adriana, y Rubí Aguilar Cancino. “Videoarte en México. Artisanas nacionales y