

EDUARDO ABARROA

# / 10,533 Characters on the Periphery<sup>1</sup> /10,930 CARACTERES EN LA PERIFERIA

Cuando uno intenta comprender las transformaciones que ha sufrido el ámbito del arte en el México de los últimos veinte años, salta a la vista la enorme variedad de contextos y situaciones que han quedado fuera del discurso artístico interdisciplinario. Si aceptamos la tesis que a partir de finales de los años ochenta los artistas mexicanos empezaron a adoptar con cada vez mayor frecuencia los medios y las metodologías multiformes del arte en las naciones industrializadas, tendríamos que admitir también que estas tendencias se concentraron principalmente en México D.F., Guadalajara, Monterrey y Tijuana. Durante los años noventa estas ciudades fueron las más activas, siendo el Distrito Federal el que vio el mayor auge de propuestas y nodos de acción. Esto se debió en gran medida al centralismo pernicioso que ha sufrido el país en cuanto a infraestructura cultural se refiere, pero también a otras circunstancias que tienen que ver con una mayor movilidad desde la ciudad capital a otras partes del mundo y viceversa. Más tarde surgieron células de producción y difusión de arte contemporáneo en otras ciudades importantes, como Oaxaca, Mérida, Puebla, Toluca, Cuernavaca y muchas más. Sin embargo, una mirada rápida a las exposiciones panorámicas que se realizan esporádicamente intentando una visión general del mapeo mexicano parece desarrollarse en un número limitado de escenarios. El arte actual pierde en todas partes su capacidad para interactuar con un sitio específico. Lo local queda sepultado por lo global.

Obviamente me refiero esa disciplina llamada hoy “arte contemporáneo”, que más que el desarrollo de una técnica específica, un estilo o una ideología explícita, implica una serie de condiciones de producción y difusión cuyos ejes son los museos, las galerías y los espacios alternativos. Las tácticas formales y semánticas de este arte derivan de manera muy consciente del campo expandido que produjo la vanguardia internacional de los años sesenta y setenta. No es posible sostener que éste es el único desarrollo en lo referente a las artes plásticas en el territorio mexicano, tal vez ni siquiera es el más importante. Pero sí es generalmente aceptado que en los años noventa se empezó a estabilizar un canon heterogéneo que incluyó a grupos concentrados de artistas, cuyas incipientes aportaciones fueron antecedentes de un auténtico *boom* a partir del año 2000, cuando iniciativas como La Colección Jumex y Kurimanzutto, entre otras, lograron una mayor exposición internacional de los artistas mexicanos. Sin embargo, como puede constatarse en exposiciones como *Mexico City: An Exhibition about*

*When one tries to understand the transformations that the Mexican art world has undergone over the last twenty years, what jumps out is the enormous variety of contexts and situations that have been left out of the interdisciplinary artistic discourse. If we accept the thesis that, from the end of the 80s, Mexican artists began to adopt more and more frequently the multiform media and methodologies of art from industrialized countries, we would have to admit as well that these tendencies were concentrated principally in Mexico City, Guadalajara, Monterrey and Tijuana. During the 90s, these cities were the most active, with Mexico City being the one that saw the greatest boom in proposals and spheres of activity. This is largely due to the pernicious centralism which the country has suffered in terms of cultural infrastructure, but also to other circumstances linked to a greater mobility from the capital city to other parts of the world and vice versa. Groups producing and promoting contemporary art later emerged in other important cities, such as Oaxaca, Mérida, Puebla, Toluca and Cuernavaca, among many others. However, a quick glance can take in sporadic panoramic exhibitions that seek to realize a general vision of the Mexican art scene. This glance shows that it seems to be based on a limited number of environments. Today's art seems everywhere to lose its capacity to interact with a specific site. The local is buried by the global.*

*Obviously, I am talking about that discipline today called 'contemporary art', which, more than the development of a specific technique, style or explicit ideology, implies a series of conditions for production and dissemination the axes of which are museums, galleries and alternative spaces. The formal and semantic tactics of this art derive in a very conscious manner from the expanded field that the international vanguard produced in the 'sixties and 'seventies. It is impossible to maintain that this is the only development related to the plastic arts Mexico has seen: perhaps it is not even the most important. But it is generally accepted that in the 'nineties a heterogeneous canon began to stabilize itself, one which included concentrated groups of artists and incipient contributions that were the precursors to an authentic boom, starting in the year 2000. This is when initiatives such as the Jumex collection and Kurimanzutto, among others, managed a greater international exposure of Mexican artists. Nevertheless, as can be seen from exhibitions such as*

*the Exchange Rate of Bodies and Values*, la capital de la república fue objeto de un proceso de mistificación que promovió principalmente a los artistas del D.F. y sus visitantes extranjeros. Quizás el ejemplo más claro es Francis Alÿs, quien desarrolló todo un cuerpo de trabajo basado no digamos ya en la ciudad de México, sino en su mismísimo Centro Histórico. Si bien la exposición, o al menos uno de sus asesores, Cuauhtémoc Medina, pretendía una crítica al nacionalismo, la curaduría de Klaus Biesenbach acabó construyendo una ciudad mitológica, sumida en la violencia y la informalidad. El artificio no carecía de encanto, pero como bitácora de una realidad regional era demasiado parcial y emotiva. El pathos capitalino y un énfasis de lo local sobre lo nacional fue paralelo al chauvinismo de los nuevos chilangos del neoliberalismo.

Hacia finales de la siguiente década hubo una disposición mucho mayor a interactuar con diferentes contextos en el territorio nacional y sus problemáticas. Así fue como Ciudad Juárez o Sinaloa se convirtieron en auténticos laboratorios para muchos artistas. Un cierto giro que podríamos llamar etnográfico o documental emergió en el arte contemporáneo y en el cine. Pero quizá no sorprenderá a nadie que hasta hoy todavía hay poco conocimiento del arte que se hace en el interior de la república.

Algunos de los retos a los que se enfrentan los artistas son la falta de museos y galerías especializadas en arte actual, la obsolescencia de las escuelas dedicadas al mismo y también, en muchas ocasiones, los prejuicios de las comunidades específicas, que en su mayoría son de orientación conservadora. Los artistas provenientes de las regiones relativamente remotas son bastante peculiares, dado que sus propuestas se desarrollan en diferentes grados de aislamiento.

En el caso que nos ocupa, José Jiménez Ortiz, la biografía es definitivamente anómala. Sociólogo de profesión, se dedica al periodismo y a la creación de proyectos de arte contemporáneo. Uno de los principales objetos de su investigación es la sociedad global interconectada, que siempre ubica en un contexto concreto cuya materialidad y red de intercambios se hace patente. Su actividad se lleva a cabo en Torreón, Coahuila, un estado mexicano que a la par de su productiva economía ha tenido que sufrir con especial intensidad la corrupción de sus gobernantes y la violencia del crimen organizado.

*Mexico City: An Exhibition about the Exchange Rate of Bodies and Values*, the capital of the Republic was the object of a mythification process, which principally promoted artists from Mexico City, as well as its foreign visitors. Perhaps the clearest example is Francis Alÿs, who produced an entire body of work based not even on Mexico City as a whole, but solely on its historic center. If the exhibition, or at least Cuauhtémoc Medina, one of its consultants, sought to critique nationalism, Klaus Biesenbach's curatorship ended up constructing a mythological city, steeped in violence and informality. The conceit did not lack charm, but as a register of regional reality it was too partial and emotive. The pathos of the capital, and the emphasis on the local above the national, was a parallel of the chauvinism of the new neoliberal capital-dwellers.

*Towards the end of the following decade*, there was a much greater inclination to interact with different contexts, and their problematics, within the national territory. In this way Ciudad Juárez or Sinaloa became authentic laboratories for many artists. A certain twist, which we could call ethnographic or documentary, emerged in contemporary art and the cinema. But perhaps it will not surprise anyone that still today not much is known about art made in the interior of the country.

*Some of the challenges artists face* are the lack of museums and galleries specialized in contemporary art, the obsolescence of schools dedicated to it and also, often, the prejudices of specific communities, which are on the whole of a conservative bent. Artists who come from relatively remote regions are rather peculiar, given that their proposals are developed in different degrees of isolation.

*In the case that concerns us here*, that of José Jiménez Ortiz, biography is definitively anomalous. A sociologist by profession, he works in journalism and contemporary art projects. One of the main focuses of his research is interconnected global society, which he always locates in a concrete context, the materiality and network of exchanges of which he makes evident. He carries out his activities in Torreón, Coahuila, a Mexican state that alongside its productive economy has had to suffer with special intensity the corruption of its governors and the violence of organized crime.

En Torreón hurgar en los discos duros de los cybercafés se convierte en un gesto poético. Si el escritor realista de antaño investigaba los burdeles y los callejones en busca de historias, Jiménez Ortiz desgaja las computadoras públicas para encontrar archivos de todo tipo que no fueron borrados por los usuarios revelando una discontinua narrativa con los tintes morbosos que puede tener la intimidad de cualquiera. El ejercicio parece sugerir que los involucrados están atrapados en un sistema en donde todo rastro puede ser recuperado, analizado, incluso quizá re-privatizado y sujeto a derechos de autor. La mente y la memoria no son simplemente un amasijo de neuronas que reacciona de maneras variadas a un estímulo sino un entramado complejo de cuya exterioridad nos hacemos cada vez más conscientes. Las redes informáticas son ya parte de nuestra mente, esos archivos abandonados son reliquias paralelas a aquello que por décadas se ha tratado de definir como el inconsciente. Si el arte es entre otras cosas una manera de explorar el mundo, aquí tenemos un territorio incógnito que resulta familiar de manera perturbadora y disfuncional. Nuestra identidad se volvió cibernética y global. Pero no todos somos globales de la misma manera.

Para los primeros artistas del contexto mexicano que empezaron a utilizar Internet, por ejemplo, Ricardo Domínguez (con el *Electronic Disturbance Theater*) y Minerva Cuevas con *Mejor Vida Corp.*, el interés en las redes radicaba en ampliar la difusión de ideas políticas (las demandas zapatistas en el primer caso y el sabotaje del capitalismo neoliberal en el segundo). Los proyectos se asumían desde el principio como formas de interacción global. Sus tácticas de resistencia anticiparon fenómenos como Wikileaks, Facebook, el activismo electrónico, y muchos otros inventos más, cuya capacidad para estimular la revuelta social es considerada como amenaza real por gobiernos y corporaciones a nivel mundial.

*In Torreón, rummaging in the hard drives of cybercafés becomes a poetic gesture. If yesteryear's realist writer investigated bordellos and backstreets in search of stories, Jiménez Ortiz tears apart public computers in order to find all kind of files which were not deleted by their users, revealing a discontinuous narrative with the ghoulish tints that the intimacy of anyone can display. The exercise seems to suggest that those involved are trapped in a system in which any trace can be recuperated, analyzed, maybe even re-privatized and made subject to author's rights. The mind and the memory are not simply a tangle of neurons that react in diverse ways to a stimulus, but a complex framework, the exteriority of which we become more and more conscious of. Information networks are already part of our minds, those abandoned files are relics parallel to that which for decades they have tried to define as the unconscious. If art is, among other things, a way of exploring the world, here we have a terra incognita which turns out to be familiar in a perturbing and dysfunctional way. Our identity has become cybernetic and global. But we are not all global in the same way.*

*For the first artists in a Mexican context to begin to use the internet - for example Ricardo Domínguez (with the Electronic Disturbance Theater) and Minerva Cuevas with Mejor Vida Corp. - the interest in the web lay in widening the diffusion of political ideas (the demands of the Zapatistas in the first case, the sabotage of neoliberal capitalism in the second). The projects from the outset were conceived as forms of global interaction. Their tactics of resistance anticipated phenomena such as Wikileaks, Facebook, electronic activism, and many other inventions, whose capacity for stimulating social revolt is considered a real threat by governments and corporations at an international level.*

En cambio Jiménez Ortiz realiza una investigación sobre cómo la revolución cibernética afecta la vida y las interacciones entre las personas. Con cierta vena de psicólogo, se pregunta por la confluencia de la psique humana y su prótesis binaria, pero nunca pierde el contexto específico, el cibercafé, la calle. El trabajo tiene una motivación política diferente, más relacionada con la narrativa y la reflexión. El tono a veces puede llegar a ser melancólico, más que militante. Las obras más eficaces abordan el tema de la muerte, lo cual no sorprende en absoluto, ya que al menos desde el año 2006 México ha sido transformado irremediabilmente por el aumento de asesinatos y secuestros. El video *A Map is not a Territory*, documenta la manera en que el miedo modifica el recorrido de los habitantes de una ciudad. Los sitios que ahí vemos son lugares que los grupos criminales han marcado como propios mediante ejecuciones sangrientas. Sin embargo las víctimas del crimen no aparecen en escena.

Más allá de las elucubraciones de un urbanista o de un situacionista trasnochado, Jiménez Ortiz, esboza sutilmente una cotidianidad dolorosa cuyos vaivenes escapan al registro de la biopolítica. La vida cotidiana queda condicionada por los juegos paranoicos de la delincuencia. Ninguno de los artistas nómadas que tan bien propició la globalización podría haber comprendido con profundidad de este análisis de la ciudad.

Jiménez se involucra afectivamente con este territorio mancillado. La muerte informa también su proyecto de Facebook, en el que promete al usuario la administración de una “vida eterna” en su perfil personal después de su muerte. Ahí el artista no hace sino revelar el miedo a desaparecer que sufrimos todos en esta sociedad donde los canales de distribución están obsesionados con reproducir a todas partes y a todas horas a la misma “Celebrity” grotesca, al CEO que cambia al mundo con una conferencia, al millonario megalómano, al art star pseudo escandaloso. Lo que nos queda a veces, lo que quedará de muchos de nosotros, es tan solo un *like* para el video de un gato común y corriente haciendo cualquier estupidez.

*By contrast, Jiménez Ortiz investigates how the cyber revolution affects life and the ways people interact. In a somewhat psychological vein, he asks about the confluence of the human psyche and its binary prosthesis, but he never loses sight of the specific context, the cybercafé, the street. The work has a different political motivation, related more closely to narrative and reflection. The tone sometimes becomes melancholy more than militant. The most effective works touch on the subject of death, which is not in the least surprising given that, since at least 2006, Mexico has been irremediably transformed by an increase in murders and kidnappings. The video *A Map is not the territory* documents the way in which fear modifies the movements of the inhabitants of a city. The places we see there are ones that criminal groups have marked as their own by way of bloody executions. The victims of crime, however, do not appear in the scene.*

*Beyond the ponderings of an urbanist or an outdated situationist, Jiménez Ortiz sketches with subtlety a painful daily reality, the comings and goings of which escape the register of biopolitics. Everyday life has been conditioned by the paranoiac games of crime. Not one of the nomadic artists that globalization favors could have covered with any profundity this analysis of the city.*

*Jiménez involves himself affectively in this tainted zone. Death also informs his Facebook project, in which he promises the user ‘eternal life’ through the administration of their personal profile after death. In this, the artist does no more than reveal the fear of disappearing which we all suffer from, in this society in which the channels of distribution are obsessed with reproducing everywhere and constantly the same grotesque ‘celebrity’ - the CEO who changes the world with a conference, the megalomaniac millionaire, the pseudo-scandalous art star. What we are left with, sometimes, what will remain of many of us, is only a ‘like’ on a video of a domestic cat doing something dumb.*

México se ha convertido en un país cuya libertad de prensa ha sido cancelada, donde los policías y los políticos son aún más peligrosos que los narcotraficantes para los reporteros. Jiménez Ortiz, como integrante de una sociedad que vive cotidianamente el terror, está en una situación privilegiada para elaborar alegorías sobre lo indecible, sobre la muerte y sobre el rastro que será enterrado, quizá para siempre. En *The End is Important in All Things*, el protagonista (al parecer es un cineasta) entierra sus latas de película, por temor a las amenazas de alguien que nunca es nombrado. No es coincidencia que este trabajo se realice en una época donde un gobierno corrupto y represor ordenó una menor cobertura mediática de la situación de violencia que amenaza con destruir el tejido del país de manera apremiante. La censura, la auto censura y la persecución son prácticas que se clavan en lo más inexpugnable de nuestra mente colectiva.

Para lograr una propuesta artística interesante no es estrictamente necesario registrar la desastrosa transformación de una ciudad en el ojo de la tormenta criminal, ni organizar espacios alternativos a contracorriente. Tampoco es necesario ser un sociólogo que gana premios de periodismo e imparte cursos sobre la historia del anarquismo además de poner discos en algún bar de vez en cuando. No es un requerimiento imprescindible desarrollar una disciplina multiforme obsesionada por la lejanía y la eternidad en un rincón apartado donde el arte contemporáneo es casi inexistente. Pero unas instituciones artísticas que se impresionen sólo con el arte ya legitimado en otro lado y que por lo mismo no puedan reconocer las propuestas valiosas de la periferia emergente no pueden ser válidas durante mucho tiempo.

*Mexico has become a country in which press freedom has been abolished, in which, for reporters, the police and the politicians are even more dangerous than the drug runners. Jiménez Ortiz, as a member of a society which lives terror on a daily basis, is in a privileged position of being able to elaborate allegories of the unsayable, of death and of the trace that will be buried, maybe forever. In *The end is important in all things*, the protagonist (he seems to be a filmmaker) buries his cans of film, out of fear at the threats of someone who is never named. It is not a coincidence that this work was made in an era in which a corrupt and repressive government orders a reduction in media coverage of the violent situation which threatens to destroy rapidly the fabric of the country. Censorship, self-censorship and persecution are practices which impact on the most impregnable part of our collective consciousness.*

*In order to carry out an interesting artistic project, it is not strictly necessary to record the disastrous transformation of a city in the eye of the criminal storm, nor organize spaces which are alternative to the mainstream. Nor is it necessary to be a sociologist who wins journalism prizes and gives courses on the history of anarchism, as well as DJs in bars from time to time. It is not an essential requirement that you develop a multiform discipline fixated on distance and eternity in a remote corner where contemporary art is almost in-existent. But artistic institutions that impress only with an art which has already been legitimated elsewhere, and that for the same reason are incapable of recognizing worthwhile projects from the emerging periphery, cannot stay valid for very long.*

<sup>1</sup> The title *10,930 caracteres en la periferia* corresponds to the total number of characters of the Word document in its Spanish version. In the English version, the total is 10,533 caracteres (ed.)