

**Arte postmexicano. Arte más allá del sentir mexicano:  
la aprehensión del discurso al margen de las  
territorialidades simbólicas**

*Post-Mexican art. Art beyond the Mexican feeling:  
the apprehension of the discourse beyond  
symbolic territorialities*

DOI: [10.61820/ha.v5i10.1502](https://doi.org/10.61820/ha.v5i10.1502)

*María Fernanda Lopez Canaán*

Universidad de las Américas Puebla

Puebla, México

mafilc@icloud.com

ORCID: 0009-0009-0693-7439

Recibido: 01/03/2024

Aceptado: 02/05/2024

**Resumen**

El arte mexicano siempre ha sido difícil de conceptualizar. Desde nociones que engloban la determinación substancial nacionalista, hasta discursos que se alienan completamente de la aprehensión cultural y social del país; el arte mexicano navega en un terreno vaporoso que es mutable en sí mismo y que, por ende, es indeterminable ante una simple denominación. Su conformación inaprehensible ha dependido de las diferentes miradas –muchas de estas siendo extranjeras–, que lo han estructurado y modelado a través de envases específicos con el objetivo de determinarlo como medio de consumo de Occidente.

Estas modulaciones han propiciado una estructuración compacta que, aunque propicia la posibilidad de visualización, determina e imposibilita la eventualidad de una expansión más allá del paradigma del “deber ser”. El acto de nombrar es una instancia de poder y, en este sentido, el arte mexicano no se ha podido nombrar a sí mismo. Al contrario, siempre ha sido nombrado por miradas extranjeras, discursos partidistas, nociones del exotismo y tribalismo nacional, incluso por instancias completamente alienadas de la cultura y la sociedad.

De esta manera se presenta el arte post-mexicano como una posibilidad de subversión, así como una manera de englobar y al mismo tiempo de expandir las variabilidades artísticas que, si bien no entran en lo

"clásico del arte mexicano", no se pueden nombrar sin este adjetivo de 'mexicano'. Esta palabra favorece la capacidad de nombrarse, de reaprehenderse a través de la reconceptualización del simbolismo que conforma a la mexicanidad. La transgresión de dichos elementos en la conceptualización de un imaginario nuevo posibilita una conciencia expandida de la heterogeneidad y la viabilidad de producciones artísticas en tiempos posmodernos. El arte post-mexicano engloba la noción del decolonialismo, a través de una transculturación simbólica por medio de la transgresión de los paradigmas que conformaron –y siguen conformando– la cárcel identitaria de lo mexicano, con la posibilidad de hacer una relectura no solo del lenguaje artístico, sino de la misma conformación y aprehensión del ser nacional.

**Palabras clave:** arte mexicano, mexicanismo, arte post-mexicano, decolonialismo, identidad

**Abstract**

*Mexican art has always been difficult to conceptualize. From notions that encompass the substantial nationalist determination, to discourses that are completely alienated from the cultural and social apprehension of the country; Mexican art navigates in a vaporous terrain that is mutable in itself and, therefore, is indeterminable to a simple denomination. Its incomprehensible conformation has depended on different perspectives –many of these being foreign–, that have structured and molded it through specific frameworks aimed at defining it as a means of Western consumption.*

*These modulations have led to a compact structure that, while facilitating the possibility of visualization, it determines and impedes the potential for expansion beyond the paradigm of the "ought to be". The act of naming is an instance of power and, in this sense, Mexican art has not been able to name itself. It rather, has always been named by foreign gazes, partisan discourses, notions of exoticism and national tribalism, and instances of complete alienation from the culture and society.*

*Thus, post-Mexican art presents itself as a possibility of subversion, as a way to encompass and at the same time expand the artistic variabilities that, while not fitting into the "classic Mexican art", cannot be named without this adjective of 'Mexican'. This word allows the possibility of being able to name oneself, to re-apprehend oneself through the reconceptualization of the symbolism that makes up Mexicanness and that shapes Mexican identity. The transgression of said elements in the conceptualization of a new imaginary, which enables an expanded awareness of the heterogeneity and viability of artistic productions in postmodern times. In*

*such a way that post-Mexican art encompasses the notion of decolonialism, through a symbolic transculturation by means of transgressing the paradigms that have shaped –and continue to shape– the identity prison of Mexican-ness, with the possibility of making a reinterpretation not only of artistic language but also of the very formation and apprehension of the national being.*

**Keywords:** Mexican art, Mexicanism, post-Mexican art, decolonialism, identity

### Introducción

¿Qué es el arte mexicano? ¿Acaso hay un modelo en serie que configura la producción de miles de artistas? ¿Los artistas mexicanos están hechos en serie?

El arte mexicano es un tema bastante complejo en sí mismo, no en referencia a la complejidad histórica y cultural que bien pueden ser factores determinantes, sino por el hecho de no poderse estructurar en una configuración establecida y precisa. En síntesis, hay un vacío substancial por el simple hecho de no poder autonombrarse. De tal manera que su denominación ha sido manipulada, controlada, traducida y distribuida desde los rastros de una memoria superviviente y muchas veces ajena a sí misma.

La historia de la producción artística en México es cronológicamente bastante compleja, se pueden encontrar ciertas características que la unifican en concordancia con la manera en cómo esta se aprehende. En este sentido, desde el momento que se tuvo contacto directo con Occidente, la producción artística del territorio no solo sufrió una reescritura, sino una traducción directamente en un lenguaje extranjero que carecía de conceptos que lo pudieran nombrar correctamente, la producción que suponía una protoproyección nacionalista se quedó en un discurso sin principio ni fin, debido a que todavía no se encontraba constituida la propia nación a la que esta hacía referencia. No obstante, más tarde encontró su primera afirmación como *arte mexicano* en la aprehensión de un nacionalismo recalcitrante en contra de dicha mirada ajena. La producción se volcó a un discurso homogéneo y privativo, por medio del cual se formuló el primer estereotipo crucial en la afirmación de lo que era –o al menos suponía ser–, un arte mexicano, hecho por mexicanos y para mexicanos –aunque la conceptualización del término se quedara en una mera suposición, de la cual nadie sabía realmente lo que significaba–.

Esta estructura tan compacta y rígida, con fronteras sumamente abstractas, llegó a su fin al impedir que la producción artística se expandiera más allá de lo que significaba hacer arte mexicano y nacional. En este

sentido, la ruptura radicaba en que ya no se hablaba de un arte mexicano, definido específicamente por medio de ese éter vaporoso de la *mexicanidad*, sino, un arte desde México, que externalizaba su fundamento en un mercado expandido y que se negaba a emplazarse por medio de un modelo que configuraba a cualquier producción con un sello extemporáneo de *made in Mexico*. Un arte que ya no tenía modelo o conceptualización, sino un instinto puro de ruptura y de globalización.

En este sentido, ¿qué sucede después de constituir, romper, volver a producir, volver a romper, *hacer hacer hacer* y luego volver a quebrar? Mientras que gran parte de la población hoy en día se encuentra con una laguna conceptual fundamental de lo que es o debería de ser llamado arte mexicano, hay facciones que se determinan por estructurar a la producción artística entre aquella enajenada de este principio fundador y el resurgir de un arte basado en un nacionalismo postmoderno; un arte en contra de un racionalismo y un formalismo tajante, en la pérdida del compromiso social y de la reaprehensión del sentido de comunidad. De esta manera, ¿qué más podría surgir de un país que siempre ha sido controversial, contradictorio y sumamente intangible? La respuesta es clara: todo y al mismo tiempo nada.

Por un lado, la producción sensacionalista que se configuraba desde los tintes nacionalistas nunca se frenó y, por el otro, artistas que continuaron produciendo obras que no tenían nada que ver con la tradición pictórica de hace seis siglos. Pero, en los paradigmas tan compactos, siempre existe la posibilidad de un intersticio. En este territorio que se modula a través de fuerzas opuestas, el arte mexicano se ha sabido reapropiar de su lenguaje simbólico, como una memoria archivística de imágenes paradigmáticas (Agamben, 2018) que, en la memoria colectiva, encuentran su lugar en la traducción continua de su contexto.

Estos símbolos casi lingüísticos de la mexicanidad son replanteados, trastocados y re-aprehendidos como objetos/ideas de la contemporaneidad que fungen como catalizadores de un nuevo discurso social. Un discurso que sobrepasa lo mexicano *riveresco*,<sup>1</sup> más allá de lo *mex-si-ca-no* extranjero,<sup>2</sup> es decir, un discurso más allá de la misma territorialidad que permite la visibilidad de una estructura heterogénea y ambivalente nacional.

Este es un arte post-mexicano. Aquel que rompe, pero no olvida, aquel que usa y crea en sí mismo. Un arte que trastoca el discurso intocable y que

<sup>1</sup> Epicentro formal y discursivo desde la concepción pictórica nacionalista de Diego Rivera.

<sup>2</sup> Concepción desde la mirada extranjera donde se fundamenta el sentido de lo tribal y el exotismo cultural, basado en una mala aprehensión de la producción artística precolombina y del periodo muralista.

lo replantea en substancia fragmentada para la proyección y la visibilización de *problemáticas otras, agentes otros, espacios otros, cuerpos otros*. El arte post-mexicano es transgresor, es contradictorio y claramente disidente. Un arte después del arte, un arte después del fin del arte.

El arte post-mexicano no se niega a su pasado, lo conforma y lo aprehende, lo trastoca y lo digiere. Este es un arte que sabe usar los discursos como aperturas a nuevos caminos, a nuevas realidades. Es un arte post-mexicano porque hoy en día realmente ¿qué significa ser mexicano después de desechar el *mexicanismo*? "¿Cómo se escribe el discurso de lo que fue mantenido al margen de la historia?" (Debroise y Medina, 2006, p.22). Y como bien lo dijo Javier Barros Sierra: "¡Viva la discrepancia!" (Barros Sierra como se citó en Debroise y Medina, 2006, p. 10).

Los objetivos de este escrito, por ende, formulan entender la transición –de manera breve– de las diferentes etapas del arte mexicano, hasta llegar a la etapa póstuma de la desterritorialización de lo que coloquialmente se le llama el *mexicanismo* a través del arte. Para ello se plantea la problemática de los conceptos de lo mexicano, el *ser mexicano*, el *mexicanismo* y el arte mexicano como nociones o conceptualizaciones volubles y transitables que se aprehenden desde los contextos sociales, y que sirven como marcadores culturales de la transición artística e identitaria del inconsciente colectivo nacional. Se puede explicar la percepción del sentido unitario que transita entre lo tangible e intangible, lo inteligible e ininteligible, de la misma idea del *ser mexicano* y, de esta forma, del arte mexicano que en nuestra contemporaneidad promete llegar más allá de las fronteras visibles ante una concepción *all dillà* de lo decible, por medio de un post-mexicanismo.

### **I. Discurso entre las formas: los antecedentes del *mexicanismo***

¿Desde dónde podemos empezar a ubicar al "arte mexicano"? Si bien hubo manifestaciones artísticas desde el periodo precolonial y durante los casi tres siglos del Virreinato –como producciones que proyectaban el contexto del territorio en general, de las conexiones entre América y Occidente, así como de las mismas relaciones internas entre grupos sociales–, el adjetivo de 'lo mexicano', abarcando desde la misma territorialidad, hasta el sentido mismo de la identidad como ser mexicano, no se formuló hasta el siglo XIX. Sin embargo, claramente hubo indicios y estímulos que fueron formulando el sentido mismo de lo mexicano y, por ende, del *mexicanismo*. Iniciando de esta manera –hacia lo más contemporáneo– con la oleada de extranjeros a mediados del siglo XVIII, llamados "artistas viajeros" y los primeros turistas globales que llegaban a "tierras salvajes y vírgenes" y terminaban por nombrar y dictaminar a la mirada, controlando al discurso y

manipulando la expresión artística desde su materialidad.

Estos individuos que, desde una instancia de búsqueda propia de un sentimentalismo espiritual que Occidente no nutría, deseaban abarcar y colonizar el territorio más allá de lo físico, entrando directamente en el plano simbólico. Una aprehensión espiritual, una colonización desde la mirada a través de lo estético y lo visual, una colonización de tiempos modernos. El arte se estructuró como medio predilecto que permitió hacer visible al país entre Países.<sup>3</sup> Un arte que permitió formular una mirada –aunque externa–, de un México que no se había quedado atemporal, olvidado entre la maleza y lo “primitivo”; de un México que podía ser reconceptualización moderna de un Occidente decadente y podía ser tierra nuevamente colonizada en la figuración de un nuevo terruño occidental; este México que permitió pintarse y conceptualizarse desde la mirada del otro, a través de los prejuicios del occidental; un país que permitió ser representado desde las litografías de artistas viajeros y que también permitió ser nombrado con palabras extranjeras.

México era para los románticos occidentales el paraíso sublime. Un territorio “despoblado” en búsqueda de un amo y señor que lo pudiera nombrar, es decir, un *buen salvaje*<sup>4</sup> que, de manera casi efímera, se ponía a las órdenes de aquellos que se consideraban aptos y autosuficientes para mirarlo como debía de ser mirado. Con el paso del tiempo los artistas mexicanos con conexión a Occidente cargaron con estas normativas y siguieron aplicando el canon de la mirada en la reconstrucción de su territorio<sup>5</sup>. Si bien, desde el primer contacto Occidente construyó y constituyó a México,<sup>6</sup> este también fundamentó los principios de su mismo mexicanismo.

Este arte se quedó como un principio inminente en el sentir mexicano, en el ser y en el enunciarse. Frente al naturalismo casi mágico, el apropiacionismo de lo precolombino y el modernismo de principio de siglo, la con-

---

<sup>3</sup> Países con mayúscula en la manera de diferenciar una constitución entre el modelo céntrico y país con minúscula para substanciar la distinción entre la conceptualización de la desigualdad entre ambos.

<sup>4</sup> Teoría de Jean-Jacques Rousseau, de 1755.

<sup>5</sup> Ahora, la mirada se volvía de ellos hacia ellos. Un efecto rebote que propició la aprehensión de códigos visuales y conceptuales, la digestión y la aceptación de estos a través de las manos de nacionales.

<sup>6</sup> México como territorio, además de espacio simbólico y cultural, fue constituido y construido desde Occidente, así como Occidente mismo es una construcción que se fundamenta y legitima por miradas externas e instancias de poder. Si bien, el territorio que hoy en día supone México ya existía, el concepto de *México per se* y su estructuración simbólica –es decir, cultural– es una construcción moderna a partir de la posibilidad de nombrarse y ser visible ante Occidente y el resto del mundo.

figuración del paradigma artístico mexicano se consolidó como una forma de aprehender al territorio y, en gran o menor parte, a sus habitantes.

## II. El arte desde el sujeto mexicano en la formación de la *mexicanidad*

Es durante el último cuarto del siglo XIX que se formula una base sobre la cual el proceso de conformación del arte mexicano se iría instaurando. El sentido de misticismo, de autoexotización y de promulgación del ser como un sujeto que vivencia lo sublime como parte de su realidad continua – como lo proponía Bretón a principios del siglo XX al llegar a México– se quedó perfectamente bien configurado en el imaginario colectivo que formulaba al arte mexicano y, de esta misma manera, en el existir cotidiano. Sobre esto, se expande una autoconfiguración del ser mexicano, privado de una mirada realmente propia, en los intersticios de quedarse como estereotipo *quasi* salvaje, misterioso y heterogéneo, o comulgar con la agenda política y transformarse en este sujeto capaz de sopesar la realidad social moderna que lo suprimía.

En este planteamiento, la Revolución estalla, es 1910 y la configuración del *sujeto mexicano* como agente en expansión se replantea nuevamente. Ya no más gobierno, ya no más modernidad, ya no más indigenismo, ya no más exotización, ya no más supresión. El pueblo ya no es un personaje secundario en su propia película, desea salirse de su representación para hacerse presente y activo, puesto que ya no permite control y represión. México deja de estar amalgamado por esta mala reinterpretación del *Buen Salvaje* de Rousseau (1755) y *Tiempos Modernos* de Chaplin (1936). México quiere ser México, deconstruirse de raíz y formularse a sí mismo, pero, ¿qué es México?, y, aún mejor, ¿quiénes son los mexicanos?

Formulemos un poco dicha pregunta, ¿qué es lo primero que se nos viene a la mente –como cliché– a la hora de pensar en un *mexicano*? ¿Emiliano Zapata? ¿Speedy Gonzáles? ¿Moctezuma? ¿El Santo? ¿Narcos? ¿Juan Diego? ¿La Virgen? ¿Hernán Cortés o la Malinche? ¿El tigre de Santa Julia?

Lo hilarante de la situación es que, siendo mexicanos, en nuestra cotidianidad, seguimos regresando a este ciclo de formulaciones estereotipadas que, en algún momento, no estuvieron lejos de la realidad. Todo depende de quién decida representarnos. De esta manera, el paradigma o estereotipo de lo mexicano y, por ende, del mismo ser mexicano, se encontraban *al dillà* de la nada y la imaginación. ¿Qué es un *sujeto mexicano*? ¿Quién es el *sujeto mexicano*? ¿Cómo se representa? ¿Qué abarca?

Como siempre, dicha pregunta se responde desde el bando de quien ondea la bandera victoriosa. Ser mexicano se construyó desde aquel que pudo contar la historia. El modelo del *buen mexicano*, se configuró desde la mirada fundamentalista de los personajes o “héroes” que “constituyeron” la “conformación del país”, todo esto en comillas, porque ni uno, ni lo



otro, pero nuevamente, ¿quien es uno para contar "la historia"?

Durante esta asimilación del dispositivo llamado paradigma mexicano o del mexicanismo, el canon artístico se transformó en un arma politizada, ante lo público y lo contestatario. El arte fue vocero de los horrores de la realidad, ya que este percibió y proyectó los cambios sociales y culturales que se experimentaban. En este sentido, con la configuración nacionalista de la Revolución (1910-1917), junto con la memoria de lo subalterno del siglo pasado, México tuvo en sus manos la carta magna de la representación –al menos pictórica y teórica–, de lo que constituiría el mexicanismo puro.

### III. El arte con sello de águila, *Made in Mexico*

¿Cómo se engloba el sentir y el ser? ¿Si uno se siente mexicano es mexicano? O ¿si uno es mexicano es porque se siente mexicano? ¿El arte es mexicano porque se piensa en mexicano? O ¿uno es mexicano y, por ende, su arte es mexicano? En la teoría social contemporánea el territorio y nombramiento de lo subalterno es un discurso bastante bien trabajado –hasta hoy en día se sigue estudiando–. El *Yo*<sup>7</sup> como sujeto que puede nombrar y, de esta manera, generar el discurso; el *Otro*<sup>8</sup> como el personaje que le da poder al Yo al legitimar su lugar primordial y principal. Siempre que hay un centro, debe de haber una periferia, siempre que hay un Yo, debe de haber un *Otro* que permita crear consciencia de dicha diferenciación.

El discurso del subalterno se inicia a conformar de manera social en América Latina a finales de los años ochenta y principios de los años noventa, con la expansión y el trastocamiento del sur como nuevo campo del arte y, por ende, como epicentro cultural. Es Torres Díaz con su mapa *Nuestro sur, el nuevo norte* (1943) que clarifica dicha noción de apropiacionismo del sentir de nuestra subalternidad frente a los complejos del mercado europeo y americano. Es un replanteamiento desde las teorías postcoloniales y más tarde decoloniales que se fundamentan en la reaprehensión de las territorialidades como medios simbólicos, a través de la conciencia de lo geográfico y territorial como instancia de poder y de dominación.

Si uno deja de ser periferia, se replantea como centro y, de esta manera, como modelo de su propio paradigma y canon. Así es como se llega a la

<sup>7</sup> Desde la teoría psicoanalítica lacaniana, la formulación del Yo (*moi*), se configura a través de la proyección del deseo o es, más bien, el deseo en sí (Lacan, 1936). En este sentido, el Yo surge de una aprehensión de la potencialidad o el mayor alcance que uno podría llegar a ser. En este sentido, Occidente se considera modelo y epicentro de la concepción de todo lo que "debería de ser", mientras lo demás se fomenta en ser copia o anhela modelarse a imagen de Occidente.

<sup>8</sup> Nuevamente desde la teoría de Jacques Lacan (1936), el otro es aquel que no solo ayuda a formar el Yo (*moi*), sino que lo legitima.



*otraedad* en la filosofía continental, que abarca el principio de una identidad otra, cultura otra, temporalidad otra<sup>9</sup>. Hoy en día suena sencillo explicar este principio, ya que existe una conciencia social y artística que aprehende la situación vivencial y cultural del continente y la trastoca. Pero, previo a esta situación, tuvieron que pasar una serie de procesos que permitieron concientizar sobre nuestro propio emplazamiento y, como parte de esto, una serie de procesos que antes de liberarnos nos aprisionaron aún más.

Retomando el hilo de los apartados anteriores, el ser y el sentir mexicano se engloban en una especie de molde prototípico que configuraba y moldeaba la mirada tanto nacional como extranjera. A finales del periodo posrevolucionario, la identidad mexicana se traduce en manos de unos cuantos artistas<sup>10</sup>, que aplicaron una serie de configuraciones al discurso artístico para que este quedara preestablecido como un ente que tenía que representar a la mexicanidad.

Nuevamente, la mexicanidad pensada como un discurso paradigmático que englobaba lo místico y lo subalterno de los principales artistas viajeros, además de lo disruptivo y nacionalista de la Revolución Mexicana. Lo anterior se da con un *twist* de capitalismo moderno de por medio, ya que México, al salir del periodo posrevolucionario, se quiso cerrar en sí mismo, sin embargo, no podía depender de sí sin antes apoyarse en los demás países, los cuales ya estaban adentro del bloque capitalista occidental. Como bien se sabe, no hay producto sin consumidor.

El arte mexicano se encargó en primera instancia de seguir legitimando el discurso nacionalista para y por el pueblo –aunque este con normalidad no fuera partícipe realmente en la vida cotidiana ni en la toma de decisiones–, y, por otra parte, de dar una visibilidad al extranjero de lo que era México: un país con *mexicanos mexicanizados*, que luchaban y morían por su patria, que defendían al nopal como árbol de la vida y a las águilas como animal espiritual de los afamados aztecas –a pesar que estos nunca se llamaron así–. Supongámoslo como una “Pocahontas a la mexicana”.

El discurso de lo mexicano en el arte se vendió de esta manera para generar un circuito de discursos que, en una forma de visibilizar la “realidad” y “enaltecer” la historia nacional, lo volvieron un circo mediático y “mágico” de nuestra propia subalternidad. Esto, de manera casi obvia,

<sup>9</sup> Se tienen autores como Walter Mignolo, Santiago Castro-Gómez, Aníbal Quijano, Enrique Dussel, Javier Sanjinés y Catherine Walsh, entre muchos más, para la teoría postcolonial; y respecto a la decolonial están autores como Edgardo Lander, Nelson Maldonado Torres, Ramón Grosfoguel, Silvia Rivera Cusicanqui, Boaventura de Sousa Santos, entre muchos más.

<sup>10</sup> Artistas muralistas, refiriéndome principalmente a los “grandes tres”: Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco.

provocó que se llegara a un punto en donde el arte mexicano se encontraba encerrado en una jaula como aquella obra de la artista norteamericana Coco Fusco (1960) y el artista chicano Guillermo Gómez Peña (1955) en *Two Undiscovered Amerindians Visit the West* de 1992. Una cárcel del ser, una cárcel identitaria que no permitía que se esfumaran de sus entremeses otra cosa que no proyectara lo mexicano.

Esta cárcel provocaba una ambivalencia paradigmática dentro del arte; mientras que permitía un tipo de visibilidad, al mismo tiempo estaba controlada y distribuida por el externo, por el Yo occidental. Todo lo que se percibía y se representaba no era más que un teatro diseñado para configurar la imagen mexicanizada a través de miradas que lo compraran y, como dice Foucault 1971, el discurso está siempre controlado, organizado y distribuido. Dichas miradas no compraban todo, es decir, mientras que la cárcel permite visibilidad, al mismo tiempo la aprisiona, y no solamente la controla, sino que no deja que sus contenidos se mezclen con aquellos que se encuentran fuera de la misma. El mexicanismo debe ser autóctono, debe ser puro, debe ser *mexicano al 100%*, aunque se sabe perfectamente que esta aseveración es imposible hasta en el mismo planteamiento. Lo "mexicano" no puede tener rasgos occidentales –aunque sus autores hayan estudiado en Europa o en Estados Unidos–. Lo mexicano debe representar única y exclusivamente su "identidad" –aunque estos hayan sido hijos de inmigrantes europeos–.

Esta jaula proclamó un *interdit*<sup>11</sup> en la configuración de la producción artística, esto es, una especie de cláusula en el contrato con letras chiquitas al final de las 800 páginas que mencionaban:

Un artista mexicano tiene que hacer arte mexicano, es decir, que represente nada más y nada menos que a su ser potencializado en su mexicanidad. Un artista nacido en México, es, por ende, mexicano y no puede ni podrá producir otra cosa que no sea esto; de ser el caso, no será ni mexicano, ni su arte digno de mexicanización. El arte mexicano se rige por ciertos principios autóctonos, pero muralistas, y asimismo revolucionarios (aunque estos se contradigan), y no se puede hacer nada más, ni nada menos. Arte que se produce en México, es mexicano y debe de ser mexicano.

Ahora artista, ve y representa un nopal, you are now *made in Mexico*. For any complies or questions, call +1 202-456-1111. (López Canaán, 2023)

<sup>11</sup> Lo prohibido simbólicamente.

Esta ideología artística marcó un momento de tensión extrema. El arte cumplía nuevamente con el sentido mismo de representar lo exótico, lo nacional y lo alterno, y no alterno en un sentido liberador, sino autoproclamándose inferior.

En esta línea, algunos artistas se empiezan a preguntar si realmente pueden hacer un arte más allá de lo mexicano, de lo identitario, de aquello que reprime y encarcela, exterior al discurso que se ha usado un millón de veces y se seguirá usando, porque eso es lo que la institución compra y permite vender. Nuevas interrogantes surgen: ¿cómo es un arte que no quiere ser mexicano?, ¿cómo es un artista que niega esa mexicanidad para salirse de dicha cárcel?, ¿si un artista hace arte que no es mexicano en México, qué es?

#### **IV. Arte desde México. Movimiento de La Ruptura**

Desde esta interrogante se abre y se entra en un periodo de transformaciones en el espacio artístico y cultural. En la década de los años sesenta el replanteamiento de lo que significaba producir *arte mexicano* da un giro, no tan inesperado, pero claramente subversivo. Después de los movimientos sociales de Europa, México se encuentra en su propia zona de quiebre, "era evidente que la inserción en el territorio globalizado involucraría una renegociación de las genealogías periféricas, y una revisión de nuestra historia" (Debroise y Medina, 2006, p. 19).

Después del movimiento estudiantil del 68 y la instauración de una visión de cultura "globalizada" ante los XIX Juegos Olímpicos, México se hallaba en una olla de vapor a punto de reventar, nuevamente. Las instituciones de poder, sea en materia política, cultural y/o artística, se encontraban sumergidas en una sucesión de revueltas internas y externas que proyectaban una serie de descontentos que se venían cargando desde décadas pasadas. En consecuencia, el arte y su mexicanismo ya no podían continuar produciendo discursos substanciales a favor del gobierno, por otra parte, los mexicanos ya no cabían en la propia jaula que el país les había construido. Es por ello que, en esta época, se dan grupos de ruptura, grupos de choque, grupos que transgreden las normativas institucionales. Una dialéctica que se configura desde el inicio de las primeras sociedades. Todo lo nuevo se define a partir de la oposición y de la transgresión.

En este nuevo circuito, artistas pertenecientes al *Grupo de la Ruptura* presentan las posibilidades de replantear ¿qué significa ser un artista mexicano? Y consecuentemente, ¿qué es el arte mexicano? De estos

planteamientos sale un nuevo principio, el cual ya no gira en una determinación de arte de México, ni arte mexicano, sino arte desde México.

En este sentido, el arte desde México ya no se define por la mexicanidad de sus artistas, sino que son artistas transnacionales que van más allá del mercado nacional o internacional selecto, y que se expanden a lo global. Un arte desde México porque, aunque se produce dentro de sus territorialidades, no se centraliza en cumplir con el discurso centralista predilecto, ni en seguir escribiendo sobre el ser nacional.

Son artistas que producen más allá de las fronteras, de su dicotomía latina contra occidental. Artistas que no se encierran en proyectar ni las problemáticas, ni los errores, ni su historia, ni la de su país. Son artistas que trabajan desde México como su gran estudio, pero que este no es más que una parada antes de presentar la obra final al mercado internacional.

Es un arte que de igual manera refleja las imposibilidades sociales desde un sentido de ruptura, pero que no se aferra a los discursos nacionalistas. Este tipo de arte difiere de las territorialidades y, por ende, del sentir arraigado a ellas. De tal forma que se proclama, junto a sus productores, como globales, contemporáneos y transgresores de cualquier barrera, límite o frontera que intente aprisionarlos. Estos rompen con la materia, los soportes, los discursos, las presentaciones, los cánones y con todo aquello que traiga reminiscencias del pasado reduccionista.

Hay un arte desde México que se presenta ante la mirada occidental, que es digno o, más bien, que se dignifica al entrar a los circuitos internacionales y hacerse de un nombre propio –aunque con dificultades–, después de décadas de estar en la sombra del sustancialismo nacional y su mexicanidad. Se obtiene así una reestructuración del lenguaje artístico mexicano, una nueva forma de observar y observarse desde una configuración del mercado global. Ya no son artistas que le pertenecen a la nación, sino que trabajan para el mundo. Su arte es una manifestación de combinaciones entre Occidente y América Latina. Son artistas que transitan a través del sentido moderno y, nuevamente, no en un modernismo mexicano, sino un modernismo expansionista, que hace conjunción con parámetros del mercado y que continuamente se está transformando al ser propiedad de nadie.

### **V. Arte post-mexicano**

Si ya hemos de proclamar la libertad del arte mexicano, ¿por qué seguimos escribiendo? ¿Hay algo más después del esperado y supuesto final feliz? Se debe considerar que sería sumamente aburrido si no lo hubiera, y se debe de recordar que, en este territorio tan ambivalente, claramente hay algo más después del final, un giro de rueda, un ciclo dialéctico que

se cierra o intenta cerrar, pero no por completo, un *Life after death* o, más bien, un *Death after Life*. Un *post-arte*, un arte después del fin del arte, que sale de sus barreras y de sí mismo en específico, es decir, un arte después de lo mexicano, un arte post-mexicano.

Se debe mencionar que, no es que en el tránsito de La Ruptura y el arte post-mexicano sucedieran directamente uno después del otro de manera cronológica. Si bien, desde las décadas de los 50, 60 y principios de los 70, se fundamentó esta concepción de ruptura tajante y de globalización fulminante del arte fuera de las instituciones y el monopolio nacional, en la década de los 70 se da un regreso a un arte mexicano desde la denuncia, desde la insurgencia. Francisco Toledo será considerado como el gran "último pintor mexicano" (Debroise y Medina, 2006, p. 247), al estar arraigado en la concepción del uso del simbolismo indígena, mediante obras con el objetivo de hacer una querrela social, en otras palabras, arraigado al "principio fundado" del mexicanismo a través de ecos en substancia del muralismo en cuestión a la teoría y a la práctica pública.

A finales de los 70 y principios de los 80, el arte mexicano se fundamenta en una aprehensión izquierdista de los movimientos bélicos y revolucionarios de América Latina –principalmente Centroamérica–.<sup>12</sup> Pero llegada la década de los 80, el arte se fundamentó en trasladarse a las periferias culturales y urbanas; una manera de representar la distopía moderna en colapso. Crisis sociales, económicas y urbanas se presentaban como nociones de una nueva formulación *noir* de la cultura y el nacionalismo. De esta manera se da el boom de la chicanización a nivel internacional –desde la década de los 70 en México–, y el neo-mexicanismo se establece como una manera de memoria ante los símbolos colectivos nacionales y la grafía identitaria social.

Para la década de los 90, México se disponía a globalizarse nuevamente a través de la reaprehensión de las bienales y las exposiciones internacionales, es decir, el arte mexicano se movía a través de una ambivalencia del pasado –a lo contemporáneo– entre periodos de denuncia revolucionarios y posrevolucionarios, y del porfiriato una vez más. El arte se encontraba en una "posible genealogía de un *underground* mexicano multinacional" (Debroise y Medina, 2006, p. 330). Las bienales en Latinoamérica abrieron la posibilidad de reaprehender las periferias culturales continentales en nuevos centros de producción artística. Asimismo, nuevos espacios alternativos formulaban la aparición de producciones artísticas otras que formulaban su propio contexto social y global como una interseccionalidad cultural.

<sup>12</sup> Las guerras revolucionarias en Nicaragua (1979 y 1990), El Salvador (1979 y 1992) y Guatemala (1960 y 1996).

Para los 2000, el arte mexicano se había desglosado y perdido en sí mismo ante la gran posibilidad de aprehensión, representación y materialización del discurso. Sea la interseccionalidad, la heterogeneidad o la ambivalencia, así como la discrepancia o las discontinuidades, tanto culturales como desde la identidad, formularon una completa evaporación de lo "representativo mexicano". Si bien el neo-mexicanismo había prolongado esta síntesis simbólica nacional del lenguaje colectivo cultural, esta tendía –y tiende– a caer en una aprehensión compacta y exotizante de lo mexicano. Esto se argumenta desde el simple hecho de proponerse como un *ismo*; por ello, se inclina a ser repetitiva y compacta, y cae nuevamente en una representación paradigmática de "lo mexicano".

Ahora bien, para abrir la discusión, es importante iniciar con: ¿qué es un 'post'? Habrá algunas confusiones en su uso y se pensará primordialmente que es el final de algo, el completo desvanecimiento y la extinción de algo, el no ser, la muerte finita. Otros, sin embargo, pensarán que es la creación de algo nuevo nunca antes visto. En parte, ninguna de las dos suposiciones está mal, pero tampoco están bien. Lo post es como algo que perfora el mismo núcleo del discurso, que lo trastoca, pero no lo deja atrás. Un post usa a su pasado y lo trasgrede en algo completamente nuevo; lo usa de herramienta para ir más allá de lo que este se suponía que permitía.

En este sentido, un arte post-mexicano es en sí un arte que excede lo mexicano y al arte mismo. Un arte que, siendo y proclamándose en sus reminiscencias mexicanizadas, se autocuestiona las bases de lo que eso significa para transgredirlo. Es un arte que recupera todo su bagaje cultural y se expande en sí mismo. Se trata de archivo, un documento, un dispositivo cultural, una mediación social, un territorio de diálogo, una herramienta de visibilización o, en su caso, de invisibilización.

El arte post-mexicano se puede pensar como un sistema rizomático que interviene en la conformación de la misma estructura de significación que representa la mexicanidad. Este ocupa y habita su ambiente, se absorbe del mismo y a sí mismo, pero a diferencia de otras configuraciones, no se encuentra lindando directamente a otras raíces, ya que es un fruto singular que se expande en sí mismo. Es una nueva línea epistemológica que no tiene, ni sigue, una jerarquización o subordinación ante conceptos anteriores. Es un arte que se integra desde y para la contracultura, que usa el principio arqueológico (Foucault, 1969) para reconstruirse y rediseñarse. Es un arte que se pregunta el concepto mismo de su ser y existencia. Es una nueva mexicanidad en estado puro, formada desde el contexto de ruptura que significa la posmodernidad.

Pero ¿A qué viene toda esta síntesis? Como se sabe, el arte mexicano siempre ha sido impredecible, más que en su producción, en su configuración. Este sigue un continuo retorno a la institucionalización, pero al mismo tiempo pretende liberarse de ella. Lo que sucede con el arte post-mexicano es el hecho de que su institucionalización se centraliza en la oportunidad de transgredir desde adentro, de apropiarse de los sistemas y del mismo mercado para poder proyectar el discurso disidente y social que ellos desean. Esto posibilita una apertura y principalmente la visibilidad ante nuevos conceptos que se entrelazan directamente con la situación del mundo, de su tiempo, de su país y de su gente.

Antes de continuar, se debe de abrir un paréntesis y presentar una advertencia. No todo el arte contemporáneo hecho en México es post-mexicano. No son muchos, pero tampoco son pocos los que deciden apoyarse de esta nueva línea epistemológica para poder afrontar y trastocar discursos sociales, culturales y generacionales que se desarrollan en el país.

Para ser un artista post-mexicano, se necesita afrontar el efecto rebote. Una sintomatología de aprehenderse como alterno, como el otro, como periférico, no para autoevaluarse como víctima, sino como un posible agente de transgresión. El efecto rebote consiste en tener la conciencia del lugar que uno ocupa en el sistema social y cultural, y trastocarlo desde adentro, desde la propia cultura que lo aprisiona. Es aprehender la propia sistematización de control y, desde ella, exteriorizar un discurso que sea capaz de desordenar, de desenredar, para volver a configurar una vía de expresión capaz de sobrepasar dichos controles.

Sobre esta misma línea se abre el poscolonialismo y el decolonialismo –dos conceptos muy parecidos, pero que configuran dos discursos muy diferentes–. Frantz Fanon, Edward Said, Gayatri Spivak, Homi K. Bhabha, y en la cuestión latinoamericana, Aníbal Quijano, Jorge Alberto Manrique, Marta Traba, Joaquín Torres García, Walter D. Mignolo, entre muchos más, son autores de la teoría poscolonial. Estos plantean su teoría a través de un principio de autoaprehensión del ser alterno, del posicionamiento de uno como periférico ante los grandes bloques económicos y culturales. Nuevamente, no es una manera de victimizarse, sino de hacer un replanteamiento de nuestro emplazamiento como sujetos otros. Son conceptualizaciones que pretenden aprehender y trastocar ciertas categorías de la mirada, del acto mismo de nombrar y de cartografías simbólicas que trasladan al ser alterno a una historia ajena a la principal. En este sentido, estos autores como muchos más trabajan esta línea; se sustentan en objetivos que recaen en una conceptualización del ser alterno como agente de cambio, global, heterogéneo y multicultural, que formula y se apropia de su propio espacio más allá que seguirse excluyendo.



El poscolonialismo se presenta como una manera de releer la historia póstuma de las diferentes conquistas por parte de Occidente, así como de descubrir el discurso de poder que lo estructura, además de quebrar con el mismo a favor de una construcción de un discurso liberado del condicionamiento colonial. En cambio, el decolonialismo –el cual surge posteriormente a las teorías poscoloniales–, surge a partir de la visibilización de ciertos errores dentro del discurso utópico del poscolonialismo. De esta manera, se fundamenta en ir más allá del quiebre totalizador con el pasado y se configura en la reestructuración y en la transgresión del mismo discurso a través y por medio de la relectura. En otras palabras, mientras el poscolonialismo significa autoaprehensión y ruptura, el decolonialismo significa conciencia y trastocamiento.

En la teoría de Walter D. Mignolo –autor que primeramente escribe sobre el poscolonialismo y más tarde sobre el decolonialismo–, se concretiza que la historia ya está escrita, manufacturada y distribuida. Ya no se puede hacer nada respecto al pasado, más que intentar reaprehenderlo. Lo importante es el presente y el futuro. Cómo lo conceptualizamos; a dónde vamos. Se necesita producir algo desde la conciencia de nuestra agencia alterna, para el trastocamiento, el restablecimiento y la transformación de nuestro presente y futuro. Es en este caso en donde se puede estudiar a Eduardo Abaroa y su *Destrucción total del Museo Nacional de Antropología* (2012).

De manera muy resumida, el proyecto artístico como tal, se basa en la hipotética desmantelación y destrucción del museo Nacional de Antropología, símbolo de la nación y de la cultura de la mexicanidad. Abaroa planifica la destrucción por medio de fases o etapas en las cuales las partes fundamentales y reconocidas del museo son desmanteladas y devastadas, pero, al mismo tiempo, recicladas en materiales puros. En este sentido, se tiene la resignificación de la acción de disrupción como un acto mismo de creación, al mismo tiempo que la reconceptualización de los materiales se transforma en un medio de determinación, ambos pueden dar pie a una estructuración nueva fuera de los determinismos previamente establecidos como neocoloniales. Cada parte del museo es estudiada bajo lupas arqueológicas y, por medio de esta, la demolición se formula no en un acto de violencia, sino, en un desmantelamiento que procura reconceptualizar y reutilizar los materiales para abrir la posibilidad de instancias otras, de usos otros, de manifestaciones disidentes.

La obra, de esta manera, muestra un replanteamiento de la casa/museo/institución que representa este espacio en la conformación del imaginario colectivo, así como en la escritura y la confección de la mexicanidad como discurso político. Al desmantelar el museo, vemos en Abaroa una

instancia de transgresión completa hacia el mexicanismo puro, todo desde un ámbito de transgresión que se fundamenta en la estructuración de lo interno a lo externo. Abaroa, más que realmente plantear una destrucción total sin fines de rehúso, abarca sala por sala, elemento por elemento, materia por materia, una instancia de transmutación que permite evaluar las problemáticas, tanto culturales como sociales, además de las ecológicas que representan la instauración del discurso nacionalista y el museo como su casa representativa.

Este es un proyecto post-mexicano, en donde la arqueología se usa como principal herramienta para evaluar estrato por estrato, tanto físico como teórico, discurso por discurso, concepto por concepto. Es un trabajo de excavación semántica y discursiva y, en ojos de Abaroa (2012), también matérica. De tal manera que la arqueología se convierte en el principio que nos lleva al rizoma.

Una vez excavadas y expuestas a la luz las principales capas que representan las instancias de la supresión política y colonialista, estas se pueden disolver, trastocar y trasgredir. Se vuelven rizomas capaces de expandirse y procrear una nueva serie de discursividades y de planteamientos que conforman una nueva plataforma sobre la cual, explorando estos viejos cimientos, se puedan producir una serie de acercamientos que ya desde sus inicios no estén ligados a estos principios fundamentales de control:

**En realidad, casi sería más congruente no solo destruir el museo, sino el país completo, derribar sus instituciones y sobre sus ruinas, fundar un nuevo estatuto del ciudadano, una nueva concepción de la cultura, de sus estructuras, de sus productos y de quienes los elaboran. En ese hoyo gigantesco que dejaría la demolición propuesta por Eduardo Abaroa, en esa pura negatividad tendría que florecer la posibilidad (Cruzvillegas, 2012, p. 7).**

Esto no únicamente está presente en la *Destrucción total del Museo Nacional de Antropología*, sino también en el *Obelisco roto portátil para mercados ambulantes* (1993), también de Abaroa. En dicha pieza, por medio de la apropiación de elementos clásicos, se hace un replanteamiento desde la materialidad común, de una instancia de exhibición ante la cultura periférica dentro de la misma urbe de la Ciudad de México (ver Figura 1). Nuevamente, se ve, a través de un trabajo de arqueología, la búsqueda por dismantelar y exhibir los principios que dominan la cotidianidad de la cultura mexicana y, asimismo, el estatuto de arte que sale –pero al mismo tiempo se exhibe– de las instancias oficiales para declarar una oposición y un replanteamiento hacia las realidades contemporáneas. Abaroa produjo un mutante estético, al traducir la escultura emblemática del sublime mo-

derno a los medios constructivos trashumantes de un mercado callejero en el tercer mundo. El *Obelisco* planteaba al arte contemporáneo como un ir y venir entre contextos, y una oscilación entre el modelo cosmopolita y un contexto inabordable (Debroise y Medina, 2006, p. 406).



Figura 1. *Obelisco roto portátil para mercados ambulantes* (1993) de Eduardo Abaroa. Recuperado de below the underground: renegade art and action in 1990s mexico: <https://www.belowtheunderground.org/>

El *post-mexicanismo* se basa en la relectura y, por ende, en una suerte de apropiacionismo. Esto quiere decir que, más allá de aniquilar el discurso, es llevarlo a una reestructuración en donde los elementos que puedan propiciar un cambio desde la aprehensión por parte de la mirada colectiva, puedan conectar e introducirse, reaprehenderse y rescribirse como nuevos modelos y paradigmas a través del imaginario público. Se podría decir que hay que pensar el post-mexicanismo en una transculturación, en una suerte de sincretismo entre la cultura vieja y aquella nueva que se encuentra en continua construcción. Si lo observamos de esta manera, estaríamos, de buena o mala manera, consciente o inconscientemente, proclamando una nueva era *latino-colonial*, en donde la nueva cultura exhuma los restos de aquella que se desea dejar en el pasado. Es el replanteamiento de la cultura a través de sus elementos arcaicos, en la reconstrucción de nuevos y posibles discursos que den sentido a una nueva epistemología.

Claramente, esta idea se debe usar con cuidado –como cualquiera de los conceptos anteriores–, ya que, por llamar este ciclo una “nueva era latina-colonial”, se puede hacer referencia a la violencia que conllevan y conllevan los procesos de colonización, tanto físicos como simbólicos e imaginarios, sin embargo, no se intenta disminuir el traumatismo y las series de consecuencias tanto políticas como culturales y económicas que

esto ocasionó. Al contrario, se entiende como una manera de conceptualizar el deseo de sobreponer y de aprehender la cultura antigua para la creación de una nueva. Colonizar como “establecerse en un territorio alejado de su pueblo, país o región de origen con la intención de poblarlo y explotar sus riquezas” (Diccionario Oxford, 2024, definición 2). Este territorio simbólico, que después de hacer arqueología y llegar a sus bases, formula un rizoma de algo nuevo. Es repoblar el territorio con nuevos conceptos que llenen la necesidad cultural y simbólica y, por ende, artística.

El arte post-mexicano hace una directa transculturación y sincretismo con su pasado, con todas estas manifestaciones que han poblado el imaginario colectivo y que, al desecharlas, conllevaría perder significantes que se pueden reapropiar para elaborar desde ellos una nueva serie de significados. Estos elementos de la mexicanidad antigua, que sirven de carcassas para llenarlos de nuevas nociones. Desde esto, entonces, se hace una restitución simbólica. De tal manera que, el *Rasquachismo* proporciona una imagen clara de lo antes estipulado.

¿Cómo abordar este discurso tan singular si no es desde un territorio entre mundos?, ¿desde un intersticio vaporoso que pertenece a lo ininteligible, desde un espacio que le pertenece a nadie? La frontera siempre ha sido un territorio de deriva, un intersticio cultural y político en donde mentalidades y corporeidades se entrelazan para formar un espacio que formula una “tierra de nadie”. Un territorio de paso, de tránsito, de continuo movimiento y transformación. Nada es estable, todo siempre se mueve. Esto es, un territorio que no le pertenece ni a un lado ni al otro, que continuamente se convulsiona en sí mismo; un espacio en donde las culturas chocan para formular su propia manifestación y, en este choque, una contracultura que manifiesta el sentir de estos individuos de intersticio.

La frontera mexicana es un claro ejemplo de estas modulaciones que permean entre territorios. Los agentes fronterizos no son totalmente mexicanos porque no comparten el tradicionalismo del centro, ni el mexicanismo de la cultura madre llamada erróneamente azteca, y a su vez no son estadounidenses por su acento al hablar y su color de piel. Individuos que usan la cadena con la Virgen de Guadalupe, pero que exclaman *oh my god*. Agentes que celebran *Thanksgiving*, pero que compran tamales para la candelaria –del puesto en donde los trabajadores hablan español *pocho*–. Sujetos que no son, ni serán totalmente mexicanos, ni *gringos*. Estos individuos no pertenecen directamente a la cosmovisión de su propio país, porque son de culturas natales, pero exiliados –como la tribu mística de Aztlán– por no cumplir el principio domesticador y fueron destinados a ser siempre nómadas en su propio país.

Estos territorios no son parte de este centro "homogéneo" que es México y su mexicanidad. Estos territorios, aunque nativos, no cumplen con *la cultura* que fundamentó la agenda nacional. Siempre externos y siempre ajenos, aunque se encuentren dentro del lado mexicano de la frontera.

Debido a que estos individuos fueron segregados de su propia nacionalidad y cultura, ellos crearon su propio discurso. Se puede decir, entonces, que es la cultura del norte, el arte chicano, el rasquachismo, los principales agentes del arte post-mexicano que surge de los principios generadores de subjetividades.

En la manera de formular sus propios arcaísmos, estos trastocan aquellos comunales nacionales. Al hacerlo, procuran dar significado a su propia realidad y, en este sentido, se trasgrede por completo el principio mismo de lo que significa lo mexicano. Para estos grupos y para estos territorios, lo mexicano significa completamente otra cosa que para los que estuvieron bajo la imposición del concepto centralista inicial. Su arte y cultura mexicana es para nosotros el arte post-mexicano. Un arte que, trasmuta de los principios base de los arquetipos mexicanos y del vocabulario simbólico nacional, creando en ellos instancias de conversación, de diálogo y de representación de su propia realidad y de sus problemáticas, tanto existenciales como sociales.

Este arte representa la contracultura, una serie de imaginarios que nacen del simple hecho de presentar las problemáticas sociales, políticas y culturales que estos intersticios denominan realidad. Su cultura es nuestra contracultura, porque esta rompe desde la raíz. De esta manera se entiende por qué casi siempre el norte es olvidado en las narrativas sociales y culturales, por qué Covarrubias (1904-1957) en sus *Mapas de México*, pinta al norte como despoblado y en cierto sentido des-nacionalizado y des-conocido (ver Figura 2). El norte ha sido visto como una zona en donde solo pasan aviones, como una zona de tránsito, mayoritariamente "área verde" y sin cultura.



**Figura 2.** *Mapa de México* (1947) de Miguel Covarrubias.  
Acuarela, tinta y lápices de colores sobre papel. Dimensión: 48.9 x 72.7 cm.

El rascuachismo se impone de esta manera como ente de transmutación cultural y social:

Rascuache es un término de origen mesoamericano del idioma náhuatl que llevaba originalmente una connotación negativa en México, queriendo expresar una actitud de clase baja, pobre o de mal gusto. Esta definición fue luego reivindicada y redefinida por un movimiento mexicano y chicano, el rasquachismo [...] el cual transformaba inestabilidades sociales y económicos en un estilo propio y actitud creativa positiva [...]. Aparte de su uso artístico, el término rascuache también se usa para describir el comportamiento o estatus social de una persona ya sea el reciclar utensilios, materiales desechados o de segunda mano, y encontrándole uso a lo que se percibe como inútil o poco valioso. Más allá de ser simplemente tacaño, la mentalidad rascuache también incluye inventarles nuevos usos a objetos convencionales. Muchas veces esto quiere decir darle una nueva función a algo que por lo general se consideraría roto o inútil (Rascuache Residency, 2016).

Nuevamente, se observa en la definición el hecho de ocupar y llenar un contenedor vacío e "inservible", con algo que cambie por completo su significado y le dé valor y propósito o representación al mismo polo cultural que lo necesite. El rasquachismo se entiende como contracultura que se proclama verdadera, una cultura hecha por y para mexicanos. Es Tomás



Ybarra-Frausto uno de los teóricos más importantes para este discurso quien habla de una sensibilidad:

To be rasquache is to posit a neither a bawdy, spunky consciousness but more of seeking to subvert and turn ruling paradigms upside down –witty, irreverant and impertinent posture that recodes and moves outside established boundaries.

Rasquachismo is neither an idea nor a style but more of an attitude or a taste. Taste cannot be codified as a system with comparative proof [...]. Rasquachismo is a visceral response to lived reality, not an intellectual cognition. To encapsulate a sensibility into words is already a short circuit of its dynamism. What follows then is a non-linear, exploratory and unsolemn attempt at tracking this irrepressible spirit manifested in the art and life of the Chicano community...To be Rasquache is to be down but not out, "Fregado pero no Jodido" (Ybarra, 1989, p. 5).

[Ser rasquache es postular no una conciencia vulgar y vivaz, sino más bien buscar subvertir y poner de cabeza los paradigmas dominantes –una postura ingeniosa, irreverente e impertinente que se recodifica y se mueve fuera de los límites establecidos.

Rasquachismo no es en tanto una idea ni un estilo, sino más bien una actitud o un gusto. El gusto no puede ser codificado como un sistema con pruebas comparativas [...]. Rasquachismo es una respuesta visceral a la realidad vivida, no una cognición intelectual. Encapsular una sensibilidad en palabras ya es un cortocircuito a su dinamismo. Lo que sigue entonces es un intento no lineal, exploratorio y poco solemne de rastrear este espíritu irreprimible manifestado en el arte y la vida de la comunidad Chicana... Ser rasquache es estar estar golpeado pero no vencido, "Fregado pero no Jodido"]<sup>13</sup>

Los artistas chicanos se reapropian de su propia subalternidad, de su propia agencia como los *otros* dentro de su *propia* nacionalidad. Es el arte y la cultura rasquacha el verdadero sentir del post-mexicanismo, a la vez que son la transculturación ya de manera literal de los arquetipos mexicanos y la asimilación de la realidad social en la reestructuración de estos elementos que representan una memoria colectiva. El rasquachismo aprehende elementos como la Santa Muerte, la Virgen de Guadalupe, la bandera, el

<sup>13</sup> Traducción propia.



nopal y situaciones como los conflictos de la frontera, la violencia por parte de los dos territorios sobre los habitantes fronterizos; el ser, pero nunca pertenecer. Todo esto, el arte rasquacho lo sincretiza en un lenguaje capaz de expresar la realidad alterna, la realidad social. Este crea su propio idioma, deslindado de los principios de control, pero utilizando los elementos de la memoria colectiva como si se tratase del juego de *lotería*.

El rasquachismo es la representación de la consciencia de la alteridad, pero con la instancia de subversión. Se hace, más que para destruir, para poderse autonombrar, para tener el poder en sí mismo de decidir qué y quienes conforman su cultura y su propia mexicanidad. Porque no tenemos que olvidar que el nombrar algo, así sea uno mismo, es una instancia de poder (ver Figura 3).



Figura 3. *The new Order* (1997) de Ricardo Duffy. Los Angeles County Museum (LACMA).

### Conclusión

Hablar de arte siempre será algo sumamente complejo. El mismo concepto pide al espectador confiar a ciegas en un objeto que vale más por la idea que por aquello que realmente es tangible. El arte mexicano se encuentra dentro de los intersticios que este complejo razonamiento contiene. Este se escapa de la posibilidad de ordenarlo como se ordenaría comúnmente al arte occidental y, en su propia periferia, marca complicados y contradictorios modos de configurarse a sí mismo.

El arte mexicano se mueve en espacios bastante vaporosos. Su materialidad y concepto fluctúan dependiendo de la mirada que los categorice y, dependiendo de quien lo vea y lo nombre, adquirirá la forma del envase que le presenten. Considero que no es factible razonar el hecho de tener

un arte que exprese enteramente a la mexicanidad, esta concepción es sumamente absurda, ya que, y regresando a la pregunta inicial, ¿qué es el ser mexicano? Pienso que, si no tenemos todavía esta respuesta, no podemos siquiera continuar con ¿qué es el arte mexicano?

Dentro de nuestra misma mexicanidad, sea lo que sea que esta signifique, hay diferentes asociaciones a la realidad que cada uno vive y percibe, a lo que el país le presenta y a lo que el arte materializa. Considero que el arte post-mexicano es el espacio o, mejor dicho, el intersticio capaz de albergar todas esas verdades y realidades y no colapsarse en sí mismo. Es un arte que permite transmutar y transgredir, que permite replantearse conceptos mismos que se plantean inmutables. El arte post-mexicano, permite llegar *al di là* de la territorialidad del arte, más allá del final del discurso, en un tiempo y espacio en donde este se sigue escribiendo y conceptualizando, en donde uno es capaz de construir para sí mismo la posibilidad de autonombrarse.

## Referencias

- Agamben, G. (2018). *Signatura rerum: Sobre el método*. Adriana Hidalgo.
- Cruzvillegas, A. (31 de marzo de 2012). *Destrucción total del Museo Nacional De Antropología, un proyecto por Eduardo Abaroa*. MA. MESA DE ACCESO.
- Debroise, O. y Medina, C. (2006). *La era de la Discrepancia*. Coordinación de Difusión Cultural, Universidad Nacional Autónoma de México y Editorial Turner-México.
- Diccionario Oxford. (2024). Colonizar. En Diccionario Oxford. Recuperado de [https://www.oed.com/dictionary/colonize\\_v?tl=true](https://www.oed.com/dictionary/colonize_v?tl=true)
- Foucault, M. (1969). *La arqueología del saber*. Siglo XXI Editores.
- \_\_\_\_\_. (1971). *El orden del Discurso*. Ediciones Tusquets.
- Lacan, J. (17 de julio de 1949). *Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je, telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique* [Sesión de conferencia]. XVIvo Congreso internacional de psicoanálisis, Zúrich, Suiza.
- López Canaán, M.F. (2023). *Prototipo de manifiesto del ser mexicano*. Autoedición.
- Rascuache Residency. (2016). *Rasquachismo*. Recuperado el 10 de noviembre de 2023 de [https:// www.rasquacheresidency.com/copy-of-contact](https://www.rasquacheresidency.com/copy-of-contact)
- Ybarra-Frausto, T. (1989). "Rasquachismo: a Chicano sensibility". *Chicano aesthetics: Rasquachismo*. Movimiento Artístico del Rio Salado, Phoenix, AZ.: MARS. Recuperado de <https://icaa.mfah.org/s/es/item/845510>