

Curare

Venenos, remedios y
estrategias críticas, 1991-2010

Poisons, Remedies and
Curatorial Strategies, 1991-2010



Selección de objetos de oficina de Curare—Selection of materials from the Curare archive,
s.f.—n.d. Cortesía—Courtesy Curare, A.C. Foto—Photo—Cristina Reyes, Pedro Cañas



Catalogación en la publicación UNAM. Dirección General de Bibliotecas y Servicios Digitales de Información

Nombres: Sánchez Blanco, Maco, autor. | González Solís, Jaime, autor. | Montero, Daniel, 1980 - , autor. | Mitchell, Paige, traductor. | Neuhouser, Julianna, traductor. | Universidad Nacional Autónoma de México. Museo Universitario Arte Contemporáneo, institución sede.

Título: Curare : venenos, remedios y estrategias críticas, 1991-2010 = Curare : poisons, remedies and curatorial strategies, 1991-2010 / [textos] Maco Sánchez Blanco, Jaime González Solís, Daniel Montero ; traducción-translation, Paige Mitchell, Julianna Neuhouser.

Otros títulos: Curare : poisons, remedies and curatorial strategies, 1991-2010.

Descripción: Primera edición = First edition. | Ciudad de México : Universidad Nacional Autónoma de México, Museo Universitario Arte Contemporáneo ; Barcelona, España : Editorial RM, 2022. | “Publicado con motivo de la exposición Curare. Venenos, remedios y estrategias críticas, 1991-2010 (18 de junio de 2022 al 09 de octubre de 2022) MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo. UNAM, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México = Published on occasion of the exhibition Curare: Poisons, Remedies and Curatorial Strategies, 1991-2010 (June 18 to October 9, 2022) MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo. UNAM, Universidad Nacional Autónoma de México, Mexico City.” – Colofón. | Texto en español e inglés.

Identificadores: LIBRUNAM 2137771 (impreso) | LIBRUNAM 2137388 (libro electrónico) | ISBN (impreso) (UNAM) 978-607-30-6124-7 | ISBN (RM) 978-84-19233-25-7 | ISBN (libro electrónico) (UNAM) 978-607-30-6125-4.

Temas: Arte mexicano -- Exposiciones. | Curare (Ciudad de México). | Arte -- México -- Exposiciones.

Clasificación: LCC N6555.C87 2022 (impreso) | LCC N6555 (libro electrónico) | DDC 709.720747253—dc23

Primera edición—First edition, 2022

D.R. © UNAM, Universidad Nacional Autónoma de México

Av. Universidad 3000, Ciudad Universitaria, 04510, Coyoacán, Ciudad de México

MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo

Insurgentes Sur 3000, Centro Cultural Universitario, 04510, Ciudad de México

www.muac.unam.mx/publicaciones

D.R. © de los textos, sus autoras—the authors for the texts

D.R. © de la traducción, su autora—the translator for the translations

D.R. © de las imágenes, sus autores—the authors for the images

ISBN UNAM 978-607-30-6125-4

Todos los derechos reservados.

Esta publicación no puede ser fotocopiada ni reproducida total o parcialmente por ningún medio o método sin la autorización por escrito de los editores.

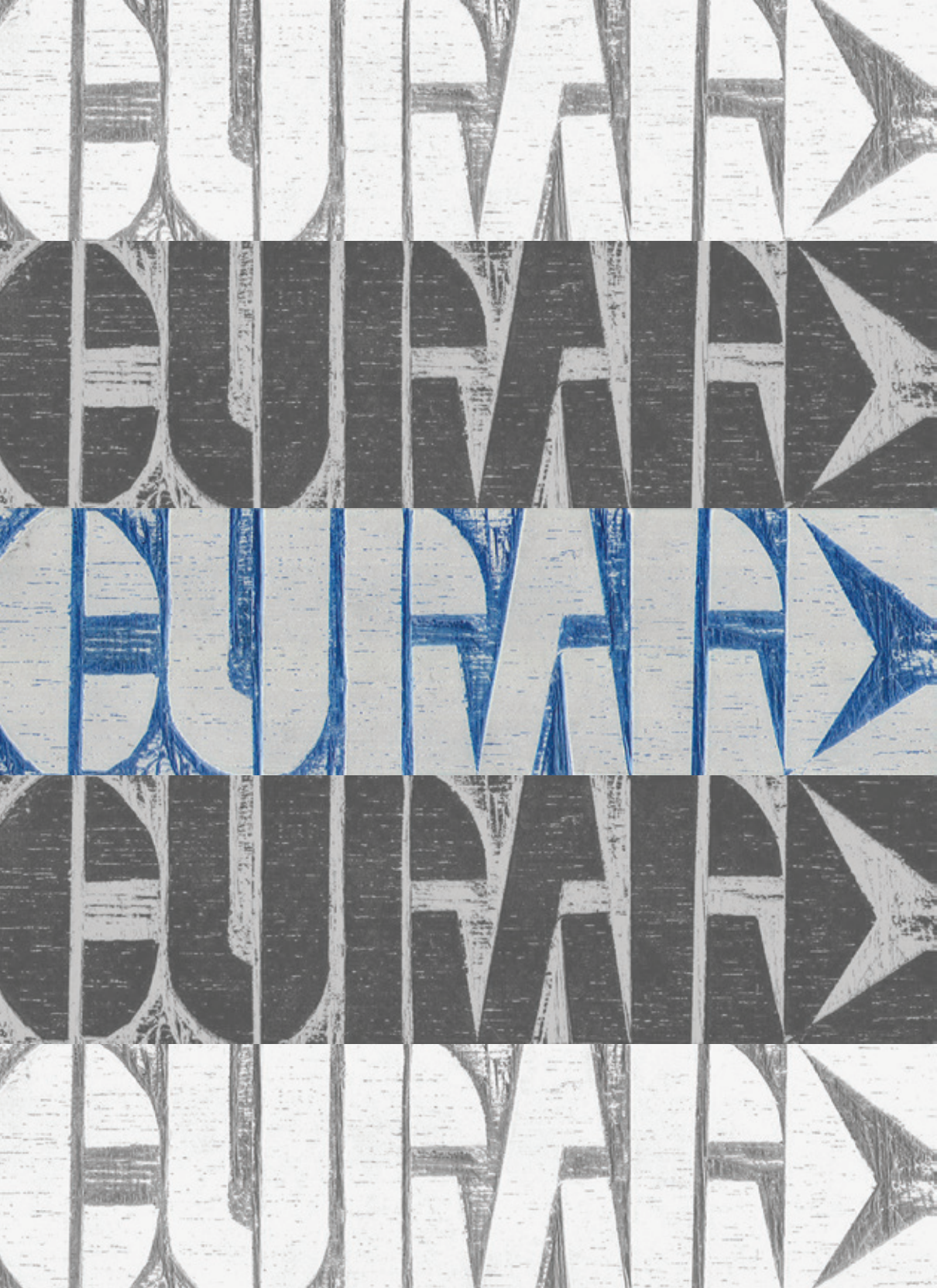
—
All rights reserved.

This publication may not be photocopied nor reproduced in any medium or by any method, in whole or in part, without the written authorization of the editors.

Curare

**Venenos, remedios y
estrategias críticas, 1991-2010**

**Poisons, Remedies and
Curatorial Strategies, 1991-2010**



Curare. Venenos, remedios y estrategias críticas, 1991-2010	06
Curare: Poisons, Remedies and Curatorial Strategies, 1991-2010	200
Maco Sánchez Blanco	
Jaime González Solís	

Una <i>farmacia</i> mexicana	54
Mexico's <i>Pharmacy</i>	246
Daniel Montero	

Catálogo	264
Catalog	

Créditos	284
Credits	

Maco Sánchez Blanco
Jaime González Solís



En la primavera de 1991, la historiadora del arte Rina Epelstein y el escritor y crítico de arte Olivier Debroise citaron a Karen Cordero, Francisco Reyes Palma y Armando Sáenz Carrillo en el restaurante André, al sur de la Ciudad de México. En aquel momento, el diálogo entre estos colegas giraba en torno a su necesidad de contar con un espacio en el cual pudieran abordar al arte como forma de producción de conocimiento crítico, y al anhelo de ejercer la curaduría de manera independiente, al margen de las imposiciones institucionales. Sin forma de anticipar el compromiso que estaban por asumir, y como postura de resistencia ante los embates de la “oficialidad”, con la conversación concretaron la decisión de agruparse para conformar una suerte de “contra-institución” a modo de una oficina autónoma de proyectos, desde la que fuera posible cuestionar las formas del arte y la política cultural hegemónicas. Lo que parecía una reunión puntual entre colegas derivó en un largo trayecto de trabajo colectivo, que impactaría profundamente la manera de comprender la crítica de arte en México. A este grupo inicial se sumaron diversos miembros a lo largo de los años, así como un gran número de aliados.

El presente proyecto rastrea las contribuciones que Curare. Espacio crítico para las artes¹ aportó al campo artístico durante dos décadas de actividad (1991-2010). Concebida así, al calor de la necesidad de un espacio de debate y reflexión, la agrupación representó un contrapeso al contexto cultural de las instancias académicas y las instituciones del Estado. La iniciativa atendía las demandas de un gremio que reconocía las limitaciones de su práctica, y surgió de la conciencia sobre los cambios en las lógicas globales de circulación del arte y de una creciente demanda de instrumentalización y privatización de los discursos,

—

1— Propuesto por Armando Sáenz, en un acto de humor antiolemne, el nombre de la asociación juega con el doble significado de la palabra *curare*: “*Curare*, voz caribe (y no amazónica) que denota a un alcaloide vegetal particularmente potente que los nativos de América utilizaban para paralizar a sus enemigos y de empleo común ahora en anestesia, y *curaré*, futuro inmediato del verbo curar=sanar, cuidar, [...], tomado aquí en su bárbara acepción anglosajona de conservar (obras de arte)”. Véase “Dogmas”, *Curare*, núm. 1 (primera época), otoño de 1991. El subtítulo descriptivo “Espacio crítico para las artes” fue aportación de Francisco Reyes Palma, y refería a la “espacialidad como vía de acción, más allá del agrupamiento de individualidades y de las lógicas institucionales acartonadas, para dar paso a instancias autónomas de diálogo y reflexión crítica. Procuraba explicitar la condición de un espacio de reflexión abierto, así como el carácter de trabajo crítico del colectivo”. Entrevista a Francisco Reyes Palma de Maco Sánchez Blanco y Jaime González Solís, 15 de marzo de 2022.

situaciones que exigían tomar posición con respecto a sus lugares de enunciación.

A 30 años de la conformación del colectivo, esta investigación presenta un primer acercamiento a su fondo documental. La exploración de esta historia fue posible gracias a la donación de su archivo al Centro de Documentación Arkheia MUAC (DIGAV, UNAM). El acervo está conformado por documentos que registran la intensa actividad intelectual de Curare: minutas de sus reuniones semanales, programas de sus seminarios, así como invitaciones y grabaciones de algunas de las actividades y exposiciones que organizaron. También incluye actas constitutivas, correspondencia, documentos de trabajo de la edición de sus publicaciones, o bien de la labor de conceptualización de bases de datos, así como los planteamientos de convocatorias en las que participaron. A este universo se suman registros administrativos, como cuentas, facturas y recibos, que permiten dibujar un panorama de las dinámicas de financiamiento del campo cultural en el que se desarrollaron. Otro componente de este acervo surgió de la conciencia histórica de los colaboradores de Curare, quienes procuraron, desde su conformación, reunir la documentación del trabajo de artistas contemporáneos, hecha a la par de su producción y disponible para su consulta. Con esta donación, Curare cierra un ciclo de actividades y, a la vez, da continuidad a uno de sus intereses fundamentales: abrir el acervo para la consulta pública de futuras investigaciones.

Además de la exploración documental, esta investigación también es resultado de la activación de la memoria de los integrantes de Curare y de una serie de agentes cercanos a su desarrollo. La recopilación de testimonios —particularmente determinados por la autoconciencia de las implicaciones que tiene la narración histórica— se llevó a cabo a través de charlas, entrevistas, intercambios de correos electrónicos y de un seminario de revisión histórica grupal; este último se planteó a solicitud de Curare, con el espíritu de horizontalidad y colectividad que distinguía las juntas del colectivo, y se realizó de manera remota a lo largo de cinco sesiones durante el segundo semestre de 2021.

—

La curaduría de esta exposición está construida desde una doble mirada: por un lado, desde la perspectiva de un agente que

colaboró directamente con Curare entre 1993 y 2000;² por otro, desde una mirada externa, que pertenece a una generación para la cual Curare representa una referencia central en su formación.³ Durante el proceso de revisión del archivo, este doble acercamiento propició una constante discusión de los pormenores de la actividad del colectivo.

La publicación periódica *Curare*⁴ se ha constituido como el producto intelectual del colectivo más presente entre una generación de investigadores, historiadores del arte y artistas. Sin embargo, Curare fue mucho más que su boletín o revista. Para contravenir esa percepción generalizada, esta exposición da cuenta de la vasta diversidad de estrategias que el colectivo activó en el campo cultural —tanto en el ámbito nacional como en el internacional—, y sitúa sus acciones en la escena en la que se insertaron, para valorar su importancia en el panorama actual. Debido a las características del proyecto, resultaba imposible acercarse al grupo desde una sola perspectiva, por esta razón,

2— Maco Sánchez Blanco, gestora cultural y museóloga, a su llegada a México en 1993 trabajó como asistente en Curare por unos meses; posteriormente regresó a la asociación, en 1995 (cuando el colectivo recibió el apoyo de la Fundación Rockefeller), como coordinadora, puesto en el que permaneció hasta 1998. A partir de ese momento y hasta el año 2000 colaboró en la coordinación editorial de la revista *Curare*.

3— Jaime González Solís, curador adjunto en el Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC), se ha interesado por los marcos historiográficos y las genealogías del arte contemporáneo en México. Durante sus estudios de posgrado fue alumno de algunos agentes miembros de Curare y realizó una tesis de maestría sobre el libro Olivier Debroye, *Figuras en el trópico. Plástica mexicana 1920-1940*, Barcelona, Océano, 1984.

4— Tal como se menciona en la nota 1, inicialmente el título completo de la publicación era *Curare. Espacio crítico para las artes* y, a partir de 1996, cuando en el formato pasó de boletín a revista, se llamó simplemente *Curare*. Pero para efectos prácticos, las referencias a la publicación aparecerán en general como *Curare*. La evolución y los cambios de formato de la publicación fueron explicados por los miembros del colectivo de la siguiente manera: “La revista *Curare* ha tenido cuatro formatos diferentes. Sin embargo, la numeración sólo distingue entre la primera época (diciembre 1991-abril 1993), cuando se producía de forma trimestral y de manera casera en computadora y fotocopias, y la segunda época, cuando se imprimía por medios fotomecánicos (septiembre de 1993-2010). En esta segunda época hay tres formatos distintos: el primero (septiembre de 1993-octubre de 1994) como suplemento del periódico *La Jornada*; el segundo (enero de 1995-enero de 1996) como boletín tamaño tabloide; y el tercero (otoño de 1996 a 2010) como revista de 21.5 x 16.5 cm, y que, hasta enero de 1996 fue trimestral, cuatrimestral en el otoño de 1996, más tarde semestral y finalmente anual”. Véase “Solicitud de Curare para la beca Edmundo Valadez del Fonca para publicaciones independientes”, 2000. Fondo Curare del Centro de Documentación Arkheia, MUAC (DiGAV, UNAM).

nuestro abordaje procura hacer un retrato que abarca las múltiples caras del colectivo.

Asimismo, nos resultaba de gran importancia identificar a los agentes implicados en sus reflexiones e iniciativas, porque su participación ofrece un panorama del campo de acción del colectivo y de la vasta red de relaciones que conformaron, la cual también se entrecruza con las genealogías de otros espacios de enunciación del arte en el presente. Por otro lado, también nos parecía importante representar los ajustes en sus criterios de acción de acuerdo con el cambio de los contextos, así como con las tensiones y los conflictos internos que son parte del carácter crítico de la asociación. En este sentido, el proyecto presenta a Curare desde una perspectiva doble: como respuesta a una serie de contingencias y, a la vez, como detonante de episodios fundantes para el ejercicio de la crítica, la curaduría y la historiografía del arte en México.

La investigación se inserta en un interés generalizado por aportar coordenadas de lectura para abordar las genealogías del arte reciente en México y sus marcos críticos. Además, esta exploración abona a perspectivas más amplias sobre un momento clave en la reconfiguración de los paradigmas de acción profesional de la cultura en el país, que corresponde al ajuste de los discursos del arte mexicano —y latinoamericano— a una nueva escala global. Por todas estas razones, la propuesta curatorial parte de la necesidad de desmitologizar capítulos del arte de las últimas décadas y procura abordarlos desde la claridad que ofrece el archivo. Más que presentar una lectura cerrada sobre Curare, este proyecto señala múltiples vías de acceso al caso.

El corazón sangrante de la modernidad.

Origen y conformación

La conformación de Curare fue resultado de la convergencia de varias trayectorias individuales e institucionales, en un clima cambiante en el campo del arte a finales de la década de los ochenta y principios de los años noventa en México. Su origen se puede localizar también en dos proyectos de exhibición en los cuales se involucraron los miembros del equipo.

Como parte de este panorama cambiante, en 1987 surgió La Agencia, un espacio destinado a la investigación, documentación

y promoción del arte en México fundado por Rina Epelstein,⁵ la historiadora Rita Alazraki y el artista Adolfo Patiño. Con sede en un departamento de Polanco, La Agencia operaba como un espacio de exhibición y galería comercial que promovía una corriente del arte contemporáneo que empezaba a cobrar interés en el mercado.⁶ A partir de las relaciones con la gran variedad de artistas con quienes colaboraba, La Agencia conformó un archivo de propuestas artísticas. Este acervo empezó a interesar a algunos investigadores, entre ellos, Olivier Debroise.⁷

—

Hacia finales de la década de los ochenta, la gestión de la cultura por parte del gobierno mexicano, bajo la administración de Carlos Salinas de Gortari (1988-1994), se reinventaba a partir de la configuración de sus instancias oficiales. La creación del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CNCA, más tarde conocido como Conaculta) estuvo al centro de esta operación y tenía como fin dar forma a un nuevo proyecto neoliberal de la

5— Epelstein se formó en la Universidad Hebrea de Jerusalén y en el Instituto de Cultura Superior A. C., de Ciudad de México, donde enseñó durante varios años. Además, fue coautora del libro *Historia de la cultura y el arte*, México, Editorial Alhambra, 1989, junto con Silvia Sigal y Moiseev, Rita Alazraki Pfeffer y Eva Marcovich Gittin.

6— Entre los artistas que La Agencia exhibió estuvieron Esteban Azamar, Alberto Castro Leñero, Francisco Castro Leñero, Ilse Gradwhol, Irma Palacios, Adolfo Patiño, Carla Rippey y Nahum Zenil. A ellos se sumaron representantes de una generación más joven, nacida en la década de los sesenta, como Héctor y Néstor Quiñones, Diego Toledo, Rubén Ortiz Torres o Germán Venegas. La Agencia también dio visibilidad a Rubén Torres Llorca, perteneciente al grupo de artistas cubanos que llegaron a México durante los años ochenta en búsqueda de un espacio para realizar su producción artística, alejado de las normas del régimen cubano. Sobre la llegada del grupo de artistas cubanos a México léase Cuauhtémoc Medina, “Exilio en la calle República de Cuba”, en *Abuso mutuo*, México, Cubo Blanco, 2017, pp. 23-45.

7— De origen francés, Debroise no provenía de la academia y no tenía un título universitario; sin embargo, para entonces ya había consolidado una trayectoria destacada en el campo de la crítica y la historia del arte: primero como colaborador en *La Cultura de México*, suplemento cultural de la revista *Siempre!*, y más tarde como autor de la peculiar narración histórica que registró en *Diego de Montparnasse* y del libro *Figuras en el trópico. Plástica mexicana 1920-1940*, ambos, fundamentales para comprender procesos históricos poco conocidos, o incluso olvidados en la historiografía del arte moderno mexicano. En 1989 había publicado *Sobre la superficie bruñida de un espejo. Fotografías del siglo XIX*, México, Fondo de Cultura Económica, escrito con Rosa Casanova y editado por Pablo Ortiz Monasterio.

cultura.⁸ Entre otros principios, esta administración tomaba en cuenta la relevancia que las exposiciones tenían en el mundo globalizado y la manera en que su visibilidad se hacía de una nueva relevancia en el ámbito público, así como en el campo de la diplomacia cultural, giro del desarrollismo que, en opinión de Francisco Reyes Palma, daba “cierta continuidad del espectáculo de las exposiciones de Fernando Gamboa”,⁹ pero asimiladas al proyecto económico neoliberal.¹⁰

En este contexto, el CNCA creó a su vez la Coordinación Nacional de Exposiciones. Entre las primeras actividades de esta instancia se organizó el evento conmemorativo *Ciudad de México 20's-50's*.¹¹ Olivier Debroise fue invitado a colaborar con una exposición sobre el desarrollo de las vanguardias en México. Incómodo ante las limitaciones del término, el curador propuso abordar los valores de la modernidad y el modo en que éstos se instauraron en México. Para esta actividad, Debroise conformó un equipo de trabajo integrado por especialistas, entre los que se encontraban la crítica e investigadora Teresa del Conde, la

8— En 1989 se crea el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta), encabezado inicialmente por Víctor Flores Olea. Este organismo sustituye a la Subsecretaría de Cultura y Recreación de la Secretaría de Educación Pública (SEP), y asume además la coordinación del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), con Víctor Sandoval al frente entre 1989 y 1991, posición que posteriormente ocuparía Rafael Tovar y de Teresa, desde 1992 hasta el año 2000.

9— Entrevista a FRP, 15 de marzo de 2022.

10— Olivier Debroise explica: “Tras el primer esfuerzo político del gobierno de Miguel de la Madrid por asimilar las políticas neoliberales internacionales durante la década de los ochenta, el sexenio de Carlos Salinas de Gortari consolidó sus medidas mediante un programa intenso de replanteamiento de las políticas económicas estatales. Durante su mandato, a principios de la década de los noventa, el Estado mexicano también estrenaba una reconfiguración institucional en el campo de su atención a las artes y la cultura, derivada de diversos modelos y esfuerzos de reestructuración”. Olivier Debroise, “Perfil del curador independiente de arte contemporáneo en un país del sur que se encuentra al norte (y viceversa)”, en *El arte de mostrar arte mexicano*, México, Cubo Blanco, 2018.

11— El evento coordinado por Pablo Ortiz Monasterio y Patricia Mendoza llenó la capital del país con una serie de encuentros, exposiciones y espectáculos en instancias oficiales y privadas, que abordaron la reflexión sobre la evolución y modernización de la ciudad durante las décadas posteriores a la Revolución. El programa incluyó muestras como *Asamblea de ciudades: cultura y vida cotidiana en México, 1920's-1950's*, organizada por Alfonso Morales en el Museo del Palacio de Bellas Artes. En los programas del evento también se menciona la exposición *Diseño antes del diseño: diseño gráfico en México, 1920-1960*, del Museo de Arte Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil, curada por el historiador Cuauhtémoc Medina, aunque no correspondía estrictamente con los demás planteamientos del proyecto.

historiadora del arte Rita Eder —quien acababa de ser nombrada directora del Instituto de Investigaciones Estéticas (IIE) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM)—, el investigador y crítico de arte Jorge Alberto Manrique —quien para ese momento había dirigido el Museo Nacional de Arte (Munal), el Museo de Arte Moderno (MAM) y el IIE—, la investigadora e historiadora del arte de origen estadounidense Karen Cordero,¹² y el historiador y especialista en archivos Francisco Reyes Palma.¹³ Con la idea de hacer una curaduría colectiva, este grupo *sui generis* estableció una dinámica de trabajo en un seminario de investigación entre mayo y septiembre de 1990.

Originalmente, llevaba como título *El gran sueño. Modernidad y modernización en el arte mexicano 1920-1960*; sin embargo, poco antes de la inauguración y ya con el catálogo en imprenta, la primera parte se suprimió. La intención de la administración salinista era presentar a México como un país capaz de entrar a las dinámicas neoliberales de las potencias mundiales, y pretendía hacerlo mediante sus representaciones culturales. La primera parte del título fue descartada, de acuerdo con Jorge Alberto Manrique, por presentar a la modernidad, bandera del proyecto salinista, como “un sueño o un espejismo”.¹⁴ El título

12— Karen Cordero llegó a México en 1982 para trabajar en su tesis de doctorado con el título *The Invention of Popular Art: A Paradigm for Construction of Mexican Visual Culture, 1915-1930*. Pronto se unió al grupo de *performance* Tlacuilas y Retrateras, pionero del arte feminista en México. Más tarde, en 1989, por invitación de Graciela de la Torre, directora del Munal, se sumó al equipo del museo como jefa de investigación. Además, dirigió el Departamento de Arte de la Universidad Iberoamericana, entre 1985 y 1989.

13— Entre 1984 y 1985, Francisco Reyes Palma fue director del Centro de Conservación de Archivos de Arte Mexicano (CCAAM, del INBA) y desde 1985 fue investigador del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes (Cenidiap) también del INBA. Para ese momento ya había organizado varias exposiciones, entre ellas: *Cultura envoltura/No desperdicie, eduque* (1970), en el Museo Universitario de Ciencias y Artes (MUCA) de la UNAM, y *El movimiento estridentista* (1971) en el Instituto de Investigaciones Bibliográficas de la UNAM. Meses antes de formar parte del equipo de investigación de *Modernidad y modernización...*, había participado —junto a Mariana Yampolsky y David Maawad— en la curaduría de la exposición en el Museo de Arte Moderno que se inauguró en 1989 con el título *Memoria del tiempo: 150 años de fotografía en México*. La muestra dio un panorama complejo de la fotografía y sus usos sociales y resultó particularmente relevante para el momento. Por esta razón, a partir de 1990 pudo viajar para ser mostrada en Hungría, Polonia, Alemania, Italia, Portugal, Noruega, España, Holanda y Suiza.

14— Jorge Alberto Manrique, “El gran sueño de la modernidad”, *La Jornada*, 29 de enero de 1992, p. 25.

de la exposición se redujo a su segunda parte: *Modernidad y modernización en el arte mexicano 1920-1960*. Para los investigadores al frente del proyecto, el cambio representó una afrenta para los contenidos, percepción que nutrió su inconformidad ante un sistema cultural que ejercía una fuerza de instrumentalización sobre la representación simbólica, lo cual acrecentó la necesidad de procurarse un espacio de enunciación fuera de sus lógicas.

De forma paralela, Olivier Debroise, con la ayuda de Rina Epelstein y de la historiadora del arte Ana Isabel Pérez Gavilán, cerraba la selección de artistas para la exposición *El corazón sangrante/The Bleeding Heart*, del Institute of Contemporary Art (ICA) de Boston.¹⁵ Desde 1988, Debroise, junto a Elisabeth Sussman y Mathew Teitelbaum, curadores del ICA, había trabajado el proyecto, que abordaba la producción artística contemporánea mexicana para el contexto norteamericano, ya que había desarrollado interés por su vecino del sur derivado del éxito de los artistas del llamado “neomexicanismo” y con el tránsito de la ambiciosa exposición *México: Esplendores de treinta siglos*.¹⁶ Si bien la muestra del ICA se articulaba “en torno a los pintores del ‘neomexicanismo’ de los años ochenta, [también] incluía [obra de] Ana Mendieta, Juan Francisco Elso, José Bedía y Silvia Gruner, que representaba otras posibilidades expresivas”.¹⁷ La

15— El 25 de octubre de 1991 se inauguró *El corazón sangrante/The Bleeding Heart*, que reunía la obra de artistas contemporáneos de origen mexicano, chicano y cubano con una selección de piezas prehispánicas, de la época colonial y pinturas de Frida Kahlo. La propuesta curatorial partía de la iconografía del corazón sangrante, que estaba presente tanto en la producción visual mesoamericana, como en la pintura religiosa de la época virreinal y en las exploraciones de una generación de artistas contemporáneos.

16— Julio César Merino Tellechea y Viridiana Zavala, “*Esplendores de treinta siglos*: la exposición que presentó a México con Estados Unidos”, *Nexos*, 13 de diciembre de 2017, consultado el 10 de diciembre de 2021. Disponible en: cultura.nexos.com.mx/25-anos-de-mexico-esplendores-de-treinta-siglos-la-exposicion-de-arte-que-introdujo-a-mexico-con-estados-unidos/. De forma simultánea a la exhibición *México: Esplendores de treinta siglos*, se presentó en Nueva York, San Antonio y Los Ángeles el programa de exhibición de artistas contemporáneos titulado *Parallel Project*, iniciativa de tres galerías mexicanas: OMR, Galería de Arte Mexicano (GAM) y Galería Arte Actual. Este ambicioso proyecto tenía como finalidad estrechar lazos comerciales con Estados Unidos y presentar a una generación de artistas al público norteamericano. Léase Carla Stellweg, “La osadía y el éxito”, en *OMR: Arte contemporáneo en (y desde) México 1983-2015*, México, Fundación Jumex/Turner, 2019, p. 213.

17— Olivier Debroise, “Perfil del curador independiente...”, *op. cit.*, p. 100.

propuesta se insertaba en la serie de reflexiones que se habían desarrollado respecto a la posmodernidad en el arte y su desarrollo en México.¹⁸ El proyecto planteaba que las propuestas de estos artistas, más bien, debían analizarse a la luz de la reflexión histórica sobre la “cultura de los márgenes”, así como ante el “peso de las tradiciones”.¹⁹ Algunos artistas produjeron obras específicamente para la exposición, lo cual propició que viajaran a Boston para supervisar su montaje. El artista y museógrafo Armando Sáenz²⁰ asistió como supervisor del montaje museográfico. La discusión de un agente externo a las obras y sus emplazamientos en el espacio del museo se convertían en una consideración fundamental para el trabajo curatorial, que comenzaba a relacionarse con una variedad de medios y propuestas artísticas.

Hacia 1991, los involucrados en estos proyectos no eran ajenos al creciente apogeo de la figura del curador independiente. Como lo explicaron más tarde, “con el auge del mercado del arte en los últimos diez años y con la multiplicación de espacios

18— Un ejemplo fue la exposición *En tiempos de la posmodernidad*, curada por Esther Acevedo, María Estela Eguiarte, Blanca González y Eloísa Uribe en 1988 en el Museo de Arte Moderno, que incluyó obra pictórica de artistas como Enrique Guzmán, Adolfo Riestra, Carlos Somonte, Alberto Castro Leñero, Carla Rippey, y los arquitectos Alberto Kalach y Enrique Norton, entre otros. El planteamiento conceptual de esta muestra proponía que en México sólo podía hablarse de posmodernidad al referirse a la producción arquitectónica, más que al abordar el desarrollo pictórico. Léase Esther Acevedo et al., *En tiempos de la posmodernidad*, México, UIA/Departamento de Arte-INAH, 1989. Por su parte, en 1988 Olivier Debroyse había escrito el artículo “Posmodernismo: Parodia mexicana”, en el que también rastreaba una manera de comprender la producción posmoderna en México, sobre todo a partir de la obra de Rubén Ortiz Torres. Véase Olivier Debroyse, “Posmodernismo: Parodia mexicana”, *La Jornada*, 8 de julio de 1988. Esther Acevedo estuvo presente en los eventos de *El corazón sangrante*, y más tarde, a partir de 1995, se convertiría formalmente en colaboradora de Curare.

19— Olivier Debroyse, “Haciéndola cardiaca: para una cultura de los desencuentros y el malentendido”, en *El corazón sangrante/The Bleeding Heart*, Boston, ICA, University of Washington Press, 1991, p. 58.

20— Sáenz fundó junto con Francisco Pellicer la editorial de libros de artista La Tinta Morada, que publicó las revistas *Lacre* y *El Tendedero*, de 1982 a 1984. Al año siguiente inició la editorial de libros de artista La Amenaza Elegante. Desde 1985, Armando Sáenz se había involucrado junto a Yani Pecanins y Gabriel Macotela en la gestión de El Archivero, un espacio independiente híbrido con funciones de editorial, galería, librería y acervo especializado en libros de artista que funcionó de forma interrumpida y en distintas sedes hasta 1993. Entre 1986 y 1991, Armando fue el diseñador de exposiciones del Museo de Arte Carrillo Gil.

de exposición alternativos, numerosos críticos e investigadores adoptaron una posición anti o no-institucional y se erigieron en productores independientes de exposiciones”.²¹ Asumiendo esta postura, y con el propósito de dar salida a sus proyectos personales e independientes, Rina Epelstein y Olivier Debroise se asociaron y comenzaron una oficina de proyectos curatoriales que llamaron El Estudio, ubicada en una casona porfiriana en Tabasco 327, en la colonia Roma Norte.²²

Tanto *Modernidad y modernización...* como *El corazón sangrante* se desarrollaban mientras las discusiones sobre la práctica profesional de la historia del arte y la gestión cultural se hacían más urgentes entre sus participantes.²³ Este clima generalizado propició la discusión entre los cinco involucrados que atendieron la convocatoria en el restaurante André, en donde se plantaron las semillas que dieron cuerpo al proyecto de Curare, y que muy pronto empezarían a generar frutos en forma de posturas, actividades e iniciativas.

Estrategias para la cimentación de un espacio crítico

Al grupo inicial se unieron Ana Isabel Pérez Gavilán, que había colaborado con Epelstein y Debroise en proyectos anteriores, y James Oles, doctorando de la universidad de Yale que trabajaba en una investigación sobre una serie de artistas estadounidenses que residieron en México entre 1910 y 1950.²⁴

21— “Dogmas”, *Curare*, núm. 1 (primera época), otoño, 1991.

22— El Estudio operó sólo unos meses, pero funcionó como una transición para la conformación de Curare. En el archivo, existen un par de documentos con hojas membretadas con el logotipo de El Estudio que contienen propuestas de exhibiciones de arte mexicano —que nunca sucedieron— ideadas para el Museo de Monterrey. De modo irónico, el nombre hacía referencia directa a su símil La Agencia. Para entonces Rina Epelstein había dejado de colaborar con Patiño y Alazraki para enfocarse en los proyectos en colaboración con Olivier Debroise. Una vez conformado, Curare ocuparía el espacio en la colonia Roma como su primera sede, gracias al apoyo de Dan Epelstein.

23— Antes de la charla en el restaurante André, se llevaron a cabo varias discusiones en las cuales se extendió la convocatoria a un mayor número de implicados. A estas reuniones se unieron algunos investigadores del Instituto de Investigaciones Estéticas (IIE) de la UNAM, de la Universidad Iberoamericana (UIA), de instancias e instituciones oficiales; incluso, algunas se llevaron a cabo en la sede de El Estudio.

24— Esta investigación se materializó en una publicación con el título *South of the Border: Mexico in the American Imagination, 1914-1947*, y una exposición que se

En septiembre de 1991, los integrantes de Curare describieron su proyecto como un espacio de exposición y de reflexión, pensado para dar visibilidad a las formas artísticas que en ese momento aún no encontraban lugar en las galerías ni en los museos. También argumentaban que sus motivaciones para asociarse surgían de la conciencia por escapar a la “pontificación del arte” y la “promoción de individualidades para el mercado”²⁵ y que la única manera de lograrlo era a través de la reflexión conjunta y del esfuerzo colectivo.²⁶ Francisco Reyes Palma apuntaba que tampoco querían caer en el “ejercicio tradicional de la crítica como arrasamiento, ni aquella de relleno y complacencia”;²⁷ por su parte, Olivier Debrouse definía lo que querían construir como un “espacio blando, dúctil y abierto a todo el mundo, no autoritario, cambiante”.²⁸ A diferencia de los espacios gestionados por artistas, cercanos en el tiempo y que operaban en Ciudad de México,²⁹ Curare era una iniciativa articulada por historiadores, críticos y curadores.³⁰

inauguró en la Yale University Art Gallery, New Haven, Connecticut, en 1993, con Oles como curador invitado. Karen Cordero firmó la introducción y Pilar García fue asistente de investigación del proyecto. Esta revisión “hinca el diente en una provincia importante y desconocida de ese vasto campo de estudio: la labor de los artistas estadounidenses, o residentes en Estados Unidos, que viajaron a México y de alguna manera cambiaron su actividad debido al conocimiento de las artes y la vida de nuestro país”. Renato González Mello, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XVII, núm. 66, primavera 1995, pp. 181-183.

25— María Isabel Ruiz Noriega, “Curare. Taller de investigación y espacio crítico de exposición plural para las artes visuales”, *Motivos*, 17 de septiembre de 1991, pp. 52-53.

26— Angélica Abelleira, “Curare: un punto de encuentro para desprivatizar el comentario”, *La Jornada*, 7 de septiembre de 1991.

27— *Idem*.

28— Merry Mac Masters, “Curare, un espacio blanco, dúctil y abierto”, *El Nacional*, 10 de septiembre de 1991.

29— Estos espacios gestionados por artistas tenían diversas finalidades y naturalezas, por ejemplo: La Agencia, El Archivero, La Quiñonera, El Salón dè Aztecas, o Pinto mi Raya.

30— Reconociendo la herencia e importancia de la autonomía que habían procurado los espacios gestionados por artistas en la historia del arte, Curare planeaba abrir su programa de exposiciones con muestras del Café de Nadie de los estridentistas, del grupo de los llamados treintatrentistas, o incluso de los grupos de creación colectiva de los años setenta. Aunque estas exposiciones nunca llegaron a ocurrir, los miembros de Curare reconocían la potencia de esta genealogía en su labor colectiva.

—

Las primeras actividades de Curare se materializaron en un nutrido programa de iniciativas que arrancó en el verano de 1991. La primera muestra en el espacio fue de Armando Sáenz, quien, de modo circunstancial, montó algunas de las piezas seleccionadas para la exposición *El corazón sangrante/The Bleeding Heart* antes de que viajaran a Boston desde México.³¹ Más tarde, el programa de exposiciones —de breve duración, bajo presupuesto y que improvisaba en el espacio de la antigua casona para compartir las funciones de oficina y sala de exhibición— se resolvió de modo colectivo.

Durante los primeros años, las muestras abordaron tres intereses principales: el trabajo de una nueva generación de artistas, la relectura y revisión de temas históricos del arte en México, y la inclusión de nuevas modalidades del arte experimental, no del todo reconocidos en el ámbito de las instituciones nacionales. La inauguración del espacio contó con el performance *Lamento* de Roberto Escobar —fundador de El Sindicato del Terror, colectivo pionero del *performance* en México—, y con la instalación *De las formas ancestrales o uno comiéndose su propia cola*, de Silvia Gruner. La pieza de esta artista mexicana, recién llegada de su formación artística en Jerusalén y Boston, presentaba “un monólogo personal, [y] un montaje poético de datos culturales”.³² A estas obras se sumó un documental biográfico sobre la artista cubanoamericana Ana Mendieta, realizado por Nereida García Ferraz, Kate Horsfield y Brenda Miller, y el registro de su performance *Señal de sangre n°2/Huellas del cuerpo*, de 1974. Durante el siguiente año se presentaron la relectura de Francisco Reyes Palma sobre la tradición del calaverismo en la gráfica mexicana, del Taller de Gráfica Popular; el proyecto gráfico *Herbolario* de la mexicana Magali Lara; una de las piezas-altares “de síntesis cultural y resistencia”³³ de José Bedia, artista cubano de la llamada

31— En noviembre de 1991, Curare organizó también dos proyecciones de un video didáctico producido por el ICA para acompañar la exposición de *El corazón sangrante/The Bleeding Heart*, dirigido por la cineasta yugoslava Branka Bogdanov, y con fotografía de los videastas mexicanos Sarah Minter y Gregorio Rocha.

32— Olivier Debroise, “Texto Curatorial de la exposición *De las formas ancestrales o uno comiéndose su propia cola*”, 9 de octubre de 1991. Fondo Curare del Centro de Documentación Arkheia, MUAC (DiGAV, UNAM).

33— Osvaldo Sánchez, “Texto curatorial de la exposición ‘El hombre de hierro’ de José Bedia”, marzo-abril de 1992. Fondo Curare del Centro de Documentación Arkheia, MUAC (DiGAV, UNAM).

“generación de los ochenta”, titulada *El hombre de hierro*; la revisión del proyecto fotográfico de arquitectura vernácula mexicana de Mariana Yampolsky, como contrapunto de la arquitectura de autor dominante; *Arteria*, una propuesta estética a partir de materiales locales de acabados de construcción del artista estadounidense recién llegado a México Thomas Glassford, y la revisión de la relevancia histórica del uso vanguardista de un nuevo género de la fotografía, en *Fotomontaje político en México, 1927-1947*.

—

Los alcances de las actividades de Curare en estos primeros años estaban determinados por su condición de espacio autofinanciado, constituido como asociación civil sin fines de lucro. La renta de su sede y los gastos de funcionamiento se solventaban con las cuotas y aportaciones de los propios asociados y gracias a un sistema de membresías al que se sumaron amigos y personas interesadas en el medio.³⁴ Los rolodex almacenados en el archivo de la asociación dan cuenta de las abundantes y variadas relaciones que se establecieron con gestores, funcionarios de instituciones culturales, académicos y coleccionistas. A lo largo de los años, los artistas cercanos al grupo también fueron una pieza clave para el financiamiento de la asociación. Aunque Curare no era una galería comercial, sus estatutos contemplaban el permiso de vender o subastar obras para “allegarse medios económicos y dar mejor servicio a sus asociados”.³⁵ Javier de la Garza, Magali Lara, Adolfo Patiño y Carla Rippey, entre otros, donaron obras a la asociación para venta o intercambio en esta primera etapa del desarrollo del colectivo.³⁶

—

34— Con el pago de una cuota semestral o anual, Curare ofrecía a sus miembros una credencial, descuentos en sus talleres, cursos y conferencias, invitaciones especiales a inauguraciones y eventos, así como la oportunidad de recibir de forma exclusiva, vía correo, el boletín trimestral; éste, que se entregaba con el pago de la membresía, se conservaba en una carpeta de anillas con el logo de Curare. Además, en octubre de 1993 Curare obtuvo la capacidad de expedir recibos deducibles de impuestos, lo cual hizo más atractiva la posibilidad de financiamiento para donadores potenciales.

35— “Constitución de sociedad denominada Curare, A. C.”, 6 de agosto de 1991. Fondo Curare del Centro de Documentación Arkheia, MUAC (DIGAV, UNAM).

36— La primera impresora de la asociación se consiguió mediante un intercambio de obras. Por otro lado, la venta de la pintura de un musculoso guerrero azteca, firmada y donada por Javier de la Garza, pagó la renta por varios meses en 1993.

Durante 1992, tres nuevos miembros se unieron al equipo de Curare: el filósofo e historiador del arte francés Georges Roque, investigador del Centre National de la Recherche Scientifique de París, quien había llegado en 1991 a México para involucrarse en el ámbito de la investigación del arte.³⁷ Asimismo, en un momento en que el ejercicio de la curaduría independiente requería profesionalizarse, y con la ausencia de espacios de formación en este campo, la agrupación abrió sus puertas a una generación más joven de interlocutores; fue el caso del historiador Cuauhtémoc Medina,³⁸ quien había sido parte del panel de presentadores del catálogo de la muestra *Modernidad y modernización en el arte mexicano* en el Munal y había escrito una reseña crítica —mordaz y profusa— sobre ésta.³⁹ En varias ocasiones, el disenso y la discusión, más que una confrontación, propiciaron complicidades entre los colegas que formaron parte de Curare. Este caso específico atrajo el interés de Olivier Debroise, quien invitó a Medina a convertirse en colaborador activo. Por otro lado, Pilar García, historiadora del arte egresada de la Universidad Iberoamericana (UIA),⁴⁰ se unió a la asociación para iniciar una prolífica carrera como curadora independiente, invitada por Karen

37— Con el apoyo de Rita Eder, Roque consiguió un nombramiento como investigador invitado en el IIE de la UNAM poco después de su llegada a México. En el Instituto ofreció un seminario sobre teoría del color que culminó en 1994 en el coloquio internacional “El color en el arte mexicano” (publicado en 2003 por la UNAM con el mismo título). Entrevista a Georges Roque de Maco Sánchez Blanco y Jaime González Solís, 29 de noviembre de 2021.

38— De 1989 a 1993, Medina había sido jefe de investigación y curador de arte contemporáneo en el Museo de Arte Contemporáneo Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil (INBA), así como jefe de investigación, ahí curó y organizó las exposiciones *Arte conceptual e instalacionismo*, *Joseph Beuys: Dibujos, grabados y objetos*; *Adolfo Patiño, Animismos*; *José Bedía: Brevisima relación de la destrucción de las indias*, y *Felipe Ehrenberg, Pretérito imperfecto*. En 1992 se incorporó como investigador al IIE de la UNAM.

39— Esta crítica se incluyó en el segundo número del boletín trimestral *Curare*. Cuauhtémoc Medina, “La vanguardia cuestionada”, *Curare*, núm. 2 (primera época), abril de 1992, pp. 58–61.

40— Pilar García fue investigadora del Munal desde 1988 hasta 1991, donde coordinó la muestra curada por Fausto Ramírez, *1910: El arte en un año decisivo* (1991). Como curadora independiente había participado como asistente de curaduría y coordinadora de la exposición *Americanismo y abstracción: Homenaje nacional a Carlos Mérida (1891–1984)*, en el Museo del Palacio de Bellas Artes (1992), y en el Museo de Monterrey (1993), con curaduría de Karen Cordero, y, anteriormente, como asistente curatorial de la muestra *Imagen de México*, Frankfurt, Alemania, y Dallas, Estados Unidos (1986–1987).

Cordero, después de dejar su puesto como investigadora en el Munal.

—

Con la creación del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (Fonca) en 1989, se instauró en México un sistema de apoyos que pretendía abolir “la práctica de ‘becas no oficiales’ —las llamadas ‘aviadurías’— determinadas por alianzas personales y clientelistas, común en las secretarías de Estado hasta la década de 1980”.⁴¹ Curare participó en la nueva dinámica que empezaba a instaurarse, en la que los proyectos eran sometidos a la evaluación de jurados, y solicitó fondos al Fideicomiso para la Cultura⁴² para poner en marcha un programa piloto de intercambio. Concebido tan sólo unos meses antes de la firma del Tratado de Libre Comercio de América del Norte, este programa tuvo el objetivo de invitar a historiadores, investigadores, críticos y artistas residentes en Estados Unidos y Canadá a viajar a la Ciudad de México, con el fin de consolidar la relación e “incrementar la cooperación entre [los países] y discutir problemas de nacionalismo, identidad y pluriculturalismo”.⁴³ Curare reconocía que la relación entre estas naciones se había dado de forma aislada en la reflexión cultural, por lo que el proyecto atendía a la necesidad de incorporar propuestas críticas innovadoras que para los contextos distintos de las tres naciones eran prácticamente desconocidas.⁴⁴

Como parte de esta iniciativa, en octubre de 1992 Curare recibió al académico Serge Guilbaut, profesor de Arte de la Universidad de British Columbia, Vancouver, y experto en

—

41— Olivier Debrouse, “Perfil del curador independiente de arte contemporáneo...”, 2018, p. 89.

42— Un programa del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, la Fundación Cultural Bancomer y The Rockefeller Foundation.

43— “Propuesta Programa de intercambio Fondo para la Cultura”, 22 de febrero de 1992. Fondo Curare del Centro de Documentación Arkheia, MUAC (DIGAV, UNAM).

44— Esta iniciativa se inserta en el contexto que describe James Oles: “en 1990 había poca comunicación entre los dos países, por lo menos en el ramo del arte moderno/contemporáneo. Fue justo antes del TLC y de la inauguración de *Esplendores de treinta siglos*, de la internacionalización de los coloquios del Instituto de Investigaciones Estéticas bajo la dirección de Rita Eder, y, claro está, antes de la existencia de Google”. James Oles, “Olivier Debrouse (1952–2008)”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 30, núm. 93, 227, consultado en diciembre de 2021. Disponible en: <http://dx.doi.org/10.22201/iiie.18703062e.2008.93.2279>.

relaciones culturales posteriores a la Segunda Guerra Mundial, quien impartió, en el sótano de Tabasco 327, el seminario titulado ¿Cómo escribir la historia del arte moderno después del Nuevo Orden Mundial? Además, el programa hizo posible que durante 1993 académicos, artistas y profesionales de museos estadounidenses, como la historiadora del arte Mary Ellen Miller, los curadores Elizabeth Sussman, John Handhart y Kellie Jones, además del cineasta Kenneth Anger, presentaran en México sus líneas de investigación y relecturas.

Es importante señalar que durante este inicio de actividades y a lo largo de la historia del colectivo, a la par de su participación en las iniciativas colectivas de Curare, la mayoría de los integrantes mantuvieron sus puestos como investigadores en instituciones oficiales y universitarias.⁴⁵ Este hecho —además de asegurar la independencia económica de los asociados— facilitaba que la asociación tuviera mayor visibilidad y legitimidad, lo cual se traducía en nuevas suscripciones a su lista de miembros.

—

Durante este periodo de configuración de sus actividades, Curare ideó para sus miembros el envío, de forma exclusiva, de una carta privada que reuniera información, hasta entonces dispersa en numerosas publicaciones, sobre la actividad artística en México. Esta iniciativa evolucionó en una publicación trimestral, editada de modo casero, y diseñada por Olivier Debroise en una computadora de escritorio.

El primer número se publicó en diciembre de 1991, en fotocopias.⁴⁶ Además de los contenidos generados por los asociados de Curare, la publicación incluía textos de artistas, historiadores y críticos de arte invitados que defendían “un punto de vista crítico que dejaba al descubierto los juegos del poder” en el campo

—

45— Para algunos miembros que actuaban en espacios del sector público se generó un modo dual de participación con el que trataban de incidir en la supervivencia de las instituciones del Estado acosadas por la privatización, que a su vez limitaba el cumplimiento de las responsabilidades culturales de éste, en tanto que con Curare participaban de un modelo de acción cuya dinámica y perspectivas por principio eran más libres y arriesgadas. Entrevista FRP, 2022.

46— Esta edición casera de batalla se inscribió en la tradición de publicaciones de arte independiente en México y América Latina. En el momento de su surgimiento, en el panorama mexicano se publicaban *El Alcaraván*, boletín del Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca, y la reconocida revista *Artes de México*, de Alberto Ruy Sánchez y Margarita de Orellana. Para más información sobre publicaciones independientes véase Lydia Elizalde Valdés (coord.), *Revistas culturales latinoamericanas 1960-2008*, México, UAEM/UAM/Juan Pablos Editor, 2010.

cultural.⁴⁷ Debido al poco presupuesto con el que se editaba, durante esta primera etapa la publicación no incluía imágenes ni ilustraciones. Esta ausencia, además de ser una limitación derivada de la austeridad de la autogestión, también podía funcionar como invitación a los lectores a visitar las exposiciones, eventos y publicaciones reseñadas, para propiciar el contacto directo de los públicos con el arte.

Desde antes de la formación de Curare, Olivier Debrouse, Francisco Reyes Palma y Cuauhtémoc Medina eran asiduos columnistas de las páginas culturales de periódicos y revistas nacionales. Durante 1993, estos autores y James Oles escribieron alternadamente en la sección semanal de artes visuales de *La Jornada*. Los periodistas culturales Angélica Abelleira y Braulio Peralta, encargados de la sección y cercanos al colectivo, fueron parte del comité editorial del boletín. Gracias a su apoyo y por invitación directa del periodista y político mexicano Carlos Payán, director de *La Jornada*, entre septiembre de 1993 y junio de 1995 la publicación *Curare* evolucionó para aparecer como suplemento trimestral de ese diario. Este salto dio la oportunidad al colectivo de pasar de la difusión de sus contenidos únicamente entre quienes pagaban una membresía a contar con un tiraje y distribución de escala impensable para las revistas independientes. Con este motivo, la artista Carla Rippey diseñó y donó un nuevo logotipo para el grupo, a partir de una tipografía creada en 1928 por Fernando Leal para la vanguardia treintatrentista, con la que se identifica Curare hasta la actualidad. La colaboración con *La Jornada* se vio interrumpida en 1994 a raíz de los recortes financieros que asfixiaban al país, aunados a un significativo retiro de apoyo a la cultura por parte del gobierno.⁴⁸

Otro de los compromisos primordiales que la asociación asumió desde sus inicios fue la conformación de un archivo que reuniera la memoria de la producción artística mexicana de su tiempo. Esto se materializó con la formación de una biblioteca y una videoteca especializadas, además de un archivo de artistas. A los expedientes que Rina Epelstein se había llevado consigo a

47— “Descripción de la Revista *Curare* para solicitud de apoyo Fonca”, 1999. Fondo Curare del Centro de Documentación Arkheia, MUAC (DIGAV, UNAM).

48— “Editorial”, *Curare*, núm. 4 (segunda época), *La Jornada*, 1 de octubre de 1994.

su salida de La Agencia en 1991⁴⁹ se unieron las aportaciones espontáneas de artistas e instituciones, las respuestas a las campañas de recolección lanzadas por Curare, los intercambios de publicaciones, así como los materiales que provenían de los proyectos individuales de los asociados. Se planteaba que cada una de las carpetas de artista incluyeran biografía, lista de sus exposiciones, así como fotografías, catálogos, recortes, críticas o videos. La voluntad de Curare de consolidarse como un espacio de investigación independiente especializado en arte —un perfil poco común entonces—⁵⁰ y su entusiasmo por difundir esta labor atrajo el interés de curadores e investigadores nacionales y extranjeros.⁵¹ Por ello, Curare dedicó energías y recursos para lograr la sistematización y consolidación de un archivo con miras a hacerlo accesible.

—

Para cumplir la función de conformar nuevos públicos, y con la finalidad de procurarse fondos, la asociación diseñó una serie de cursos, charlas, seminarios y talleres que abordaban la complejidad del fenómeno artístico y cuya gestión estuvo a cargo, en

—

49— El archivo de La Agencia había surgido en parte de la investigación para el programa “Panorama de los artistas plásticos mexicanos de las últimas décadas” producido por TV UNAM, que reunía entrevistas a artistas contemporáneos mexicanos, en el que Epelstein y Rita Alazraki formaron parte del equipo de investigación. Comunicación personal de Maco Sánchez Blanco y Jaime González Solís con Rina Epelstein, 6 de diciembre de 2021.

50— Un proyecto que también se ocupó de reunir información de artistas fue Pinto mi Raya que, desde inicios de los años noventa, comenzó la creación de un archivo hemerográfico. El proyecto partió de la premisa de que en México se publicaban pocos libros de arte contemporáneo, aunque existían más de 40 diarios que incluían reseñas y críticas de arte que quedaban dispersas. Pinto mi Raya ofrecía un servicio de seguimiento en los medios y la prensa que reunía la documentación de temas relacionados con el arte o con un artista en particular.

51— Diversos agentes extranjeros —tanto norteamericanos, latinoamericanos y europeos— visitaron Curare y consultaron su acervo para formular proyectos que incluyeran producción artística mexicana. Entre ellos, en 1991 Joan Davidow, directora del Arlington Museum of Art, Texas, visitó el espacio de Curare para la exposición *Spanish Remnants. Borders Real and Imagined*. En septiembre de 1992, Madeleine Grynsztejn, curadora del Museo de Arte Contemporáneo de San Diego, consultó información sobre artistas para la exposición, *La Frontera/The Border: Art about The Mexico/United States Border Experience*, que incluyó obra de Eníac Martínez, Rubén Ortiz Torres y Eugenia Vargas, entre otros. Waldo Rasmussen, director del programa internacional del Museo de Arte Moderno (MOMA) de Nueva York, quien trabajaba en la muestra *Latin American Artists of the Twentieth Century*, también fue recibido, en 1992; la muestra incluyó, además de a artistas de la llamada Escuela Mexicana de Pintura, obra del artista Julio Galán.

una primera etapa, de Ana Isabel Pérez Gavilán.⁵² La artista Silvia Gruner organizó el curso “La representación del cuerpo en el siglo xx”, desde la perspectiva de la reivindicación feminista, el erotismo y la representación de la muerte. Por su parte, Osvaldo Sánchez ofreció el curso titulado “En el ademán de Dirigir Nubes: los contenidos en la obra artística”, basado en los planteamientos de Thomas Mc Evely sobre los valores formales de la posmodernidad.

Un ejemplo posterior de este tipo de iniciativas de Curare fue el ciclo de conferencias titulado “Falsos”, organizado en 1994 en colaboración con la Galería de Arte Mexicano (GAM), cuyas directoras, Mariana Pérez Amor y Alejandra Reygadas, dieron un apoyo financiero constante a Curare. “Falsos” se llevó a cabo en las instalaciones de la galería, y reunió una serie de reflexiones sobre el fenómeno de las piezas apócrifas en las colecciones nacionales. Brígido Lara, productor de piezas mesoamericanas falsas, fue invitado a estas charlas, en las que se presentó una pequeña muestra de falsos que provenían de las bodegas del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH). Si bien este tema desbordaba el interés de los públicos especializados habituales, el evento no contó con el impacto que se preveía, puesto que coincidió con el inquietante suceso del asesinato de Luis Donaldo Colosio, candidato a la presidencia del país.

Otra actividad que se insertó en esta línea fue la iniciativa en forma de un diplomado en crítica de arte, dirigido a periodistas culturales y público en general, impartido en el Museo de Monterrey —un museo privado— por los miembros del colectivo. El programa estaba diseñado para implementar las herramientas metodológicas, teóricas y prácticas necesarias para abordar las producciones artísticas, un campo crítico desatendido, según la opinión de los miembros de Curare.⁵³

—

Curare mostró un interés activo por la valoración de diversos medios que eran ignorados en el panorama institucional. En este sentido, además de un primer interés por la fotografía, también la reflexión sobre la expresión cinematográfica se vio reflejada en actividades que se extendieron durante un largo periodo y en

—

52— Poco después, a mediados de 1992, Ana Isabel Pérez Gavilán dejó Curare para asumir la subdirección del Centro Cultural Isidro Fabela-Museo Casa del Risco.

53— “Programa del Seminario de Crítica de Arte”, 1995. Fondo Curare del Centro de Documentación Arkheia, MUAC (DIGAV, UNAM).

coordinación con diversos agentes. Desde 1992, en colaboración con el cineasta colombiano Enrique Ortega —colaborador en el archivo filmico del Museo de Arte Moderno (MOMA) de Nueva York—, Curare organizó una serie de ciclos de cine experimental y de vanguardia en el sótano de Tabasco 327, así como un seminario especializado en el que participaron como ponentes sus asociados, y que abordó el cine creado por artistas y las experimentaciones cinematográficas vinculadas a movimientos de vanguardia.⁵⁴ Por otro lado, en colaboración con instituciones como la Filмотeca de la UNAM y el Consejo Británico, Curare proyectó cintas de cineastas independientes y experimentales, como los estadounidenses Ernie Gehr, Kenneth Anger y el británico Derek Jarman. Este abordaje representó una oportunidad de difundir materiales poco conocidos y de difícil acceso, lo cual impactó la formación de un público del medio del arte en el cine de vanguardia.⁵⁵

En esta misma dirección, Curare también se ocupó de incluir eventos que abordaran la producción de video desde una perspectiva experimental, artística e independiente. Los realizadores mexicanos Sarah Minter y Gregorio Rocha, cercanos a los planteamientos y labores del colectivo,⁵⁶ fueron los principales colaboradores en este tema, ambos realizadores y apasionados del video.⁵⁷ Explorando el mismo interés, en marzo de 1994 Curare fue anfitrión del primer festival de video hecho por mujeres, organizado por el grupo de producción de videos feministas Telemanita⁵⁸ y la Asociación de Videoastas.

54— Con el apoyo de Curare, Enrique Ortega también logró llevar a cabo la primera Jornada de Cortometraje Mexicano, en la Cineteca Nacional, en noviembre de 1994.

55— Para Eduardo Abaroa, este ciclo de cine resultó especialmente formativo, puesto que en su desarrollo profesional no había tenido acceso a la historia de la vanguardia cinematográfica. Entrevista a Eduardo Abaroa de Maco Sánchez Blanco y Jaime González Solís, 26 de octubre de 2021.

56— Sarah Minter y Gregorio Rocha estuvieron a cargo de la cinematografía del video que preparó el ICA con motivo de la exposición *El corazón sangrante/The Bleeding Heart*.

57— Un ejemplo fue la muestra en Curare, en 1993, del video *Surname Viet, Given Name Nam* que Rocha realizó junto a Jesse Lerner. En 1997, Rocha presentó su serie de televisión *Guerras e imágenes*, cuyo guion fue desarrollado por Esther Acevedo como parte de sus colaboraciones en Curare.

58— Esta organización fue fundada por Alejandra Novoa, Julia Barco, Catherine Russo y Patricia Pedrosa. Este evento incluyó videos de Alicia Lugo, Ximena Cuevas, Sarah Minter, María Eugenia Tames, Frances García, Susana Quiroz, Rotmi Enciso y Carmen Lara, y se llevó a cabo en marzo de 1994.

—

Entre 1993 y 1994, el último martes de cada mes, Curare convocó a una serie de debates públicos con artistas. Los participantes compartían el espacio sentados en sillas o en el piso, y casi siempre a la luz del carrusel de transparencias. Estos debates fueron organizados, en su mayoría, por Cuauhtémoc Medina, razón por la cual fueron conocidos como “los martes de Cuauhtémoc”. Este espacio surgió de la idea de presentar historias no contadas o poco conocidas, y de crear debates entre protagonistas de la escena artística; destaca la conversación entre los integrantes del espacio de exhibición conocido como Temístocles 44 y la Cooperativa de Artistas Zona,⁵⁹ que abordaron el tema de la comercialización del arte gestionada desde la independencia. También se incluyó la participación de la británica Melanie Smith junto al pintor Yishai Jusidman, quienes discutieron la emigración e inmigración de sus propuestas artísticas, así como la recepción de sus obras en diferentes latitudes. Además, se llevó a cabo la charla del pintor Arturo Rodríguez Döring con el grupo Semefo, en la que abordaron la idea de “arte violento”.⁶⁰ Felipe Ehrenberg habló sobre su visión de los inicios del arte no objetual. La escultora Helen Escobedo hizo un recorrido íntimo de su práctica artística y su labor como gestora cultural. Marta Palau mostró las posibilidades del empleo de materiales y fibras naturales, y el efecto que esto había tenido en los artistas cubanos. En este tipo de eventos abiertos al público, el café, la cerveza y el tequila estaban colocados estratégicamente junto a una alcancía en forma de gorila de plástico; en este King Kong, los asistentes depositaban sus contribuciones voluntarias con el propósito de que se lograran pagar las bebidas de la siguiente actividad.

—

Hacia 1992, Curare había definido con más claridad sus métodos de acción. Entre ellos, la posibilidad de ofrecer curadurías a

—

59— Como parte de los artistas de Zona participaron Germán Venegas, Gustavo Monroy, Yolanda Mora, Boris Viskin y Mauricio Sandoval. De parte de Temístocles 44, Diego Gutiérrez, Pablo Vargas Lugo, José Miguel González Casanova, Eduardo Abaroa, Fernando García Correa y Sofía Taboas. En el video que se resguarda en el archivo, pueden verse algunos de sus participantes, entre los que destaca el galerista Jaime Riestra. “Video de registro del debate Temístocles 44 y Zona”, 1994. Fondo Curare del Centro de Documentación Arkheia, MUAC (DIGAV, UNAM).

60— Por parte de Semefo participaron Carlos López Orozco, Arturo Angulo, Teresa Margolles, Juan Manuel Pernás, Juan Luis García, Arturo López Orozco, Víctor Basurto y Carlos Beltrán.

instituciones externas, conceptualizadas desde Curare, se convirtió en una alternativa que aprovechaba el capital intelectual y correspondía a sus alcances operativos, incluso de manera más adecuada que la realización de exposiciones en el espacio de Curare —éstas, además, podían fácilmente convertirse en objeto de especulación del mercado, lo cual empezaba a incomodar a los miembros del colectivo—. Además, los proyectos de curaduría externa, llevados a cabo en colaboración con espacios de mayor capacidad operativa y de recursos, daban oportunidad de llevar a cabo exposiciones temáticas y de mayores alcances.

En ese año, con motivo del aniversario 500 de la llegada de Colón a América, sin ánimo de celebración, pero aprovechando los recursos que las instituciones destinaban para la ocasión, Curare propuso una exposición de artistas contemporáneos titulada *Si Colón supiera...*, para el Museo de Monterrey —un museo privado—, entonces dirigido por Jorge García Murillo, quien mantenía un diálogo abierto con Olivier Debroise. Esta propuesta surgía en el marco de la reflexión teórica sobre un nuevo orden internacional y de los abordajes críticos en torno a la celebración de la polémica efeméride.⁶¹ Con ese trasfondo, los artistas realizaron instalaciones *in situ*.⁶² La curaduría, de Olivier Debroise y Rina Epelstein —con Cuauhtémoc Medina como asistente durante su montaje—, propuso la instalación como medio principal, por tratarse de una posibilidad que permitía “entrelazar de

61— Otro ejemplo de aportación —articulado también con motivo del aniversario 500 de la llegada de Colón, pero esta vez como una asesoría curatorial— fue la que Olivier Debroise trabajó desde Curare para el ambicioso proyecto de la exposición *Ante América: Arte, cultura y posmodernidad en América Latina*. Con la intención de abarcar todo el continente americano, el equipo curatorial estaba conformado por Gerardo Mosquera, originario de Cuba, la estadounidense Rachel Weiss y Carolina Ponce de León, colombiana. La investigación surgía también de las conmemoraciones de la llegada de Colón a América, pero no contaba con un interlocutor para el caso mexicano, así que el equipo se acercó a Curare, que desarrolló un proyecto integral para la inclusión de obras de artistas mexicanos o residentes en México. La muestra pretendía huir de generalizaciones y estereotipos para clasificar el arte de América Latina y “generar espacios reflexivos e interpretativos sobre conceptos prioritarios que había sobre la mesa de discusiones: la identidad, lo multicultural, la globalización y la postmodernidad”. Catálogo de exhibición *Ante América*. Disponible en: <https://icaa.mfah.org/s/es/item/1098386#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-644%2C48%2C3275%2C1833>.

62— Los artistas invitados, provenientes de México, Brasil, Cuba y Estados Unidos, fueron Celia Álvarez Muñoz, Maria Thereza Alves y Jimmie Durham, José Bedía, Conchita Benavides, Enrique Canales, Alicia Ceballos, Javier de la Garza, Laura González y Antonia Guerrero, Diego Gutiérrez, Gabriel Orozco y Eugenia Vargas.

manera lúdica numerosas técnicas, pero, sobre todo, [implicar] la presencia y la participación activa del artista durante la exposición”.⁶³ Esta operación curatorial, principalmente, proponía aportar un panorama de formación de nuevos públicos en los métodos del arte contemporáneo.

Respecto a esa muestra, resulta interesante notar que la propuesta curatorial motivó la inclusión en el museo de una lógica de práctica artística que no estaba del todo asimilada en las lógicas institucionales. Si bien el museo dio lugar a nuevos medios de experimentación, aún no había desarrollado estatutos de procedimientos para la gestión de sus implicaciones. Un ejemplo fueron las largas y divergentes negociaciones con el artista Gabriel Orozco, que presentó la pieza *Bola que cede*, una bola de plastilina del mismo peso que el cuerpo del artista y que se transformaba mientras transitaba por las calles de Monterrey y acumulaba los residuos que se le iban pegando. Una vez terminada la exposición, el Museo de Monterrey le propuso al artista pagar el costo de la plastilina, en vez de realizar los engorrosos trámites que implicaba mandar la pieza original a su taller en Ciudad de México.⁶⁴ Estos nuevos espacios de negociación entre los artistas y las instituciones fueron mediados por la figura del curador, quien tenía que hallar puntos de encuentro entre los contextos y lenguajes de ambas partes.

—

En el otoño de 1992, Curare estableció un acuerdo de colaboración con el Festival Internacional Cervantino, de Guanajuato, dirigido por la gestora cultural e historiadora del arte mexicana Mercedes Iturbe, y con el crítico de arte cubano Osvaldo Sánchez como director del programa de artes plásticas. Aunque nunca fue asociado formal del colectivo, Sánchez fue un colaborador cercano que enriqueció las discusiones y los ejercicios de crítica en los que participó. Para la edición del Cervantino de ese año, Curare organizó dos exposiciones: *Las mujeres de Lola*, que reunió fotografías de mujeres hechas por Lola Álvarez Bravo, testimonio de la experiencia vital femenina, y otra sobre la obra de Alberto Castro Leñero.

Fruto de esta colaboración, para la edición de 1993 del Festival Cervantino, Pilar García y Rina Epelstein trabajaron en

63— “Boletín de Prensa *Si Colón supiera...* en el Museo de Monterrey”, octubre de 1992. Fondo Curare del Centro de Documentación Arkheia, MUAC (DiGAV, UNAM).

64— Entrevista FRP, 2022.

la propuesta *Objeto-Sujeto*, una muestra de revisión histórica y conceptual de la categoría ambigua del arte-objeto y sus modos de presentación en la plástica contemporánea mexicana.⁶⁵ La curaduría planteaba que

A principios de los noventa, los jóvenes artistas incorporan objetos a su trabajo dentro de una línea conceptual más ambiciosa, con [...] un complejo discurso plástico. En estos casos, la inclusión de objetos es parte integral de una actividad multidisciplinaria [...] El término arte-objeto se desvanece dentro de la obra debido a la fuerte corriente conceptual que vuelve a romper con la complacencia y preciosismo al que el arte objeto había llegado [anteriormente].⁶⁶

La propuesta incluyó una selección de artistas mexicanos y extranjeros residentes en México, pertenecientes a diversas generaciones.⁶⁷ Posterior a su presentación en Guanajuato, en 1994, el proyecto se trasladó al Museo de Monterrey. Asimismo, en el archivo de Curare se encuentra una solicitud de Francisco Toledo en la que explora la posibilidad de llevarla al Museo de Arte Contemporáneo de Oaxaca. La presentación de estos proyectos (en lugares más allá de Ciudad de México) dan cuenta de la iniciativa del colectivo, surgida de la necesidad de ampliar las fronteras de la reflexión artística, en colaboración con aliados en otras partes del país.⁶⁸

65— Esta muestra, inicialmente, iba a hacer una revisión individual del trabajo de Kati Horna. Sin embargo, con la investigación avanzada, la artista se replanteó su participación atendiendo al principio de sólo mostrar su obra en exhibiciones colectivas. Esto dio origen a la conceptualización de la categoría del arte objeto en un espectro más amplio. Entrevista a Pilar García de Maco Sánchez Blanco y Jaime González Solís, 8 de diciembre de 2021.

66— Pilar García y Rina Epelstein, “Texto curatorial de *Objeto-Sujeto*”, en el “Folleto de Objeto Sujeto”, 1994. Fondo Curare del Centro de Documentación Arkheia, MUAC (DiGAV, UNAM).

67— Leonora Carrington, Mathias Goeritz, José Horna y Kati Horna, Chucho Reyes, Remedios Varo, Vicente Rojo, Grupo Suma, Francisco Toledo, Carlos Aguirre, Felipe Ehrenberg, Pedro Friedeberg, Alberto Gironella, Alan Glass, Martha Hellion, Jan Hendrix, Rowena Morales, Adolfo Patiño, Yani Pecanins, Santiago Rebolledo, Carla Rippey, Nahum B. Zenil, Francis Alÿs, Abraham Cruzvillegas, Thomas Glassford, Silvia Gruner, Diego Gutiérrez, Néstor Quiñones, Melanie Smith y Saúl Villa.

68— El año siguiente se sumó a esta lista de colaboración institucional la muestra *Del (mal) uso de la fotografía*, que abordó otras posibilidades expresivas de la realidad fotográfica en la propuesta de seis artistas radicados en México. Esta

Una vez concluido este proyecto, Rina Epelstein aceptó un puesto como curadora asociada en el Weismann Art Museum de la Universidad de Minnesota, y dejó la dirección de la asociación, hasta entonces conjunta, a cargo de Olivier Debroise.

—

En el verano de 1994, Curare trasladó su sede a la calle Sinaloa, también en la colonia Roma, a lo que había sido el último departamento de la fotógrafa Lola Álvarez Bravo, entonces recién fallecida.

A diferencia de la mayoría de los miembros de Curare, Olivier Debroise no contaba con un trabajo en una institución que respaldara su operación. En este sentido, Curare representó un espacio formal de recepción desde el cual Debroise gestionó las iniciativas e invitaciones personales que le hacían. Varios de sus proyectos individuales fueron coordinados desde la oficina de Curare, razón por la que si bien no pertenecían estrictamente a las actividades colectivas, en los registros del archivo, muchas de esas iniciativas llevan el sello identificador de la organización.⁶⁹

—

En el nuevo espacio de la calle Sinaloa, Curare continuó con su programa de exhibiciones de pequeño formato y recursos limitados. Cuauhtémoc Medina conceptualizó la presentación de la serie de pinturas de payasos de gran formato de Yishai Jusidman a partir de fotografías de payasos famosos; la colección de reproducciones de la obra original *Fabiola* de Jean Jacques Herner, de Francis Alÿs; así como *Style*, una propuesta de dos instalaciones de

—

selección, trabajada en conjunto por Debroise y Sáenz, viajó al Jardín Borda de Cuernavaca, Morelos.

69— En esta línea, James Oles, junto a Flavia González Rossetti —quien en aquel momento participaba como coordinadora de Curare—, curó la muestra *Lola Álvarez Bravo: Fotografías editas e inéditas*, con la cual culminó el proyecto que Olivier Debroise había trabajado para el Center for Creative Photography (CCP), de la Universidad de Arizona, lo que derivó en el libro *Lola Álvarez Bravo: In Her Own Light*, y en el resguardo definitivo del archivo de la fotógrafa por la misma institución. Poco después, en 1995, Debroise y González Rossetti también participaron en la curaduría de una exposición itinerante, en colaboración con los curadores suecos Jan Åman y Thomas Lundh. La muestra se tituló *3ANGULAR*, y tuvo tres sedes: el Antiguo Convento de la Merced, en Ciudad de México; el Monasterio de las Capuchinas, en Antigua, Guatemala, y un viejo edificio industrial en el centro de Estocolmo, Suecia. La exposición exploraba la producción de instalaciones de artistas jóvenes de los tres países. Por parte de México, se incluyó obra de Silvia Gruner, Rubén Ortiz Torres y Pablo Vargas Lugo. De Guatemala participaron los artistas Rolando Ixquiác, Ramón Banús y Luis González Palma; de Suecia, Lotta Antonsson, Joakim Gemicke y Fredrik Wretman. “Folleto de la muestra *3ANGULAR*”, Fondo de Documentación Arkheia, MUAC (DIGAV, UNAM), 1995.

Terence Gower. Estas dos últimas muestras abordaban los límites difusos entre creación y copia, así como el problema de la “institucionalidad” y la circulación de imágenes, “enmarcada[s] en la reflexión sobre la popularidad y el elitismo” del arte.⁷⁰

A éstas se sumó la muestra *Anatomía México*, del artista estadounidense Jeff Colby, una propuesta curatorial de la gestora cultural y crítica Sylvia Navarrete, que abordaba la experiencia del artista como un paciente terminal de sida. Esta muestra, que presentaba un libro de anatomía intervenido, se insertaba en la búsqueda de diversas organizaciones por visibilizar desde el campo de la cultura la problemática en torno a la pandemia de sida. En colaboración con una serie de asociaciones civiles, instancias oficiales y galerías de arte —la OMR, el Salón de la Plástica Mexicana, el Centro de Cultura Casa Lamm y la Galería Nina Menocal—, Curare participó en la primera velada “Noche de muertos por sida”, un homenaje en memoria de quienes habían muerto a causa de la enfermedad. A este evento se sumó Curare durante tres ediciones (1994, 1995, 1996) en el Corredor Cultural Roma Condesa, que unía las plazas Río de Janeiro y Luis Cabrera. A esta iniciativa, Curare y la galería OMR sumaron una convocatoria a artistas⁷¹ y escritores⁷² para crear una serie de “calaveras” gráfico-literarias que aparecieron en *La Jornada* acompañando la publicación de una guía de instancias especializadas en la atención de afectados por sida. Además, la asociación organizó una presentación de videos realizados por el artista y activista neoyorkino David Cabrera, titulada *Durante el sida. During Aids*.⁷³ En el periodo comprendido entre 1995 y 1996, Curare llevó a cabo cuatro muestras. Una de la práctica artística de Eduardo Abaroa, titulada *Bitácora Artística*.⁷⁴ La exposición, bajo la curaduría de

70— Cuauhtémoc Medina, “Texto de invitación a las exposiciones ‘Style’ y ‘Fabiola’”, Fondo Curare del Centro de Documentación Arkheia, MUAC (DiGAV, UNAM).

71— Francisco Toledo, Juan Soriano, Javier de la Garza, Magali Lara, Néstor Quiñones, Felipe Ehrenberg, El Fisgón, Melanie Smith, Ricardo Regazzoni, Carla Rippey y Nahum B. Zenil.

72— Elena Poniatowska, Carlos Monsiváis, Juan Villoro, Cristina Pacheco, Braulio Peralta, Alberto Ruy Sánchez y Roberto Tejada.

73— “Descripción proyecto Durante el sida”, noviembre de 1994. Fondo Curare del Centro de Documentación Arkheia, MUAC (DiGAV, UNAM).

74— La muestra comparte título con la tesis de licenciatura en Artes Visuales de

María Guerra, presentaba una serie de proyectos que surgían de la mirada del artista sobre la precariedad a partir de intervenciones de productos de la cultura popular global, articuladas de modo irónico.⁷⁵ También, una revisión de trabajos de presos mexicanos en un centro en la ciudad de Estancia, Nuevo México, curada por James Oles y la antropóloga y consejera del centro de reclusión Carol Sullivan. Para sumar al diálogo binacional, se presentó una carpeta de impresiones de artistas como Rubén Ortiz Torres, Yreina Cervántez, Víctor Estrada, John Valadez, Eloy Tarcisio y Germán Venegas. Este proyecto fue realizado en colaboración con Francesco Siqueiros y su taller de gráfica independiente Nopal Press, ubicado en Los Ángeles. Por último, *Cuatroporquinse*, una propuesta de intervención artística que sucedió en el marco del festival de fotografía Fotoseptiembre, y que convocó a artistas y al público en general a transformar de manera creativa las fotografías producidas en una cabina de fotografía instantánea, tanto al momento de la toma como al intervenir la tira fotográfica.⁷⁶

—

Desde 1991, una tarde de cada semana, los asociados de Curare se reunían en la sede para llevar a cabo una junta. Largas y apasionadas discusiones⁷⁷ transcurrían con ellos sentados en un sofá, o en sillas plegables, alrededor de una mesa de centro que reunía la acumulación de lecturas y fotocopias que se discutirían, pero que también guardaba espacio para el café, el tequila y los ceniceros. En estas reuniones se discutían los principios de todas las actividades que realizaban: desde los asuntos administrativos, hasta los textos de las exposiciones, el contenido de sus publicaciones, los invitados para sus actividades o las campañas de

—

Abaroa: *Bitácora artística: aspectos y condiciones del arte joven contemporáneo de los noventa*, tesis de licenciatura, México, ENAP-UNAM, 1993.

75— María Guerra, “Texto curatorial de la muestra Bitácora Artística, de Eduardo Abaroa”, febrero de 1996. Fondo Curare del Centro de Documentación Arkheia, MUAC (DiGAV, UNAM).

76— Participaron en este evento Janice Sloane, Vida Yovanovich, Laureana Toledo, Melanie Smith, Carla Stellweg, Marcel Ramírez, Sarah Minter, Carla Rippey, José González Casanova, Thomas Glassford, Jan Hendrix, Eduardo Abaroa, Vicente Razo, Armando Sáenz, entre otros artistas.

77— Estas discusiones quedaron registradas en las minutas y actas de las reuniones que resguarda el archivo. Fondo Curare del Centro de Documentación Arkheia, MUAC (DiGAV, UNAM).

búsqueda de patrocinios. Este dispositivo horizontal de participación fue una de las características fundamentales de Curare. La necesidad de argumentar y discutir, y “la inclinación vocacional al alegato fue una de las características fundamentales de Curare”,⁷⁸ que se extendió desde su primer día hasta la conclusión de sus actividades.⁷⁹

Otra historia del arte. Curare y el revisionismo historiográfico

Desde su conformación y a lo largo de sus primeros años de actividad, Curare había mantenido como prioridad el cuestionamiento de una historiografía del arte unívoca, construida desde las instituciones y a la conveniencia de los intereses del Estado.

En este sentido, fue importante la participación del grupo entre la comunidad académica local e internacional, así como la socialización de sus cuestionamientos y metodologías de trabajo. Uno de los ejemplos tempranos de esta interlocución sucedió durante el “XII Coloquio internacional arte, historia e identidad en América: visiones comparativas”, organizado por el IIE de la UNAM en Zacatecas, en octubre de 1993. Al poco tiempo de la conformación de Curare, cinco de sus asociados participaron en el coloquio: Karen Cordero, Olivier Debroise, Cuauhtémoc Medina,

78— Comunicación personal de Maco Sánchez Blanco y Jaime González Solís con Cuauhtémoc Medina, 11 de marzo de 2022.

79— La actividad de Curare estuvo determinada por su condición como asociación civil y por esta discusión intelectual horizontal. Sus funciones se dividen en dos naturalezas que corrieron de forma paralela: las que permitieron desarrollar un proyecto intelectual, discutidas en juntas y seminarios, y aquellas que dieron salida al proyecto, a través de la gestión de iniciativas, cursos, publicaciones y actividades. Es importante distinguir la dirección operativa de Curare de sus labores intelectuales. Estas últimas contaban con la voz y el voto de todos los participantes. En cambio, la dirección estaba a cargo de una figura central. A lo largo de su historia, Curare tuvo cinco directores operativos: Rina Epelstein (1991-1993), Olivier Debroise (1991-1998), Esther Acevedo (1998-2000), José Luis Barrios (2000-2008) y Pilar García (2008-2010). Para mantener a flote el funcionamiento de la asociación, Curare contaba con personal remunerado encargado de las tareas administrativas y logísticas. Entre 1991 y 2010, además de Maco Sánchez Blanco, trabajaron en el equipo de coordinación y asistencia técnica de Curare: Patricia Alcocer, Katnira Bello, Déborah Chenillo, Abigail Garcés, Flavia González Rossetti, Eduardo Valadéz, Francisco Rivera, Tziranda Hernández Doring, Heather Biery, Manola Samaniego, Diana P. Carmona, Cecilia Delgado Masse, Ana Leticia Carpizo, Jimena Lascurain, Anna Cristina Casas Ugalde y Ángel Villaseñor.

Francisco Reyes Palma y Georges Roque.⁸⁰ De acuerdo con la opinión del historiador Renato González Mello, en sus formas de análisis y dinámicas de discusión ya se alcanzaba a sentir una identificación grupal, enriquecida por el espacio de encuentro favorecido que ofrecía la asociación.⁸¹

Motivados por los resultados alcanzados en el programa de intercambio de 1992-1993, con la voluntad de brindar nuevas miradas sobre la historia del arte hecho en México, y alentados por el intercambio intelectual con el historiador texano Tomás Ybarra-Frausto,⁸² presentaron al Apoyo para Artes y Humanidades de la Fundación Rockefeller un proyecto de investigación multidisciplinario que tenía la finalidad de “analizar los factores sociales culturales, políticos e ideológicos que habían intervenido en la construcción del arte en nuestro país durante el siglo xx [...] y los mecanismos legitimadores, tanto externos como internos, y sus efectos en la producción, circulación y recepción de la plástica en México”.⁸³

Este financiamiento, por primera vez otorgado a una asociación independiente, permitió a Curare llevar a cabo el proyecto Revisiones de la Historia del Arte en México, entre 1994 y 1997; éste brindó apoyo a investigaciones presentadas por estudiantes y académicos de nacionalidad mexicana y extranjeros, quienes respondieron a una convocatoria abierta, y permitió la movilidad de los becarios europeos y estadounidenses a México, así como

80— Karen Cordero Reiman presentó “Deconstruyendo la escuela nacional: diversas formas de abordar el arte popular en el arte mexicano posrevolucionario”; Olivier Debrouse, “Imaginario fronterizo/identidades en tránsito: el caso de los murales de San Miguel Ixmiquilpan”; Cuauhtémoc Medina, “¿Identidad o identificación? La fotografía y la distinción de personas. Un caso oaxaqueño”; Francisco Reyes Palma, “Polos culturales y escuelas nacionales: el experimento mexicano, 1940-1953”, y Georges Roque, “Imágenes e identidades: Europa y América”. También, en esa ocasión, Renato González Mello presentó su ponencia “Anita Brenner: Ídolos tras los altares”, y Serge Guilbaut, “Aztequès et celtes. A L’assaut de L’histoire contemporaine”.

81— Entrevista de Maco Sánchez Blanco y Jaime González Solís a Renato González Mello, 27 de septiembre de 2021.

82— En ese momento fue director asociado de Creativity and Culture de la Rockefeller Foundation y fundador del Fideicomiso para la Cultura México-Estados Unidos (The US Mexico Fund for Culture).

83— “Folleto del proyecto Revisiones a la Historia del Arte en México”, 1994. Fondo Curare del Centro de Documentación Arkheia, MUAC (DIGAV, UNAM).

el acceso de los mexicanos a fuentes fuera del país.⁸⁴ El comité dictaminador estuvo conformado por Rita Eder, Roger Bartra, Serge Guilbaut y, por parte de Curare, Francisco Reyes Palma, Cuauhtémoc Medina y Olivier Debroise.

Entre 1995 y 1996 al proyecto se añadió un seminario de becarios en el que se presentaron avances y se analizaron problemáticas en grupo, a partir de lecturas y de la revisión de material visual. A raíz del seminario, la historiadora mexicana Frida Gorbach, la curadora Ingrid Suckaer y el historiador Renato González Mello se convirtieron en compañeros intelectuales cercanos de los debates de Curare.

—
Los ensayos que resultaron de las investigaciones de Revisiones de la Historia del Arte en México comenzaron a aparecer en el otoño de 1996, en la publicación periódica de Curare: después de los cuatro números que había publicado como suplemento de *La Jornada*, imprimió de forma independiente tres números en tamaño tabloide entre 1995 y 1996, formato que significó un gran reto financiero y de distribución para el colectivo. Gracias al apoyo de la Rockefeller Foundation, en 1996 el boletín *Curare* adoptó un formato de revista, lo cual representó un cambio profundo en los alcances de la edición. A las secciones habituales de la publicación —“Dogmas”, “Tzompantli”, “Glasnost”, “Legítima defensa”— se sumó una nueva sección —inserta al final del boletín en papel ahuesado, diferente al satinado de las primeras secciones— que recopilaba estudios de corte histórico con una mayor extensión.⁸⁵

—
En 1995, Esther Acevedo regresó a Ciudad de México, después de haber sido subdirectora del Centro Cultural de México en Washington. Además de reincorporarse como investigadora de la Dirección de Estudios Históricos del INAH, se sumó al equipo de

84— Eli Bartra, Renato González Mello, James Oles, Cristina Cuevas Wolf, Elisabeth Sussman, Peter Wollen, Abigail Garcés, Frida Gorbach, Georges Roque, Nancy Deffebach, Esther Acevedo, Annick Lempérière, Pilar García, Ingrid Suckaer, Aline Brandauer, Kelly Jones, Francisco Reyes Palma, Peter Krieger, Mark Wood Caballero, Guillermo Santamarina, Sergio Raúl Arroyo, Olivier Debroise, Blair Paltridge y Sabine Mabardi.

85— Previo al momento en que la revista adoptó un nuevo formato, también el apoyo económico de Revisiones de la Historia del Arte en México había permitido la publicación del libro Serge Guilbaut, *Sobre la desaparición de ciertas obras de arte*, México, Fonca/Curare, 1995.

Curare como asociada. Meses antes, Cuauhtémoc Medina viajó a Inglaterra para realizar estudios de doctorado en la Universidad de Essex, y pasó a ser “asociado a la distancia”, activo contribuyente de la revista, con voz y voto en la organización.

Con motivo del centenario del nacimiento de David Alfaro Siqueiros, en 1996 Esther Acevedo y Olivier Debroise organizaron el simposio internacional “Otras rutas hacia Siqueiros”,⁸⁶ actividad enmarcada en el proyecto Revisiones de la Historia del Arte en México, concebido en colaboración con el Museo Nacional de Arte y que se acompañó de una publicación titulada *Otras rutas hacia Siqueiros*. Las jornadas pretendían promover una relectura, pero sobre todo “abrir modos hasta ahora insospechados de comprender, para apreciar la obra y la vida de David Alfaro Siqueiros con todo y sus contradicciones”.⁸⁷ El encuentro reunió a investigadores, historiadores y agentes cercanos al artista⁸⁸ con el propósito de formular nuevos acercamientos a su figura y obra, y de revisar sus vínculos con la vanguardia artística y política entre 1911 y 1974. Durante el primer día, la filiación política e ideológica del personaje, confrontada por la reconstrucción y crítica histórica aportada por Francisco Reyes Palma y Renato González Mello, derivaron en un debate, que, aunque pareciera improbable en el horizonte del año 1996, generó un intercambio acalorado con colegas que defendían al pintor estalinista, entre quienes se encontraba el fotógrafo Héctor García.⁸⁹

En enero de 1997, Curare concluía el proyecto Revisiones de la Historia del Arte en México, con la charla “Los discursos sobre el arte latinoamericano. Viejos mitos, construcciones actuales”. En

86— La propuesta inicial de Curare para esta conmemoración, además del simposio, contemplaba una exposición de obras de Siqueiros analizadas en el contexto cultural y político de su creación. Más tarde, Curare se ocupó únicamente del simposio. La exposición, con el título *Retrato de una década*, estuvo a cargo de Olivier Debroise y James Oles.

87— Olivier Debroise, “Siqueiros ante el futuro”, en *Otras rutas hacia Siqueiros*, México, INBA, 1996, p. 20.

88— Además de Francisco Reyes Palma, participaron como ponentes Philip Stein, Stanley Faulkner, Arnoldo Martínez Verdugo, Renato González Mello, Maricarmen Ramírez, Héctor Olea, Joan Handwerg, Irene Herner, Itala Schmelz, Sergio Arturo Montero, Roberto Ramírez Vega, Gabriel Peluffo, Marcelo Pacheco, Shifra Goldman, Sebastián López, y William Richardson.

89— Olivier Debroise, “Siqueiros ante el futuro”, *op. cit.*, p. 15.

ésta participaron los asociados junto a investigadores internacionales invitados.⁹⁰ En la segunda sesión, titulada “Nuevos estudios sobre arte latinoamericano”, se analizó el auge que comenzaban a tener los discursos alternativos. Los participantes pensaban que este nuevo enfoque, que Curare asumió como una de sus banderas principales, estaba cambiando las investigaciones internacionales de un modo profundo. Esther Acevedo y James Oles presentaron avances de un libro que habían comenzado a perfilar junto a Stacie Widdifield, investigadora de la Universidad de Arizona,⁹¹ que abordaría la historia del arte en México entre 1847 y 1947 para el público estadounidense.

Un año después, y aún con financiamiento de la Rockefeller Foundation, se llevó a cabo otro evento en la línea del revisionismo historiográfico por iniciativa del historiador Peter Krieger. En colaboración con Curare y el Instituto Goethe se organizó el coloquio internacional “Megalópolis. La modernización de la Ciudad de México en el siglo xx”, que tuvo lugar en el Museo Tamayo, en el que se analizó desde una perspectiva de cultura urbana el crecimiento de la Ciudad de México. Este evento también incorporó a sus actividades un recorrido por espacios representativos de la ciudad, guiado por arquitectos.⁹²

Tanto Renato González Mello como Frida Gorbach, quienes habían formado parte del programa de becas y del seminario, se unieron al equipo de asociados de Curare. Al colectivo también se sumó Laura González, especialista en análisis crítico de la fotografía e interlocutora de intereses similares. También hacia 1999 la historiadora del arte Issa María Benítez,⁹³ así como el filósofo e historiador del arte José Luis Barrios⁹⁴ —ambos de la UIA—

90— Dawn Ades, Beverly Adams, Jaime Cuadriello, Rita Eder, Shelly Errington, Andrea Giunta, Renato González Mello, Sergue Guibault, Luis Gerardo Morales y Fausto Ramírez.

91— Los resultados de este taller empezaron a perfilar algunos de los intereses y líneas que más tarde se desarrollaron en el proyecto editorial, diseñado por Esther Acevedo, titulado *Hacia otra historia del arte en México*.

92— Ocho años después, en 2006, se editó un libro con motivo de este coloquio. Peter Krieger (ed.), *Megalópolis: La modernización de la ciudad de México en el siglo xx*, México, IIE-UNAM/Goethe Inter Naciones, 2006.

93— Issa Benítez había estudiado diseño gráfico, y era maestra del Instituto de Cultura Superior y de la Universidad Iberoamericana, donde también coordinaba el Seminario de Teoría del Arte, junto a José Luis Barrios y Karen Cordero.

94— Había sido director académico del Instituto de Cultura Superior y del Colegio de Arte y Ciencias de la Cultura de la Universidad del Claustro de Sor Juana. Desde

aceptaron la invitación de los asociados de Curare para unirse como colaboradores activos y miembros del comité editorial de la revista.

—
La beca de la Fundación Rockefeller afianzó las finanzas y el prestigio de Curare, pero también generó desencuentros entre sus asociados. La aceptación de este apoyo impuso una carga administrativa que concentró gran parte de los esfuerzos del grupo, y les confirió un peso protagónico a las labores de investigación historiográfica del colectivo.

Hacia mediados de 1997 las grietas en las paredes del departamento de Sinaloa 177, producto de los temblores que afectaban a la colonia, empezaban a hacerse más obvias y profundas. Después de la búsqueda de un nuevo espacio en la zona céntrica, y de interminables discusiones acerca de cuál debía ser la estructura adecuada para Curare con miras al fin del milenio, los asociados consideraron la posibilidad de emigrar a otra parte de la ciudad. Los costos de renta habían subido considerablemente, y la asociación ya no podía pagarlos, por lo que era necesario considerar nuevas alternativas de ubicación, aunque no todos los miembros estuvieran de acuerdo con ese cambio. Después de unos meses en un espacio transitorio en el que se montó la oficina, mientras las juntas se hacían en casa de Esther Acevedo en la colonia Chimalistac, en el verano de 1998 Curare se mudó al sur de la ciudad, a una pequeña casa con un enorme jardín de cactáceas, en la calle Allende 25, de Pedregal de Santa Úrsula, con la intención de asegurar las condiciones para el archivo y, sobre todo, privilegiar la seguridad de las personas que laboraban en el espacio.

Las discusiones sobre las grietas, la nueva sede, el perfil de la asociación y su operatividad también tambalearon las relaciones entre los miembros. Sin modo de negociar un punto de conciliación entre las posiciones encontradas, varios miembros decidieron abandonar la asociación.⁹⁵ Durante las discusiones

—
1998 era catedrático en los posgrados de Letras, Filosofía y Estudios de Arte de la UIA. Además, al momento de su entrada a Curare era doctorando del posgrado en Historia del Arte de la UNAM.

95— En 1997, Debroise había recibido una beca de la John Simon Guggenheim Memorial Foundation para la realización del largometraje *Un banquete en Tetlapayac* (2000), que abordaría el paso del cineasta ruso Sergei Eisenstein por México en 1930 mientras trabajaba en su cinta *¡Qué viva México!* Desde 1996, James Oles asumió el cargo de profesor de historia del arte y curador asociado de arte latinoamericano del Davis Museum, en el Wellesley College de Boston.

sobre cómo asimilar y resolver los pormenores operativos, Olivier Debroise, James Oles y Cuauhtémoc Medina plantearon la idea de disolver la asociación. Sin embargo, la propuesta, enunciada de modo simbólico como un “suicidio colectivo”⁹⁶ con la finalidad de “insertar el proyecto en la historia como el eje de transformación del horizonte artístico en México”⁹⁷ no encontró eco entre los miembros que abogaban por la continuidad del espacio crítico que se había conformado.

Esther Acevedo, José Luis Barrios, Issa M. Benítez, Karen Cordero, Pilar García y Francisco Reyes Palma decidieron dar continuidad al proyecto de Curare, que seguía fiel a los puntos de coincidencia que habían dado unidad al grupo desde su fundación: el compromiso con el arte como forma de conocimiento y de acción sociopolítica, el cuestionamiento de las formas de arte y de la política cultural hegemónica, el cuestionamiento de una historiografía del arte y el compromiso con la generación de “otra historia del arte”.⁹⁸

Poco después, Armando Sáenz confirmó su salida de la asociación para volcarse en la práctica de la museografía de forma independiente y en su producción artística. A la salida de Olivier Debroise, quien había dirigido el espacio desde 1991, Esther Acevedo asumió la dirección.

—

El nuevo formato de la publicación de Curare forzó a centrar los esfuerzos y recursos de la asociación en las actividades editoriales. En noviembre de 1999, Esther Acevedo señalaba en la

96— “Yo lo llamaría la propuesta de Villa, por aquella vez en octubre de 1914 que mi general le escribió unos telegramas a Zapata y Carranza proponiéndoles suicidarse los tres juntos en el Zócalo por el bien de la patria”. “‘La propuesta Villa-Medina’, correo electrónico de Cuauhtémoc Medina a los miembros de Curare”, 1 de septiembre de 1999. Fondo Curare del Centro de Documentación Arkheia, MUAC (DIGAV, UNAM).

97— Entrevista FRP, 2022.

98— Karen Cordero y José Luis Barrios, “Presentación de Curare: Espacio crítico para las artes, en el Tercer Ciclo de Pláticas con Productores del Medio con el título ‘En conjunto: ¿Grupos, colectivos o colaboraciones? Reflexión sobre experiencias artísticas alrededor del trabajo compartido’”, 8 de noviembre de 2006, Celda Contemporánea, Universidad del Claustro de Sor Juana, Ciudad de México. Este documento registra la participación de Curare en un ciclo más amplio que formó parte del trabajo de investigación propiciado por la curadora Sofía Olascoaga, que se llevó a cabo en 2006 en la Celda Contemporánea de la Universidad del Claustro de Sor Juana. Véase Sofía Olascoaga, *En conjunto ¿Grupos, colectivos o colaboraciones?*, tesis de licenciatura, Escuela Nacional de Pintura Escultura y Grabado “La Esmeralda”, 2010.

revista *Curare* la imposibilidad de supervivencia de las publicaciones independientes sin apoyos institucionales o sin los anuncios de patrocinadores. Su análisis confesaba en clave la dificultad de *Curare* de sostener un proyecto editorial con un perfil independiente. Este análisis cuestionaba cuál era el precio de mantener un espacio crítico para las artes —en formato editorial— abierto y operante.⁹⁹ Una vez terminado el financiamiento de la Rockefeller Foundation y tras plantearse volver al formato de fotocopias o saltar a medios digitales, *Curare* decidió mantener la extensión y el formato de su revista. Para ello, se apoyaron primordialmente en el Programa Edmundo Valadés de Apoyo a la Edición de Revistas Independientes, del Fonca.¹⁰⁰ Más tarde, la publicación también recibió apoyos de la Fundación BBVA, el Patronato de Arte Contemporáneo, A. C., y la Fundación Jumex Arte Contemporáneo.¹⁰¹ En este contexto, la inclusión de Gabriela Gil Verenzuela —gestora cultural venezolana egresada de la Maestría en Estudios de Arte de la UIA— al equipo, en 2002, fue fundamental para llevar a buen puerto la gestión especializada, que implicaba un gran esfuerzo para asegurar la distribución, venta y gestión de la revista.¹⁰² Aunado a estas labores,

99— Véase la ponencia de Esther Acevedo en el Foro Internacional de Revistas de Arte Contemporáneo organizado por Conaculta en el Museo Rufino Tamayo. Esther Acevedo, “De las presiones del mercado, al espacio crítico”, *Curare*, núm. 15, 1999, pp. 5–12.

100— Desde el número 9 hasta el 29 de la revista, *Curare* contó con apoyo del Conaculta y el Fonca, a través de diferentes programas de financiamiento para su publicación.

101— También se estableció un sistema de suscriptores como apoyo importante. Las aportaciones se destinaban a la producción del siguiente número de la revista. Con esta suscripción y como un incentivo para captar nuevos lectores, se regalaban junto al pago de la suscripción anual obras en pequeño formato; Jan Hendrix y Marta Palau donaron tirajes completos de gráfica a la asociación. Por otra parte, los artistas Maurycy Gomulicki, Máximo González, Mariana Gullco, Magali Lara, Edgar Orlaineta y Gerardo Suter donaron obras al proyecto conocido por el equipo como de “los múltiples”, que aparecieron encartados en diferentes números de la revista.

102— A partir de 1996, además de ser donada a instituciones culturales de Ciudad de México, la revista se distribuía en México por Casa Autrey, y en Estados Unidos por Karno Books. *Curare* se podía conseguir en Ciudad de México en librerías como Las Sirenas, Gandhi, Madero, El Parnaso y Cafetería El Péndulo, entre otras. Además, en museos y galerías como el Museo Nacional de Arte, Museo Franz Mayer, Museo de Arte Moderno, Casa Lamm, Galería OMR, Galería de Arte Mexicano, Instituto de Investigaciones Estéticas y Ex-Teresa Arte Alternativo. También se vendía en algunas librerías de Monterrey, Metepec, Guadalajara y Querétaro.

Gil se unió como colaboradora y participante de las discusiones de otros proyectos en Curare.

—
Además de ocuparse de la publicación semestral de su revista, Curare continuaba dando seguimiento a la conservación y actualización del archivo del arte moderno y contemporáneo mexicano. Después de varios intentos de ordenarlo —incluida una breve participación de Guillermo Santamarina en 1996— con el liderazgo de Issa Benítez, Curare realizó una depuración del archivo, para la cual se integró una sección de arte contemporáneo que incluyó a 50 artistas que trabajaban en México. Adicionalmente, se sumaron 150 expedientes clasificados por décadas desde 1950 hasta el año 2000. Esos 200 expedientes individuales cuentan con documentos, catálogos, imágenes, publicaciones y referencias de cada artista. Además, el archivo incluye otra sección que abarca espacios, galerías, museos y centros, y una biblioteca de textos de historia del arte, teoría y catálogos.

Esta actualización del archivo se insertó en el proyecto que Curare empezaba a delinear titulado *La Cartografía de la Historia del Arte Contemporáneo*, que proponía un análisis del cambio en la producción artística de México a lo largo de las dos últimas décadas del siglo xx: “el surgimiento y el ascenso de nuevas generaciones de artistas durante la década de los noventa dibuja un nuevo panorama [...] que no se limita al cambio de discurso artístico, sino a cambios generacionales, culturales y políticos que en mucho han determinado la producción artística de la última década y de estos primeros años del siglo xxi”.¹⁰³

—
El proyecto editorial de Esther Acevedo y Stacie Widdifield se convirtió en uno de mayores alcances, que contemplaba realizar una mirada general del arte en México desde finales del siglo xviii, pero con una visión que abría nuevas líneas de investigación poco abordadas hasta entonces. Con el título *Hacia otra historia del arte en México (1780-2000)*, esta serie de cuatro volúmenes ofreció “una perspectiva prismática orientada a lo largo de líneas conceptuales más que cronológicas”.¹⁰⁴ El proyecto comenzó en 1998 con

103— “Propuesta Fundación Cultural Bancomer”, octubre de 2000. Fondo Curare del Centro de Documentación Arkheia, MUAC (DIGAV, UNAM).

104— “Boletín de prensa de la presentación de la serie *Hacia otra historia del arte en México*”, archivo personal, Esther Acevedo, 2005.

la discusión colegiada de sus contenidos, con financiamiento de la Dirección General de Publicaciones del Conaculta y, nuevamente, de la Rockefeller Foundation.¹⁰⁵ Los cuatro volúmenes ofrecen una lectura problematizada de distintas etapas de la historia del arte mexicano, y contienen “investigaciones [...] donde se consideraran cuestiones de género, sociales, con énfasis en los lenguajes propios de cada medio, así como la crítica, la fundación de instituciones culturales, el mercado del arte y las galerías”.¹⁰⁶

Con motivo de la presentación del primer volumen—y con los otros tres listos para prensa—, Curare organizó en el Museo Tamayo el coloquio “Hacia otra historia del arte”, una reflexión sobre las cuestiones generales que derivaron de los seminarios de ese proyecto editorial, y las perspectivas de estudio que apuestan por la heterodoxia en la construcción, deconstrucción y destitución de la historia del arte.

—

Curare también dio visibilidad en las páginas de su revista a otras iniciativas que promovían el conocimiento y el análisis del arte contemporáneo hecho en México. En 2001 y 2002, la asociación participó en los simposios de arte contemporáneo organizados por los estudiantes de la Universidad de las Américas (UDLA), en Puebla. En su primera edición, con el título “El insidio gusto

—

105— La serie, publicada en su totalidad entre 2001 y 2004 se conformó de cuatro volúmenes: Esther Acevedo (coord.), *De la estructuración colonial a la exigencia nacional (1780-1860)*, México, Conaculta/Fonca/Curare, 2001. Textos de Jaime Cuadriello, Luis Gerardo Morales, Fausto Ramírez, Angélica Velázquez, Annick Lempériè, Rosa Casanova, Helia Bonilla, Stacie Widdifield y Esther Acevedo; Stacie Widdifield (coord.), *La amplitud del modernismo y la modernidad (1861-1920)*, México, Conaculta/Fonca/Curare, 2001. Textos de Angélica Velázquez Guadarrama, Esther Acevedo, Ray Hernández Durán, Fausto Ramírez, Patrick Frank, Carol McMichael Reese, María Fernández, Kellen Kee McIntyre, Adèle Robin Greeley, Víctor Manuel Macías-González; Esther Acevedo (coord.), *La fabricación del arte nacional a debate (1920-1950)*, México, Conaculta/Fonca/Curare, 2002. Textos de Francisco Reyes Palma, Renato González Mello, Karen Cordero, Armando Bartra, Clara Bargellini, Rebeca Monroy y Esther Acevedo, y Issa María Benítez (coord.), *Disolvencias (1960-2000)*, México, Conaculta/Fonca/Curare, 2004. Textos de José Luis Barrios, Karen Cordero, Laura González Flores, Peter Krieger, Antonio Prieto, Francisco Reyes Palma e Issa M. Benítez.

106— “Reporte de actividades de Curare 1998-2000”, 2000. Fondo Curare del Centro de Documentación Arkheia, MUAC (DíGAV, UNAM).

de lo global. Arte para un siglo post-México”,¹⁰⁷ coordinada por Cuauhtémoc Medina, se abordaron diferentes perspectivas de artistas y teóricos de arte sobre lo que había significado la internacionalización del arte contemporáneo mexicano. Curare dedicó el número 17 de su revista a las memorias de la primera edición del simposio. La segunda edición fue organizada por Osvaldo Sánchez, quien convocó a una reflexión en torno a la práctica curatorial, que para entonces ya empezaba a ser reconocida en el ámbito institucional y de formación. Esta reflexión se llamó “Del malestar a la curaduría (2003)”,¹⁰⁸ y José Luis Barrios la describió como “un diagnóstico a muchas voces sobre quizá el fenómeno que más eco hace en las relaciones entre memoria, política y arte”.¹⁰⁹ Las memorias fueron recogidas en el número 22 de *Curare*.

Hacia el año 2000, el panorama de operación del campo del arte había cambiado significativamente. El lugar de las instituciones privadas como agentes de enunciación y producción de conocimiento se había consolidado. Ante este nuevo panorama, Curare tuvo que ajustar sus criterios de participación y colaboración con instancias de capital privado. Para este momento, José Luis Barrios estaba a cargo de la dirección de Curare, cuya importante labor fue la de establecer nexos con estas dinámicas desde la perspectiva crítica de la investigación. Además de los proyectos cuyo financiamiento dependía de instituciones culturales, Curare se sumó a otros de la iniciativa privada, que solventaban las necesidades de la asociación, y que surgían de la necesidad de establecer una relación basada en “la utilización del capital de conocimiento y de crítica [...] que garantizara [su] autonomía”.¹¹⁰

107— Las participaciones quedaron registradas en la revista, véase *Curare*, núm. 17, enero-junio 2001. Participaron como ponentes, Cuauhtémoc Medina, Francis Alijs, Rubén Ortiz Torres, Michèle Faguet, Osvaldo Sánchez, Tayiana Pimentel, Pip Day y Olivier Debroise.

108— Las ponencias incluyen la participación de Itala Schmelz, Ruth Auerbach, Mónica Mayer, Francisco Reyes Palma, Osvaldo Sánchez, Paola Santoscoy, Artemio Narro, Olivier Debroise, Sofía Hernández, Guadalupe Álvarez.

109— José Luis Barrios, “Editorial”, *Curare* núm. 22, julio-diciembre de 2003, pp. 4-5.

110— Karen Cordero y José Luis Barrios, “Presentación de Curare: Espacio crítico para las artes, en el Tercer Ciclo de Pláticas con Productores del Medio con el título ‘En conjunto: ¿Grupos, colectivos o colaboraciones? Reflexión sobre experiencias artísticas alrededor del trabajo compartido’”, 8 de noviembre de 2006, Celda Contemporánea, Universidad del Claustro de Sor Juana, Ciudad de México.

Estos criterios estuvieron afianzados en un intenso debate interno que tuvo como guía fundamental “la idealista pretensión de consolidar un patrimonio artístico ajeno a los avatares de la improvisación, la especulación y el mercado”.

Con estas discusiones de fondo, entre 2001 y 2006 Curare desarrolló dos proyectos de coleccionismo corporativo. Primero, entre 2001-2003, hizo la valoración histórico-estética de la Colección Femsa, de la compañía de bebidas más grande de México y América Latina. El segundo fue un programa de fortalecimiento de la colección de la empresa de medios de comunicación Televisa, para posicionarla como el acervo más importante de arte de medios y cultura visual de Latinoamérica.

La labor de investigación de ambos proyectos proponía elaborar “una evaluación de las fuerzas y debilidades de [los acervos] y [propuso] estrategias conceptuales y criterios curatoriales [con] el propósito primordial de integrar el discurso de la colección”.¹¹¹ Los proyectos estuvieron guiados por la idea de que “una colección edifica una parte de la historia del arte”, cuyo sentido principal es “producir —no simplemente reproducir— cultura”.¹¹² Con estas finalidades, los dictámenes del colectivo se tradujeron en líneas de desarrollo hacia el futuro que sirvieron a ambos acervos como directrices para sus adquisiciones posteriores.

Por otro lado, hacia la primera década de los 2000, la revista *Curare* se había convertido en un referente importante entre “quienes miran el arte, lo investigan, lo producen o lo coleccionan”. Sus planteamientos resultaron indispensables para una generación centrada “en su dimensión dialógica [del arte], reflexiva, crítica y analítica”.¹¹³

En el mismo sentido de la reflexión sobre la colaboración con instancias privadas, al ejercicio de publicación sostenido se sumaron aliados corporativos y financieros para abarcar nuevos horizontes de reflexión, así como círculos de análisis en el ámbito nacional. A partir de 2002, la Fundación Jumex y

111— Esther Acevedo Valdés, José Luis Barrios Lara, Karen Cordero Reiman, Gabriela Gil Verenzuela, Pilar García de Germenos, Francisco Reyes Palma, “Análisis histórico-estético de la colección Femsa”, 2002. Fondo Curare del Centro de Documentación Arkheia, MUAC (DiGAV, UNAM).

112— *Ibid.*

113— “Solicitud Beca Edmundo Valadés”, s.f. Fondo Curare del Centro de Documentación Arkheia, MUAC (DiGAV, UNAM).

Curare establecieron un proyecto de colaboración editorial de inserciones pagadas con el propósito “de promover y difundir los trabajos de reflexión acerca del arte contemporáneo en un momento en el que existe un amplio vacío en el campo editorial y de la crítica de arte en México”.¹¹⁴ Las inserciones tenían formato de fichas monográficas que, en cada número, abordaron a cuatro de los artistas que formaban parte de la Fundación Jumex. Esta colaboración se extendió desde el número 18-19 de la revista hasta el 32-33, que fue el último que se publicó, en 2010. Más allá de representar publicidad de la Colección, se procuró darle la vuelta al formato para promover ensayos extendidos sobre artistas importantes en el ámbito internacional entre el público lector de *Curare*, esto propició la familiarización con los nuevos espacios especializados del arte contemporáneo, articulados desde la mirada crítica.

—

Hacia mediados de la década de los 2000, los curares consideraron importante involucrar en sus proyectos a generaciones más jóvenes, para las que *Curare* había representado un punto de referencia. Durante los primeros años del nuevo milenio, se integraron a las discusiones Tania Aedo, Cecilia Delgado Masse, Mariana Munguía, Itala Schmelz y Pilar Villela. Algunas de las nuevas integrantes ya habían colaborado en las páginas de *Curare*, habían estado involucradas en proyectos en colaboración con los miembros o incluso habían sido público de las actividades del colectivo durante sus años como estudiantes.¹¹⁵ En ese momento, Ciudad de México comenzaba a afianzar una red de visibilidad de arte contemporáneo a través de diversas instituciones. La experiencia de las integrantes pronto fue reconocida en otras instancias, por lo que su paso por la asociación resultó breve. Pero es importante notar cómo, aun en este periodo tardío, la operatividad de *Curare* continuaba ofreciendo espacios de posibilidad para la profesionalización de la práctica curatorial y del ejercicio crítico.

—

114— “Presentación de la inserción pagada de la colección Jumex en *Curare*”, *Curare*, núms. 18-19, junio 2001-junio 2002, p. 207.

115— Itala Schmelz había sido desde la infancia alumna de Reyes Palma, y otras de ellas también fueron alumnas de Karen Cordero y José Luis Barrios en la Universidad Iberoamericana, y todas contaban ya con una carrera en instituciones como el Munal, el Centro Nacional de las Artes (Cenart) o la Sala de Arte Público Siqueiros (SAPS).

Desde 2002 Curare emigró a la calle Rada 45, en Las Águilas, al sur de la ciudad, para instalarse en el anexo de una casa que pertenecía a los descendientes del pintor José María Velasco, y que ofrecía un espacio amplio donde contar con un área de oficina, acoger las juntas semanales y atender los proyectos en curso. Aunque, cabe mencionar, la nueva sede no era de fácil acceso, al no haber transporte público alrededor.

—

La actividad de Curare se prolongó a lo largo de cuatro administraciones políticas diferentes en el país y en el contexto de la llamada “transición democrática” del año 2000. Desde sus inicios, los mismos cuestionamientos que los asociados hicieron a la historia del arte también se materializaron en una forma de crítica a la gestión cultural oficial, que, en la mayoría de los casos, dependía de los caprichos de la administración en curso, de una agenda política afectada por la renovación sexenal y de los intereses de enunciación de las diferentes fuerzas ideológicas. En 2004, durante la presidencia de Vicente Fox Quesada (2000–2006), la coordinadora del Conaculta, Sara Guadalupe Bermúdez Ochoa —Sari Bermúdez—, presentó la propuesta de la Ley de Fomento y Difusión de la Cultura; en ésta se utilizaba el concepto “industrias culturales” como modelo central de la actividad cultural. Como respuesta, los integrantes de Curare —convocados por Renato González Mello y José Luis Barrios— y otros profesionales de la cultura —incluidos asociados anteriores, como Olivier Debroise y Cuauhtémoc Medina— firmaron una carta titulada *Industrias culturales vs. diversidad cultural*.¹¹⁶ En ésta se proponía

—

116— El texto se publicó el 10 de octubre de 2004 en el suplemento *Masiosare* del periódico *La Jornada*, además, fue colgado en la web de la asociación. Su conceptualización fue resultado de una serie de reuniones llevadas a cabo en la cafetería-librería El Conejo Blanco. Los firmantes incluyeron a Eduardo Abaroa, Marco Barrera, Katnira Bello, Carlos Brokmann, Jaime Cama Villafranca, Ana Garduño, Fernando González Gortázar, José Luis Krafft, Víctor Lerma, Mónica Mayer, Luis Gerardo Morales, Yoshua Okón, Ilán Semo, Paco Ignacio Taibo II, Patricia Sloane, Susan Vidal y Rodrigo Witker. Los integrantes de Curare, sin ninguna filiación partidista, firmaron la carta, además, es importante destacar que no lo hicieron como el grupo Curare, sino como particulares. A las reuniones también invitaron a Inti Muñoz, diputado del Partido de la Revolución Democrática, quien había presentado una propuesta de auditoría a Conaculta. Véase José Luis Barrios, Renato González Mello, José Luis Krafft, Marco Barrera, “Propuesta para crear organismo coordinador autónomo. Industria cultural vs. diversidad cultural”, *Masiosare* suplemento de *La Jornada*, 10 de octubre de 2004. Para más información sobre este panorama, también resulta muy importante el artículo de Renato González Mello, “El fin del consenso neoliberal”, *Nexos*, 1 de diciembre, 2020, consultado en

la creación de un organismo coordinador, constitucionalmente autónomo, como respuesta a la intención manifestada en la nueva ley de reducir la “actividad cultural a una lógica mercantil de consumo, negando su condición vital, crítica y diferenciada”.¹¹⁷ Esta crítica también condenaba el “simulacro de reforma que legaliza las prácticas del actual sistema cultural: el autoritarismo, la discrecionalidad y el centralismo político y administrativo”.¹¹⁸

—

Desde 1997, Curare contaba con una página web en la cual se colgaban, a modo de difusión, sus iniciativas y actividades. Si bien muchos de los proyectos comenzaban a considerar las posibilidades que ofrecía la conectividad en línea —como la de alojar los contenidos de su archivo de artistas, primero, en un CD-ROM para, en algún momento, pasar a una página web— Curare nunca volcó su actividad completamente en la red. Asimismo, el salto lógico de prescindir de la versión impresa de la revista para convertirse en un medio de difusión en línea tampoco se concretó. Así, en colaboración con la historiadora Karla Jasso, en 2004 la asociación planeaba que los foros y espacios de discusión en vivo y sus registros se tradujeran en forma de un seminario web denominado “Curare-Convergencias”; éste, además, planteaba abrir el diálogo acerca de las posibilidades teóricas y artísticas de la cultura digital y cibernética. Sin embargo, la falta de familiaridad con el lenguaje técnico especializado y la inmediatez que exigía la iniciativa hicieron imposible tanto la realización del proyecto como la concreción de un Curare digital.

—

Desde 2004, el Museum of Fine Arts de Houston creó un centro de investigación especializado para atender el estudio y la difusión del arte latinoamericano y aquel creado por agentes de ascendencia latina en Estados Unidos. El Internacional Center for the Arts of the Americas (ICAA) lanzó, años más tarde, una iniciativa que contempló la creación de un repositorio digital y sitio electrónico de acceso gratuito que incluyera “documentos indispensables” para el estudio de la historia del arte latinoamericano

diciembre 2021. Disponible en: <https://cultura.nexos.com.mx/el-fin-del-consenso-liberal/>.

117— José Luis Barrios *et al.*, *op. cit.*

118— *Idem.*

y latino moderno y contemporáneo.¹¹⁹ La historiadora Maricarmen Ramírez estuvo a cargo del proyecto titulado Documentos del Siglo xx de Arte Latinoamericano y de Origen Latino en los Estados Unidos. Su realización se planeó a largo plazo, ya que tenía la ambiciosa finalidad de reunir y publicar fuentes primarias para el estudio de las prácticas artísticas de todo el continente.¹²⁰

Para este proyecto, el ICAA se asoció con 10 equipos —de México, Centroamérica, América del Sur y Estados Unidos— que coordinaron la selección y digitalización de los documentos relacionados con la producción artística de las regiones que les correspondían. Para el caso mexicano, convocó a Curare. A su vez, Curare designó a Esther Acevedo y Pilar García como coordinadoras del proyecto, quienes ampliaron la invitación, más allá de sus integrantes, a un equipo especializado¹²¹ que se sumó a un seminario de trabajo en el cual se discutió la manera de abordar la búsqueda y sistematización de la base de datos.

Las implicaciones de la participación en el proyecto fueron discutidas de modo amplio en diversos foros y espacios de reflexión. Por un lado, Curare estuvo en interlocución directa sobre las líneas editoriales y los criterios de selección con el equipo en Houston y con los implicados latinoamericanos. Es importante destacar que el proyecto, en su totalidad, se insertaba en un nuevo panorama global de valoración del arte latinoamericano, que curiosamente se articulaba desde la mirada de una institución estadounidense, que además había incluido en la discusión la noción de identidad *latin* o *latinx*. Esta propició

119— La intención del proyecto era llenar un “hueco historiográfico” que existía en cuanto a la disponibilidad de fuentes, que, hasta entonces, se encontraban dispersas y eran de difícil acceso. Véase <https://icaa.mfah.org/s/en/page/the-icaa-mfah>.

120— Este proyecto se dio en un momento en que diversos investigadores mexicanos y latinoamericanos ya habían forjado una relación intelectual. Francisco Reyes Palma apunta que, desde el coloquio del IIE en Zacatecas, en 1993, ya habían conformado redes con algunos de los miembros que participaron en el proyecto del ICAA en otras latitudes. Asimismo, el proyecto Revisiones de la Historia del Arte en México, que Curare llevó a cabo entre 1994-1997, también incluyó a algunos de los agentes más importantes del proyecto del ICAA. Entrevista FRP, octubre de 2021.

121— Con Karen Cordero como miembro del consejo editorial, se integró un equipo con la participación de Eloísa Hernández y María Fernanda Arochi, y un equipo de investigadores que contaba con Diana Briuolo, Adela Cedillo, Dafne Cruz Porchini, Alejandro García, María Rosa Gudiño, Rebeca Monroy, Francisco Reyes Palma, Luis Rius, María Teresa Suárez, Guadalupe Tolosa, Ana Torres, Leticia Torres, Alejandro Ugalde, Mireida Velázquez y Lizette Zaldívar.

una amplia discusión, porque equiparaba el arte chicano con el latinoamericano, lo cual implicaba un modo de subsumir en una sola etiqueta la gran diversidad de producciones artísticas de una multiplicidad de naciones.¹²² Estas discusiones propiciaron análisis de postura, que se reflejaron en la selección de documentos y en la sistematización de los procesos que implicaba la colaboración. Asimismo, el hecho de articularse en el formato de una base de datos en línea también determinaba un nuevo modo de acercamiento a la globalidad del arte, que libraba las brechas de la distancia para el acceso de fuentes determinantes para el estudio y circulación de conocimiento.

Para la reunión de los documentos del arte mexicano de la primera mitad del siglo xx, Curare accedió a diversos fondos nacionales institucionales y particulares, y llevó a cabo la gestión para su digitalización, así como los trámites para su disponibilidad en línea.¹²³ El equipo conformado por Curare propuso un abordaje en cortes temáticos, en vez de cronológicos. Estos núcleos conceptuales plantearon un recorrido que desdibujaba ideas preconcebidas sobre el arte mexicano del siglo xx. En esta fase del proyecto, en el caso de México se cubrió hasta 1960¹²⁴ y concluyó en 2012 con la publicación del libro *Resisting Categories: Latin American and/or Latino?*, editado por Maricarmen Ramírez, Héctor Olea y Tomás Ybarra-Frausto.¹²⁵ Actualmente, el reposi-

122— “Minuta Junta ICA en Curare con motivo de la visita del equipo del MFAH Helvetia H. Martell y María Gaztambide”, mayo, 2006. Fondo Curare del Centro de Documentación Arkheia, MUAC (DIGAV, UNAM).

123— Entre los acervos consultados para el proyecto se contó con los de instituciones como el Cenidiap, el Munal, la UNAM. Asimismo, Curare llevó a cabo una profunda búsqueda de bibliografía, hemerografía y la recopilación de diversos documentos pertenecientes a archivos de artistas, gestores culturales o particulares.

124— El ICAA invitó a Olivier Debrouse a coordinar la selección de documentos que correspondía de 1960 a 2000 en el panorama mexicano; sin embargo, el proyecto nunca se concretó puesto que, para entonces, Debrouse colaboraba en el proyecto de exhibición *La era de la discrepancia*, que precisamente abordaba ese periodo y que se inauguró en 2007 en el MUCA de la UNAM. Aún está pendiente de ser completado este espectro temporal del proyecto Documentos del Siglo xx del Arte Latinoamericano...

125— Maricarmen Ramírez, Héctor Olea y Tomás Ybarra-Frausto (eds.), *Resisting Categories: Latin American and/or Latino?*, Houston, MFAH, Yale University Press, 2012. El libro está dedicado a Olivier Debrouse debido a su muerte y es el primero de una serie, aún en proceso, con el título *Critical Documents of 20th-Century Latin American and Latino Art* [Documentos críticos del arte latinoamericano y latino del siglo xx].

torio está abierto y disponible para consulta gratuita.¹²⁶ El proyecto, de grandes proporciones, también da cuenta del nivel de operatividad internacional en el que Curare se involucró.

—
Con Pilar García como directora de la asociación desde 2008, la publicación periódica *Curare* se reinventó para atender una nueva intención editorial. Este cambio respondía a la imposibilidad económica de seguir publicando la revista con el ritmo que imponía la periodicidad semestral. Desprendiéndose de sus ideales de atender una gran variedad de contenidos y formatos, la revista abandonó sus secciones usuales y se convirtió en una publicación monográfica. El hecho de contar con más tiempo para su edición permitía dedicar el número entero al desarrollo de un solo tema, en un formato extendido, y contar con la invitación de un editor especializado.

En su última edición, en 2010, publicó el número monográfico sobre el surgimiento de los conceptualismos en México.¹²⁷ Con la intención de nutrir e impulsar una nueva reflexión sobre las prácticas artísticas conceptuales que se dieron en el país, el último número de *Curare* también estuvo dedicado al tema que empezaba a discutirse desde 1991, pero desde un panorama temporal y con una nueva conciencia histórica. La intención era “Re-examinar los legados del arte conceptual, sus puntos de origen y divergencia en el escenario local y global” para contravenir el modelo anglosajón impuesto por la historiografía, que no es capaz de argumentar la compleja trama de las estrategias artísticas que tuvieron lugar en México.¹²⁸

—
126— Disponible en: <https://icaa.mfah.org/>.

127— Este número reúne un par de textos de Francisco Reyes Palma, y también registra las memorias del simposio organizado por Carla Herrera-Prats, Iván Edeza, Jorge Reynoso Pohlenz y el mismo Reyes Palma en el Museo-Taller Erasto Cortés (Mutec), de Puebla, llevado a cabo en 2005. Este evento contó con la participación de ocho artistas que trabajaron en México a partir de los años sesenta, y tenía la intención de llenar el hueco en la historia del pasado reciente del arte mexicano sobre los conceptualismos. El simposio se celebró en el marco del programa Cambio de Vía. A este número se sumó la entrevista de Angélica Abelleira al artista Eduardo Abaroa, también significativo para el colectivo por la participación de éste en actividades desde los primeros años de actividad de Curare.

128— Pilar García, “Presentación”, *¿Conceptualismos en México?*, *Curare*, núms. 32-33, 2010, p. 3.

El fin de la década de 2010 significó para Curare un repliegue de su actividad. Por un lado, los compromisos que los integrantes adquirieron con una serie de proyectos institucionales empezaron a mermar su capacidad operativa. Por otra parte, la sede Rada 45 se había puesto a la venta en 2009 y se vieron obligados a abandonarla. Derivado de estos movimientos, cada vez resultaba más difícil sostener el financiamiento y gestión de la producción editorial de la revista. Pero, sobre todo, el panorama en el que Curare había sido un espacio de enunciación indispensable para el arte en México había cambiado, y todos los esfuerzos de socialización de sus preceptos, parecía, habían encontrado cabida en numerosos nuevos foros. Sin la necesidad de un cierre, simplemente como un gesto de aceptación, Curare cesó actividades en 2010 e inició el proceso de resguardar su archivo.¹²⁹ Entre cajas, cintas adhesivas, fólderes y carpetas, el archivo quedó almacenado en una bodega cercana a la zona de Panteones, en el norte de la ciudad.

—

El balance de la actividad de Curare debe hacerse a la luz de la reflexión sobre la aceleración en los cambios de paradigmas del campo cultural de finales del siglo xx: tanto su surgimiento como su cese de actividades pueden entenderse como el resultado de una serie de coyunturas, o bien como síntomas de una condición que desborda los límites de su actividad. Sin embargo, sus iniciativas a lo largo de 20 años resultan no sólo sustanciales para el desarrollo del ejercicio de la curaduría y la historiografía, sino inspiradoras y necesarias. Para atender los cuadros sintomáticos que detectaron en el ámbito del arte y la cultura, los curares prescribieron una variedad de venenos y remedios en forma de estrategias curatoriales que definieron buena parte del panorama que caracteriza el campo profesional del arte en el México del presente.

—

129— Sin embargo, Curare se propuso resguardar el legado de su actividad en un repositorio que, atendiendo a sus principios fundamentales, pudiera estar abierto a la consulta de investigadores e interesados. En tal sentido, esta investigación y la entrada del Fondo Curare al patrimonio de la UNAM representa una concreción de aquellos principios.



Selección de objetos de oficina de Curare—Selection of materials from the Curare archive, s.f.—n.d. Cortesía—Courtesy Curare, A.C. Foto—Photo: Cristina Reyes, Pedro Cañas

Una *farmacia* mexicana

Daniel Montero



En la sección “Dogmas” del primer número del *Boletín trimestral Curare. Espacio crítico para las artes* aparece lo que será una declaración de principios:

Curare es un juego de palabras, que se nos ocurrió en los días en que, ya decididos a formar una asociación alternativa (no nos da miedo resucitar esta palabra setentera en desuso) buscábamos un nombre que definiera el rango de nuestras actividades futuras; el chiste se impuso y, al fin y al cabo, nos significa: nos situamos, en efecto, entre *Curare*, voz caribe (y no amazónica) que denota a un alcaloide vegetal particularmente potente que los nativos de América utilizaban para paralizar a sus enemigos, y de empleo común ahora en anestesia, y *curaré*, futuro inmediato del verbo curar = sanar, cuidar, según la Academia de la Lengua, tomado aquí en su bárbara acepción anglosajona de conservar (obras de arte).¹

Desde un principio, lo que planteaban los miembros del grupo Curare² estaba flanqueado por una posición aparentemente contradictoria: por un lado, envenenar; por el otro, curar, cuidar, sanar. Esa ambivalencia de la palabra resulta necesaria porque supone una acción siempre doble y simultánea que implica un ataque para generar un relevo.³ La simultaneidad siempre estuvo presente en todas las acciones del grupo y produjo una condición paradójica: *curar*, en ese sentido, no tiene una identidad fija ni estable y hace parte de la noción de crítica que estaban tratando de movilizar.

¿Por qué iniciar con una reflexión sobre la curaduría y no sobre la misma crítica que ya enunciaba el boletín? Porque precisamente ahí se encuentra otra ambivalencia: desde un inicio, el grupo entiende la curaduría como un ejercicio crítico, no derivado sino complementario tanto de la historia como de la misma

1— “Dogmas”, *Curare*, núm. 1, (primera época), diciembre de 1991.

2— Los colaboradores del primer número del boletín son Angélica Abelleira, Karen Cordero, Olivier Debroise, Rina Epelstein, Silvia Gruner, Ana Isabel Pérez Gavilán, James D. Oles, Francisco Reyes Palma, Armando Sáenz. Sin embargo, con el paso de los números, hubo nuevas incorporaciones y salidas de sus integrantes.

3— En 2009, Boris Groys hizo una reflexión semejante en su texto “Politics of Installation”. Allí cita a Derrida y sus reflexiones de “La farmacia de Platón”, un juego de palabras que introduzco en el título de este ensayo. Boris Groys, “Politics of Installation,” *e-flux journal*, núm. 2, enero de 2009. <https://www.e-flux.com/journal/02/68504/politics-of-installation/>

crítica de arte. Esto implica un posicionamiento visual y narrativo, una postura específica al respecto del arte. A partir de esa declaración, el grupo sitúa a Raquel Tibol como la primera en posicionarse sobre el límite entre la crítica y la curaduría, desde una actitud beligerante, en México.⁴ En ese sentido, las nociones de *curaduría* y *crítica* coinciden en ese doble movimiento que permite el análisis y también la instauración de nuevas lógicas de comprensión de los fenómenos artísticos.

Volvamos a la declaración de Curare y cuestionemos envenenar qué, sanar qué. Obviamente el arte. Sin embargo, ¿el arte mexicano estaba enfermo y requería una intervención? ¿Era necesario envenenarlo y curarlo al mismo tiempo? La respuesta es sí, tanto para el grupo como para las otras personas que participaron en el boletín/revista. Curare identificó que el arte nacional requería una intervención curatorial que permitiera, desde esa “alternatividad”, generar una crítica para transformar las dinámicas locales. En esa intención de envenenar y cuidar reside el problema de plantear un análisis sobre que todas las acciones que ejecutó el grupo Curare —desde el boletín hasta sus curadurías, pasando por diversas estrategias públicas— están marcadas por esa tensión. Un ejemplo de lo anterior es la noción de “espacio” que aparece planteada en el subtítulo de la publicación. La revista también está atravesada por una doble circunstancia: la del espacio real —de exhibiciones, oficina y discusión— y el espacio editorial —en el que se vertían diferentes reflexiones tanto del grupo como de otros agentes del campo del arte local e internacional.

Esa ambivalencia, siempre difícil de describir, imposibilita realizar un estudio completo tanto de sus integrantes (unidos por el mismo propósito de *curar*, aunque con su comprensión individual del deber ser del arte local) como de su espacio, su boletín/revista y de las intervenciones que realizaron en diferentes instituciones y espacios. Como se sabe, Curare fue mucho más que un proyecto editorial que se transformó con el tiempo. La primera etapa consistió en un boletín editado hasta el número 4-5 en 1993, producido en fotocopias que se incluían en una carpeta repartida entre quienes pagaban una membresía. Olivier Debrouse diseñaba y formaba ese boletín domésticamente en

4— Dice literalmente: “Después de los críticos de arte puros, que provenían casi siempre de la literatura o de las escuelas de arte, Raquel Tibol fue la primera en situarse deliberadamente entre la crítica y la curaduría”. “Dogmas”, *Curare*, op. cit.

los primeros programas de Desktop Publishing en una Mac. Para la siguiente etapa, en septiembre de 1993, se convirtió en un suplemento de *La Jornada* a partir de una propuesta que el grupo le realizó a Carlos Payán, director de ese diario en ese momento, para dirigirse a un público más amplio. Posteriormente, y luego de la crisis financiera que vivió *La Jornada* en 1995, se retoma el boletín con los números 5-8 en 1995/1996, esta vez en un formato impreso. Finalmente, desde el número 9 en otoño de 1996, se convirtió en revista, misma que se fue modificando con los años y se volvió más teórica, sobre todo cuando José Luis Barrios tomó la dirección en 2001. En total, Curare tuvo cinco directores: Rina Epelstein (1991-1993), Olivier Debroise (1991-1998), Esther Acevedo (1998-2000), José Luis Barrios (2000-2008) y Pilar García (2008-2010).⁵

Bajo la dirección de Debroise, la revista tuvo un carácter dinámico, juguetón, y funcionó como una salida de emergencia ante una situación urgente en México: dar cuenta de la actualidad del arte a partir de la crítica especializada, más allá de los periódicos y suplementos dominicales. Cuando Acevedo fue director, la revista se consolidó como un lugar de reflexión menos inmediato y más profundo, con artículos más extensos. Con José Luis Barrios, *Curare* toma un rumbo más teórico y autorreflexivo de los fenómenos artísticos locales; de esta manera, se convirtió en la primera revista no académica con contenidos de ese tipo. La dirección de Barrios fue definitiva no sólo por su visión desde la teoría y sirvió como plataforma intelectual para pensar en los fenómenos artísticos en México al reformular la crítica de arte que se hacía en el país. Por último, bajo la dirección de Pilar García, la revista se tornó más monográfica, perdió sus secciones y todos sus artículos giran en torno a un problema común (por ejemplo, utopía, conceptualismo, etc.).

Además de la publicación, Curare realizó exhibiciones en la Ciudad de México en sus espacios ubicados en la colonia Roma (Tabasco 327 y Sinaloa 177-2), llevó a cabo asistencias curatoriales y diferentes proyectos de exhibición. Del mismo modo, como grupo y como individuos, Curare produjo una dinámica peculiar en el campo del arte local al propiciar discusiones en

5— Para ver un análisis del boletín/revista consultar Araceli Barbosa, “Curare y la crítica de arte”, *Revistas Culturales Latinoamericanas 1960-2008*, Lydia Elizalde (coord.), Cuernavaca, UAEP-JP, 2010, pp. 247-268. Quizás este es el texto más extenso que se ha escrito sobre la revista.

foros, ya fuera de manera directa, en su propio espacio, o de manera indirecta en otros lugares (como en el FITAC, SITAC o en diversos simposios). Estos debates surgidos en la revista permitieron generar dinámicas de diálogo entre diferentes agentes locales (artistas, curadores, gestores, críticos e investigadores).

Durante toda su existencia, el grupo tuvo relaciones con instituciones públicas y privadas que le permitieron operar de forma constante desde 1991 hasta 2010. Primero se sostuvo a partir de donadores (1991-1993); luego con la colaboración de *La Jornada* (1993-1994); con una Beca Fundación Rockefeller (1994-1997). En el número 11 (1997), contó con apoyo del Fonca; después con la beca del Fonca Edmundo Valadés a partir del número 16 (2000). Los números 17, 20 y 21 se realizaron con un apoyo del Patronato de Arte Contemporáneo (PAC). En su última etapa, la publicación también fue posible gracias a un apoyo de la Fundación Bancomer y por la inserción de fichas patrocinada por Jumex, las cuales mostraban las obras de su colección.

Un análisis completo del boletín/revista podría llevar a un estudio por separado: desde las colaboraciones con artistas para sus portadas e insertos, los apoyos que amigos y colaboradores realizaron, hasta los debates críticos potenciados por su sección “En legítima defensa”, pasando por la notas y críticas sobre exposiciones que se efectuaban en México o en otras partes del mundo. En un principio, estas notas y críticas no venían acompañadas de imágenes para que los lectores se aproximaran a las exhibiciones de primera mano y así pudieran generar su propio criterio. Luego, como es evidente en la publicación, aparecen cada vez más fotografías en sus páginas para crear ensayos visuales. Por su parte, los textos y artículos se redujeron en cantidad para darle paso a textos más extensos y analíticos, por lo que las secciones de la publicación también se van a ir alterando.⁶ Todo ello respondía a la misma transformación del grupo,

6— En el número 3 del boletín (primera época) se pueden identificar algunas secciones que se mantuvieron por un tiempo: “Dogmas” funcionaba como una suerte de declaración de principios de la revista; “Museos” hablaba de lo que sucedía en esas instituciones en México; “Galerías” reportaba y criticaba lo que se exponía en esos espacios; “Del exterior” abordaba lo que sucedía fuera del país; “Tianguis” reportaba lo que ocurría en el mercado del arte; “Publicaciones” obviamente refería a otras publicaciones ya fueran libros o revistas; “Varia” recurría a notas cortas de diversos sucesos del mundo del arte; “Glassnost” reportaba sucesos polémicos; “Documentos” publicaba artículos más extensos, analíticos y teóricos sobre diferentes momentos de la historia del arte; y “Legítima defensa”, sección que permitía una réplica de las personas aludidas en las críticas que publicaba el boletín.

la operación crítica en contexto y por supuesto de las fuentes de financiamiento. Si se observa con cuidado, cada uno de los números reporta un hecho histórico del país (sobre todo en las editoriales) como la devaluación del peso en 1994, la insurrección zapatista ese mismo año y la alternancia de poder en 2000, lo que permite narrar una historia *sui generis* de México a través de la publicación. Todos esos caminos de análisis —y otros que no he señalado— son posibles y cada uno llevaría a diferentes resultados.

Por eso, me gustaría centrarme en el análisis de cuatro problemas que planteó Curare en su momento a través del boletín/revista y que permiten ver esa doble acción de envenenar/curar, eje de la crítica del grupo. En algunos de esos problemas se pueden circunscribir sus acciones más precisas y plantear una nueva forma de comprender el arte en México.

Entre lo mexicano y lo posmexicano

En el primer y segundo boletines de Curare, aparecieron tres textos fundamentales para poder entender una tensión compleja que comenzaba a manifestarse a finales de la década de 1980 y comienzos de 1990. Esta discusión va a durar toda la década, más o menos hasta comienzos de la década del 2000 y que la misma publicación va a acompañar (y en cierto sentido a provocar): qué significa producir arte en México; cómo es que eso llamado “mexicano” puede llegar a expresarse a través de esas obras; y, por supuesto, cómo es que el contexto predetermina o no cierta producción artística. El primer texto es de Olivier Debroise llamado “Arte neoconceptual en México”:⁷ en él señala las ya visibles, aunque incipientes transformaciones del arte producido en el país que iban del llamado neomexicanísimo hacia un arte neoconceptual. Debroise también apunta a una transformación institucional que empieza a interesarse en este tipo de prácticas. Los otros dos textos, escritos por Gabriel Orozco y Abraham Cruzvillegas, originalmente fueron ponencias que se presentaron en la Universidad Iberoamericana a propósito de la mesa redonda Arte e Identidad Nacional, el 29 de noviembre de 1991, coordinada

7— Olivier Debroise, “Arte neoconceptual en México”, *Curare*, (primera época), núm. 1, diciembre de 1991, s/p.

por Haydeé Rovirosa. En la mesa también participaron varios artistas como Silvia Gruner, Eloy Tarcisio y Rubén Ortiz Torres.

El texto de Orozco, “La noción del arte”,⁸ consiste en una reescritura del texto “El escritor argentino y la tradición” de Jorge Luis Borges⁹ y de *Nada es más radical que los hechos* de la familia Boyle, en el que pone en duda a la tradición mexicana como fuente para poder producir arte. Orozco señala, a través de Borges, que el artista sólo debe ser fiel a sí mismo y que su patrimonio es el mundo entero. “Desfase”,¹⁰ el texto de Cruzvillegas, pone en duda algo así como una “sensibilidad particularmente mexicana” y está a favor de la creación de una obra que sea producida desde una experiencia del vivir en México, desde lo particular y desde una realidad inmediata que haga coincidir diferentes relaciones tanto artísticas como contextuales. Resulta interesante cómo Cruzvillegas, hijo de madre blanca y padre indígena y artesano, se aprovecha de las obras de éste para producir la propia y se identifica como “prieto”. Además de los textos, la misma revista *Curare* empieza a reportar varios eventos que tienen que ver con ese tema, como la ya nombrada mesa en la Universidad Iberoamericana o las mesas redondas tituladas La Identidad Nacional Mexicana ante el Tercer Milenio, que se llevaron a cabo el 14 de marzo de 1992 en la Academia de San Carlos.

En general, los textos de Orozco, Cruzvillegas y Debroise es un estado de cosas: desde el inicio, el boletín/revista *Curare* está interesado en preguntar, en un contexto de globalización y de libre comercio, cómo es que se están viendo afectadas tanto la producción artística como las formas de exhibir y de consumir arte en el país. El grupo no sólo reporta esa transformación, sino que la impulsa y la dirige a partir de diferentes operaciones críticas, curatoriales y de debate. Se trata de una suerte

8— Gabriel Orozco, “La noción del arte,” *Curare*, núm. 2, (primera época), abril de 1992, pp. 77-78.

9— “El escritor argentino y la tradición” fue originalmente una conferencia que Jorge Luis Borges dictó en el Colegio Libre de Estudios Superiores en 1951. El texto se publica por primera vez en 1953 en *Cursos y conferencias*, la revista del Colegio Libre. En 1955 aparece en la revista *Sur* y finalmente, dos años después, la pieza pasa a formar parte de un libro de Borges: el volumen *Discusión*, publicado originalmente en 1932 y reeditado por primera vez en 1957. Desde entonces, figura en las reediciones de ese libro de ensayos de 1932.

10— Abraham Cruzvillegas, “Desfase,” *Curare*, núm. 2, (primera época), abril de 1992, p. 78.

desmexicanización del arte hecho en el país que comenzó con la apertura económica de finales de los ochenta.

En el texto de Debroise se puede encontrar plenamente el reconocimiento del cambio del arte en México desde el inicio, cuando apunta que: “Las cosas cambian en el arte mexicano al mismo ritmo que una economía repentina y supuestamente saneada por las políticas de perfil neoliberal”.¹¹ Y más adelante va a señalar que:

En uno de estos vaivenes arquetípicos de la cultura mexicana del siglo veinte, el arte mexicano en tiempos del Tratado de Libre Comercio ha de ser, como era de esperarse, competitivo en el mercado internacional. La llamada “globalización” que proponen desde hace unos años las galerías y los museos europeos y estadounidenses, con su reivindicación de los márgenes, las culturas locales, las diferencias raciales y sexuales ofrece a los artistas de México renovadas posibilidades de compresión y de difusión de sus obras. Paradoja solo aparente: en el terreno de la cultura la integración pasa por la validación de lo exclusivamente propio, aquí y allá.¹²

Sin embargo, Debroise reconoce que hay otros artistas “menos conformes” y “menos fáciles” que se resisten a involucrarse en el *mainstream* neomexicano. Esos artistas, a los que llama neoconceptuales, como Silvia Gruner y Gabriel Orozco, son producto de las mismas lógicas económicas; sin embargo, no les interesa participar en esa dialéctica identitaria, son resultado de intercambios (de país y también de lenguajes) y no de arraigos.

En 2001, nueve años después de la publicación de los textos de Debroise, Orozco y Cruzvillegas, en el número 17 se publicaron las memorias del simposio llamado El Insidioso Gusto por lo Global. Arte para un Siglo Post-México,¹³ coordinado por Cuauhtémoc Medina y financiado por el PAC y la UDLA-P. Como el mismo Medina refiere, la discusión del simposio se centró en la comparación entre el neomexicanismo y la emergencia de la escena global neoconceptual, con lo que se hizo evidente que

11— Debroise, “Arte neoconceptual en México”, s. p.

12— *Idem.*

13— Participaron con ponencias Cuauhtémoc Medina, Olivier Debroise, Pip Day, Taiyana Pimentel, Michèl Faguet, Osvaldo Sánchez, Rubén Ortiz.

ni el arte neomexicano había tenido una crítica compleja (era pensado solo desde su carácter comercial e identitario), ni que se comprendía del todo la pertinencia del arte “neoconceptual” en el contexto mexicano.

Más allá del contenido de cada una de las ponencias que se publicaron, hay dos cosas que hay que notar de primera mano: las obras de los artistas que ilustran los textos. Hay obras de Carlos Amorales, Minerva Cuevas, Santiago Sierra y Francis Alÿs, entre otras. La presencia de sus obras sugiere que ya eran una referencia para algunos de los miembros de Curare y de sus interlocutores, y de que el arte en México ya se había transformado. El otro asunto se deja ver en que diversos agentes del campo del arte local están pensando en asuntos similares y que la discusión trasciende Curare, generando un debate colectivo más amplio.

En ese sentido, ese simposio evidencia que la discusión por el arte hecho en México bajo la dinámica de la globalización se estaba empezando a teorizar de forma cada vez más eficiente, compleja y que llevaba a pensar cómo México podía participar en la globalización y generar formas de autorrepresentación artística, que a su vez incidieran en la cultura global. Para 2001, *curar* no sólo era una operación crítica del contexto local, sino que tenía que ver con la manera en que el arte local y sus instituciones podían participar de la cultura global de forma activa, en las dinámicas de centro-periferia. En ese sentido, el arte se definía como una actividad relacionada con lógicas y dinámicas en la tensión entre lo local y lo global; al mismo tiempo, el arte se convierte en el epítome en el que se pueden observar las operaciones de la globalización. Tanto el lugar del arte (en el sentido de su circulación) como los lugares y sujetos que el arte enunciaba permitían señalar nuevos fenómenos económicos de precarización y de superabundancia, nuevas condiciones fronterizas y urbanas y también la evidencia de la constitución de nuevas subjetividades y nuevas instituciones. *Curare* se entendía como una operación de posicionamiento crítico frente a la cultura global.

Curare entiende rápidamente que el nuevo arte surgido a finales de la década de 1980 (y que se va a convertir en referente global años más tarde) debe ser curado, a la vez que proponer una crítica hacia ese fenómeno a través de replantear las formas en que la historia del arte en el país era narrada por algunas instituciones. Un ejemplo es el Instituto de Investigaciones Estéticas (quienes insertaban el catálogo de sus publicaciones en la revista *Curare*, por lo que recibía apoyo del Instituto), de la Universidad

Iberoamericana y del Cenidiap, a pesar de que muchos de los miembros de Curare formaban parte de esas instituciones también. Curare comprendió desde el inicio que la globalización —entendida como un fenómeno estético y no sólo económico— requería una operación curatorial, crítica y narrativa diferente a la que se venía haciendo en México desde las instituciones de investigación en el país.

Hacia otra historia del arte mexicano

El viernes 25 de febrero de 1994, cuando el boletín era parte de *La Jornada*, se publicó una convocatoria llamada “Programa de becas”; en ésta se llamaba a investigadores y estudiantes de las ramas de historia del arte, filosofía, antropología y disciplinas a fines a presentar propuestas de investigación para llevarse a cabo en México. Financiado por la Fundación Rockefeller, el programa ofrecía 3500 dólares y estaba “particularmente enfocado en revisar la historia de los discursos culturales y analizar los mecanismos legitimadores, tanto externos como internos, y sus efectos en la producción, circulación y recepción de la plástica en México”.¹⁴ Los dos primeros ensayos resultado de esa beca se empezaron a publicar en 1996, en el número 9. El primero fue “Dispositivos míticos en las visiones del arte mexicano del siglo xx” de Francisco Reyes Palma; en él se describen las operaciones de mitologización de las narrativas del arte mexicano para mantener la hegemonía cultural de ciertas prácticas artísticas. En el segundo texto, con el título “The Politics of the Primitive and the Modern: Diego Rivera at MoMA in 1931”, Sabine Mabardi señala que la exposición de Rivera en el MoMA fue producto de un panamericanismo cultural y un mecenazgo corporativo.

A través del título de ambos textos puede apreciarse que la operación de Curare consistía en una reconsideración de la historia del arte para generar estrategias narrativas y contranarrativas con el objetivo de desnacionalizar el arte hecho en el país. A partir de lo anterior, Curare promovió un contrapunto con la manera en que se había construido el discurso del arte nacional, tanto en México como desde otras partes del mundo.

14— “Programa de becas”, *Curare*, núm. 2, (segunda época), *La Jornada*, 25 de febrero de 1994.

Identificar los momentos de mitologización, de politización y de crítica resultaba indispensable para esa tarea. Había que señalar la manera en que las articulaciones del poder generaban ciertas categorías que se habían vuelto fundacionales: la idea del mestizo y de la modernidad del arte local, por ejemplo. Desde esa perspectiva, para Curare, la revisión de la historia siempre resultó fundamental para dismantelar la noción de historia local, además de señalar los usos ideológicos que ésta había tenido por los regímenes de turno y que había permitido generar, entre otras cosas, exposiciones de gran envergadura como *México. Esplendores de 30 siglos* (1990).

Dos ejemplos de lo anterior son los artículos “Explosión de la ciudad: un problema de fechas”¹⁵ de Esther Acevedo y “Una manifestación maravillosa de variedad ordenada humanamente en la naturaleza. Entrevista con Stanton L. Catlin”,¹⁶ una entrevista que realizó Renato González Mello a Catlin. En el primer artículo, Acevedo revisa las obras de paisaje de Siqueiros, en particular del paradigmático *Explosión de la ciudad*. Luego de revisar el aparato crítico sobre esta obra, Acevedo llega a la conclusión de que todas las personas que habían hablado sobre ella consideraron mal el año de ejecución: Siqueiros la fechó en diferentes años, según sus intereses, y no en 1945, año real de su realización. Esa operación de revisión permite ver cómo las narrativas de artistas con gran reconocimiento incluso se podían cuestionar a partir de una revisión de la historia del arte. Por otro lado, la entrevista de González Mello permite reflexionar sobre las relaciones artísticas entre México y Estados Unidos en el siglo xx a partir de la experiencia de Catlin. De esta manera, para Curare, la historia del arte se presentaba más como un desacuerdo que como una explicación teleológica y naturalizada.

Además de las revisiones sobre la historia del arte que aparecían en la revista, uno de los proyectos que permitió pensar en esas nuevas condiciones narrativas y de puesta en juego de la historia fue la colección *Hacia Otra Historia del Arte*. Con de cuatro tomos y publicada en 2004, Curare participó como parte de la producción. El proyecto editorial —coordinado por Esther

15— Esther Acevedo, “Explosión de la ciudad: un problema de fechas”, *Curare*, núm. 9, julio/septiembre de 1996, pp. 53-58.

16— Renato González Mello, “Una manifestación maravillosa de variedad ordenada humanamente en la naturaleza. Entrevista con Stanton L. Catlin”, *Curare*, núm. 12, enero-junio de 1998, pp. 80-106.

Acevedo en colaboración con Stacie Widdifield—permitió señalar algunas vías de desarrollo de lo que se enunció diez años antes con los insertos en las revistas. En otro formato, la colección daba visibilidad a las inquietudes del grupo y señalaba nuevas metodologías de análisis para futuras investigaciones.

Estas revisiones sobre la historia no sólo pusieron en crisis la narrativa del arte nacional, sino que transformaron la manera de pensar las condiciones de la contemporaneidad del arte en México.

La instalación: entre la modernidad y la posmodernidad

La exposición *Si Colón supiera... 11 instalaciones efímeras* (1992)¹⁷ estuvo organizada por el grupo Curare para el ahora extinto Museo de Monterrey; en ella participaron Jimmie Durham y Javier de la Garza, entre otros. Además de la exposición, también ocurrió el seminario *Escultura abierta o instalación: un intento por definir una nueva práctica artística*. A partir de esa experiencia, Curare publicó en su boletín 4-5 las reflexiones de Francisco Reyes Palma, Rina Epelstein, Osvaldo Sánchez y Cuauhtémoc Medina. Tanto la exposición como el seminario evidencian un estado de cosas: la transformación de las prácticas artísticas en el país, que pasaban de una forma de pintura (leída como una afirmación de la identidad nacional) hacia otra que era asociada con un arte neoconceptual. Se buscaba “instalar” y “curar” estas prácticas; por eso se debía reformular tanto el dispositivo de exposición que las mostraba como la crítica y la historia que permitía su comprensión. Entonces, ¿cómo hablar de ese tipo de prácticas y cómo exponerlas sin una teoría que permitiera una argumentación para comprenderlas? Curare asumió esa tarea y se convirtió en una de las primeras organizaciones en pensar complejamente todo el asunto.

En ese sentido, las aportaciones de Francisco Reyes Palma sobre la instalación resultan indispensables. Para él, la instalación

17— *Si Colón supiera... 11 instalaciones efímeras* se llevó a cabo del 8 al 15 de octubre de 1992. El equipo curatorial estuvo conformado por Olivier Debroise, Cuauhtémoc Medina y Rina Epelstein; con obra de Celia Álvarez Muñoz, Maria Thereza Alves, José Bedia, Conchita Benavides, Enrique Canales, Alicia Ceballos, Javier de la Garza, Jimmie Durham, Antonia Guerrero, Diego Gutiérrez, Laura González, Gabriel Orozco y Eugenia Vargas.

es un género artístico que resulta problemático porque tiene que ver con operaciones de desmaterialización: la del objeto, del sujeto de la representación, la espaciotemporal y la del campo artístico. Del mismo modo, la instalación permite pensar en nuevas condiciones del espectador porque se vuelve participante de la obra, ya que está hecha para alterar de manera singular su percepción.

Las reflexiones de Reyes Palma no sólo tienen que ver con las consideraciones históricas o teóricas de la instalación, sino que también reporta qué está sucediendo con el arte contemporáneo en el país. En particular se puede resaltar el texto “Arte y mugre”,¹⁸ reseña sobre la exposición que se realizó en 1993. En su texto, Reyes Palma describe las instalaciones que presentó el grupo Temístocles 44 en la casa ubicada en la dirección de la colonia Polanco; refiere a las obras de Luis Felipe Ortega, Eduardo Abaroa y de Sofía Taboas, entre otros. Reyes Palma fue el único miembro de Curare que escribió en todas las revistas.

El problema central de estas reflexiones era tratar de definir qué era una instalación y qué tipo de operaciones realizaba. Sin entrar en detalles, resulta evidente que los textos abordan el tema, cada uno a su manera, desde al menos cuatro puntos de vista. El primero, histórico, se pregunta cuándo aparecen las llamadas instalaciones. El segundo está relacionado con la identificación de una operación diferente del espacio y el tiempo que redefinen la forma de exhibición, aunque también propone concebir el tiempo del arte. En el tercer punto aparece una teoría que reflexiona sobre las instalaciones como una crisis de la modernidad a propósito de una posmodernidad.¹⁹ Por último, se formula la pregunta sobre a qué espacio pertenecen las instalaciones, si al espacio alternativo o al institucional: se sabía que este tipo de prácticas no habían surgido desde los museos, aunque en esta oportunidad eran exhibidas en el Museo de Monterrey. Durante la década de 1990 y comienzos de los 2000, la instalación se convierte en la práctica artística que debe ser curada tanto por los mismos artistas como por los curadores y críticos.

18— Francisco Reyes Palma, “Arte y mugre”, *La Jornada*, 15 de mayo de 1993.

19— Muchos de los textos de *Curare* giran en torno a la posmodernidad y su definición. No es casual que uno de referencia sea “La escultura en el campo expandido” de Rosalind Krauss. Por ejemplo, puede referirse a Rina Epelstein, “Aproximación a la definición”, *Curare*, núm. 4-5, (primera época), invierno de 1992- primavera de 1993, pp. 39-43.

La instalación se encuentra en un intersticio entre varias cosas (como el mismo grupo Curare): entre la institución y la alternatividad, entre el paisaje y la arquitectura, entre la historia de arte local y la extranjera, entre la escultura y el objeto,²⁰ entre la participación del público y su observación. El objetivo era posicionar ese tipo de prácticas desde su ambivalencia espacial, que se desplazan, emplazan y señalan el sitio en el que se ubican. Ese fenómeno —que sucedía en la Ciudad de México y en otras ciudades como Monterrey— permite pensar cómo el arte se ha transformado y cómo ahora pertenece a una dinámica móvil y descentrada, que se puede relocalizar en otro contexto, que puede convocar a una comprensión nueva del arte local y que debe teorizarse y exhibirse simultáneamente. Así, la instalación es el arte que señala las operaciones de la globalización.

Lo que plantea esta visión es que el arte sí está arraigado al espacio, por lo que la instalación señala diferentes aspectos del espacio al pertenecer a un contexto, aunque el arte también puede ser relocalizado poniendo en crisis las nociones de espacio y tiempo más tradicionales. Por eso no es de extrañar que muchas personas que curaban ese tipo de prácticas no se pusieran de acuerdo en las operaciones para exhibirlas ni que todos los artistas tuvieran las mismas ideas. Algo que registra particularmente el boletín/revista *Curare* es que no había acuerdos en relación con el deber ser de la crítica, la historia, la exhibición y fundamentalmente la producción artística; por lo que los debates fueron intensos y muchas veces definitivos en relación con esas prácticas.

Lo que movilizó el debate sobre las instalaciones en el arte mexicano fue tanto su desnacionalización como el cuestionamiento por la condición moderna del arte local.

20— Otro caso que puede ser una fuente de análisis es la exposición *Objeto/Sujeto* que se realizó entre 1993 y 1994 en el marco del Festival Internacional Cervantino en la ciudad de Guanajuato y que más tarde se trasladó al Museo de Monterrey. Con un enfoque más histórico, la exposición planteaba cómo el uso de objetos en el arte cuestiona las categorías artísticas modernas. Algunos artistas participantes fueron Francisco Toledo, Remedios Varo, Felipe Ehrenberg, Francis Alÿs y Carla Rippey en colaboración con Peyote y la Compañía.

Género, cuerpo y disputa

En 1997, el número 11 de *Curare* reseñó una exposición que tuvo relevancia en el contexto local: *Las transgresiones al cuerpo* en el Museo Carrillo Gil, curada por Edgardo Ganado Kim. La exhibición traía a escena el tema del cuerpo, su representación y la diversidad sexual, que no aparecía en las discusiones del arte mexicano contemporáneo. Aunque el cuerpo y su representación habían sido fundamentales para el arte durante la década de los ochenta y noventa, la crítica de arte local sólo señalaba ese asunto de forma superficial sin hacer un análisis complejo del fenómeno.

La exhibición destaca no sólo por la cobertura que hizo *Curare*, sino por la manera en que posteriormente se continuó haciendo referencia a sexualidades y corporalidades diferentes, así como apuntes sobre las teorías de género y feminista. Esto no sólo tenía que ver con el interés de los curadores, sino con la manera en que se empezaba a entender el papel del cuerpo, el género y la sexualidad en y desde el arte. Aunque *Curare* no publicó constantemente este tipo de artículos, sí fue un espacio indispensable para generar una reflexión sostenida durante años: el género y el cuerpo también necesitaban ser curados.

En 1998, en el número 13 se publica un artículo llamado “Feminist Vision. Ethics and Aesthetics in *La Correa Feminista*” de Rebecca E. Biron. El ensayo establece las relaciones entre la ética y la estética para eliminar hábitos de pensamiento patriarcales. *La Correa Feminista* era una publicación periódica del Centro de Investigación y Capacitación de la Mujer (CICAM) que, según Biron, entrelaza ensayos visuales y textuales para “poner en duda los límites del feminismo, se mueve en la frontera entre lo real y lo imaginario, entre el sujeto político hablante y la mujer imaginada que, simultáneamente, produce y consume representaciones de su propio cuerpo”.²¹ Otra referencia importante la conforman el trío de textos del número 21: Mónica Mayer, Karen Cordero y Carlos Arias. El artículo de Mayer, “Clase, género y arte: que no las veamos no quiere decir que no estén”,²² hace

21— Rebecca E. Biron, “Feminist Vision. Ethics and Aesthetics in *La Correa Feminista*”, *Curare*, núm. 13, julio-diciembre de 1998, p. 106.

22— Mónica Mayer, “Clase, género y arte: que no las veamos no quiere decir que no estén”, *Curare*, núm. 21, enero-junio de 2003, pp. 8-15

una reflexión sobre las diferentes causas de invisibilización de las mujeres en el arte, entre las que se encuentran condiciones raciales y socioeconómicas. El texto de Karen Cordero —una de las fundadoras del grupo— “Reflexiones sobre ‘lo femenino’ en el arte contemporáneo”²³, propone un “feminismo de la diferencia” que trate de visualizar al sujeto, más que como diferente, como sitio de diferencias que nos sensibilizan a la otredad. Finalmente, el texto de Arias “Forma e identidad de la forma”, a través de un análisis de su propio trabajo, plantea la manera en que las representaciones de género han sido condicionadas por una cultura falocéntrica y cómo es que eso afecta a la forma del arte.

Años después de la crítica que se realizó a la exposición de Ganado Kim, José Luis Barrios y la misma Cordero escribieron sobre el cuerpo y el deseo desde otra perspectiva. Cordero²⁴ realiza una lectura novedosa de los murales del Palacio de Bellas Artes a partir de las disposiciones del cuerpo en los murales y de los bocetos preparatorios. En su análisis, llega a la conclusión de que en la forma de representación corporal de esos murales se inscriben significaciones retóricas particulares e históricas. Barrios²⁵ revisa el trabajo de Melanie Smith y de Francis Alÿs desde Deleuze: propone analizar las estrategias estéticas de esos dos artistas que permiten abordar el problema de las máquinas deseantes nómadas, a partir de la vista panorámica del flujo y del desplazamiento horizontal del afecto. Así se demuestra que el pensamiento sobre los asuntos del cuerpo y del deseo se van apuntalando en la revista en función de nuevas formas de teorización y de una reconsideración de la historia del arte desde otras perspectivas, que replantean a su vez las nociones de crítica.

Curare fue un parteaguas sobre la crítica de arte en función de la representación de género, del cuerpo y las disidencias sexuales; puso en el centro del debate una reflexión que había sido expulsada de la crítica local durante la segunda mitad del siglo xx. Con lo anterior, el grupo instauró nuevas lógicas de crítica relacionadas con los fenómenos y las imágenes marcados

23— Karen Cordero Reiman, “Reflexiones sobre ‘lo femenino’ en el arte contemporáneo”, *Curare*, núm. 21, enero-junio de 2003, pp. 16-19

24— Karen Cordero, “Narraciones corpóreas e incorporaciones en los murales de Bellas Artes”, *Curare*, núm. 24, julio-diciembre, 2004, pp. 67-83.

25— José Luis Barrios, “Afecto, carne social y máquina deseante”, *Curare*, núm. 27, julio-diciembre de 2006, pp. 82-94.

por el género y el cuerpo que empezaron a aparecer desde la década de 1980.

Los noventa como punto de reflexión

El último número de *Curare* (33-34) —publicado en colaboración con Carla Herrera Pratts en 2010 cuando Pilar García fungía como directora— está dedicado al conceptualismo en México. Este tema dio inicio a la revista, en el primer artículo escrito por Olivier Debroise. Sin embargo, la última edición cuestiona y revisa la existencia de un conceptualismo local. El texto de Debroise pensaba en las prácticas neoconceptuales de comienzos de la década de los noventa como las que eran susceptibles de ser curadas; sin embargo, en 2010, se pensaba desde una perspectiva histórica que incluía a los artistas de la década de los setenta, algo que la emergencia noventera había hecho de manera tímida. La discusión sobre el conceptualismo volvía no desde la curaduría, sino desde la historia: para entonces, el conceptualismo ya había sido instituido como práctica recurrente en todos los ámbitos del campo artístico local.

En su último número monográfico, *Curare* se volvía una reflexión sobre sí misma y su proyecto histórico, crítico y curatorial. En 2010, el grupo ya no podía hacer otra cosa que reconocer su propia condición de posibilidad desde una perspectiva histórica como farmacia mexicana.



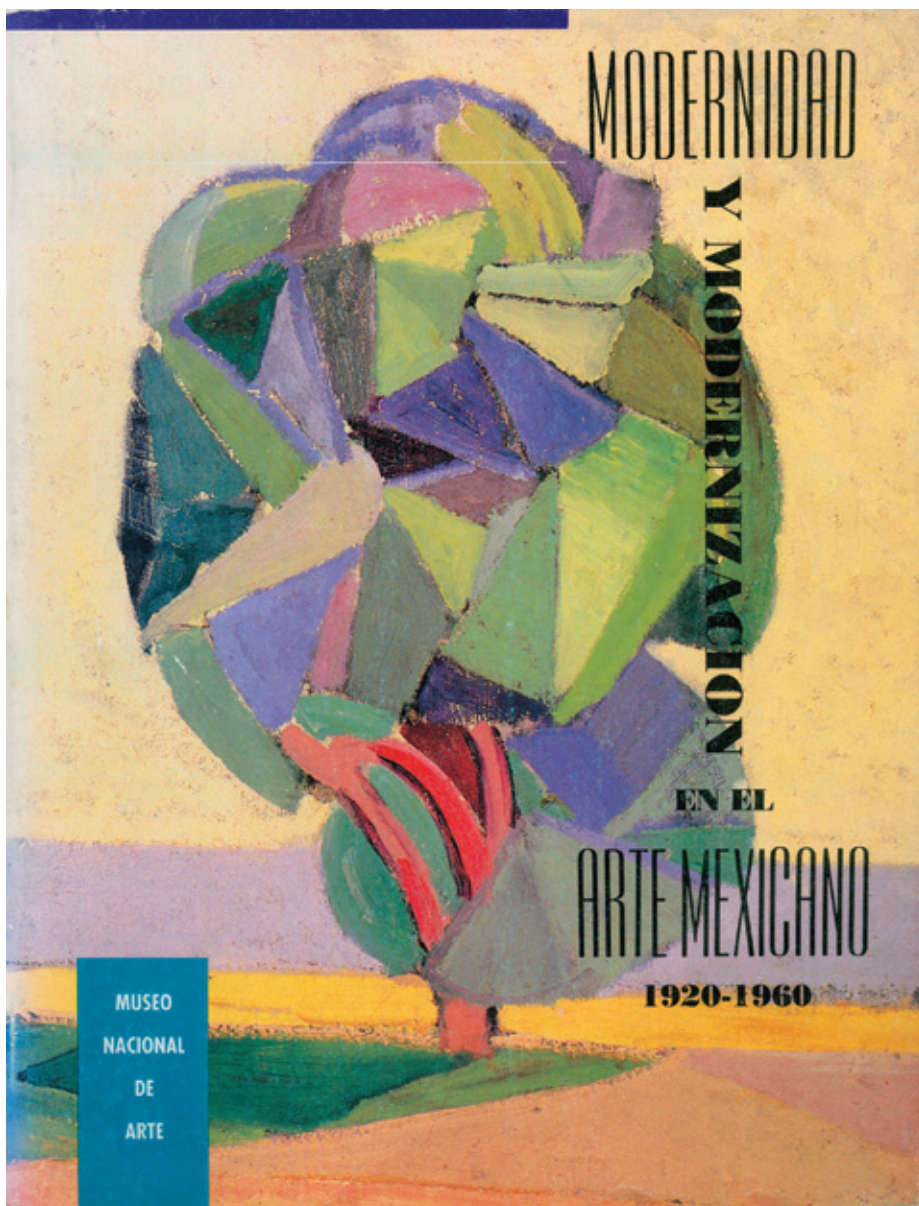
Separadores de archivo con nombres de las secciones del boletín *Curare*—Hanging file folders with names of the sections of *Curare's* bulletin, s.f.—n.d. Cortesía—Courtesy Curare, A.C. Foto—Photo: Jaime González

Ejercicios de resistencia y contrapeso. Un espacio crítico para las artes

**Exercises of Resistance
and Counterbalance:
A Critical Space for the Arts**

Modernidad y modernización en el Arte Mexicano

Munal, 1991



Como parte del proyecto *Ciudad de México años 20's-50's*, el Instituto Nacional de Bellas Artes presenta, a través del Museo Nacional de Arte, la exposición *Modernidad y modernización en el arte mexicano: 1920-1960*.

La muestra plantea una revisión de la producción plástica del periodo. Están presentes las búsquedas y propuestas, por definir el arte moderno en la perspectiva de México, así como transformaciones estilísticas derivadas del contacto con las vanguardias internacionales. Las obras dan cuenta de las diversas soluciones, a veces contrapuestas, del arte mexicano ante profundos cambios históricos y artísticos.

Se exponen las proposiciones estéticas que transformaron el arte de nuestro país, ya la vez, la vertiente nacionalista en su doble aspecto de reivindicación de lo popular y lo indígena, y de beligerancia política.

A través de pinturas, esculturas y obra gráfica se observan los procesos de urbanización, desarrollo industrial y reanudación de la red de comunicaciones—iniciada desde el porfiriato— en un México que desde los años que siguieron a la revolución y hasta la década de los cincuenta, buscó integrarse al concierto de las naciones modernas.

Junto al crecimiento tecnológico y social, el arte registró las aceleradas modificaciones físicas y culturales del país, con sus respectivos cambios de lo rural a lo urbano.

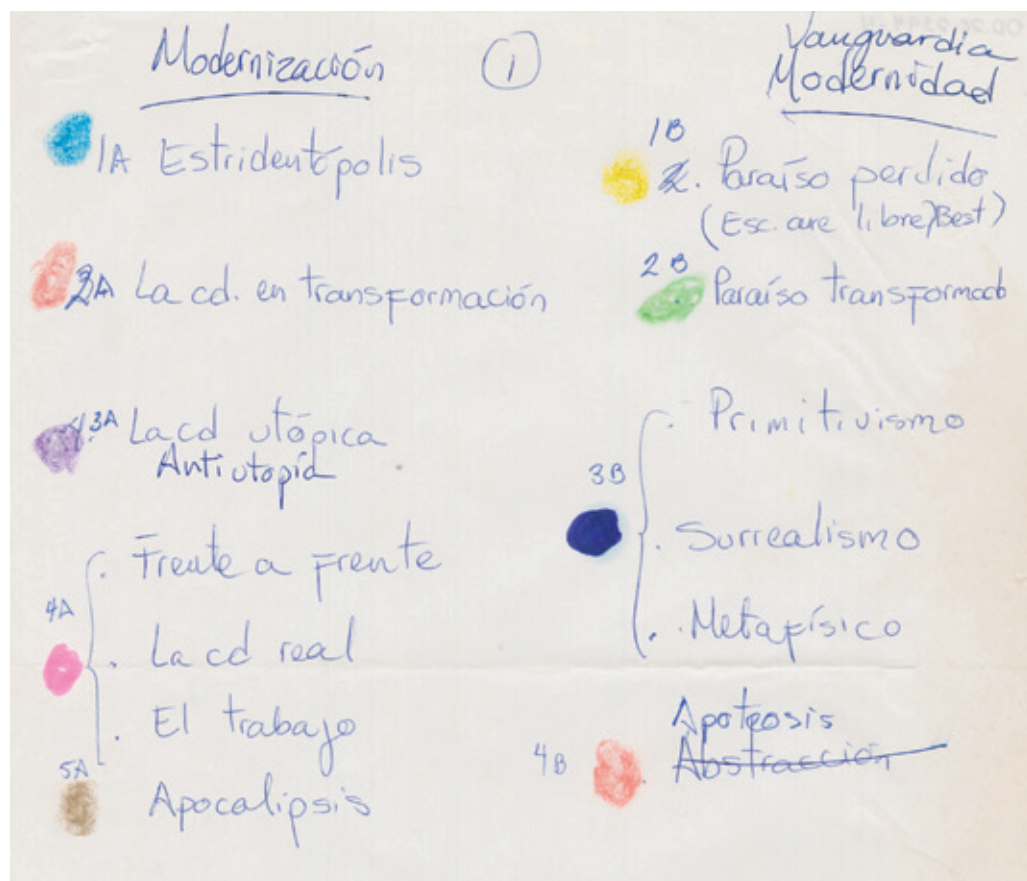
Frente a los intentos de consolidación de distintos gobiernos, los artistas asumieron diversas posiciones creativas, de acuerdo con sus convicciones estéticas,

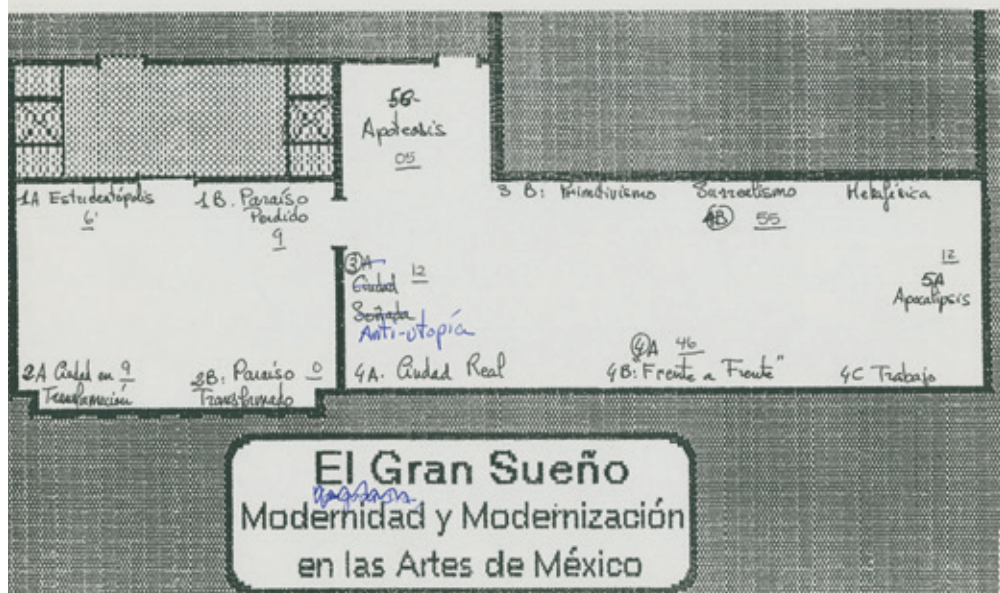


Ramon Alva de la Canal (1892-1985).
El café de noche, 1930
Óleo y collage sobre tela, 78 X 64 cm

Fernando Léal (1896-1964).
El indio del sarape rojo, 1921
Óleo sobre tela, 168 X 108.5 cm







Croquis de la exposición—Exhibition sketch *El gran sueño. Modernidad y modernización en las artes de México*, s.f.—n.d. [Cat. 17]

El gran sueño de la modernidad

El gran sueño de la modernidad era el título elegido y acordado para la actual exposición del Museo Nacional de Arte (Munal). Por razones para mí incomprensibles, y en niveles de decisión que desconozco, se censuró ese título. *Modernidad y modernización en el arte mexicano, 1920-1960*, que debía ser su subtítulo, quedó como único. Lo cual, desde luego, no afecta mayormente ni el sentido ni la realidad de la exposición.

El gran sueño de la modernidad es parte de un proyecto mayor y ambicioso del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes que se refiere a esa intención y realidad de la ciudad de México después de la Revolución. Una de mis preocupaciones es que, por lo menos en lo que a mi impresión toca, al público no ha pasado en general la idea del gran proyecto, sino que éste se ha quedado en las exposiciones y las acciones particulares, no suficientemente relacionadas entre sí.

Modernidad y modernización... tiene la peculiaridad de ser una exposición resultante de un trabajo de investigación previo, realizado entre quienes tuvimos que ver en el asunto. Cualquiera que sea la opinión del espectador, vale la pena reconocer que no se sacó una exposición de la manga, sino que se hizo un trabajo anterior cuyo resultado vino a ser la muestra que ahora podemos ver en el Munal.

La discusión sobre cómo en el terreno de las artes plásticas se estableció la modernidad en México, cuáles formas asumió, cuáles fueron sus ligas con otros muchos fenómenos del abanico cultural mexicano entre 1920 y 1960, y con la escena internacional, así como sus relaciones con el poder y la cambiante política de los regímenes "revolucionarios"; todo eso no puede dilucidarse sino en presencia de las obras que hicieron los artistas.

La primera gran virtud de la exposición del Munal es precisamente la de mostrar que ni el muralismo ni los "Tres grandes" (Rivera, Orozco, Siqueiros) ni la "escuela mexicana" comprenden la realidad del arte mexicano entre 1920 y la

mitad del siglo. Digamos que ése fue el punto de partida. El arte mexicano de esas décadas se abre en un abanico de posibilidades extraordinario, de conjunciones y disyunciones que las visiones generales popularizadas tendían a ignorar, pero que hace años hemos empezado a recuperar. Investigaciones, coloquios, artículos y exposiciones diversas (entre ellas algunas recientes del Museo de Arte Moderno, del propio Munal, del Museo Estudio Diego Rivera y etcéteras) han venido trabajando hace años en esa "nueva lectura" del fenómeno artístico y cultural. En ese sentido la muestra *Modernidad y modernización...* puede verse como una especie de primer resultado general. Pero al mismo tiempo es un punto de partida.

Quiero con ello decir que la exposición confirma la existencia en esos años 20-50 de una gran variedad de opciones plásticas cargadas de significados y conceptos dispares acerca de la idea misma de modernidad. Y al mismo tiempo propone unas determinadas lecturas del fenómeno, apoyadas en un seminario previo.

Esa es la segunda gran virtud, para mí, de lo que se expone en el Munal. Olivier Debrouse, curador invitado, con Constantino Lameiras, museógrafo, apoyado en las propuestas particulares de Teresa del Conde, Karen Cordero, Rita Eder, J. A. Manrique, Luis Martín Lozano, Ana Isabel Pérez Gavilán y Francisco Reyes Palma (asistentes al seminario), encontró la manera de que la obra dialoguen entre sí de tal forma que provocan en el espectador necesariamente una serie de reflexiones inusitadas.

Seguramente nuestras ideas sobre los fenómenos artísticos de esas décadas no serán las mismas que teníamos al proponer el discurso expositivo. La confrontación de las obras crea una especie de discurso propio, autónomo de algún modo, y generador de nuevas ideas. La comprensión del fenómeno Tamayo, que

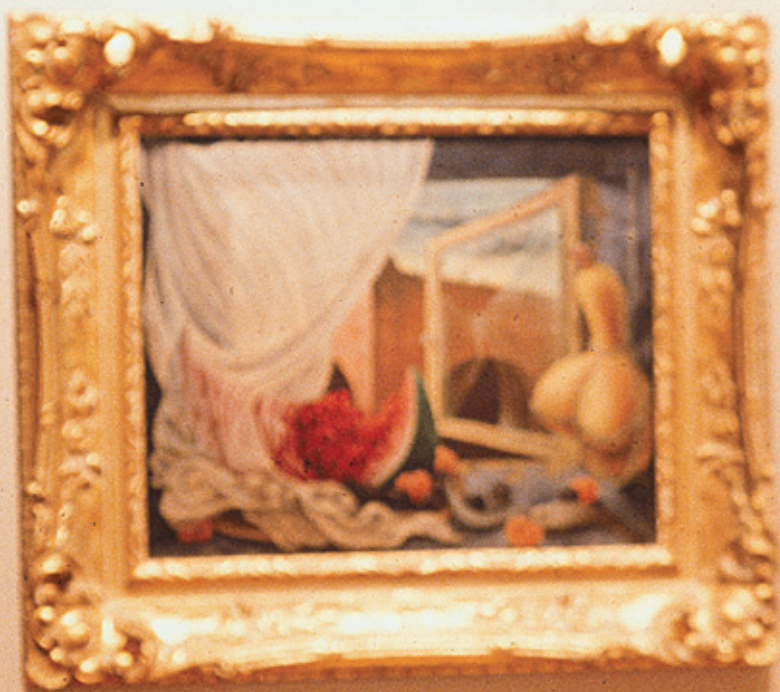
se levanta en los cuarenta como el polo opuesto, resulta mucho más rica a partir de la muestra que permite ver literalmente cómo sus desarrollos posteriores se afinan en principios tempranos cocinados en el controvertido medio mexicano; así como el posterior vuelco de la generación de "ruptura" en los años cincuenta nos resulta más explicable por sus coincidencias con corrientes subterráneas o contracorrientes artísticas en el medio... Por sólo citar dos ejemplos, entre muchos posibles.

La exposición del Munal resulta así no sólo una reunión inusitada de obras poco vistas y algunas nunca expuestas, de artistas unos muy conocidos y otros muy poco presentes en la conciencia del público, entrecruzados con algunos artistas de otros medios (Picasso, Severini), lo que basta para hacer de ella un hecho memorable: es también un acto provocador.

El trabajo de Debrouse y Lameiras, con el eficaz apoyo del equipo del Munal, es un logro indudable al que quizá sólo se pueda atribuir una cierta aglomeración de obras en algunas secciones, por carencia de espacio suficiente. No es una exposición "fácil", sino que, por su carácter propositivo, fuerza al espectador a una visita cuidadosa y lo expone a una serie de confrontaciones sorpresivas.

Por su parte el catálogo, que desgraciadamente no estuvo listo el día de la inauguración, reúne una serie de estudios debidos a los miembros citados del seminario que preparó la base de la muestra. Son estudios sin duda controvertibles y que deberán ser discutidos ampliamente. También ellos en muchos casos provocadores.

Modernidad y modernización... ha sido solicitada por museos de Monterrey, Dallas y Frankfurt. Sería una lástima que esa posibilidad de que viaje una exposición no sólo mexicana, sino generada en México, no se concretara. No es una casualidad que museos del exterior la hayan solicitado: en estos tiempos de posmodernidad y de revisiones finiseculares, mostrar esa otra cara de la cultura mexicana tiene un sentido casi emblemático.



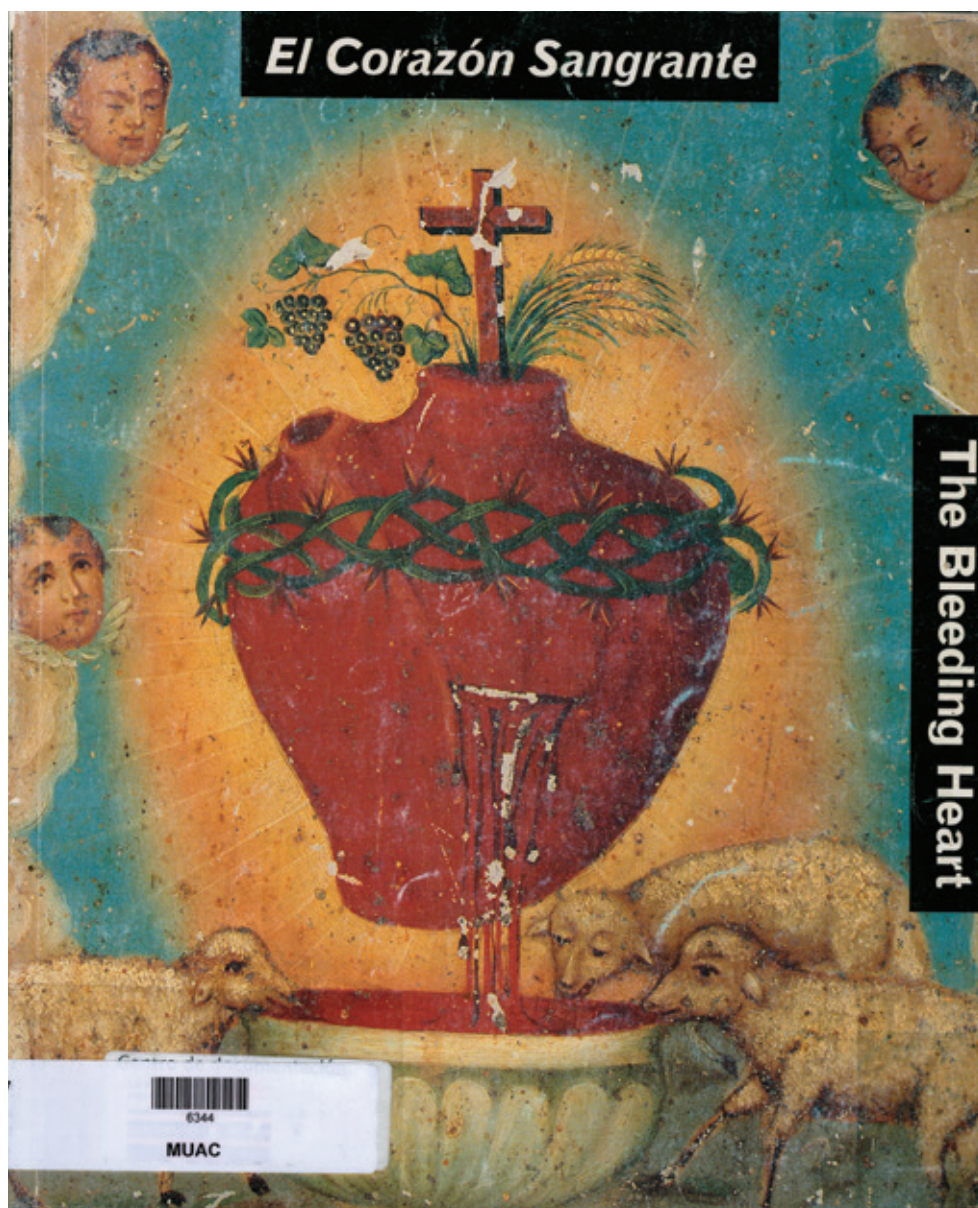
Autor no identificado—Unidentified author, Fotografía del montaje—Mounting photograph *Modernidad y modernización en el arte mexicano*, 1991 [Cat. 21]



El corazón sangrante

The Bleeding Heart

ICA, 1991



The Institute of Contemporary Art



955 Boylston Street, Boston MA 02115-3194
telephone: 617.266-5152 fax: 617.266-4021

BOLETIN DE PRENSA
PARA SU INMEDIATA DIFUSION

CONTACTO:
en inglés: Arthur Cohen o
Cynthia Crawford
(617) 266-5152
en español: Cecilia Soriano-
Bresnahan/ Boston
Communications Group
(617) 566-5314

**EL I.C.A. ANUNCIA LA PROXIMA EXPOSICIÓN,
EL CORAZÓN SANGRANTE/THE BLEEDING HEART
25 de octubre, 1991 - 5 de enero, 1992**

Boston, MA - Organizada por el Instituto de Arte Contemporáneo en Boston, la exposición *El Corazón Sangrante/The Bleeding Heart* podrá ser visitada del 25 de octubre de 1991 al 5 de enero de 1992, antes de que sea enviada al extranjero como parte de una gira de tipo internacional.

El Corazón Sangrante/The Bleeding Heart es la primera exposición importante que liga la obra reciente de dieciocho artistas de origen mexicano, cubano y chicano a las muy diversas influencias de la iconografía azteca, las tradiciones religiosas católicas y al trabajo pictórico de la renombrada artista mexicana Frida Kahlo.

La exhibición *El Corazón Sangrante/The Bleeding Heart* centra su interés en aquel arte inspirado en la imagen del corazón sangrante, un icono que ha servido de símbolo muy importante para la cultura mexicana, a través de los siglos. Historicamente, el corazón sangrante ha supuesto la existencia

. . . mas . . .

news release

El Corazón Sangrante



The Bleeding Heart



ARTISTE

Artistas que se incluyen en la exposición Artists Included in the Exhibition

David Avalos
José Bedia
María Magdalena Campos
Juan Francisco Elso
Julio Galán
Javier de la Garza
Silvia Gruner
Enrique Guzmán
Frida Kahlo
Ana Mendieta
Jaime Palacios
Adolfo Patiño
Néstor Quiñones
Michael Tracy
John Valadez
Eugenia Vargas Daniels
Nahum B. Zenil

El Corazón Sangrante/The Bleeding Heart also includes performance works by Astrid Hadad and Guillermo Gómez-Peña.

Organizado por / Organized by

**The Institute of Contemporary Art
BOSTON**

El Corazón Sangrante/The Bleeding Heart ha sido posible gracias a una subvención del Lila Wallace-Reader's Digest Fund.

Las siguientes instituciones e individuos han proveído fondos adicionales: AT&T, cuya subvención ha costado parcialmente una serie de exposiciones internacionales; Ellen Pons; el National Endowment for the Arts, un organismo federal; y el Real Colegio Complutense, Inc.

El Corazón Sangrante/The Bleeding Heart has been made possible by a major grant from the Lila Wallace-Reader's Digest Fund.

Additional support has been provided by AT&T, whose grant has funded in part a series of international exhibitions; Ellen Pons; the National Endowment for the Arts, a federal agency; and Real Colegio Complutense, Inc.

Catálogo de la exposición

Como parte de la exposición, el Instituto de Arte Contemporáneo de Boston ha editado un catálogo bilingüe que distribuye la University of Washington Press, de Seattle.

Exhibition Catalog

Accompanying the exhibition is a 176-page bilingual catalog published by The Institute of Contemporary Art, Boston, and distributed by the University of Washington Press, Seattle.

Related programming at The ICA, except where otherwise noted.

**Astrid Hadad: Heavy Nopal
A Cabaret Performance**
October 24 & 25, 9:00 pm
The Jorge Hernandez Cultural
Center, Villa Victoria,
85 West Newton Street, Boston

Curatorial Walk-through
October 27, 2:00 pm

Artists-in-Residency Program
November 18-23

**1991 (The Rediscovery
of America by the Warrior
for Gringostroke)**
**Guillermo Gómez Peña in a
Performance Chronicle**
November 14 & 16, 8:00 pm

**Art For The End of The Century
A Lecture by
Guillermo Gómez Peña**
November 15, 9:30 pm
Anderson Auditorium, The Museum
School, 230 The Fenway, Boston

New Mexican Cinema
A series of recently produced
Mexican feature films.
November 8, 1991-January 5, 1992,
5:45 & 8:00 pm

All programs subject to change.

**Guided Group Tours By
Appointment**
Tours in English or Spanish led by
gallery docents.
Group limited from 10-25 persons.

Please contact The ICA at 617.266-5152 for more information.



Frida Kahlo. *Auto-retrato con collar de espinas y colibrí* (Self-Portrait with Thorn Necklace and Hummingbird) 1940

Artistas y obras seleccionadas Selected Artists and Works



Anonymo, Mater Dolorosa [Lady of Sorrows], 18th century, oil on wood /
oil on canvas, Collection of Mr. and Mrs. Charles Campbell,
San Francisco, California

Esta popular imagen evoca el corazón sangrante que ofreció el dios azteca Quetzalcóatl como un sacrificio para la salvação de su pueblo. En su punto culminante durante la conquista española de México (1519), los misioneros católicos aprovecharon la paradoja entre su propia iconografía—el dios, un escudador de indígenas y chamanes—y la de los aztecos nativos. El ícono católico del corazón sangrante o bardo de la Madre Dolorosa tendió hacia el realismo más extremo y simbolizó una compleja operación mística conocida como el "Intercambio de los corazones", en que una joven toma el órgano vital del Salvador y, a cambio, le entrega su corazón. El corazón, que a menudo se muestra fuera del cuerpo, es un símbolo de amor, una señal que se merecía el dolor por una metáfora llena de posibilidades y de asociaciones con el dolor personal y de generación.

This popular image recalls the bleeding heart offered by the Aztec deity, Quetzalcóatl, in sacrifice for his people's salvation. In their evangelistic zeal during the Spanish Conquest of Mexico (1521), Catholic missionaries built upon the similarities between their own iconography—that is, their unique vocabulary of images and symbols—and that of the native Mexicans. The Catholic icon of the bleeding or pierced heart of the *Mater Dolorosa* or *Lady of Sorrows* tended toward extreme realism, and symbolized a complex mystical operation known as the "Intercambio de Corazones" in which a young woman takes the vital organ of the Saviour and gives Him her heart in exchange. The heart, often shown removed from the body without losing any of its vitality, was more than a mere symbol; it was a metaphor, endowed with enormous emotional potential, replete with the associations of penetrating or rending pain.

El artista cubano Francisco Elío, con su gran amigo, Ana Mendietta, utilizó materiales naturales—arcilla, ramas, madera, fibra de yute—para enfatizar su interés en la civilización precolombina y en la tradición azteca. Para Elío, la relación entre sus influencias era misma, una de experimentación y refinamiento. Entre peregrinos de la etnia y la materia y a los ritos sagrados de la santería, una religión afrocubana. Gran parte de su obra, incluyendo El corazón de América y Piparo que Vuella sobre América, y su pequeño corazón de arcilla, se inspiran en la idea de la unidad religiosa. Desde el corazón—al centro—origen el espíritu de la colaboración comunitaria y del respeto a la religión. A través de este elemento a la derecha religiosa, Elío transmite lo que se podría llamar "el espíritu de la fe".

Cuban artist Juan Francisco Elío, like his close friend Ana Mendietta, used natural materials—clay, twigs, wood, jute fiber—to emphasize his interest in pre-Columbian culture and Catholic religious tradition. For Elío, the relationship to these influences was a mystical one, filled with both hope and suffering, which eventually drew him into the mysteries and sacred rituals of the santería cult, an Afro-Cuban religion. Many of his works, including *Heart of America*, *Bird that Flies over America*, and his small clay hearts, were based on the idea of religious unity. From the heart—the center—flowed the spirit of community cooperation and individual reverence. Through such reference to religious devotion, Elío conveys what may be called "the mystery of belief."

Juan Francisco Elío, La Cuba, 1966-1968, Corazón [Heart], 1981-82, arcilla y espigas / clay and thorns, 18thos, Collection of Magali Lutz, Mexico City, Mexico



Ana Mendietta, La Cuba, 1966-1968, Un corazón / A heart, 1981-82, arcilla y espigas / clay and thorns, 18thos, Collection of Magali Lutz, Mexico City, Mexico

*La obra de Ana Mendietta ofrece un provocativo vínculo entre la religión azteca, la tierra y el cuerpo femenino. Sus imágenes evocan escenas de la efemeridad y de la espiritualidad. El principio de la obra "Un corazón" a la cinematografía, al video y a la fotografía para documentar y preservar un serie de actuaciones que, en diversas etapas, incorporaron elementos de la danza de la tierra, coreografiadas, andando, bailando, explorando y a veces con violencia. Como la civilización precolombina que creaba Mendietta, celebra la naturaleza y su energía a través de sus manifestaciones físicas: ramas, árboles, correa, fibra, rama, paja, agua, sangre, fuego y viento. En cada su obra, la artista se vincula a su rico pasado cultural y religioso en que la tierra, la vida y la muerte se unen en un momento. En *Un corazón*, Mendietta crea un espacio donde ella se propuso cuerpo al cubrir su cuerpo de "sangre" (guano), lo que sugiere el sacrificio personal de la artista, un sacrificio que afirma la fuerza mística, su propia y su profunda, unión de la espiritualidad.*

Ana Mendietta's work offers a provocative link between traditional Aztec religion, the earth, and the female body. Notions of ephemerality and spirituality are conveyed through her images. In the early 1970s, she turned to film, video and photography to document and preserve her performance series which, at various stages, incorporated rituals of earth goddesses buried, burning, bleeding, smoking, exploding, and sometimes all but invisible. Like the pre-Columbian culture which Mendietta evoked, she celebrates nature and its energy through its physical manifestations—twigs, trees, bark, mud, sticks, grass, water, blood, fire and wind. Through her work, she links herself to a rich cultural and religious past in which the earth, life, and death were joined through movement. In *Un corazón*, Mendietta creates literal tracks of her body with "blood" (guano) covered arms, suggesting the artist's personal sacrifice. It is one which affirms Mexican history, gender, and a profound sense of spirituality.

Arriba—Top: Invitación a la exposición *El corazón sangrante*—Exhibition invitation *The Bleeding Heart*, 25/10/1991 [Cat. 30]

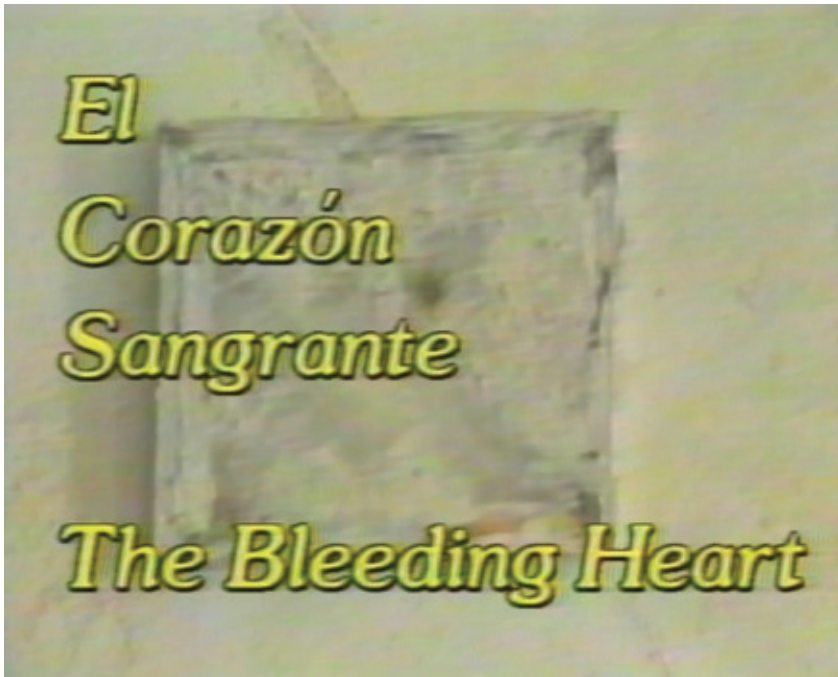
Abajo—Bottom: Folleto de la exposición—Exhibition booklet *El corazón sangrante*—*The Bleeding Heart*, MARCO, Monterrey, 1992 [Cat. 33]



Autor no identificado—Unidentified author, Astrid Hadad en el—in the performance *Heavy Nopal*, en la inauguración de la exposición *El corazón sangrante*—at the opening of the exhibition *The Bleeding Heart*, 1991 [Cat. 37]



Autor no identificado—Unidentified author, Armando Sáenz y equipo durante el montaje de la exposición *El corazón sangrante*—Armando Sáenz and team during the mounting of the exhibition *The Bleeding Heart*, 1991 [Cat. 32]



Fotogramas de la entrevista de Olivier Debroise a Néstor Quiñones en el video de la exposición *El corazón sangrante*—Stills from the interview with Néstor Quiñones by Olivier Debroise from the exhibition video *The Bleeding Heart*, 1991 [Cat. 38]



Arriba—Top: Fotograma de—Still of Guillermo Gómez Peña del video de la exposición *El corazón sangrante*—from the exhibition video *The Bleeding Heart*, 1991 [Cat. 38]

Abajo—Bottom: Fotograma de—Still of Astrid Hadad del video de la exposición *El corazón sangrante*—from the exhibition video *The Bleeding Heart*, 1991 [Cat. 38]



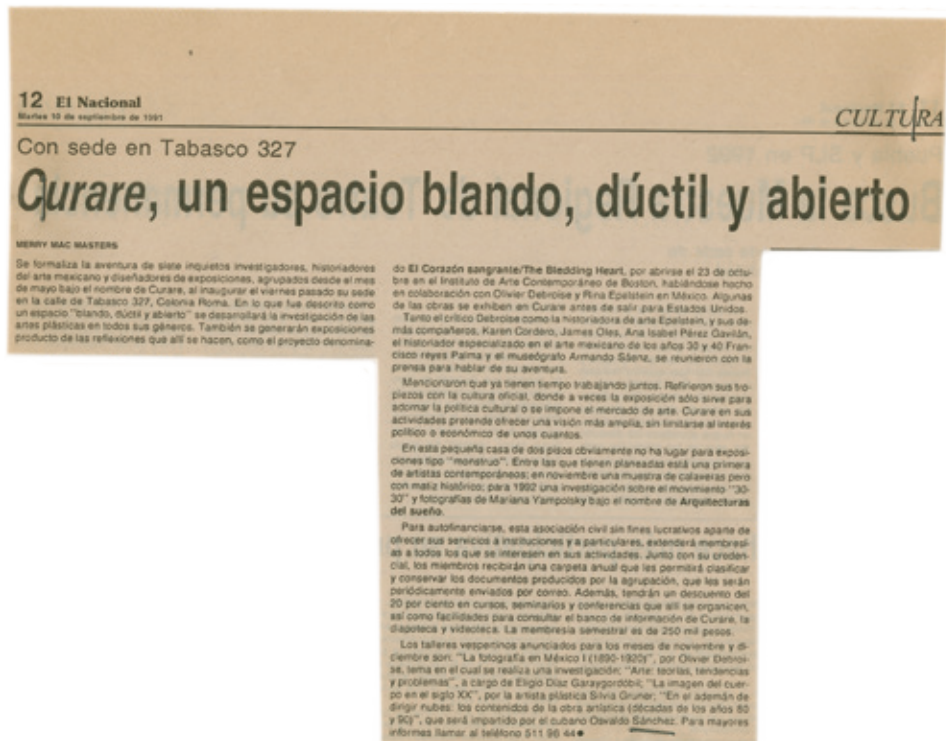
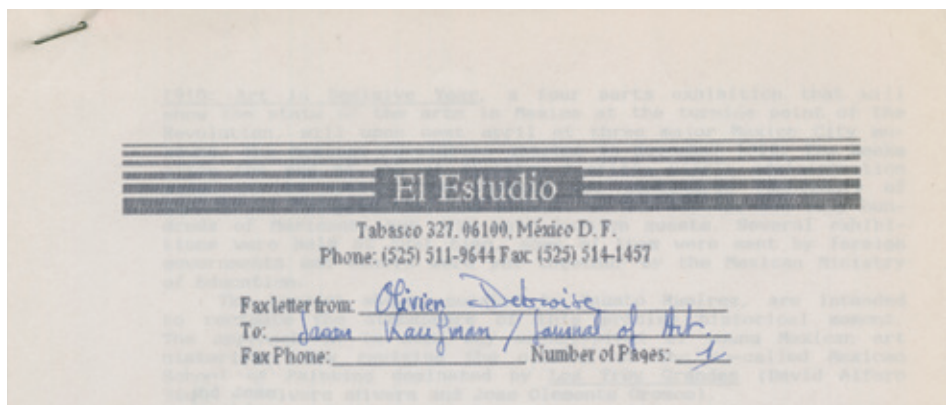
Autor no identificado—Unidentified author, Silvia Gruner, Gustavo Pérez Monzón durante el montaje de la exposición *El corazón sangrante*—during the mounting of the exhibition *The Bleeding Heart*, 1991 [Cat. 32]



Autor no identificado—Unidentified author, Vistas del montaje de la exposición
El corazón sangrante—Exhibition installation views *The Bleeding Heart*, 1991 [Cat. 32]

Imaginar en colectivo Imagining Collectively

1991–1993



Arriba—Top: **Oliver Debroise**, El Estudio, hoja membretada con contribución para el—letterhead stationary with submission to *Journal of Art* [dirigida a—addressed to Jason Kaufman], 1990 [Cat.13]

Abajo—Bottom: **Merry Mac Masters**, "Curare un espacio blando, dúctil y abierto", *El Nacional*, 10/09/1991 [Cat. 42]

Angélica Abelleyra □ Proyecto cultural, centro de investigación, espacio de exhibición plural y crítico enfocado a las artes visuales en su más amplia acepción, sin descartar la posibilidad de ser taller, juego y disfrute. Todo ello recae en la nueva asociación civil Curare, a decir de sus integrantes. Y aun cuando se conformó en mayo pasado es ahora cuando sale a la luz con un programa de cursos, talleres, planes de investigación y visitas guiadas, sin faltar la fiesta inaugural que se efectuó ayer por la noche en su sede de la colonia Roma y fue de hecho su presentación pública, aunque nada formal.

Esta es una de las primeras ocasiones en que se reúnen y organizan, en un espacio físico definido, historiadores, críticos e investigadores de las artes visuales de nuestro país y también del extranjero. Como sus fundadores están Karen Cordero, Olivier Debrouse, Rina Epstein, James Olin, Ana Isabel Pérez Gavilán, Francisco Reyes Palma y Armando Sáenz, quienes de manera individual han desarrollado trabajos de investigación, curaduría y promoción del arte tanto en México como más allá de nuestras fronteras.

Curare: "Curar, cuidar, pero solo en pequeñas dosis para que sea relajante y no mortal". Un poco jugando con esta concepción es que surgió el nombre de la nueva asociación civil.

Entre sus objetivos están ser "espacio lúdico y de diálogo con los artistas y sus diversos públicos. Además, ofrecer a través de talleres de discusión y exposiciones, una respuesta frente a la actitud sacralizadora de los ámbitos museísticos y una política difusora muchas veces erráticas. Constituye también una alternativa ante las tendencias monopolísticas del mercado del arte".

Con diferentes tonos y matices, algunos integrantes de Curare delimitan los fines del organismo, sus expectativas. Para Olivier Debrouse éste es un espacio "blando, dúctil

■ Dice el investigador Francisco Reyes Palma

Curare, un punto de encuentro para desprivatizar el comentario

y abierto" en que tendrán cabida los investigadores, los críticos y los propios artistas para reflexionar sobre el proceso creativo.

"A diferencia de lo que rige el mercado del arte, nosotros consideramos que la producción de imágenes es algo más significativo que la cultura de adorno y de política no siempre cultural. Esta no es una galería ni un museo, quizás un instituto dedicado a la producción de imágenes que no se ajustan al ARTE, así como mayúsculas, sino que es relativa a los objetos culturales (mobiliario, fotografía, creaciones efímeras, diseño gráfico) que describen el mundo donde vive la gente". Asimismo indica la necesidad de "otorgar al público instrumentos de apreciación histórica, estética e incluso ética" sobre el panorama visual nuestro.

Francisco Reyes Palma añade: "No seremos un grupo de choque, ni frente a los museos, ni a las galerías ni críticos, pero será un trabajo diferente, en paralelo. No caeremos en el ejercicio tradicional de la crítica como arrasamiento, ni aquella de refreno y complacencia. El mismo clima cultural en nuestro país ha determinado es mucho el éxito, la fama, el mercado y la sacralidad como valores fundamentales del trabajo creativo, así como del crítico como sacerdote al servicio de la conformación de una deidad. En nuestro ejercicio de investigación se da esto por descartado, ya que nuestra base de trabajo será la reflexión conjunta, el esfuerzo colectivo, un punto de encuentro para desprivatizar el comentario".

Para Karen Cordero lo importante en este nuevo espacio será hacerse de "un público activo que participe en la reflexión

sobre el arte que hoy se produce en el país".

Armando Sáenz recalca que a través de Curare tratarán de "recuperar el sentido real de la crítica y de la investigación" para cada montaje que presenten en su local de Tabasco 327.

En tanto, para Rina Epstein este nuevo espacio servirá para dar cabida a múltiples manifestaciones de artistas experimentales que no encuentran lugar en galerías y museos "que cada vez han radicalizado sus posiciones" frente al arte.

En una primera etapa, Curare proyecta una serie de pequeñas muestras sobre espacios alternativos de exposición creados por artistas mexicanos en el siglo XX. Para oc-

tubre, una muestra con ejemplos de video, instalaciones y fotografía; para noviembre, una exhibición de calaveras, con material disperso del Taller de la Gráfica Popular; para principios de 1992 una muestra sobre el movimiento 380-307 y después una individual con fotografías de Mariana Yampolsky sobre las arquitecturas populares que han dejado fluir su creatividad.

Respecto a los cursos habrá uno de la historia del Taller de la Gráfica Popular (1890-1920) impartido por Olivier Debrouse y a cargo del cubano Osvaldo Sánchez.

Cabe señalar que cada exposición estará acompañada de textos analíticos y críticos, coleccionables en una carpeta anual que se proporcionará a los miembros de la asociación, ya que una forma de hacer autofinanciable a Curare será obtener fondos mediante membresías (semestral 250 mil pesos y anual 500 mil) que le darán derecho a los miembros de esa carpeta, descuentos en cursos y seminarios y facilidades en la consulta del banco de datos que tendrá Curare, así como su videoteca.



De izquierda a derecha: Francisco Reyes Palma, Ana Isabel Pérez Gavilán, Karen Cordero, Rina Epstein y Armando Sáenz. Foto: Rogelio Cuellar

la zona centro de la ciudad de México se abre un nuevo espacio alternativo para las artes:

CURARE. Integrado por un grupo de jóvenes profesionales: investigadores, museógrafos, historiadores del arte y escritores, CURARE es un taller de investigación y un espacio de exposición plural y crítica, enfocado a las artes visuales.

James Oles, historiador del arte de la Universidad de Yale, señaló que “a diferencia de lo que sucede en las galerías o en los museos, este nuevo espacio no pretende exponer obras de artistas famosos, sino que invita a la reflexión y a la exploración de jóvenes valores”.

EPOCA da la bienvenida y desea éxito a “Entremés”, un nuevo espacio de difusión cultural.

El Consejo Editorial de este suplemento lo conforman Angélica Abelleira, Arturo García Hernández, Ana María González y Patricia Vega.

Los padrinos de este nuevo medio son Olivier Debrousse, Fernando de Ita, Noé Jitrik y Myriam Moscona.



Curare

Taller de investigación y espacio crítico de exposición plural para las artes visuales

Por lo general, cuando se asiste a un centro de arte (léase galería, museo o casa de cultura), el espectador común observa e interpreta las obras sin más elementos que los que trae consigo. Incluso cuando se tienen conocimientos más que elementales, al enfrentar una exposición (especialmente del arte contemporáneo) resultan insuficientes los datos acerca del contexto en el que se inscribe.

Con base en esta necesidad de dis-

ge entre críticos e investigadores mexicanos la inquietud por abrir un espacio para las artes visuales en su más amplia acepción.

Francisco Reyes Palma, Karen Cordero, Rina Epelstein, Armando Sáenz, Oliver Debroise, Ana Isabel Pérez y James Oles se cuentan entre los fundadores de *Curare*.

Ni galería ni museo. Son ellos quienes afirman que, hasta el momento, la tendencia general de las exposiciones en nuestro país ha girado en torno al

les, han percibido elementos importantes de la obra artística que tienen igual peso y no han recibido la misma atención. De ahí la urgencia de un ambiente de diálogo, de discusión, de encuentro entre público, artistas y estudiosos: "si no existen canales de comunicación, entonces hay que crearlos".

El proyecto inaugura aspectos poco frecuentes en el ámbito del arte mexicano, al incorporar el concepto de la investigación, la crítica y el diseño de exposiciones como eje en torno al cual un grupo de personas interesadas podrán abordar visiones contrastadas de diversas corrientes artísticas. Aquí el planteamiento difiere del que puede encontrarse en un museo o una galería. En primer lugar, se trata de un espacio *no lucrativo*: el artista trae su obra, la exhibe y convive con el resto de expositores, investigadores y público asistente.

En una galería la obra está para venderse y en el museo se exhibe por criterios "estéticos", de importancia, según la política cultural del momento. La alternativa que busca ofrecer

Curare es otra: "La idea entre nosotros es criticar la obra como objeto, como documento histórico. No nos interesa exponer la obra individual. Lo que nos importa de la obra es lo que comunica, que puede radicar en lo que busca el artista pero también en un proceso de recepción".

La función de *Curare* con respecto al público es, entonces, la de ubicar el trabajo artístico mediante un discurso que permita la reflexión y ofrezca determinado contexto. De ahí que una parte medular del proyecto sea la creación de talleres y cursos, para los cuales no se requiere preparación artística previa.

El concepto de arte. Abrir las puertas a producciones creativas que por lo general no son aceptadas por instituciones oficiales, es otro de los principios de la nueva asociación. No encerrarse en el concepto "culto" de

la obra de arte, en el entendido de que en la vida contemporánea existe una sobresaturación de elementos visua-



Nuevos espacios. No se trata de negar el trabajo de las instituciones, sino de complementarlo con alternativas

poner de información más amplia y de ahondar en el trabajo de crítica e investigación de la obra artística, sur-

espectáculo, a la conmemoración. Por eso cuando han hecho investigación y trabajado en proyectos instituciona-

Post-It™ brand fax transmittal memo 7671		# of pages » 2
To: Lic. Raymundo Hernández	From: Rina Epstein	
Co: Lic. Agustín González	Co: Curare, A.C.	
Dept:	Phone # 511.96.44	
Fax # 211.84.83	Fax # 514.14.57	

CURARE, A.C.

OBJETO SOCIAL

CURARE realizará exposiciones atendiendo por un lado la producción de artistas contemporáneos, y presentando por otra parte resultados de investigaciones históricas y otros materiales visuales que abarquen todo tipo de producciones plásticas, desde la pintura y las artes gráficas en general, hasta la fotografía, el cine, el video, realizaciones multimedia y creaciones cotidianas.

CURARE estará formado por un grupo de especialistas reconocidos por instituciones culturales y universidades que atenderán el contenido y el nivel académico de las labores de la asociación.

CURARE impartirá todo tipo de cursos, talleres y visitas guiadas, además de seminarios de discusión y exploración sobre diversos aspectos de la cultura visual. Los cursos y talleres estarán dirigidos al público en general, niños o adultos, especialistas o aficionados.

Estos cursos versarán alrededor del quehacer artístico desde la historia del arte, la crítica, la psicología, la sociología, y demás disciplinas que ayuden a entender la complejidad del fenómeno artístico, incluyendo las artes escénicas, el cine, el video y otros espectáculos.

CURARE formará y dará el servicio de biblioteca, videoteca y fonoteca a sus asociados, con el fin de proporcionarles información y documentación actualizada sobre arte y artistas.

I would like to become a member of Curare: Espacio Crítico para las Artes.

Name: _____
 Address: _____
 City: _____
 State/Province: _____
 Country: _____
 Profession: _____

Postal Code: _____
 Tel: _____

☐ Annual membership (US \$ 200)
☐ Annual membership for students (US \$ 75)
☐ Annual membership for institutions (US \$ 325)

Please send the completed form, along with your check payable to Curare A.C., at Tabasco 327, Colonia Roma, México, D.F. 06700. For more information, contact us at (525) 511-9644. Fax (525) 514-1451.

CURARE

Espacio Crítico para las Artes

CURARE

Espacio Crítico para las Artes



Rina Eguibstein & Olivier Debroise
 Directors

Angélica Abelleira
 Karen Cordero
 Cuauhtémoc Medina
 James D. Oles
 Ana Isabel Pérez Gavilán
 Francisco Reyes Palma
 Armando Sáenz

Tabasco 327
 Colonia Roma
 06700-México, D.F.
 tel: (525) 511-9644 fax: (525) 514-1451

CURARE

Espacio Crítico para las Artes

Curare: Espacio Crítico para las Artes is a non-profit arts space, dedicated to the investigation and analysis of visual culture in Mexico, as well as the examination of related areas which shaped cultural production in Mexico. **Curare** was founded in May of 1991 by a group of historians, art critics, and independent curators as an inclusive forum for multi-disciplinary debate and research.

As a cultural organization, **Curare** is related to the numerous alternative projects developed by young artists to display and promote their work; like these, **Curare's** mission is as serious as it is enjoyable, a space devoted to improving the dialogue between artists, critics, and their diverse publics. Through workshops and conferences, through curatorial and editorial projects, **Curare** offers a response to the sanctifying attitudes of the museum world, and their often erratic politics of diffusion and promotion. As well, **Curare** stands as an alternative to the increasingly dominant role of the art market.

As a research center, **Curare** generates new information and cultural critiques, with an eye toward future exhibitions and/or publications. In addition, we support academic and curatorial projects which, for a variety of reasons, have not found acceptance in traditional channels. One of **Curare's** principal goals is the development of an archive/library of Mexican

art, including slides and videotapes. Currently, our archive includes files on over 800 contemporary artists, and is open by appointment to scholars and curators.

Curare offers research and curatorial services to other institutions, as well as a wide variety of activities, ranging from introductory courses to more focused workshops and lectures by scholars from both Mexico and abroad. Specialized guided tours, film and video series, and book presentations are but a few of the other events organized by **Curare**. In our limited exhibition space, **Curare** presents the results of recent research projects, as well as site-specific installations.

As a complement to these activities, **Curare** publishes a trimonthly **Bulletin**, with essays, critical reviews of recent exhibitions and publications, and an up-to-date discussion of diverse aspects of the Mexican art world. This publication is designed not only to reunite information dispersed among a wide variety of sources, but to introduce new material to our readers, whether recently translated or previously unpublished.

In the past two years, **Curare** obtained a grant for visiting lecturers from the Fund for Culture (a joint project of the Fundación Cultural Bancomer, the Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, and the Rockefeller Foundation), and was selected as a site for Rockefeller Foundation Humanities Fellowships, a major grant providing funding for research projects over the next three years. Nevertheless, **Curare** continues to rely on the support of our growing membership, as well as that of private sponsors and other institutions.

Arriba—Top: Formato membresías Curare—Curare membership form, 1992 [Cat. 57]

Abajo—Bottom: Folletos de suscripción de Curare—Curare suscription booklets, 1992 [Cat. 58]



Arriba—Top: **Autor no identificado**—Unidentified author, Reunión de Curare—Curare meeting [Olivier Debroise, James Oles], ca. 1993 [Cat. 45]

Abajo—Bottom: **Autor no identificado**—Unidentified author, Reunión de Curare—Curare meeting [Pilar García, Rina Epelstein], ca. 1993. Cortesía—Courtesy Pilar García



Arriba—Top: **Autor no identificado**—Unidentified author, Reunión de Curare—Curare meeting [Armando Sáenz, Olivier Debroise], ca. 1993 [Cat. 48]

Abajo—Bottom: **Autor no identificado**—Unidentified author, Reunión de Curare—Curare meeting [Olivier Debroise, Francisco Reyes Palma, Karen Cordero], ca. 1993 [Cat. 47]

**Ensayos y asesorías curatoriales.
De lo sacralizado a lo no-institucional**
—
**Essays and Curatorial Consulting:
From the Sacralized to the Non-Institutional**

Exposiciones en Curare

Exhibitions at Curare

Tabasco 327, 1991-1993



Silvia Gruner, Fotograma del video—Still from *De las formas ancestrales o uno comiéndose su propia cola*, Curare, 1991 [Cat. 66]

Lamento
Performance de Roberto Escobar

De las formas ancestrales o uno comiéndose su propia cola
Instalación de Silvia Gruner

Ana Mendieta: Fuego de Tierra
Video de Nereida García Ferráz y Kate Horsfield

Confrontar la instalación de Silvia Gruner con los actos escénicos de Roberto Escobar puede resultar contradictorio, aun cuando ambos artistas comparten algunos rasgos -un amplio conocimiento de las corrientes, teorías y técnicas artísticas más avanzadas, que han sabido utilizar para sus propias necesidades. Silvia Gruner absorbió lenta y meditadamente fórmulas novedosas durante sus años de estudio en Israel y en Estados Unidos, mientras Roberto Escobar posee -y exhibe- una cultura "mediatizada", reflejo del México en transición del cablevisión y las parabólicas. En los momentos de cambio acelerado por los que atraviesa el mundo del presente, marcados ideológica, temática y formalmente por la comunicación ultrarrápida y la sofisticación de los lenguajes visuales, la creación artística está, de hecho, supeditada a contingencias de este género: en el caso de Gruner, a la interacción de filosofías diversas; en el de Escobar, a la transformación de las sensibilidades y los patrones ético-sociales. Los actos públicos provocadores y sutilmente políticos de Roberto Escobar, nutridos de flashes informativos, video-clips y referencias histórico-plásticas trastornadas, se oponen en cierta medida a las instalaciones de Silvia Gruner, que se ofrecen como espacios de reflexión sobre un Yo fragmentado por las imágenes, que se refugia en objetos de uso cotidiano, "domesticados" y, a la vez, fetichizados.

Como complemento de este programa, presentaremos el video de Nereida García Ferráz y Kate Horsfield sobre la vida y las obras de la fallecida artista estadounidense de origen cubano, Ana Mendieta, tributo a una de las artistas más influyentes en los años setenta. A diferencia de muchos norteamericanos que trabajaron en earth-works en esa época, las obras en paisajes naturales de Mendieta tienen un carácter inestable y un dinamismo específico; asimismo se vinculan más al feminismo y al arte de las instalaciones. Este documental de 49 min. incluye algunos de los actos de Ana Mendieta, filmados por ella misma en super-8 en México entre 1976 y 1979.

Del 9 al 30 de octubre de 1991

CURARE está abierto al público lunes, martes, jueves y viernes de 5:00 p.m. a 8:00 p.m.; sábados de 11:30 a.m. a 3 p.m.

El video Ana Mendieta: Fuego de Tierra se presentará a las 6:30 p.m. los lunes y jueves y los sábados a las 12:30 p.m.

Tabasco No. 327 Col. Roma México, D.F. 06700 Tel.: 511-9644 Fax: 514-1457



CURARE
Espacio Crítico para las Artes

"Lamento"
Performance de Roberto Escobar

"Ana Mendieta: Fuego de Tierra"
Video de Nereida García Ferráz y Kate Horsfield.

"De las formas ancentrales o uno comiéndose su propia cola"
Instalación de Silvia Gruner

Inauguración: Miércoles 9 de Octubre de 1991 19:30 Hrs.

Tabasco No. 327 Col. Roma México, D.F. 06700 Tel.: 511-9644 Fax: 514-1457

Arriba—Top: **Silvia Gruner**, Vistas de exposición—Exhibition views *De las formas ancestrales o uno comiéndose su propia cola*, Curare, 1991 [Cat. 68]

Abajo—Bottom: Invitación a las exposiciones inaugurales—Curare invitation to the inaugural exhibitions, Curare, 1991 [Cat. 62]

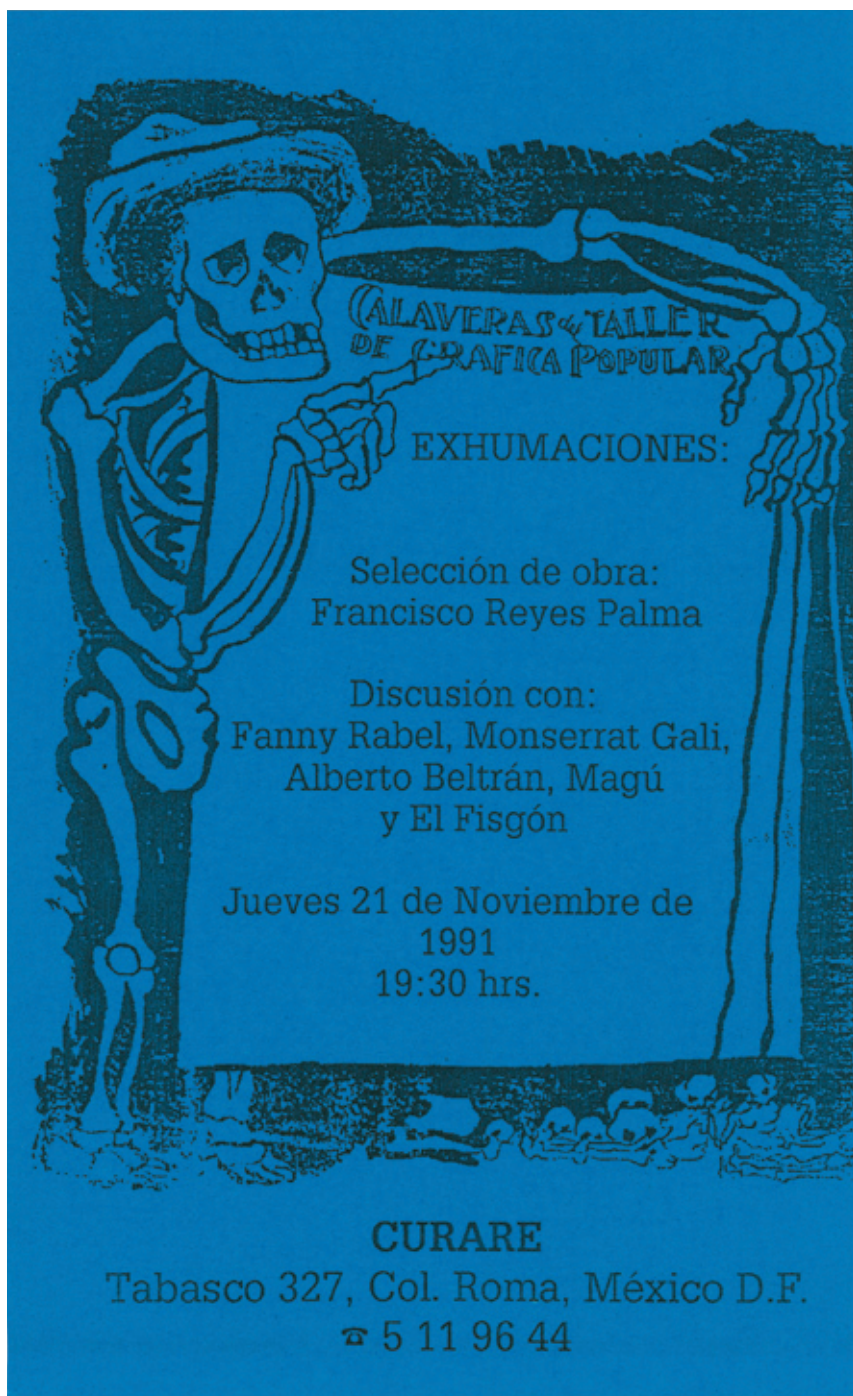
Exhumaciones
Calaveras del Taller de Gráfica Popular

Selección de obra
Francisco Reyes Palma

Las populares calaveras que, en la temporada de días de muertos, se publican en las páginas de diarios y revistas tienen una larga historia, aunque su auge y creciente éxito sean relativamente recientes. El culto a la muerte característico del siglo XIX adoptó, en México, esta forma particular que auna el gusto finisecular y romántico por la morbidez, al sarcasmo. Divulgadas en forma de modestas hojas impresas, las calaveras se presentan como una estrecha combinación de versos irónicos y de imágenes tremendistas.

El redescubrimiento de los grabados populares de José Guadalupe Posada por los intelectuales y los artistas de la "revolución cultural" mexicana de los años veinte, al elevar estos grabados al rango de un arte noble, determinó un nuevo culto (entendiéndolo como supuesta tradición vernacula) que influye aún ahora la visión del arte mexicano; revitalizó, por otro lado, un género que se estaba extinguiendo desde la muerte de Posada en 1913.

Esta colección de calaveras realizadas entre 1938 y 1956 por algunos integrantes del Taller de Gráfica Popular revela cómo fue utilizada esta forma específica de caricaturas en tanto que arma política. Haciendo clara referencia a las sátiras y la ironía mordaz inaugurada por José Guadalupe Posada, Leopoldo Méndez, Pablo O'Higgins, Raúl Anguiano, Alfredo Zalce y Alberto Beltrán, entre otros, fustigan alegremente a los hombres públicos o se burlan de acontecimientos macabros ocurridos en el año anterior a la publicación de cada una de estas hojas.





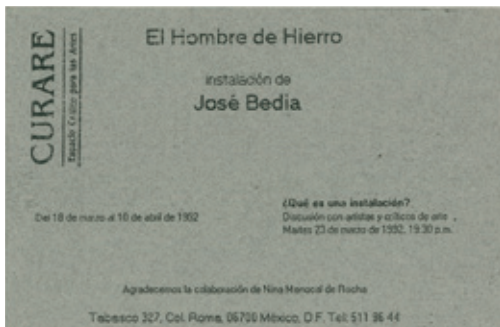
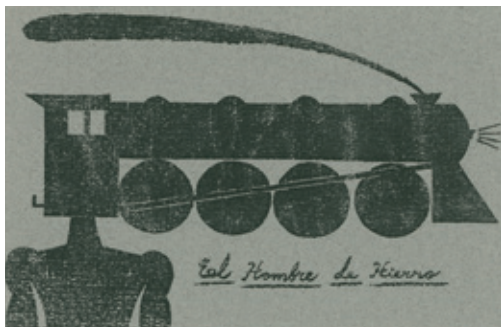
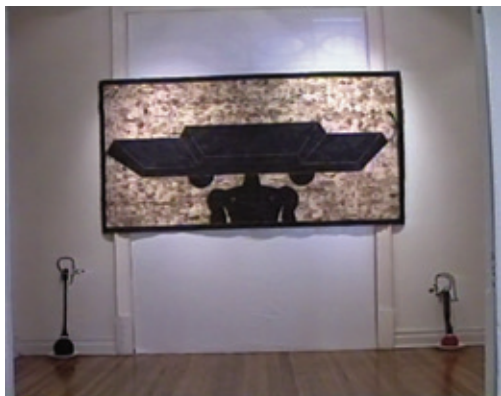
Da pronto, en 1988, comenzó a obsesionarme la presencia de las plantas en la vida doméstica. Las plantas en la memoria cultural femenina revelada en la cocina y en los remedios caseros me atraían tanto como la relación de ellas con la tierra, con la idea de origen y hasta con la patria y una y otra vez me llevaron al cuerpo femenino.

Me propuse realizar un herbolario con las plantas que estaban en mi casa, que me habían acompañado ya durante años y que parecían responder o corresponder a mi vida íntima. Antes de saber que estaba embarazada, muchas de ellas florecieron y en la cocina las papas, las cebollas, las toronjas y los ajos germinaron. Así que comencé a hacer dibujos del cuerpo embarazado, plantas saliendo de la tierra o semillas germinando. Durante mi embarazo, la imagen de mi madre, la sensación de revivir la infancia o de tener una puerta inusualmente abierta hacia el pasado empezó a mostrarse en mis herbolarios. En lugar de intentar una

clasificación racional de las plantas a la manera de Humboldt, los dibujos se volvieron cada vez más personales.

En el embarazo y en el herbolario no había un solo cuerpo, sino varios y de diferente estilo. Tener un hijo es una experiencia diferente para cada sexo y es abrumadora la distancia que cada género propone ante un hecho natural. El padre de mi hijo es huérfano de madre desde muy pequeño y la lucha por su territorio ante nuestro hijo era mi propio cuerpo. Yo con una mano tocaba la muerte y con otra palpaba la vida. Muerte y vida eran la misma fuerza de que estamos hechos. La historia individual no deja de ser la historia de todos y si en los dibujos se habla del cuerpo como la tierra en los herbolarios la tierra es lo que somos.

Magali Lara
1992



Arriba—Top: Fotogramas del video de montaje de la exposición—Stills from the video of the mounting of the exhibition *José Bedia. El hombre de hierro*, [Olivier Debroise (atrás—back), José Bedia (frente—front)], Curare, 1992 [Cat. 78]

Abajo—Bottom: Invitación a la exposición—Exhibition invitation *José Bedia. El hombre de hierro*, Curare, 1992 [Cat. 80]



Ritmo atípic



El Templo de la Sincronía



Barda móvil

CURARE

Espectro Cultural para los Andes
Trafalgar 127 Colonia Roma, 06700 México, D.F.

Constructores de sueños

Fotografías de

Mariana Yampolsky

Del viernes 8 de mayo al viernes 12 de junio de 1992

Inauguración viernes 8 de mayo 19:30 hrs.

Impresión de las fotografías: Alicia Akumada

Edición y diseño: David Maravall. Montaje: Rolando Fuentes. Impresión en México por: Langgillina Fuentes, S.A. de C.V.

CUATRO LECTURAS

por James Oles

La barda del Chac-Mool.
Acuitlapilco, Tlaxcala, 1992.

El nombre de Chac-Mool fue inventado por el pseudoarqueólogo norteamericano Augustus Le Plongeon, para describir un tipo de escultura encontrada por primera vez en Chichén Itzá en los años 1870. En lengua maya, la palabra significa literalmente "pata roja del jaguar," lo cual no tiene que ver ni con la forma, ni con la función original del objeto.

La cultura prehispánica ha sido repetidamente distorsionada desde la conquista, para fines tanto religiosos y racistas, como nacionalistas. El mismo Chac-Mool que Le Plongeon excavó, se encuentra ahora en el Museo de Antropología en Chapultepec, y es considerado un ícono nacional. Descontextualizado, ha sido reproducido en gran cantidad de chatarra turística.

Igualmente distorsionada y descontextualizada es esta versión de la famosa escultura, encontrada por la fotografía en un pueblo de Tlaxcala. El bajorrelieve en yeso, de insólita perspectiva, recuerda los monumentos porfirianos neo-aztecas (como el de Cuauhtémoc en el Paseo de la Reforma), aun cuando se trata aquí de una expresión popular, y no política. Esta fotografía no sólo documenta un edificio desconocido, es una continuación de las elecciones y las abstracciones del pasado, que caracterizan a la cultura mexicana.

El templo de la simiente.
Tacualeche, Zacatecas, 1989.

Esta fotografía de graneros coloniales en el estado de Zacatecas tiene una función que va más allá de lo meramente estético. Los enormes conos de ladrillo que forman parte integral del paisaje de la región, hablan del trabajo rural y comunitario, de la esperanza en la prosperidad y la fertilidad, de la importancia básica de lo funcional para la mayoría de los arquitectos populares. Pero cuando descubrimos que uno de estos graneros ha sido convertido en una discoteca, que otro fue transformado en un hotel (ahora abandonado), nos damos cuenta de que la fotografía no solamente quiere documentar las cosas de antaño, sino también movilizarnos para salvar y preservar lo que todavía existe, allá, en Zacatecas o, en el caso de *La noria*, otro edificio abandonado, en Puebla.

Tomar una fotografía es siempre una expresión del deseo de fijar algo que de otra manera se desvanecería. En ello reside la popularidad de los retratos familiares; así es como debemos entender también estos retratos de la arquitectura popular hechos por Mariana Yampolsky.

Barda móvil.
Santiagoullo, Zacatecas, 1991.

Única en la exposición, esta fotografía muestra la continuidad de la expresión plástica popular en plena modernidad. Como en *La casa del pez* y en *La casa del chivo*, se trata aquí de un anuncio escultórico, en este caso el de un taller mecánico. El autor de la barda logra, con gran sentido del humor, detenernos y hacemos pensar por qué y cómo se eleva este camión.

Tan funcional como los graneros de Zacatecas, el vehículo abandonado se convierte en muro *ready-made*, con puertas y ventanas. En la parada donde ya nadie se para, sólo se paran los que quedaron parados, y la fotografía también, porque una tradición nunca para.

Thomas Glassford

ARTERIA

Desde hace años, Thomas Glassford ha trabajado en torno a los fluidos, concebidos como sustancias orgánicas que recorren y nutren, no sólo el cuerpo, sino los territorios. Thomas Glassford elabora una reflexión sobre las relaciones y las contradicciones entre orgánico/técnico, natural/artificial, cuerpo/máquina, en el marco de una cultura anglosajona cada vez más alejada de la naturaleza y generadora de tecnologías sofisticadas que todo lo purifican y pasteurizan. Sociedad aséptica, puritana, donde todo queda protegido de cualquier contaminante. En ese contexto, tanto el cuerpo como la sexualidad quedan sujetos a la higiene. Glassford construye objetos con claras referencias a estas oposiciones: guajes revestidos herméticamente de piel, con cierres metálicos, o sujetos con anillos de acero inoxidable; camillas de lona atravesadas por tubos metálicos; máquinas hidráulicas; acueductos simulados. Estas piezas contienen, acarrear, desalojan o albergan sustancias imaginarias; son recipientes alterados donde el sentido y los materiales se contraponen.

El guaje, dúctil, orgánico, sensual y voluptuoso, con claras referencias sexuales, queda atrapado y protegido por cinturones y cadenas, que nos remiten a la estética del sadomasoquismo.

Las obras de Glassford son absurdas creaciones pseudo-industriales, lúdicas y críticas. Su trabajo perfectamente frío y racional, busca siempre la "apariencia impecable" del objeto inútil, pero brillantemente estilizado.

Glassford utiliza también con frecuencia materiales como el mosaico o láminas de aluminio, asociados con los hospitales, los baños públicos, la morgue o la carnicería, territorios relacionados con la carne y los fluidos corporales, pero que evidencian por su función la asepsia y la higiene. Ocultan, estetizándolos detrás de las superficies relucientes, la enfermedad, la sangre, los cuerpos en descomposición. Lo desagradable es negado, como en la pieza **Sarcófago** (1985), construcción de madera, vidrio y mosaicos, donde la muerte, al igual que lo orgánico y lo visceral, quedan despojados de su sentido ritual, mágico.

En esta instalación titulada **Arteria**, Glassford crea dos "paisajes" que se contraponen y alteran mutuamente. En el primer espacio una línea de azulejos recorre los muros simulando un acueducto, una corriente de agua que fluye. Para ello, Glassford eligió cursis mosaicos azules de bastante mal gusto, que imitan a su vez una superficie mojada. Descontextualizados del baño o del hospital, estos materiales conforman una línea minimalista basada en la repetición y la continuidad cuya totalidad es más importante que las partes.

En el segundo espacio, Thomas Glassford repite la composición lineal, pero esta vez a base de vidrios rectangulares esmaltados de un rojo brillante que simula una corriente sanguínea. "Paisaje de sangre" que contrasta con la línea de azulejos. Los vidrios esmaltados están empotrados sobre tubos de acero inoxidable que cubren los muros dando una sensación gélida y esterilizada que delata a las fobias de una sociedad por las sustancias corporales.

Como parte de esta instalación, la pieza **Ascensión 6** colocada a la entrada, representa una especie de bomba hidráulica-orgánica de pulsión, que genera corrientes e indica el movimiento.

Rina Epstein



Arriba—Top: **Thomas Glassford**, Vistas de exposición—
Exhibition views *Thomas Glassford. Arteria*, Curare, 1992 [Cat. 88]

Abajo—Bottom: Invitación a la exposición—Exhibition
invitation *Thomas Glassford. Arteria*, Curare, 1992 [Cat. 90]

Fotomontajes políticos 1927-1947

"Ensamblaje y combinación de elementos expresivos tomados de fotografías", según lo definió la fotomontadora soviética Varvara Stepanova en 1929, el fotomontaje se ofrece como una práctica alternativa de la fotografía directa, que interviene y demistifica la supuesta verosimilitud del medium, acentuando de manera deliberada realidades contrastantes de manera crítica o irónica. No obstante las reticencias de los fotógrafos (en particular aquellos que reivindicaron en Estados Unidos la pureza del medio), el fotomontaje fue propuesto como una técnica válida de reinterpretación de los elementos fotográficos, y una manera extrema de contrarrestar con una retórica de la imagen, la "fragilidad del sentido" de la fotografía.

El Lissitzky, George Grosz, Hannah Höch y Laszlo Moholy-Nagy, entre otros, desarrollaron en los años veinte una grámatica introducida por los precursores John Heartfield y Raoul Hausman, subrayando en sus fotomontajes aspectos narrativos generalmente ausentes de la fotografía "directa". Al yuxtaponer elementos visuales disímbolos, jugaron con las variaciones de escala en una suerte de "ingeniería de la fotografía" relacionada con los postulados constructivistas y algunas técnicas derivadas del montaje cinematográfico. Manipulaban las imágenes, desconstruyéndolas y reconstruyéndolas para producir un mensaje didáctico más legible e impactante.

En México, como en los Estados Unidos, la práctica del fotomontaje fue limitada por el monopolio de los fotógrafos "directos". Ciertos artistas plásticos, fotógrafos y diseñadores gráficos, realizaron, sin embargo, desde los años veinte fotomontajes discursivos que fueron publicados en forma de carteles o en revistas de izquierda.



Si Colón supiera...

Museo de Monterrey, 1992



Arriba—Top: Vista de la instalación de—Installation view of *Aguas de—*
by Eugenia Vargas. *Si Colón supiera...*, Museo de Monterrey, 1992 [Cat. 108]

Abajo—Bottom: Vista de la instalación de—Installation view of *Eucaristía de*
—by Javier de la Garza, *Si Colón supiera...*, Museo de Monterrey, 1992 [Cat. 104]



Arriba—Top: Olivier Debroise realizando registro del performance—making the record of the performance Veracruz de—by María Thereza Alvez, Jimmie Durham, *Si Colón supiera...*, Museo de Monterrey, 1992 [Cat. 103]

Abajo—Bottom: Montaje de exposición—Mounting the exhibition [De izquierda a derecha—From left to right: Olivier Debroise, Gabriel Orozco, Jimmie Durham, María Thereza Alvez, Eugenia Vargas, Diego Gutiérrez], *Si Colón supiera...*, Museo de Monterrey, 1992 [Cat. 105]



Gabriel Orozco, *Piedra que cede*, pieza de la exposición—artwork for the exhibition *Si Colón supiera...*,

114 Museo de Monterrey, 1992. Fondo Olivier Debroise, Centro de Documentación Arkheia, MUAC (DiGAV, UNAM)



Autor no identificado—Unidentified author, Gabriel Orozco durante el montaje de—during the mounting of *Piedra que cede, Si Colón supiera...*, Museo de Monterrey, Monterrey, 1992 [Cat. 102]

Si Colón supiera...

¡Qué descubrimiento!



Disfruta el público
que abarrotó
el Museo
de Monterrey,
de las instalaciones
de 13 artistas en
"Si Colón supiera..."

Por MARCELA GARCÍA MACHUCA

No sólo Colón lo supo... todo Monterrey se enteró. Cientos de seguidores del arte y la investigación abarrotaron la exposición de instalaciones del Museo de Monterrey "Si Colón Supiera...", donde consultaron con los artistas contenidos, pisando, escribiendo, oliendo, tocando.

La curiosidad y el interés de las regionales por conocer las instalaciones de 13 artistas hizo que la gente se amontonara a la entrada del museo.

"Con esta exposición el Museo de Monterrey asume su responsabilidad de estar atento a lo que sucede en el horizonte de la plástica



La participación del público fue entusiasta en cada una de las instalaciones del Museo de Monterrey.

contemporánea", dijo Jorge García Murillo. "Gracias a los artistas, quienes con el producto de su talento creativo nos permiten nuevas e imaginativas formas de relación con el arte", agregó el director del museo al abrir el evento.

Por parte de los artistas, fue Otilia Álvarez Muñoz quien reconoció la valentía del museo al entregarse por completo y dejar sus instalaciones a merced de ellos y el público.

Luego del evento inaugural en que estuvieron presentes, curadores, artistas y patrocinistas, el mar de gente se fue desmenuzando en pequeños ríos que corrieron hacia las salas y luego se volvieron a unir en diferentes puntos del recorrido.

La obra que por más tiempo capturó la

atención y la participación de la gente fue "Ejército de Animas", donde Antonia Guerrero y Laura González montaron su instalación.

La gente se congregó alrededor de ese centro ceremonial a media luz, con incienso y música electrónica con reminiscencia prehispánica, que fue desplegándose hasta formar el mapa de México y los cuatro puntos cardinales.

Esto tomó una media hora en la se oyeron además instrumentos electroacústicos y radionarios, música del porfirato y sonos vicerreales.

Otra de las grandemente concurridas fue la sala de "Ejército, Instalación Conestible", a donde el público asistió para comer de un pastel rojo y botas blancas con forma de Chac-Mool.

En el piso yacían quince cientos de globos rojos en forma de corazón, luego de que el público pisó buena parte de ellos, aquella sala parecía toda integrada al sacrificio del Códice de Tlaxcala, los restos eran como la sangre derramada.

"Compromiso", instalación de Álvarez Muñoz, realmente contó con la participación del público, primero al volcarse a leer los cuentos guardados en sus cajones y después al dejar los propios escritos en los largos pergaminos colgantes.

La artista estuvo fascinada después de convivir con el público y ver las decenas de cuentos nuevos que recibió.

Una de las instalaciones más fuertes fue la belísima degradación del río Lerma hacia Varadero, donde la gente recibió con cuidado esos subproductos para prevenir la destrucción del sitio y la desintegración de las fotografías.

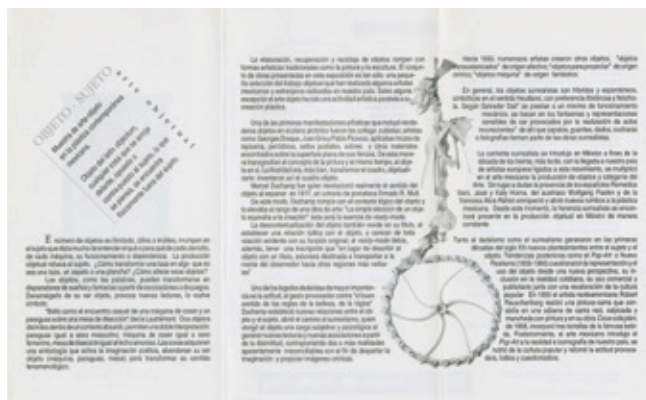
Esta fue quizá la instalación de la que menos se conocía, ya que estuvo lista hasta el final, pero aún así sorprendió al público, presentando un trabajo estético muy fino.

Llegando al borde de la incommuniación, Zimulie Durban y María Tereza Alves, hicieron al público desbaratar el penacho que traían puesto y que habían hecho con fotografías que contaban su travesía por la ciudad enmascarados.



Tenían que pisar los símbolos pintados por Enrique Canales.

Museo Regional de Guanajuato Alhóndiga de Granaditas, 1993
Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, 1994



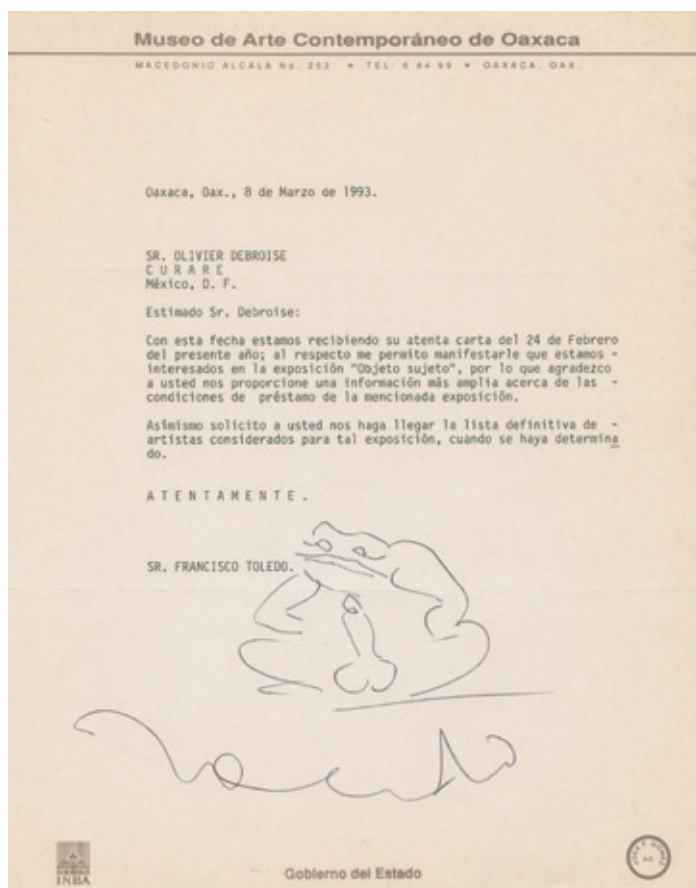
Abajo—Bottom: Folleto de la exposición—Exhibition booklet
Objeto-Sujeto, Museo de Monterrey, 1994 [Cat. 113]

NUCLEO TEMÁTICO	DESARROLLO Códigos de Sala	MATERIAL DE EXPOSICIÓN
		 Francis Alÿs (1959 -) Objeto, 1999 Metal (montado), tela 21.5 x 20 x 11 cm Base 40 x 40 x 20 C.O. Acuerdos 0001-1  Francis Alÿs (1959 -) Mundo (montado), 1999 Metal, 11 cm 15 x 10 x 11 cm C.O. Acuerdos 0001-1

NUCLEO TEMÁTICO	DESARROLLO Códigos de Sala	MATERIAL DE EXPOSICIÓN
		 Francisco Toledo (1920 -) Objeto (montado) con el objeto, 1999 Puntos de montaje: metalizado, técnica de la pintura, óleo 21.5 x 17 cm Base con soporte compartida 9 C.O. Acuerdos 0001-1

-1-

Objeto del latín "objectum", cualquier cosa que se arroja delante, opuesto o contrapuesto al sujeto lo q' se piensa, se encuentra físicamente fuera del sujeto. Los objetos son delimitados útiles o inútiles irrumpen al sujeto que dista mucho de entender el que o para qué de cada utensilio de cada máquina, su funcionamiento o su dependencia, los objetos se basan al sujeto, se apoyan en materiales, como transformar una taza en algo q' no sea una taza, un zapato o una plancha? Como alterar al objeto?



Arriba—Top: **Pilar García, Rina Epelstein**, Borrador de texto curatorial—Draft of curatorial text *Objeto-Sujeto*, 1993 [Cat. 116]

Abajo—Bottom: **Francisco Toledo**, Correspondencia sobre exposición—Correspondence on the exhibition *Objeto-Sujeto*, Museo de Arte Contemporáneo de Oaxaca, 8/03/1993 [Cat. 117]



Izquierda—Left: **Martha Hellion, Jan Hendrix, *Park Travel*, 1974.** Incluida en la exposición —Included in the exhibition *Objeto-Sujeto*, 1994. Cortesía—Courtesy Pilar García

Derecha—Right: **Carla Rippey, *Peyote y la Compañía*, *La insoportable levedad del ser*, ca. 1979.** Incluida en la exposición —Included in the exhibition *Objeto-Sujeto*, 1994. Cortesía—Courtesy Pilar García

Del (mal) uso de la fotografía

Museo Regional de Guanajuato Alhóndiga de Granaditas, 1993

ARTES PLÁSTICAS

Del (mal) uso de la fotografía

Del (mal) uso de la fotografía

XXII Festival Internacional Cervantino
CURARE, AC, *proyecto curatorial por encargo*
Oliver Deboise, *proyecto*
Armando Sáenz Cacerillo, *curaduría*
Liliana del Río, *registro*
Museo Casa Diego Rivera, *apoyo museográfico*

Agradecemos a los artistas que integran esta muestra su amable colaboración

INAUGURACIÓN OCTUBRE 6, 12:00 H.

MUSEO CASA DIEGO RIVERA,
LUNES A JUEVES DE 10:00 A 14:00 H.
Y 16:00 A 19:00 H.
VIERNES A DOMINGO 10:00 A 18:00 H.

Desde sus orígenes, la fotografía ha representado para los artistas plásticos —pintores y grabadores, sobre todo—, un motivo de polémica. Algunos la rechazaron desde el inicio, temiendo una competencia desleal; otros consideraron la posibilidad de usarla como un apoyo natural, como ya se servían de la “cámara lúcida” para copiar paisajes y escenarios. Los más audaces descubrieron una herramienta que les permitía transformar la práctica del arte, en sí, y efectuaron la ineludible “simbiosis”. No todos se volvieron fotógrafos, pero la nueva técnica les permitió acercarse a lo real de modos distintos.

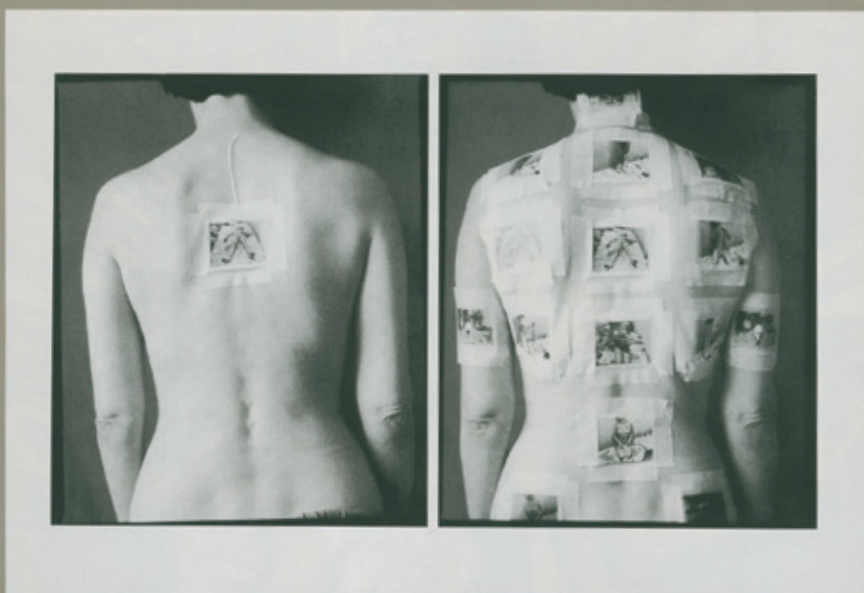
Ciertos artistas plásticos utilizan actualmente a la fotografía de manera irreverente, sirviéndose del supuesto “apego a lo real” de las imágenes para componer obras referenciales de contenidos alterados. De manera implícita, elaboran con sus obras una crítica a la fotografía “directa”, al fotoperiodismo tradicional, que implica no modificar nunca los contenidos de las imágenes, no traicionar jamás la “pureza” del procedimiento fotomecánico. *Del (mal) uso de la fotografía* presenta algunas posibilidades de alteración y de recreación de una realidad “fotográfica”, algunas utilidades irreverentes de las imágenes, propuestas por seis artistas de diversas nacionalidades, aunque todos radicados en México.

Algunos entre estos son fotógrafos en el sentido estricto de la palabra, pero se han visto limitados en cuanto a expresión por la técnica; otros son pintores y dibujantes, que recurren a la imagen fotográfica como soporte de un discurso sobre las imágenes o como paráfrasis y complemento de una obra más compleja. En todos los casos, ensamblan diversas imágenes en composiciones derivadas del fotomontaje o de la fotografía de estudio, y trituran los sentidos de estas imágenes para crear nuevos discursos visuales.

Esta muestra pretende desmontar el proceso de creación de estos artistas. Por lo tanto, no sólo presenta obras acabadas, sino que incluye asimismo los elementos originales, los objetos básicos (fotografías originales en que basan sus obras, notas de trabajo, objetos empleados en la construcción de imágenes, etcétera) que nos permitan comprender y apreciar estos procesos de transformación y adulteración de lo real.

Esta exposición sólo pudo realizarse, por lo tanto, gracias a la generosa complicidad de los mismos artistas, quienes fueron sugiriendo los elementos que componen la muestra, por lo general invisibles, recuperados en sus libretas de apunte y el en fondo de sus cajones. Todos comparten una fascinación por la imagen fotográfica, aunque sus modos de comprenderla sean divergentes, si no opuestos.

355



Hoja suelta de la publicación del—Loose leaf from the publication of the XXI Festival Cervantino.
 Con obra de Eugenia Vargas para la exposición—With artwork by Eugenia Vargas for the exhibition *Del
 (mal) uso de la fotografía*, 1994. Fondo Curare, Centro de Documentación Arkheia MUAC (DiGAV, UNAM)

Julio - 1994

CURARE

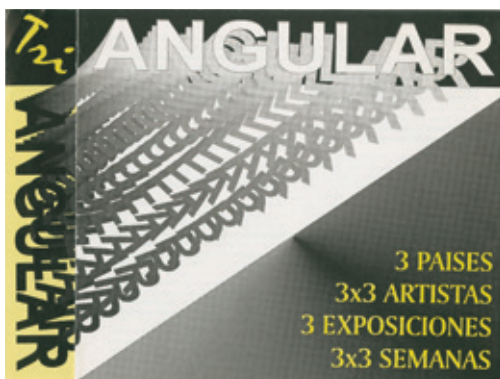
Espacio Crítico para las Artes

presenta:

LOLA ALVAREZ BRAVO: fotografías editas e ineditas

Inauguramos la primera exposición en nuestro nuevo local con una presentación de Terrence Pitts, Director del Centro para la Fotografía Creativa, Universidad de Arizona, Tucson. Presentamos también la nueva monografía de esta institución, *Lola Alvarez Bravo: In Her Own Light*.

Martes, 12 de julio, 19:30 horas
Sinaloa 177-2 (entre Sonora y Cozumel),
Colonia Condesa. Metro Sevilla
para mayor información, comuníquese al 286-1107



Arriba, izquierda—Top, left: Invitación a la exposición—Exhibition invitation
3ANGULAR, Ex-convento de la Merced, Ciudad de México, 1995 [Cat. 120]

Abajo, izquierda—Bottom, left: **Blanca Ruiz**, “Arranca 3ANGULAR en México. Esperan aquí mejor respuesta”, *Reforma*, s.f.—n.d. Fondo Olivier Debroise, Centro de Documentación Arkheia MUAC (DIGAV, UNAM)

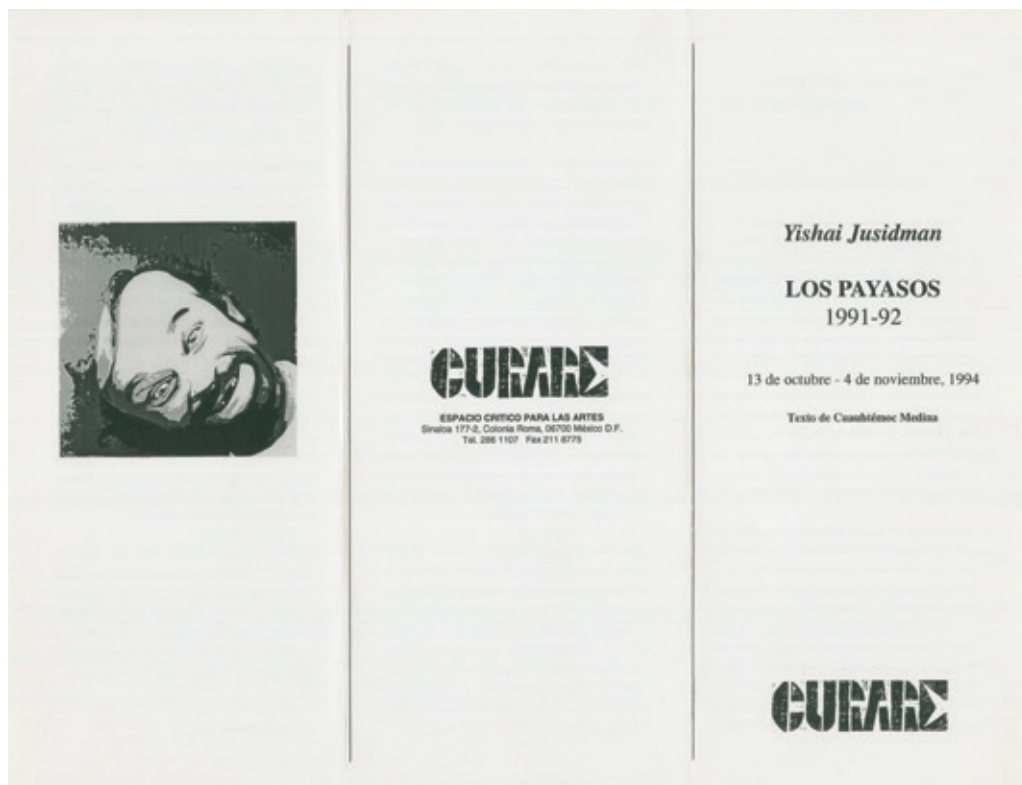
Arriba, derecha—Top, right: **Pablo Vargas Lugo**, Vista de la instalación—Installation view de *Finale (Japón)*, Ex-Convento de la Merced, 1995. Cortesía—Courtesy Pablo Vargas Lugo

Abajo, derecha—Bottom, right: **Silvia Gruner**, Vista de la instalación—Installation view *El nacimiento de Venus*, Ex-Convento de la Merced, Ciudad de México, 1995 Cortesía—Courtesy Silvia Gruner

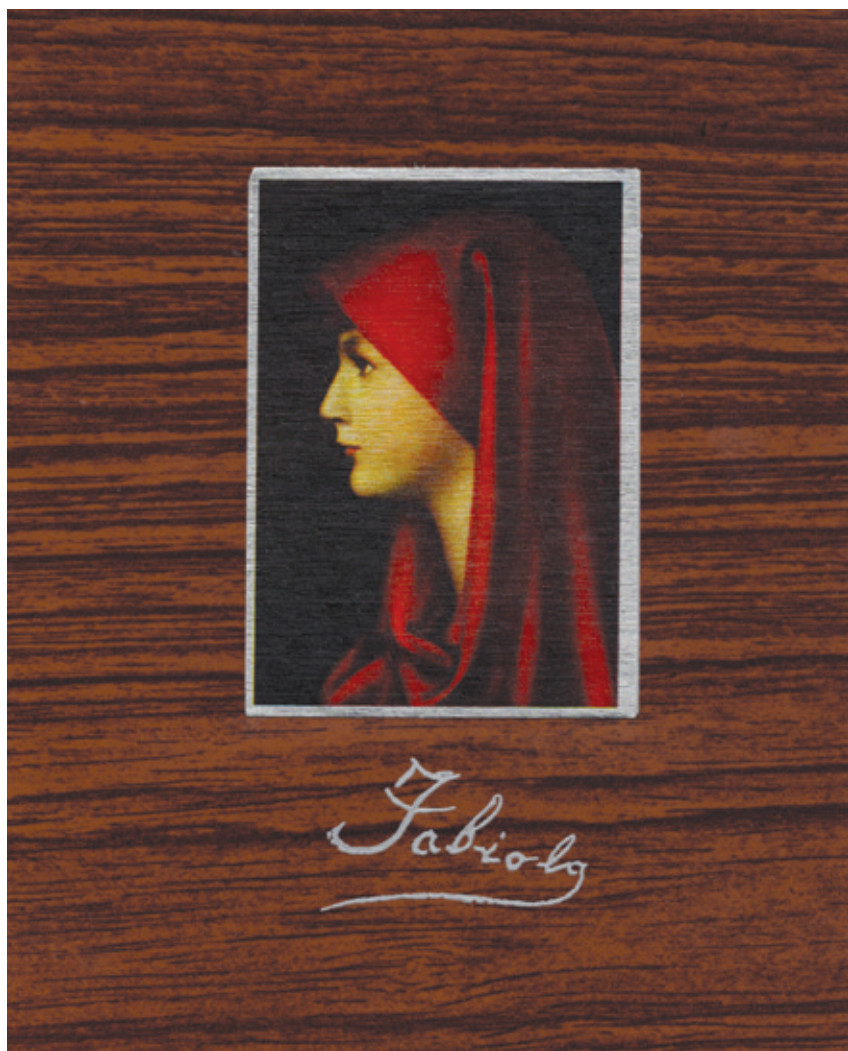
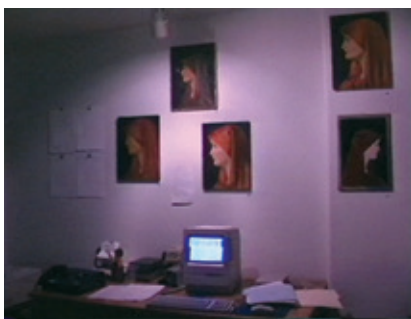
Exposiciones en Curare

Exhibitions at Curare

Sinaloa 177, 1994–1996







Arriba—Top: Fotogramas del video de inauguración de las exposiciones—Stills from the video of the opening of the exhibitions *Fabiola* y—*and Style*, [Francis Alÿs], Curare, 1994 [Cat. 130]

Abajo—Bottom: Folleto de la exposición—Exhibition booklet *Francis Alÿs*.

128 *Fabiola*, Curare, 1994. Cortesía—Courtesy Francisco Reyes Palma

Curare. Espacio crítico para las artes
tiene el agrado de invitarlo a las exhibiciones

Fabiola

(Una investigación de Francis Alÿs y Curare)

Instalaciones

de Terence Gower

Curaduría
Cuauhtémoc Medina

Inauguración

Martes 13 de septiembre de 1994. 19:30 horas
(Discusión con los artistas)

Cuestión candente, la de los bordes entre creación y copia, historia del arte y circulación de las imágenes, popularidad y elitismo. Estas dos exhibiciones abordan, de maneras complementarias y en cierto modo enfrentadas, esos tópicos que son (siguen siendo) centrales en la agenda del arte contemporáneo.

Más que una obra en sí, Francis Alÿs ha preparado una presentación de un sorprendente caso de sociología artística. En *Fabiola*, Alÿs pone en cuestión el abismo que existe entre los públicos y los artistas, y entre la historia del arte de las élites culturales y la significación que tienen las imágenes en el mundo social, doméstico o íntimo. A partir de una colección reunida en los mercados de pulgas de diversos países de Europa y América, Francis Alÿs nos muestra la multiplicación que un cuadro de un pintor "menor" del siglo XIX ha tenido entre los pintores aficionados del mundo occidental. La paradoja de estas obras, muchas veces anónimas, es que siendo copias, tienen un cierto carácter de obras únicas, y que, al contrario de lo que solemos suponer, son los "iniciados" del mundo artístico los que sufren ante ellas una sensación de exclusión y de ignorancia. *Fabiola* desafía el concepto corriente de lo que es una "obra maestra", para entrever algunos de los rasgos que el arte tiene fuera de sus capillas.

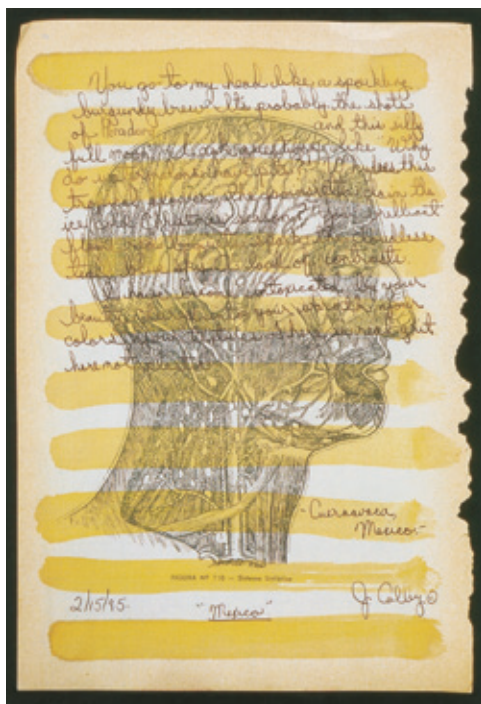
Terence Gower, canadiense que recientemente se ha trasladado a México, es, por el contrario, un artista concentrado en la dinámica interna del mundo del arte. Gower se interesa por sobre todo en la relación entre mercado y significación, y en la retórica que está implícita en los ambientes de exhibición artística. Se trata, es obvio, de un artista analítico. Para él, el formato es el verdadero contenido. Se ocupa de hacer visible cómo la estructura de la exposición y la información actúan como una trama significante previa a la adición de la obra en sí. Sus instalaciones problematizarán la relación entre título y objeto, invitándonos a enfocarnos más el "estilo" del aparato exhibidor, que el sentido de lo exhibido. En su trabajo, una discordancia sutil sirve para poner la atención del espectador sobre esos márgenes que usualmente damos por transparentes e inocuos.

Dos exhibiciones, como se ve, donde lo que se implica es la institucionalidad artística. Dos reflexiones que avisan, quizá, otros marcos de referencia.

CURARE, ESPACIO CRÍTICO PARA LAS ARTES, PRESENTS INSTALLATIONS
BY TERENCE GOWER FROM SEPTEMBER 13, 1994 (OPENING RECEPTION
AND ARTIST'S TALK ON TUESDAY SEPTEMBER 13 AT 7:30 PM) AT SINALOA
177, COL. ROMA, 06740, MEXICO CITY. Tel. 286-1107.

Arriba—Top: Invitación a las exposiciones—Invitation of the exhibitions
Fabiola y—*Style*, Curare, 1994. Cortesía—Courtesy Francis Alÿs

Abajo—Bottom: Folleto de la exposición—Exhibition booklet *Terence Gower. Style*, Curare, 1994 [Cat. 131]



Arriba—Top: **Autor no identificado**—Unidentified author, Montaje de—Mounting of *Anatomía México* [De izquierda a derecha—From left to right: Sylvia Navarrete, Jeff Colby, Thomas Carlson, Armando Sáenz (atrás—back)], Curare, 1995 [Cat. 140]

Anatomía México

En un nivel, este trabajo es una reflexión sobre mis propias respuestas emocionales como paciente del sida, en otro, es un anhelo de comunicar, educar y socorrer las respuestas fuertes y generosas de un público más amplio a través del uso de imágenes multilingües y referencias a la cultura popular. Algo más: recurro a la iconografía religiosa para cuestionar mi primera formación católica-romana y, más recientemente, mi propia conciencia y desarrollo espiritual.

El trabajo habla también de un proceso... de deterioro y resurrección. De las situaciones de enfermedad se desprenden luminosamente, además de la realidad brutal, el vigor renovado de sendas que para mí son positivas en tanto artista e individuo: la reafirmación de relaciones duraderas, el interés por la unidad familiar y por una nueva comunidad de apoyo. A pesar de sus traumas, la enfermedad ha redefinido mi sentido del compromiso y me ha estimulado para imaginar nuevas formas de sensibilizar y educar al público.

Jeffrey Colby

Mi veneno se fue. Así como las ranas escapan en el agua de la fuente, yo vomité toda la bilis y la emoción que pude. Estoy en paz -al menos en este momento, si acabo por una hora. Mi amante me oyó llorar anoche y me abrazó fuerte. El jaguar, el demonio y la muerte. Almas pequeñas con poderes formidables. Rejuvenecimiento sin cesar cada una de mis respiraciones.

Tres nuevos amigos, 1989

¿No me acariarías como solías hacerlo? Mi mente viaja por lugares que mis católicos padres nunca se hubieran atrevido a explorar. ¿Qué se siente al estrujar tu fuerte y musculoso pecho? Mis manos, mi mente ya echan abajo sus patrones. Uso



Bien enraizado

la imaginación que Dios me donó para apreciar la belleza que Dios nos donó. ¿Por qué el público monista mete sus narices en mi vida privada? Reivindicó y lacho por mi derecho a pensar, hacer y actuar como siento es moral y éticamente correcto.

Solando, 1989

Te me subes a la cabeza como un vino espumoso de Borgola. Deben ser los tragos de Herradura y esa absurda luna llena. Pregunto cosas como "¿Por qué los melones tienen semillas?" "¿Por qué esta flor tropical, la Nochebuena, busca el frío helado de Navidad?" Tu brillante llama roja centella como el cielo azul despejado. Una tierra de contrastes. He llegado a imitarlos de un belleza. Seducción por tu calidez, tu color, tus texturas. Aquí hay valor verdadero, no plástico.

México, 1989

¿Por qué se llevaste a mi amante, preciosa? ¿Mente hoy? ¿Acaso no tenías nada que darme a tu propio amante? ¿O no tienes con quien compartir tu vida? Te imagino como



Sexo

un ser pobre y despreciable, débil e incapaz de ser feliz. No eres Robin Hood. Eres una sanguijuela de la sociedad. Socionas a los demás, es todo lo que sabes hacer. ¿Por qué haciste eso precisamente en estos días sagrados? San Valentín llora esta noche.

Mi Valentín, 1989

Lo percibo cuando me acuesto a dormir. Me da el pecho, no el corazón, sino mis adentro, desde los huesos -mi médula. Mi cuerpo envuelto en almohadas y cobijas me reconforta. Me siento como una flor delicada -físicamente. Emocionalmente estoy lleno de amor, voluntad y determinación. Me cimbro bajo la brisa pero estoy bien enraizado en la tierra.

Bien enraizado, 1989

Estoy parado frente a ti totalmente desarmado. Me siento, ¡ay!, tan vulnerable hoy, no me siento a gusto llevando esta etiqueta. Una serie de desgracias me ha dejado en esta posición, sin embargo mi necesidad y mi deseo de ver y explorar



Ansiedad adulta

mi ansiedad "adulta" para aminorarla. Ansiedad adulta, 1989

Me dices puritano. Me haces sentir un Amojigato. Una lengua de serpiente reptando y esquivando las cosas venenosas de verdad. Te mueves con la agilidad de un felino a la defensiva y tu monda es tan venenosa como la de una cobra después de atacar. Has conseguido tu meta. Mi único ojo de águila ve tu movimiento astuto. Protegeré mi corazón hasta la muerte.

Asquejame mate, 1989

Estríjeme. Saca mis tensiones internas. Comienza en mi cuello y baja a lo largo de mi espina dorsal. La ira se instala en mis encápsulas. La paranoia también. El exceso de compromiso se torna aparente en la región lumbar. Comportamientos frenéticos y compulsivos se manifiestan en cada terminación nerviosa y bajan a lo largo de mi espina dorsal. Mis nálgas resisten lo que no merecen ni quiero. ¿Acaso merezco esto? Alívame con tu caricia.

Caricia, 1989

Jeff Colby: poética del sufrimiento

SYLVIA NAVARRETE
En febrero de 1995, Jeff Colby (Nueva York, 1956) vino de vacaciones durante dos semanas a México en compañía de su pareja, Tom, y de dos amigos, Gail y Abbey. En el inicio del viaje, que los llevaría a las ciudades de México, Taxco y Cuernavaca y de vuelta a la capital, Gail regaló a Jeff un viejo libro de anatomía que había comprado en un mercado de antigüedades de Puebla. Acostumbrado a notar todos los sucesos del día, en casa o fuera, e impactado por el país que visitaba por segunda vez, Jeff Colby se puso a escribir una bitácora de viaje en las páginas amarillentas del volumen didáctico. Relató impresiones de su estancia en un espacio geográfico e histórico que lo desahabraba, y sensaciones de un cuerpo torturado por el VIH que se le diagnosticó en 1987 y por el sida que padece desde 1991. Paradojicamente -y tal vez como prueba de sabiduría extrema- Jeff Colby, inmerso en el sufrimiento físico y emocional, disfrutó como pocos la vida. Para él la enfermedad incurable es una vía de cono-

cimiento de sí mismo, de los demás, del mundo y de la muerte. El sida es también, porque él así lo quiso, una experiencia poética, en la medida en que convierte las congojas de la intimidad en materia pictórica.

Jeff Colby creció en Houston pero reside y trabaja en Chicago. Tras estudiar artes plásticas en la Universidad de Texas en Austin y en la Escuela del Instituto de Arte de Chicago, y abandonar la pintura abstracta de los primeros ochenta, enfocó su trabajo en el tema de la recuperación/resurrección por medio de ensambles con residuos industriales y urbanos. En 1987, al enterarse de que es seropositivo, da un giro retrospectivo a su bitácora y comienza a incorporar a sus construcciones la parafarmacia médica que usa

cotidianamente (vendajes, jeringas y probetas usadas, recetas y resultados de laboratorio); a principios de los noventa realiza cajas vivas que contienen los fetiches que familiares y amigos le regalan para enriquecer la enfermedad, y elabora collages con dibujos y recortes de la imaginación popular, bucólica y optimista, de los cincuenta que cubre con banderas horizontales pintadas con su propia sangre. Su obra más reciente se aleja de la forma y del objeto para concentrarse en la palabra: letras del alfabeto, nombres de sus allegados, siglas de sus enfermedades, son manuscritos con letra frágil en papel delineado con regla. Y, en el caso de la presente serie *Anatomía México*, superpone a la manera de un palimpsesto las láminas científicas originales y el relato cándido y

lacerante de una existencia postergada. Las líneas de sangre de sus obras anteriores son sustituidas por rayas rojas, amarillas y verdes que corresponden parcialmente a los colores de la bandera mexicana.

La primera exposición individual de Jeff Colby se remonta a 1983. Su presencia en la escena cultural estadounidense se ha fortalecido desde que su labor enfocada en el sida atrajo la atención de la crítica. Ha recibido becas de las fundaciones Ford, Ragdale y Pollock-Krasner, así como del National Endowment for the Arts. Esta es la primera vez que Jeff Colby expone en México, con un trabajo inédito que consideramos interesante porque aborda de frente un tema que los artistas mexicanos suelen evadir. El año pasado la State of Illinois Gallery de Chicago organizó una retrospectiva de la obra de Jeff Colby que abarcó 15 años de labor consagrada al análisis de su convivencia con el sida.

Jeff Colby, *Anatomía México*. Galería Curare, Septiembre 29 - Octubre 31. Lunes a Viernes de 10:00 a 15:00 horas. Síndulo No. 177-2. Col. Roma. Tel. 286-1107.

A Voyage Through The Art Of EDUARDO ABAROA

Installations By A Young Artist Convey The Images Of A 'Scrapyard Society'

By Anthony Wright

Flashing Eduardo Abaroa's recently successful participation in the well-attended group show *Acne* at the Museo de Arte Moderno, the prolific visual artist has now opened a one-man exhibit at the Curare art space in Colonia Roma.

Acne was one of the wildest expositions the Museo de Arte Moderno has ever seen, featuring startling portraiture, landscape, radio sculptures with blaring music, and jars of bubbling acid. *Bitácora Artística* de Eduardo Abaroa (The Artistic Voyage of Eduardo Abaroa) presents a milder take on proceedings—containing as it does a selection of the artist's works over the course of his career—but there's plenty to pique the interest of the contemporary art fan.

There's even a "living" exhibit: *Antmaned sea monkeys*—those cute little creatures that used to fascinate Junior so much before he grew up and became a marine biologist—appear in a series of boxed sculptures marked *Vida Inestacionada*. Mix the packets of "water purifiers," "instant life," and "Alasina II" and the dehydrated little shrimps are "absolutely guaranteed" to grow, "just by adding water."

While the sea monkeys swim around (obedient to their role as modern art), another collection of glass boxes contains fiery epoxy effigies of the same creature, indulging in human tasks: conducting an interview, shooting a porno movie (1), and reading the news.

All this fun is built around a sadder theme, however, as Abaroa, 25, explained to the *Mexico City Times* this week.

"I was asked to exhibit work in Los Angeles, and I thought, 'What do I tell them? I mean, what did I know about America?'" Abaroa said. "My only real concept of them is the kind of 'instant life' that I see on TV. Their actions, gestures aren't connected with my idea of a concrete reality. So I presented their world in miniature, enclosed in glass as if on a TV screen."

Abaroa's art casts a cold eye on what he calls "the void of capitalism." His radical position drives the artist obsessively, particularly in the sculpture *Los Trunks* (Ultra-dad) which consists of a metallic frame from which dangle piles of empty plastic packaging for the everyday plastic toys and the kinds of animals



Base Truck

which see a brief life in households before disappearing to the bottom of cupboards or getting thrown out with the trash.

The mixed-media sculpture suits Abaroa's essentially grim view of a scrapyard society slowly sinking under its own refuse.

"The packaging of all these meaningless products leaves an effect not unlike a heap of little TV screens," Abaroa said. "People need to handle and peer into the glossy packets to see what's in them. Mass consumption is like mass media—vacant."

Base Franko—like the little sea monkeys engaged in bedroom-and-camera antics in *Porno Movie*—engages Abaroa's interest in sex, or at least the distortion of it, which was put to excellent (and challenging) effect in *Acne*.

Base Frank is a plastic epoxy-silicon model skeleton embracing the skeletal carcass of a dinosaur. Virility as aggression is the central concept of this work, with seedhead as the underlying idea. The black hammer with which Abaroa envelops his art, cushions the harshness of the fundamentally democratic content of his installations. But an interest in Eastern religions injects a more optimistic tone in a more recent work, *Yin-yang Penthouse*. The area

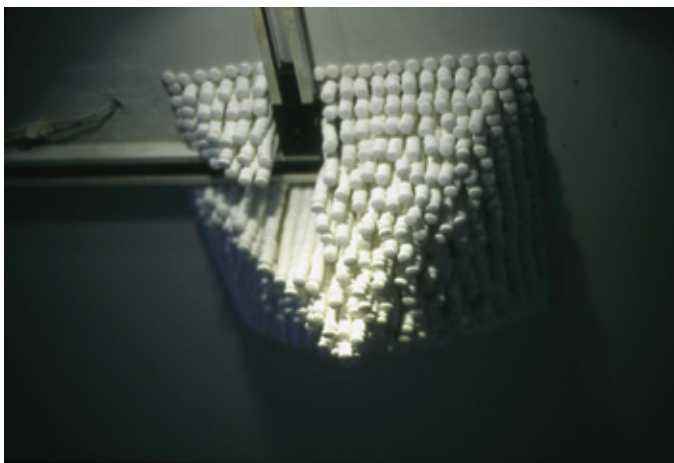
some of the plastic objects that went inside. Untitled, here painted in enamel in a series of grooves, and intended to suggest differing spiritual states. These spiritual states are based on the teachings of the traditional Hindu philosophy *tantra*.

"They are yantras," said Abaroa. "Objects which don't pertain to the physical world as we understand it. They represent elements, like fire, and meditating on them gives man power over his nature. I reject the standard religions. I'm seeking to construct my own spirituality."

While Abaroa's work has been viewed by a large portion of the public in recent months, the artist feels he belongs in the Vincent Van Gogh category of working artists.

"I don't suppose I'm doing the kind of stuff that sells for a lot of money," Abaroa said. "You could say I'm a poor artist. Maybe someday I'll get a job. But I do what I do because this is what I want to say and art is the way to say it."

Bitácora Artística de Eduardo Abaroa is showing at the Curare art establishment until March 29. The gallery is located on Simón 177, between 2. Col. Roma, near Metro Sevilla, and is open from 10 am to 10 pm Monday to Friday.



Arriba—Top: **Anthony Wright**, "A voyage through the art of Eduardo Abaroa", *Mexico City Times*, 8/03/1996 [Cat. 149]

Abajo, izquierda—Bottom, left: **Eduardo Abaroa**, *Vista de montaje de—Mounting view of Bitácora artística*, Curare, 1996 [Cat. 143]

Abajo, derecha—Bottom, right: **Eduardo Abaroa**, *Vista de montaje de—Mounting view of "Cefalea" 7000 aspirinas, pegamento caliente y alambre (1995)*, Curare, 1996 [Cat. 145]

Nopal Press, un puente cultural entre artistas y galeros de Estados Unidos y México

HÉCTOR LEÓN DIEZ

A partir de una visita en 1987 a la Ciudad de México, el artista e impresor Francisco Siqueiros, mexicano radicado en Los Ángeles, conoció a una serie de creadores "con una actividad muy intensa", por lo que decidió organizar "El Nopal Press", "una imprenta y una tienda de impresiones de arte", que se dedicara a publicar impresiones de alta calidad como una alternativa "al mercado del arte, captado por galerías y museos de ambos países".

Entre aquellos artistas se encontraban Eloy Tarcisio, Vicente Rojo y Mario Rangel, entre otros. Con estos y otro buen número de creadores chicanos, Siqueiros organizó una muestra en Los Ángeles que se llamó "Aquí y Allí" con obra original. La idea era internacionalizar el arte chicano de Los Ángeles y el noroeste para "sacarlos del concepto que usualmente se tiene de él, es decir, un tanto marginado de las galerías y museos en los Estados Unidos". Para Siqueiros esta intención de difusión se encuentra en el aporte histórico y lingüístico del discurso plástico de los artistas chicanos.

Como en un diálogo, es necesario catalizar el esfuerzo, "parelelo pero posiblemente diferente del *status quo* del arte", y con la posibilidad de crear otros lazos de comercio para los artistas de ambas partes de las fronteras: ese es el objetivo de la creación de El Nopal Press. Así lo manifestó Francisco Siqueiros en la presentación de la muestra, en el centro de arte CURARE de la colonia Roma, donde se exhiben impresiones de Eloy Tarcisio, Germán Venegas, Mario Rangel, John Valadez, Elsa Flores y Peter Liashov, entre otros.

El Nopal Press no se plantea una relación mercantil del arte en el sentido de accesibilidad o facilidad de comprensión de las obras; lo es en el sentido de "poder crear un mercado, pues la distribución de la cultura en museos y galerías está

regido por un mercado, pero la idea de promover este arte latino se encuentra en relación con la apertura de un diálogo y la creación de otro mercado a nivel de distribución de cultura, más allá de la dependencia con los grandes emporios de

Nueva York, San Francisco, Europa, o lo que denominamos el *mainstream* del arte".

El artista depende del diálogo que establezca con las galerías, expresó Siqueiros, por lo que el impresor chicano

El Nopal Press ofrece alta calidad en las impresiones con base en la litografía y sus derivados, así como tecnologías digitales. Actualmente, Siqueiros se encuentra gestionando un portafolio de fotógrafos nacionales, bajo la técnica de "tono continuo", que es muy nueva, aseguró el también artista quien está abocado a investigar las diversas técnicas litográficas.

Para lograr la internacionalización de los artistas latinos El Nopal Press establece "relaciones un poco más complejas", por lo que ya tiene contactos establecidos con Brasil y otros países "a partir de intereses artísticos similares".

Esta primera serie que presenta El Nopal Press en la Galería CURARE, con obras realizadas entre 1993 y 1996, integrada por artistas de la ciudad de México y Los Ángeles, permite apreciar la versatilidad de su producción y dar a conocer las amplias posibilidades creativas que ofrecen las mezclas genéricas y técnicas, desde la litografía o la serigrafía más tradicionales, hasta la recomposición a partir de imágenes digitalizadas, manipuladas y vertidas a las planchas de grabado ■



Maria de México, 1994. Litografía de John Valadez.

optó, después de trabajar por diez años en un taller de impresión de arte profesional, por establecer El Nopal Press mediante una selección muy rigurosa de artistas, de ambas fronteras, que no se encuentran establecidos en el mercado del arte.



Autor no identificado—Unidentified author, *Cuatroporquince*, activación de la exposición



Exhibe Curare 'Cuatroporquince'

Los artistas se toman la foto



Con una cabina fotográfica prestada del Metro, un grupo de creadores experimenta y arma una divertida muestra

Por Blanca Ruiz

En México, como en varias ciudades del mundo, a la entrada del Metro hay una máquina que por unas cuantas monedas devuelve la imagen que tiene enfrente. Un retrato que generalmente a nadie le gusta porque capta a la gente con los ojos cerrados o la cara chueca, pero que es esperado para el pasaporte, la credencial o la tarjeta.

En la Colonia Roma, en la sede de Curare (Sintón 177), un grupo de artistas instaló una de estas máquinas, que a diferencia de las otras, resultó un elemento lúdico para ensayar una exposición.

Como son de Fotoprint, Curare organizó "Cuatroporquince" (cuatro por 15 pesos), en la que los artistas fueron convocados para retocarla dentro de la cabina.

"Queríamos entrar en el catálogo de Fotoprint con una exposición diferente, más divertida; la idea vino de Armando Sáenz y Guillermo Santamarina, nosotros alquilamos la máquina y el resto fue de los artistas, ellos hicieron lo que quisieron", dice Olivier Debroise, director de Curare, Espacio Crítico para las Artes.



Melanie Smith, juega con la máquina.

En la estancia, la misma que ocupó la sala comedor de Lela Abasco (1980) —quien pasó en ese departamento sus últimos años—, ha sido montado el resultado de los experimentos, en una serie de 50 trabajos, la mayoría con cuatro fotografías en blanco y negro.

Cada quien dio rienda suelta a sus fantasías, obsesiones o simples ocurrencias. No conformes con su propia cara, juegan con algunas calaveras, monedas, juguetes, para crear una composición a partir de su rostro o la fragmentación de su cuerpo.

Algunos realizaron una pequeña historia con las imágenes, como Claudia Fernández, quien muestra un par de zapaticos que no asientan en los pies. Jan Hendrix, quien exhibe una de sus naturismos, Manuel Álvarez y Yari Peralta, entre otros.

También participan Melanie Smith, Néstor Quiróles, Thomas Glasford, Eduardo Álvarez, Luciana Tuley y Yida Yonacovich.

"Experimentamos y jugamos con la máquina, realmente nos divertimos mucho. Algunos artistas estuvieron todo el día, hasta que quedamos satisfechos con las imágenes que hicieron, otros, como Carla Rippey y Gustavo Artiga, se llevaron las fotos a sus casas para manipularlas.

"Así se los retocaron que obtuvieron, vamos a editar una memoria, para que haya constancia de esta exposición; parece que algunos se quedaron 'curios' y quieren seguir jugando", señala Debroise.

Al término de la exhibición, que permanecerá todo el mes de octubre, se presentará el trabajo de 10 artistas, cinco chicanos y cinco mexicanos, en una serie de serigrafías impresas por Francisco Siqueiros (que no tiene nada que ver con el movimiento mexicano).

"Nosotros constituimos una asociación civil que realiza exposiciones para promover la obra que no se presenta en museos o galerías; por ejemplo, hace poco exponíamos el trabajo de los presos de una cárcel de Nuevo México, donde se hacen dibujos con papel o plátano.

"Nada de lo que se expone aquí está a la venta, sólo queremos difundirlo entre el público interesado", afirma Debroise.

Arriba—Top: **Autor no identificado**—Unidentified author, *Cuatroporquince*, activación de la exposición—activation of the exhibition [De izquierda a derecha—From left to right: Melanie Smith, Rafael Ortega, Sarah Minter, Gregorio Rocha, Olivier Debroise. Al fondo—back: James Oles con personaje no identificado—with unidentified person], Curare, 1996 [Cat. 152]

Abajo—Bottom: **Blanca Ruiz**, "Los artistas se toman la foto", *Reforma*, 15/10/1996 [Cat. 156]

Encuentros. Iniciativas para la discusión y la reflexión

**Encounters: Initiatives
for Discussion and Reflection**

Cursos, conferencias, seminarios y talleres **Courses, Conferences, Seminars and Workshops**

—
1991–1996



Alcancía en forma de King Kong para recolectar donaciones destinadas al financiamiento de los eventos públicos de Curare—King Kong shaped money box for collecting donations for financing Curare events, s.f.—n.d. Cortesía—Courtesy Curare, A.C. Foto—Photo: Cristina Reyes, Pedro Cañas

CURARE

Espacio Crítico para las Artes

La representación del cuerpo en el siglo xx

Seminario impartido por Silvia Gruner
Artista plástica

El cuerpo del progreso
El cuerpo clásico y el cuerpo exótico
La reivindicación feminista
Erotismo y muerte

Duración: 4 sesiones
Horario: 7 a 9 de la noche
Aportación: \$ 150,000.00

Lunes y miércoles 3, 5, 10 y 12 de agosto de 1992

Tahuacan 327, Colonia Roma, 06700-México D.F. Tel: 511-9644 Fax: 514-1457

CURARE

Espacio Crítico para las Artes

La creación plástica como juego

Taller impartido por Gustavo Pérez Monzón
Artista y escenógrafo cubano

Una nueva forma de despertar la creatividad en los niños, mediante el empleo de materiales cotidianos.

Duración: 2 semanas
Horario: lunes a viernes de 10 a 13 horas
Aportación: \$ 250,000.00 (incluye materiales)

De 8 a 13 años. 13 al 24 de julio de 1992
De 5 a 8 años 27 de julio al 7 de agosto de 1992

Tahuacan 327, Colonia Roma, 06700-México D.F. Tel: 511-9644 Fax: 514-1457

CURARE

Espacio Crítico para las artes

En México/Fuera de México

dirección: con los artistas

Melanie Smith

y

Yishai Jusidman

Martes 23 de noviembre 1993.
19:00, p. m.

presentación de Cuauhtémoc Medina

Los regimientos y composiciones son sus características más notables para el arte contemporáneo en México. Pero también están, tanto en la música como en la pintura, la escultura y la fotografía, en otros dos grandes campos de la cultura y del arte. En una noche de debate con los artistas, los autores, los autores Yishai Jusidman (1945), presentará una selección de sus obras más recientes y los autores Yishai Jusidman (1945), presentará una selección de sus obras más recientes y los autores Yishai Jusidman (1945), presentará una selección de sus obras más recientes.

Tahuacan 327, Colonia Roma, 06700-México D.F. Tel: 511-9644 Fax: 514-1457

CURARE

Espacio Crítico para las Artes

Charla-audiovisual

Arte Violento

a cargo de

Arturo Rodríguez Döring (pintor)
SEMEFO (Carlos López Orozco, Arturo Angulo,
Teresa Margolles, Juan Manuel Paredes, Juan Luis
García, Arturo López Orozco, Víctor Basurto, Jorge
Beltrán)

Moderador: Cuauhtémoc Medina

Martes 15 de marzo, 19:30 horas

Más allá de la recurrente imagen de la violencia, algunos artistas confrontan la violencia muy vigente identificación entre lo bello y lo feo, lo trascendente y el arte. La pintura de Arturo Rodríguez Döring se inspira a las estéticas americanas de la pintura mexicana actual. Su obra demuestra que lo bello está oculto de nuestros panoramas precisamente por su capacidad de subvertirlos, en el arte, por su capacidad de subvertirlos. Los performances, música, videos y objetos de SEMEFO giran en la violencia y la escatología, quizá para denunciar el hecho que en realidad la violencia es un hecho que se repite y que se repite.

Entrada gratuita.

Informes y inscripciones: 511 96 44 Lunes a Viernes 10 a 13hrs.

Tahuacan No. 327 Col. Roma México, D.F. 06700 Tel: 511-9644 Fax: 514-1457

Arriba—Top: Invitación a los cursos—Invitation to courses “La representación del cuerpo en el siglo xx”, Silvia Gruner y— and “La creación plástica como juego”, Gustavo Pérez Monzón, Curare, 1992 [Cat. 166]

Abajo, izquierda—Bottom, left: Invitación a la discusión—Invitation to the discussion “En México/Fuera de México” con— with Melanie Smith, Yishai Jusidman, ciclo—cycle “Martes de Cuauhtémoc”, Curare, 23/11/1993 [Cat. 174]

Abajo, derecha—Bottom, right: Invitación a la discusión—Invitation to the discussion “Arte violento”, con el colectivo— with the collective Semefo y— and Arturo Rodríguez

138 Döring, ciclo—cycle “Martes de Cuauhtémoc”, Curare, 15/03/1994 [Cat. 175]

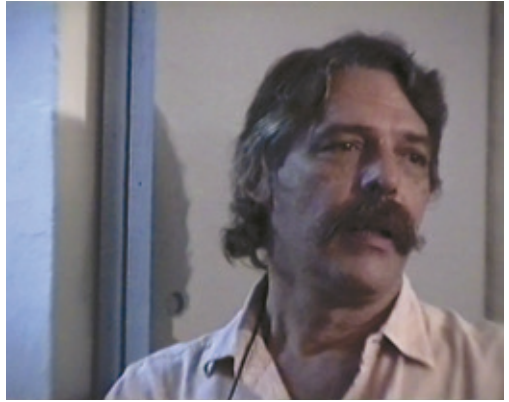
CURARE

Espacio Crítico para las Artes

**Conceptualidades
a un cuarto de siglo
debate con
Felipe Ehrenberg
Martes 3 de agosto
19:00 horas**

Felipe Ehrenberg recordará los inicios del arte no-objetual y comentará la película **La Poubelle-It's a Sort of Disease. Part II** (1971), coordinada y producida por François Reichenbach, imágenes de Serge Halfdorf, edición de Peter Conn (16mm.) Como complemento de programa se exhibirá la película **III Salón Independiente** (1968) de Jaime Almada (Versión transferida a video)

Tabasco 327, Colonia Roma, 06700-México, D.F., tel: (525) 511-9644, fax: (525) 514-1457



Fotogramas de la discusión—Stills from the discussion “Conceptualidades a un cuarto de siglo” [Cuauhtémoc Medina, Felipe Ehrenberg, Karen Cordero, Olivier Debroise]
 ciclo—cycle “Martes de Cuauhtémoc”, Curare, 3/08/1993 [Cat. 172]



Arriba, izquierda—Top, left: Karen Cordero (izquierda—left) Silvia Gruner (abajo izquierda —bottom left), Roberto Tejada (atrás—back), Mónica Castillo (abajo—bottom)

Arriba, derecha—Top, right: De izquierda a derecha—From left to right: Pilar García, Boris Viskin, Germán Venegas, Gustavo Monroy

Abajo, izquierda—Bottom, left: De izquierda a derecha—From left to right: Yishai Jusidman, Federico Navarrete (arriba—top), Rita Eder (centro—middle), personajes no identificados—unidentified people

Abajo, derecha—Bottom, right: Artistas integrantes del colectivo—Artists members of the collective Temístocles 44

Fotogramas de la discusión con—Stills from the discussion “Temístocles 44 y Zona”, ciclo —cycle “Martes de Cuauhtémoc”, Curare, 6/07/1993 [Cat. 170]



Fotograma de la discusión—Still from the discussion “Arte violento”, con el colectivo—with the collective Semefo y—and Arturo Rodríguez Döring, ciclo—cycle “Martes de Cuauhtémoc” [Teresa Margolles], Curare, 15/03/1994 [Cat. 176]



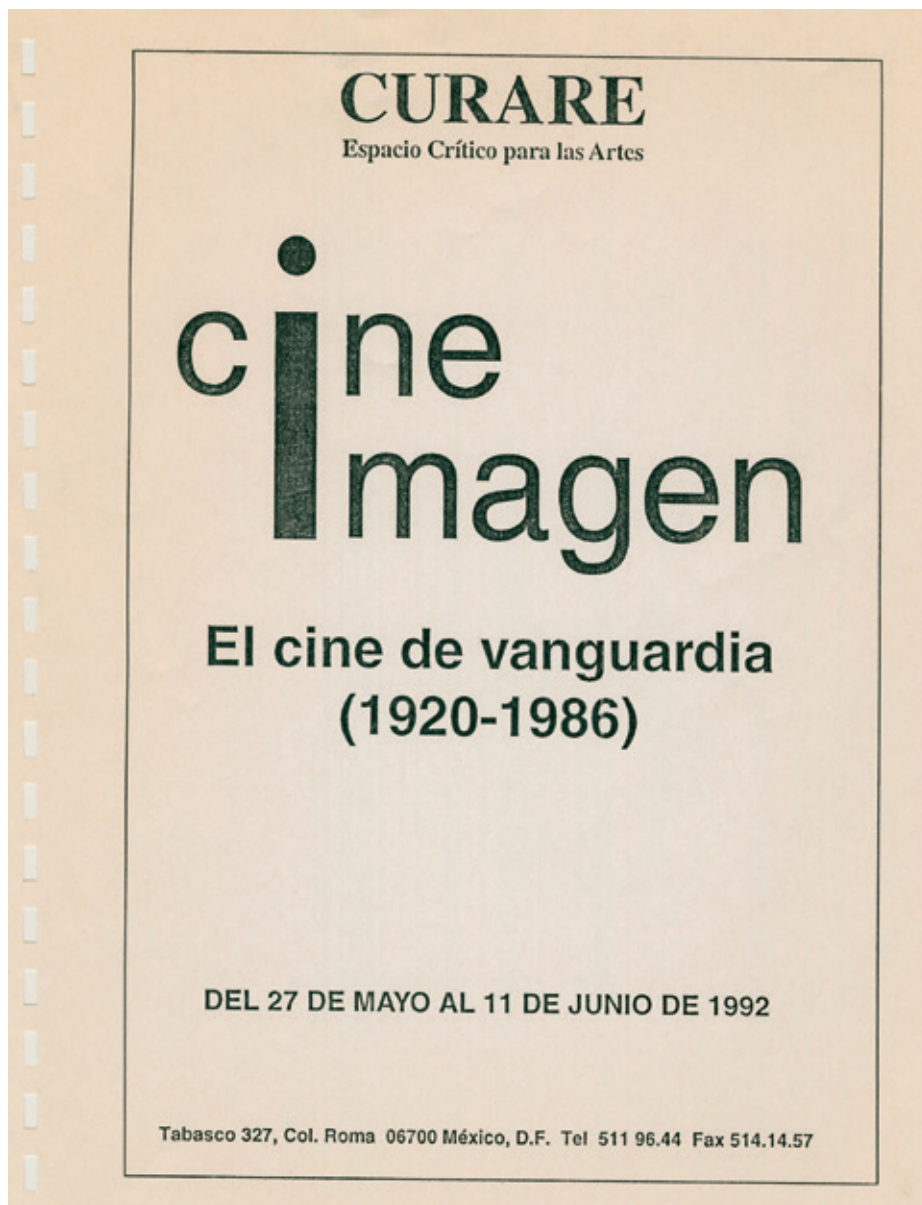
Arriba—Top: Fotograma de la discusión con—Still from the discussion with Helen Escobedo, ciclo—cycle “Martes de Cuauhtémoc”, Curare, 1993 [Cat. 173]

Abajo—Bottom: Fotograma de la discusión—Still from the discussion “Arte violento” con—with Colectivo Semefo y—and Arturo Rodríguez Döring, ciclo—cycle “Martes de Cuauhtémoc”, Curare, 15/03/1994 [Cat. 176]

Cine de vanguardia y videoarte

Avant-Garde Film and Video Art

1991–1996



Volante del ciclo de proyecciones—Flyer for the film cycle “Cine imagen:

1.44 El cine de vanguardia (1920–1986)”, Curare, 1992 [Cat. 198]



Espacio Crítico para las Artes

Discusión con el cineasta

Kenneth Anger

Lunes 13 de septiembre, 18 horas

Proyección de una selección de las películas de Kenneth Anger

Presentación: Enrique Ortiga

Kenneth Anger es uno de los cineastas experimentales más importantes de los años cincuenta y sesenta. Educado en Hollywood, inició su carrera a los trece años, realizando películas de tipo casero con sus amigos, algunos de ellos, celebridades del medio cinematográficos. Su extensa filmografía comprende películas de corta duración, aunque sumamente complejas, como *Fireworks* y *Scorpio Rising*, que causaron escándalos en su momento. Particularmente interesado en la creación y en la destrucción de mitos, Kenneth Anger escribió también una biografía de la meca del cine, *Hollywood Babilonia*, obra clave para la comprensión de los mecanismos de creación de fama en el siglo XX.

Este programa se realiza en colaboración con la Filmoteca de la UNAM, en el marco del Programa de Intercambio 1993 de Curare, financiado por el Fondo para la Cultura, un proyecto Conjunto de la Fundación Cultural Bancorner, el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes y la Fundación Rockefeller

Tabasco 327, Colonia Roma, 06700-México, D.F., tel: (525) 511-9644, fax: (525) 514-1457



□ Sida sin lágrimas: habla Derek Jarman □

■ Ken Shulman ■

—¿Por qué te molestar ante la forma en que el sida ha sido presentado en las artes?

—El tema es tan universal y tan íntimo que al concentrarlo en una persona se cae en el sentimentalismo. Se convoca al público a compadecerse de tal o cual persona y en realidad es mucho más lo que sucede. No podría uno, por ejemplo, ponerse sentimental respecto a una guerra. Tampoco cuando uno está enamorado de todo esto, con tantos amigos muriéndose.

—Sin embargo, su película más reciente, *Blue*, se basa en gran medida en sus propios diarios de hospitalización.

—Siempre quise hacer una película azul, como homenaje a Yves Klein, un pintor que siempre me ha gustado. Pero sabía que nunca nadie nos permitiría realizar una película monocromática sin imágenes. El año pasado perdí la vista del ojo derecho, y pensé que sería interesante el tema de un artista que pierde la vista. Fue entonces cuando comprendí que podíamos realizar una cinta basada en mis diarios de hospital. *Blue* es autobiográfica. Pero es algo que le sucede a mucha gente, y cuando la escuchas no estás pensando que esto es Derek.

—¿Proporcionan la enfermedad y el sufrimiento inspiración artística?

—No. Son horribles. Tuve dos ataques de neumonía viral. Tuve una infección cerebral. Padecí ataxia, esta cosa maldita que me hace tambalear por todos lados. Si hubiera podido evitar todo esto, lo habría hecho. Lo que ha producido es *Blue* y mi pintura más reciente, pero eso no es gran cosa en el paisaje de mi vida. Me agrada señalar que no toda mi vida ha estado asociada con el HIV.

—La tuberculosis fue un tema para muchos artistas del siglo XIX. ¿Existe un paralelismo moderno con el sida?

—He padecido dos veces tuberculosis y puedo asegurarle que no se puede cantar con ella sin aria. Hasta el año pasado en que hice primero mi pintura y luego *Blue*, manifesté reticencias para realizar algo a partir del sida. Creí que si incurriera en esta zona de enfermedad cometería un gran error, porque un año podría verse bien y al siguiente ridículo. Por ello me he llevado tanto tiempo involucrarle personalmente en esto.

—¿Ha tenido como artista la ambición de cambiar la forma en que se percibe a los gays?

—Sí. A los gays siempre se les ha visto históricamente como locos desatados, lo que no es grave, ya que existen en efecto locos desatados. Pero eso no es el cabo y rabo del asunto. Y el resultado es que a los gays se les ha marginado de la sociedad en base a juicios despectivos que comparten con los judíos y otros grupos. Cuando era joven, no se podría haber hecho este tipo de preguntas, al menos no decorosamente. Por fortuna todo eso ha cambiado, y aún falta camino por recorrer. Quería luego un último salto: que todo mundo acepte a todo mundo sin que eso sea un problema.

—¿Intenta deliberadamente escandalizar a la gente con su trabajo?

—Nunca trato de escandalizar a nadie. Supongo que mis películas escandalizan a alguna gente, pero debe tratarse de gente muy ingenua. De hecho soy más bien un cineasta francamente conservador. Y mis

Al pintor, decorador y cineasta Derek Jarman, de 51 años, debemos una de las obras de mayor libertad e intranquilidad artística en el cine británico contemporáneo.

Su filmografía, en gran parte desconocida en México, incluye *Sebastiane* (1976), *Jubilee* (1977), *The Tempest* (1979), *The angelic conversation* (1985), *Caravaggio* (1985), un episodio en el filme colectivo *Aria* (1987), *The last of England* (1987), *War Requiem* (1988), *The garden* (1990), *Edward II* (1992), *Wittgenstein* (1993), y su película más reciente, *Blue*.

Desde sus primeros trabajos como decorador en películas de Ken Russell (*Los demonios*, 1970, *El mesías salvaje*, 1972), se percibe en Jarman la originalidad de un esteta que la crítica se apresura en calificar de extravagante y decadente. En su obra fílmica se acentuará luego la vocación del iconoclasta capaz de subvertir la iconografía cristiana en su *Sebastiane* con fuerte carga homocorética o de aventurar en *Jubilee*

un homenaje ácido a las actitudes *punk* en el Londres de los años setenta.

En *Caravaggio* o en *Wittgenstein* elabora con audacia el retrato de una sensibilidad artística lacerada o recorre la geografía mental de un filósofo, deteniéndose en la postura vital consecuente, en la actitud moral definitoria. Su cine, influenciado fuertemente por la pintura, es, como el de su compatriota Peter Greenaway, una reunión de elementos dispares donde se confunden épocas, costumbres, actitudes morales, en una sola crónica de feroces escisiones: la de una Inglaterra neovictoriana donde paradójicamente encuentra la inusualidad del paraíso sexual un territorio privilegiado para la creación artística.

En 1987 se le diagnosticó a Derek Jarman el síndrome de inmunodeficiencia adquirida.

Desde entonces se precisa, agigantándose, una respuesta moral del cineasta que es la mejor definición de su inagotable valor artístico.

□ Carlos Bonfil □



David adolescente, obra fechada hacia 1503, de Caravaggio

películas son bastante convencionales.

—¿Son los temas los que incomodan?

—El elemento *gay* incomoda a la gente. Pero ser *gay* no significa ser necesariamente radical. Conozco muchos *gays* que son más conservadores de lo que usted puede imaginarse.

—Se le ha estado diciendo que el sexo seguro no puede jamás funcionar porque la gente es demasiado apasionada.

—Por supuesto que puede funcionar. Jamás insinuaría que alguien deba practicar otra cosa. Lo que quisiera decir es que que todo mundo debería tener el tipo de sexo de su agrado, y si deciden no tener sexo seguro, allá ellos: en su salud lo harán, muy literalmente. Lo que no puede uno es ponerse moralista al respecto. Un amigo mío tuvo sexo sin protección con alguien que sabía seriasamente. Ahora los dos son positivos. Siempre pensé que era una locura procurarse deliberadamente la enfermedad. Pero por otro lado, jamás se podrá decir que hicieran mal si eso es lo que quisieron hacer.

—¿Le resulta difícil contemplar el futuro?

—Bueno, en realidad no hay un futuro. Me sorprende estar todavía vivo, y la sorpresa no es menor para mis doctores. Probablemente alcance a llegar hasta fin de año. Esto no me preocupa. No siento de manera alguna haber perdido tiempo. Una de las situaciones más trágicas en la vida es cuando la gente siente que tiene mucha más vida por vivir. He hecho todo lo que humanamente podía hacer así que en cierta forma estoy feliz de terminar mis días. No me preocupa. De hecho, en algo será un alivio porque es muy desagradable cargar con esta enfermedad todos los días.

Entrevista tomada de la revista *Newsweek* (21/10/93). My Translation: Carlos Bonfil

◆ POSDATA

¿Gracias al sida?

Si hay algo que el sida va a dejar a la humanidad es el fin de las máscaras, de los falsos mitos, de tantos prejuicios y errores sobre la sexualidad y la libertad para amarnos. Paradójicamente, el sida ha demostrado ser una enfermedad caritativa que, en algunos casos, ayuda a vivir el proceso de la muerte trabajando, creando arte, o simplemente repensando nuestra vida. Alguien condenado a muerte lo puede decir mejor que nosotros: Foucault, Copé, Collard, Nureyev, Arenas, Hudson, Sady... Hoy le toca su turno a Jarman. Y la marca que han dejado en amigos y familiares, en la sociedad, será imborrable. Elizabeth Taylor lo sabe. Con el sida, la vida y la muerte son conceptos que se tocan. ¿Acabará la saturación de esta enfermedad y empezará el ciclo de una nueva sexualidad sin falsas moral ni religión de por medio? Hoy sabemos que no hay serenos porque no hay sanos. No hay dioses que nos salven, a no ser que llevamos dentro. Es con uno mismo con quien hay que empezar. La sociedad será otra. Y algo tendremos que agradecer a esa terrible enfermedad.

□ Braulio Peralta □

CURARE
Espacio Crítico para las Artes



**PRIMER
FESTIVAL
DE VIDEO
HECHO
POR
MUJERES**

• Kelly Anderson • Martha N. Bautis • Ximena Bedregal • Cristina Civalé • Colectiva de Nicaragua • Ximena Cuevas • Rotmi Enciso • Frances García • Tami Gold • Hauley Hussey • Mari Keiko González • Carmen Lara • Alicia Lugo • Janis Mattox • Claudia Mercado • Sara Minter • Susana Quiros • Caroleigh Robinson • Pilar Rodríguez • Graciela Sánchez • Alyson Stephan • Nora Szilagy • María Eugenia Tames • Jocelyn Taylor •

Sábado 26 de marzo

desde las 17:30 horas

Domingo 27 de marzo

desde las 16:00 horas

Entrada: 10 pesos

Tabasco 327, Colonia Roma, 06700, México, D.F. tel: 511 96 44



I JORNADA DE CORTOMETRAJE MEXICANO

Del 10 al 14 de noviembre
Cineteca Nacional



Un proyecto de CURARE



Gran Premiere
de la película de
Rubén Ortiz Torres
y
Jesse Lerner
Fronterilandia

(versión larga en video)

Martes 11 de abril de 1995
19:30

con la presencia de Rubén Ortiz Torres

Sinaloa 177-2, Colonia Roma, 06740, México, D.F., Tel. 281 1107 Fax: 211 8775.



Presentación de la serie de televisión
GUERRAS e IMÁGENES

de

Gregorio Rocha

Jueves 26 de junio de 1997

19:00 horas

en presencia del autor

Guerra e Imágenes es una revisión audiovisual de las imágenes que han surgido de los diferentes eventos de guerra en que Estados Unidos y México han estado involucrados. La serie explora el origen de los estereotipos sociales que un país creó acerca del otro.

Sinaloa 177-2, Colonia Roma, México, D.F.

Ciclo de conferencias "Falsos"

Galería de Arte Mexicano, 1994

23/24 Marzo.

1

J

¿Falsos?

Una conferencia organizada por
Curare, Espacio Crítico para las Artes
con la colaboración de
Galería de Arte Mexicano

Programa

Lunes 3 de noviembre, 7:30 p.m.

- Registro de participantes
- Inauguración de la exposición de obras falsas.
Curaduría: Olivier Debrouse, Pilar García y Durdica Segota
Museografía: Armando Sáenz

Martes 4 de noviembre. 10:00 a.m. a 10:30 a.m.

- Registro de participantes

10:30 a.m.

- De la copia a la falsificación, una revisión de los conceptos de reproducción.
Participantes: Karen Cordero, Rita Eder, Jorge Alberto Manrique, Georges Osvaldo Sánchez.
Moderador: Olivier Debrouse

Roque,

16:00 p.m.

- Conferencia o mesa redonda: La falsificación de piezas prehispánicas y su comercialización.
Participantes: Brígido Lara y Marco Antonio Reyes López, Joaquín García Bárcena, Julio César Olivé
Moderador: Pablo Escalante

Miercoles 5 de noviembre. 10:30 a.m.

- Mesa redonda: Problema éticos y problemas técnicos.
Participantes: Felipe Lacouture, Lucila Rousset, Luis Gerardo Salas, José Sol.
Moderador: Cuauhtémoc Medina

12:00 p.m.
Descanso

12:30 p.m.

- Conferencia o mesa redonda: La falsificación de obras coloniales.

Precio (?)
Libiana.

JAX - T

- Teresa Francis

Programa del ciclo de conferencias—Program for the cycle of talks

Falsos

La existencia de obras de arte falsas, es decir, que no corresponden al autor o a la época y sitio que se pretende, es un hecho cuyo aumento va en relación directa con el aumento del mercado del arte: tanto por el volumen de obras que se comercian como por los altos montos que alcanzan las piezas que llamamos artísticas.

El fenómeno de los falsos tiene, sin embargo, muchas facetas. Afecta, desde luego, al mercado mismo. Quien posee una obra que adquirió considerándola "buena", y sobre la que luego cae la certeza o la duda de que no lo sea, se encuentra con que el valor de ella se reduce violentamente si no es que prácticamente desaparece.

El comerciante en arte, galería, casa subastadora o corredor se ve ante el amago de vender obras que se revelen no ser lo que se pretende, lo que daña los intereses de sus clientes y el prestigio de la propia empresa.

Más importante desde el punto de vista académico es que la existencia de falsos en colecciones particulares y eventualmente en museos afecta el conocimiento mismo del arte y crea distorsiones graves.

En un país como el nuestro, donde el mercado artístico ha crecido en forma explosiva en las últimas décadas (otra vez: en número de obras sujetas a transacción y en volumen de dinero), éste tiene aspectos de irregularidad y desconcierto mayores que en plazas con una tradición más continuada y consistente. Hay galerías con una tradición sólida y hay empresas más nuevas que se han he-

cho una fama justa de respetabilidad, pero no son sino una parte de un mercado en donde la confusión es frecuente.

Otro aspecto de la problemática de los falsos está en la dificultad de asegurar la verdad o la falsedad de una obra. Con relativamente pocas excepciones, en donde la historia de una pieza es conocida y comprobable, no existe seguridad absoluta ni para certificar la legitimidad ni la falsedad. Al fin y al cabo es más fácil falsificar un documento que un objeto. De hecho las historias sobre falsos y verdaderos han afectado y afectan a los más respetables y famosos museos en todo el mundo.

Además, la falsedad no es una sola. Tiene diversos aspectos y diversas características. En los extremos están, por una parte, el objeto que fue realizado inicialmente con dolo, para ser vendido como lo que no es; por la otra, una atribución dudosa hecha de buena fe por profesionales responsables. En otro orden, por lo que toca a nuestro medio, existe una gran distancia entre un falso prehispánico y el posible falso de un pintor vivo.

Lo dicho hasta aquí no es sino una pequeña parte de este mundo problemático que rodea la presencia de obras "falsas".

Tratar de deslindar algunos de sus aspectos, poner bases para el análisis del fenómeno —no "resolver los problemas"— es lo que se propuso el coloquio Falsos organizado por Curare (espacio crítico para las artes) y la Galería de Arte

Mexicano, en la sede de esta última y con colaboración del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, del Instituto Nacional de Antropología e Historia, y Cristina Payán, su directora de museos; de la Casa de Subastas Rafael Matos, y del Instituto de Investigaciones Estéticas.

A lo largo de dos días de apretadas sesiones (23 y 24 de marzo) participaron 25 profesionales de la historia y la teoría del arte, restauradores, responsables de instituciones que emiten dictámenes, curadores, galeros, subastadores, coleccionistas y aun fabricantes de copias, algunos venidos de fuera de la ciudad y fuera del país. Cada quien aportó, como es natural, sus puntos de vista desde su propio mirador, su experiencia diversa en la materia.

En esta ocasión los organizadores prefirieron no convocar a la prensa ni otros medios de comunicación, con la idea de que ello podría inhibir a algunos de los participantes: no es, en efecto, lo mismo hablar frente a un grupo reducido y profesional que hacerlo cuando lo que se dice puede aparecer, quizá no bien comprendido, en la comunicación multitudinaria.

¿Conclusiones? Estrictamente no las hubo, ni se pretendía llegar a ellas. Pero sí un amplio intercambio de ideas y experiencias, enriquecedoras para todos, que provocaron sesiones muy movidas y ágiles. No conclusiones, pero sí un acercamiento consciente a un problema que, como queda dicho, afecta no sólo al mercado, sino al conocimiento del arte y de su historia.

Viécoles 30 de marzo de 1994.
La Jornada

Noche de Muertos por Sida

Wake for Aids Victims

Corredor Cultural de la Roma, 1994–1996

Curare A.C., Galería OMR, El Mitote, La Jornada, Delegación
Cuahtémoc, Secretaría de Salud, CONASIDA, Proyecto Nombres "México"/
CONASIDA, Consejo Interreligioso de México, convocan a la

Noche de Muertos por SIDA

el 1° de noviembre de 1994, a partir de las 18:00 hrs. en la Plaza
Río de Janeiro (Durango y Orizaba), Corredor Cultural de la
Roma.

Misa dedicada a las víctimas del SIDA

en la Parroquia de la Sagrada Familia, Orizaba y Puebla, Colonia Roma

Ceremonia de lectura de Nombres y despliegue de Mantas conmemorativas

Si desea participar, comuníquese al Proyecto Nombres "México" Tel: 207 4077

Dialogo musical con
Tania Libertad y Pilar Medina



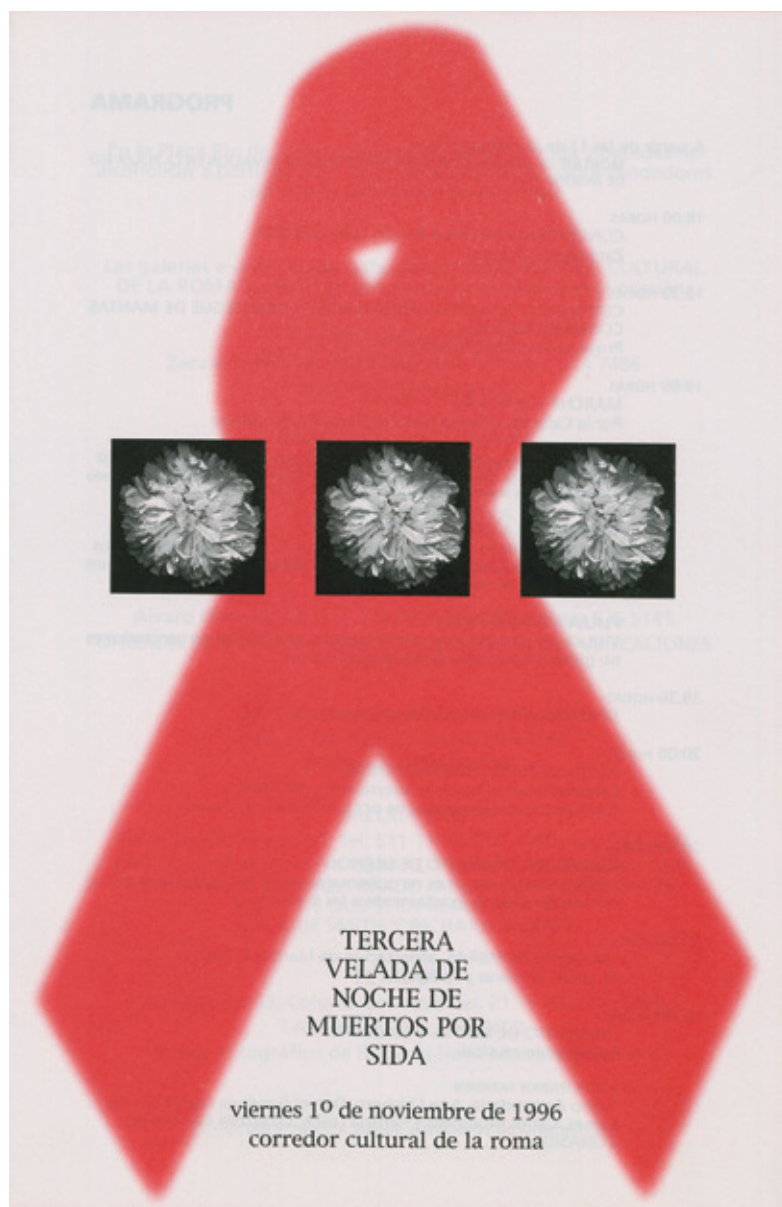
Durante el SIDA

Programa de videos
Presentación
David Cabrera, Marina
Álvarez y Sarah Minter
(Galería OMR)

Altars

Convocatoria abierta a instituciones
y particulares. Reservación de espac-
ios en la plaza para los Altares de
Muertos porSIDA. comunicarse a El
Mitote, Tel: 514 8482 o 211 9150.

Ilustración de Francisco Toledo, 1994 (detalle).



PROGRAMA EN LAS GALERÍAS

(El horario de las galerías será de las 18 a las 22 hrs)

GALERIA NINA MENOCA

Zacatecas 93. Tel: 564 7443 / 564 7209. Fax: 574 7486

Exposición del artista cubano

Ulises González: Por Amor

La muestra se montará en la Plaza Luis Cabrera

JOMAR ARTE Y LITERATURA

Galería del Centro de Estudios Universitarios Londres

Plaza Luis Cabrera 9. Tel: 553 2654. Fax: 286 2246

Altar infantil a los muertos por SIDA

Caricaturas alusivas a Día de Muertos

SALÓN DE LA PLASTICA MEXICANA

Colima 196. Tel: 525 7274 / 514 4592

Ofrenda de muertos

GALERIA OMR

Plaza Río de Janeiro 54. Tel: 511 1179 / 207 1080. Fax: 533 4244

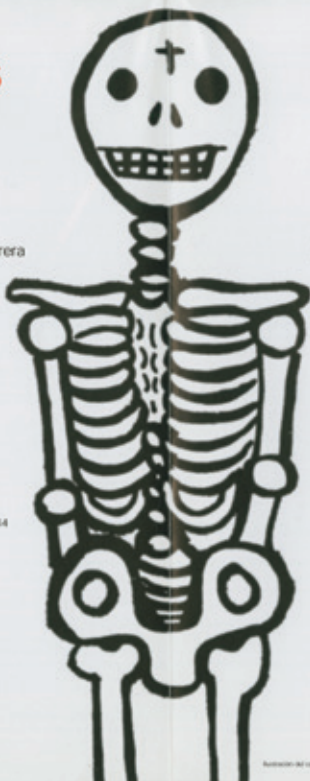
Una Noche sin Arte

y, en coordinación con CURARE:

instalación de una ofrenda en

la Plaza Río de Janeiro a cargo de

los artistas de **La Quiñonera**



PROGRAMA EN LAS CALLES

18 00 hrs

Concentración en la Plaza Luis Cabrera

Zacatecas y Orizaba

18-30 hrs

**Ceremonia de lectura de Nombres
y despliegue de Mantas conmemorativas**

(Proyecto Nombres "México")

19 00 hrs

Marcha silenciosa

por la Calle de Orizaba
hasta la Plaza Río de Janeiro

20 00 hrs

Plaza Río de Janeiro

Acto Luctuoso Ecuménico

(oficiado por el Consejo interreligioso de México)

21 30 hrs

Ofelia Medina

Evento poético
en representación de
100 Artistas Contra el SIDA

Presencia de **Carlos Monsivais**

Palabras del Dr. **Carlos del Río**,
Coordinador General de CONASIDA

Astrid Hadad y sus Tarzanes

Espectáculo músico-teatra

Ilustración del cartel: LA MENTE Expresiones Musicales de un Tiempo, 1988

Por los vivos en homenaje a nuestros muertos*

Por tercer año consecutivo nos reunimos para la vigilia que todos esperamos no se convierta en tradición. Venimos a honrar la memoria de nuestros muertos, de los amigos, los compañeros, las compañeras, los niños alcanzados por la devastación. Bajo la livida luz del sida, experiencia ya asociada para siempre con las postrimerías del siglo XX, hemos presenciado actos y comportamientos sostenidos de valentía, integridad, desprendimiento, generosidad extrema y, también, hemos contemplado el ámbito fangoso de los prejuicios, las atrocidades en nombre de Dios y la Santa Moral, la homofobia, la discriminación de los diferentes, la ignorancia y el miedo transformados en campañas del linchamiento moral y desahucio médico. Las respuestas al sida han estimulado a lo mejor y a lo peor de la sociedad, y no es exagerado decir que la pregunta latinoamericana del siglo XIX: "¿Civilización o barbarie?", se revalida ante las posiciones frente a las campañas preventivas, el uso del condón y el trato a los infectados. La actitud ante el sida es uno de los temas que definen a fondo el comportamiento civilizado.

La urgencia indeclinable de recordar y perpetuar la lucha y la memoria de nuestros muertos, es contraparte del trabajo en pro de enfermos y seropositivos, todavía sujetos a discriminaciones, hostigamientos y tratamientos anticuados (en gran parte del país, cuando los hay). Se tiene ya información confiable en torno a la terapia de pacientes con infección por VIH; y no hay duda, como señala el doctor Juan Sierra Madero, del papel de la replicación viral en la patogénesis de la inmunodeficiencia y, por tanto, de la estrategia a seguir: la inhibición de la replicación vital. Como resultado de tales adelantos, por primera vez,

afirma el doctor Sierra, existe la posibilidad de comparar al paciente con infección por VIH con los que padecen enfermedades crónicas, a quienes un tratamiento sustitutivo o supresivo crónico logra mantenerlos vivos y con buena calidad de vida.

Las razones para el inicio del optimismo se suspenden cuando se llega al tema de la capacidad económica de los pacientes. Allí las buenas noticias se transforman en desesperanza. Gracias a los mecanismos implacables del mercado que el neoliberalismo exige, en países como México sólo un grupo muy restringido de personas infectadas con VIH consigue hacerse de los nuevos (carísimos) medicamentos. Otra vez, la sentencia en la pared: "El genuino pecado original es la ausencia de poder adquisitivo". Y esto modifica radicalmente lo que ha sido la conducta política y social de los interesados en resistir activamente a la pandemia. Si la prioridad impostergable de cualquier Estado es la defensa de la vida humana, es obligación del gobierno mexicano sistematizar el apoyo a las nuevas terapias, entregando los medicamentos a quienes los necesitan, en vez de como hasta ahora, sólo de quien puede pagarlos. No se trata aquí ya de buena voluntad estatal o de lo que sobra luego de los gastos tradicionales, sino de lo que no admite discusión ni jerarquización del gasto: las vidas humanas. Esto lo aplico también desde luego a otras situaciones: los niños tarahumaras, los niños de la calle

en las grandes ciudades, las decenas de miles que mueren cada año en el país de enfermedades curables o de abortos clandestinos, las mujeres extraordinarias como la comandanta Ramona y los niños y hombres vejados por el clasismo y el racismo de quienes, con la vulgaridad que les es propia, siguen culpabilizando a las víctimas: "Son pobres porque quieren/ Si están así es porque no saben trabajar/ ¿Quién les manda ser indios?/ Con el sida los homosexuales se llevan su merecido".

¿Cuál es la función del Estado mexicano si, alegando escasez de recursos, se aleja de su compromiso indeclinable? En acatamiento de la homofobia, de los aspavientos clericales, y del evangelio sanitario según el prejuicio de la Buena Sociedad, se eleva ahora, con patetismo inocultable, el pretexto económico: "No hay dinero para los medicamentos, los inhibidores de proteasa", una manera como otras de afirmar: "No hay Estado para los mexicanos que en verdad lo necesitan".

Por estar convencidos del valor de nuestros muertos: por creer en la importancia suprema de la vida de enfermos y seropositivos, por esperar un México regido por jerarquías de valores legítimos, reclamamos una nueva, solidaria política de salud que ponga los medicamentos al alcance de quienes los requieren. Como nunca, la lucha no admite posposiciones, pretextos, marañas burocráticas. No se reclaman privilegios, sino la aplicación estricta del deber gubernamental que es asistencial y ético. Hoy los deudos se vuelven ciudadanos y la atención al derecho de los vivos es el homenaje más profundo a nuestros muertos.

* Texto leído en la Tercera Velada de Noche de Muertos por el sida, el primero de noviembre de 1996.



Autor no identificado—Unidentified author, De izquierda a derecha—From left to right: Melanie Smith, Lorna Scott Fox, Janice Sloane, Maco Sánchez Blanco, Eduardo Abaroa durante el montaje de la—during the mounting of *Tercera velada de noche de muertos por sida*, Corredor Cultural de la Roma, 1/11/1995 [Cat. 222]



Autor no identificado—Unidentified author, *Tercera velada de noche de muertos por sida*, Plaza Río de Janeiro, 1/11/1995 [Cat. 222]

Industrias culturales vs. diversidad cultural

Cultural Industries vs. Cultural Diversity

2004

GONZÁLEZ DE COSSIO No. 17 COL. DEL VALLE 03100, MÉXICO D.F.
TEL. 55 23 04 19 FAX 55 36 56 74 E-MAIL: pmiraya@dsi.com.mx

Fecha: domingo 10 oct 2004 Sección: ASIS/SALUD Página: 3

EL UNIVERSAL
unomásuno
EXHIBITOR

MILENIO
LA CRÓNICA DE HOY
La jornada

EL UNIVERSAL
REFORMA
El Financiero

El Sol de México
"INDEPENDIENTE"

74

Propuesta para crear organismo coordinador autónomo

Industria cultural vs diversidad cultural

JOSE LUIS BARRIOS, RENATO GONZÁLEZ MELLO, JOSE LUIS KRAFFT Y MARCO BARRERA

UN GRUPO DE PROFESIONALES

de la cultura nos pronunciamos por la creación de un organismo coordinador constitucionalmente autónomo responsable de la cultura en este país. El documento con nuestra postura se encuentra en la página www.cusat.org.mx y lo suscribimos: Francisco Reyes Palma, José Luis Barrios, Marco Barrera, José Luis Krafft, Pilar García, Rodrigo Wilkes, Karen Cordero, Paco Ignacio Taibo II, Patricia Sbarne, Yoshida Okón, Jaime Carrasquilla, Víctor Lerma, Mónica Mayer, Pilar Vilella, Cecilia Delgado, Katrina Bello, Esther Acevedo, Renato González Mello, Ilán Semo, Luis Genaro Morales, Susana Vidal, Ana Garduño, Olivier Debros, Cuauhtémoc Medina, Carlos Brokmann, Eduardo Abasco y Fernando González Gortázar. También hubo quienes prefirieron no firmar por temor a represalias en su trabajo.

El texto fue resultado del análisis del borrador de propuesta denominado Ley de Fomento y Difusión de la Cultura, presentado por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta) ante el Congreso de la Unión y de la Ley General de Cultura presentada por la fracción legislativa del PRD en la Cámara de Senadores, entre otros documentos.

Antes y después de un primer pronunciamiento (La Jornada, 25 de agosto de 2004), otros sectores de la comunidad cultural han manifestado sus opiniones que, con variantes, coinciden con nosotros. Incluso seguimos que el tema se ventiló en la Conferencia Nacional de Gobernadores (preocupa su visión centralista que desprestia las instituciones estatales).

No obstante, a la fecha (6 de octubre) no ha habido respuesta pública de las autoridades competentes, ni de los diputados, ni de los senadores.

En cambio, se ha presentado, como pocas veces, en medios escritos y electrónicos, una campaña de promoción del libro ¿Cuánto vale la cultura? (que aún no está en venta).

Con el evidente fin de fabricar una hegemonía, la publicidad del libro coincidió con la firma, en una reunión continental de ministros de cultura (el pasado agosto en el DF), del Plan de Acción de México, un documento de pocas consecuencias prácticas, pero que hace énfasis—al igual que la publicidad del libro y la propuesta oficial de Ley—en la noción de "industrias culturales".

Este concepto tiene su origen en el pensamiento de la Escuela de Frankfurt, donde se entiende bajo la lógica del entretenimiento, la propaganda y la sociedad de masas; a los ojos de sus representantes, la industria cultural tiene como finalidad estandarizar el gusto en términos de consumo y control ideológico de los individuos.

Los proyectos de ley y el plan utilizan la misma expresión, "industrias culturales", pero la despojan de su sentido crítico original.

Además, la noción de patrimonio cultural parece haberse desvanecido en la jerga discursiva de la burocracia cultural.

Resulta difícil aceptar este intento de reducir toda actividad cultural a una lógica mercantil y de consumo, negando su condición vital, crítica y diferenciada. Por ello, es significativo que algunos países firmasen con reservas el Plan de Acción de México, y que el propio

César Gaviria, entonces secretario general de la OEA, debatiera públicamente con la presidenta del Conaculta sobre el economicismo reductivo de su retórica.

Aunque el plan aún no es un convenio internacional, sí forma parte de un proceso que concluya en la elaboración de un instrumento jurídico internacional para normar la cultura. La lógica política apunta hacia la creación de un consenso retórico entre las burocracias nacionales e internacionales dedicadas a la cultura.

Tarde o temprano, los resultados de esta acción diplomática tendrían que ser avalados por el Senado, y entonces no sólo tendrían valor legal, además, servirían como argumento político para consolidar el mismo proyecto economicista en las instituciones de cultura mexicanas.

♦♦♦

La noción de "industrias culturales" también proviene de una discusión que sobre la diversidad cultural se lleva a cabo desde hace años en organismos multilaterales: la Declaración de París (2001) y la Declaración de Cartagena de Indias de la OEA (julio de 2002).

En el documento señalamos que en el borrador de la propuesta oficial de ley y en la propuesta del PRD se utiliza la noción de "industrias culturales" para referirse a la necesidad de promover la producción cultural en países que se encuentran en desventaja económica y tecnológica. La definición misma de "industria cultural", tal como la proponen algunos documentos de la UNESCO que no han sido elevados a con-



Autor no identificado—Unidentified author, José Luis Barrios conduciendo la reunión para discutir la Ley de Fomento y Difusión de la Cultura, Librería Conejo Blanco—leading the discussion of the Law for the Promotion and the Dissemination of Culture, Conejo Blanco bookstore, ca. agosto—August, 2004. Cortesía—Courtesy Pilar García

Otras historias.

Exploraciones historiográficas

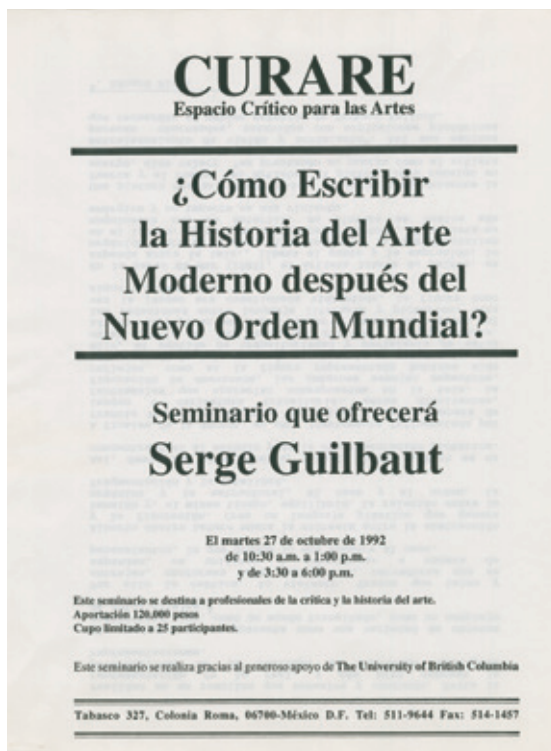
—

Other Histories:

Historiographic Explorations

Programa de intercambio, Fideicomiso para la cultura Exchange Program, Endowment for Culture

1992–1993



Arriba, izquierda—Top, left: Fotograma con—Still with Serge Guilbaut y—
and Olivier Debrouse del video de la conferencia—from the video of the
conference “¿Cómo escribir la historia del arte moderno después del
nuevo orden mundial?”, Curare, 27/10/1992 [Cat. 229]

Abajo, izquierda—Bottom, left: Fotogramas con—Stills with Cuauhtémoc Medina,
Francisco Reyes Palma y personaje no identificado—and unidentified person
(frente—front); Rina Epelstein, Armando Saenz (atrás—back) del video de la
conferencia—from the video of the conference “¿Cómo escribir la historia del
arte moderno después del nuevo orden mundial?”, Curare, 27/10/1992 [Cat. 229]

Derecha—Right: Invitación al seminario—Invitation to the seminar
“¿Cómo escribir la historia del arte moderno después del nuevo orden
mundial?” por—by Serge Guilbaut, Curare, 27/10/1992 [Cat. 228]

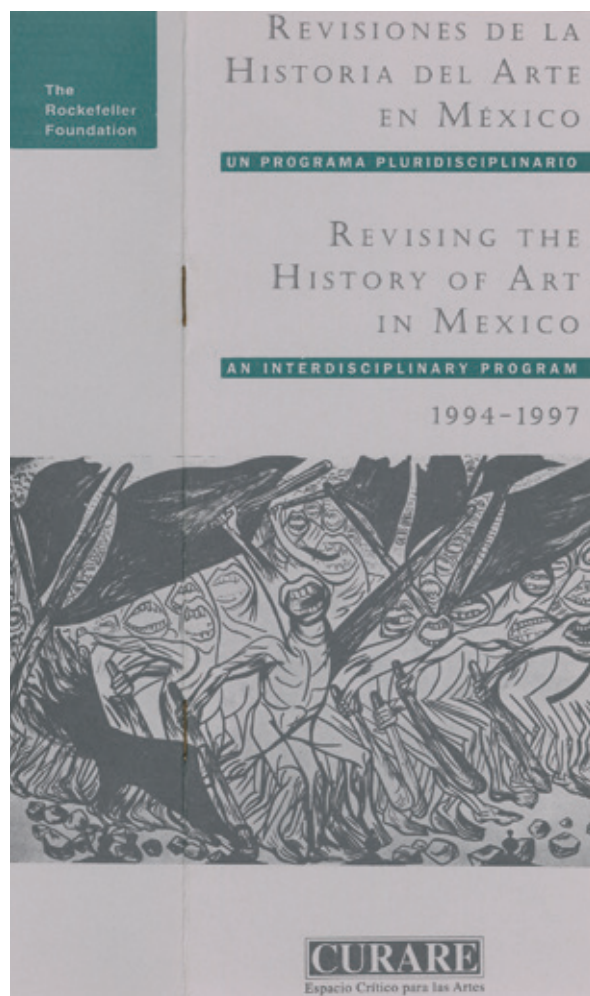
Revisiones de la historia del arte mexicano

Explorations of the History of Mexican Art

1994–1997



Documentos y publicaciones del programa—Documents and publications from the program
“Revisiones de la historia del arte en México”, 1994–1997. Fondo Curare, Centro de
Documentación Arkheia MUAC (DiGAV, UNAM). Foto—Photo: Cristina Reyes, Pedro Cañas

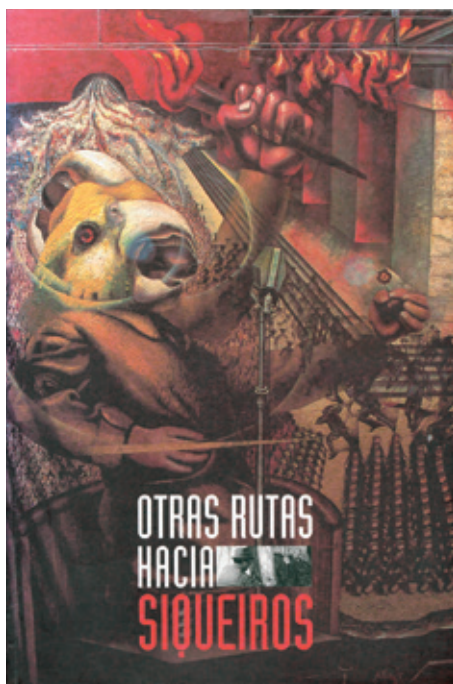


CURARE, CON EL APOYO DE LA FUNDACIÓN ROCKEFELLER, OFRECE BECAS A LOS ESTUDIANTES Y ACADÉMICOS INTERESADOS EN PARTICIPAR EN EL

PROYECTO, *Revisión de la Historia del Arte en México*. MEDIANTE ESTE PROGRAMA MULTIDISCIPLINARIO, ANALIZAREMOS, EN EL TRANSURSO DE LOS PRÓXIMOS TRES AÑOS, LOS FACTORES SOCIALES, CULTURALES, ECONÓMICOS, POLÍTICOS E IDEOLÓGICOS QUE HAN INTERVENIDO EN LA CONSTRUCCIÓN DEL ARTE EN NUESTRO PAÍS, DURANTE EL SIGLO XX. TAL PROGRAMA ESTÁ PARTICULARMENTE ENFOCADO EN REVISAR LA HISTORIA DE LOS DISCURSOS CULTURALES Y ANALIZAR LOS MECANISMOS LEGITIMADORES, TANTO EXTERNOS COMO INTERNOS, Y SUS EFECTOS EN LA PRODUCCIÓN, CIRCULACIÓN Y RECEPCIÓN DE LA PLÁSTICA EN MÉXICO.

CURARE OFRECE BECAS DE INVESTIGACIÓN A ESTUDIANTES Y ACADÉMICOS EN LAS RAMAS DE HISTORIA DEL ARTE (INCLUYENDO FOTOGRAFÍA, CINE, VIDEO Y OTROS MEDIOS), FILOSOFÍA, ANTROPOLOGÍA Y DISCIPLINAS PARALELAS, ASÍ COMO A PROFESIONALES DE MUSEOS U OTRAS INSTITUCIONES DE DIFUSIÓN CULTURAL. LOS ASPIRANTES A ESTAS BECAS DEBERÁN PRESENTAR UNA PROPUESTA ORIGINAL DE INVESTIGACIÓN, QUE SERÁ EXAMINADA POR UN COMITÉ DE SELECCIÓN INTEGRADO POR EL CONSEJO ORGANIZADOR DEL PROGRAMA Y TRES ESPECIALISTAS INVITADOS.

EL MONTO TOTAL DE ESTAS BECAS ES DE 3,500 DÓLARES, AUN EN AQUELLOS CASOS QUE CONTEM-



Arriba, izquierda—Top, left: **Serge Guilbaut**, *Sobre la desaparición de obras de arte*, Curare/Fonca, 1996 [Cat. 240]

Arriba, derecha—Top, right: “Otras rutas hacia Siqueiros”, Patronato Munal/Conaculta/INBA/Curare, 1997.
Edición—Edition: Olivier Debroise [Cat. 246]

Abajo—Bottom: Sección—Section “Revisiones de la historia del arte en México”, revista—magazine *Curare*, 1996–1999. Cortesía—Courtesy Maco Sánchez Blanc. Foto—Photo: Cristina Reyes, Pedro Cañas

"Revisiones de la historia del arte en México"

1era reunión de conclusión

**Los discursos sobre arte latinoamericano.
Viejos mitos, construcciones actuales.**

Expositores

Esther Acevedo (Dirección de Estudios Históricos, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México), **Dawn Ades** (University of Essex), **Beverly Adams** (Curator, San Antonio Museum of Art), **Jaime Cuadriello** (Investigador, Instituto de Investigaciones Estéticas), **Olivier Debrouse** (Curare), **Rita Eder** (Directora, Instituto de Investigaciones Estéticas), **Shelly Errington** (Professor, University of California, Santa Cruz), **Andrea Giunta** (Investigadora, Universidad de Buenos Aires), **Renato González Mello** (Investigador, Instituto de Investigaciones Estéticas), **Serge Guilbaut** (Director, Department of Fine Arts, University of British Columbia), **Luis Gerardo Morales** (Universidad Iberoamericana y Escuela Nacional de Antropología e Historia), **James Oles** (Professor, Wellesley College), **Fausto Ramírez** (Investigador, Instituto de Investigaciones Estéticas), **Francisco Reyes Palma** (Curare y Centro Nacional de Investigación y Documentación de Artes Plásticas, INBA).

Participantes

Karen Cordero Reiman, **Pilar García de Garmen**, **Frida Gorbach**, **Armando Sáenz Carrillo**, **Ingrid Suckaer**, **Annick Lempérière**, **Magali Arriola**, **Luis Lozano**, **Rafael Sámano**, **Claudia Barrón**, **Osvaldo Sánchez** y **Roberto Tejada**.

Organización

Maco Sánchez Blanco

Coleccionismo e iniciativa privada. Colecciones Femsa y Televisa

Collectionism and Private Enterprise. Femsa and Televisa Collections

2001-2006

Proyecto de consolidación de la colección FEMSA

Propuesta de CURARE, A.C.

Etapas 1:

Objetivo: Realizar un diagnóstico de Colección FEMSA en el cual se precisen sus características y composición, haciendo referencia a las maneras en que se concreta su vocación, y categorizando la obra que conforma el acervo de pintura, escultura, gráfica, instalación y fotografía (481 obras).

Utilidad: El documento resultante sería una descripción detallada de la colección, fundamentada en criterios analíticos histórico-artísticos, que dará constancia precisa de su estado actual, y sentará las bases para un análisis más profunda.

Tiempo aproximado: Dos meses (dependiendo del estado de la documentación existente).

Etapas 2:

Objetivos:

-Realizar un análisis histórico-estético de la Colección FEMSA, en el cual se valoran sus fuerzas y debilidades, tomando en cuenta su vocación enunciada de constituir una muestra representativa del arte moderno y contemporáneo latinoamericano, con énfasis en lo mexicano.

-Con base en este análisis, hacer propuestas de adquisición que consolidarían la vocación de la colección.

Utilidad: El documento resultante permitirá que a futuro la empresa realice adquisiciones fundamentadas en un análisis global de la colección y sustentadas en una investigación histórico-estética detallada.

Tiempo aproximado: Tres meses.

Etapas 3:

Objetivo: Presentar diversas propuestas curatoriales para exposiciones que se podrían realizar con la colección FEMSA en su estado actual, aprovechando su riqueza y diversidad, y dirigidas a diferentes públicos.

Utilidad: El documento resultante permitiría que la empresa difunda la colección a diversos públicos y en diferentes formatos, a partir de guiones conceptualizados desde una visión curatorial de vanguardia.

Tiempo aproximado: Un mes.

#obra compra → WS y el resto
donación

90 decados de producción / 4 por decada

En el resultado de los siguientes datos hay que tomar se tomaron en cuenta los datos que Femsa nos proporcionó en una base de datos. Es necesario que en una segunda etapa se precisen criterios, por ejemplo distinguir entre el lugar de nacimiento del autor y los artistas que aún siendo extranjeros realizaron un importante trabajo en México y para la plástica mexicana. También por ahora se considera como una sola obra los trabajos que pertenecen a Carpetas.

De los **446 REGISTROS**:

Hay que tomar en cuenta que:

- 2 registros corresponden a la donación de AGPA y
- 2 registros más a carpetas que incluyen más de in trabajo de diversos artistas.

De los 442 registros restantes:

- 225 autores diferentes** (incluye 3 anónimos)
- 18 países**
 - Hay **345 obras** realizadas por **hombres**
 - de 171 autores diferentes
 - **93 obras** realizadas por **mujeres**
 - de 58 artistas diferentes
 - resta 1 obra colectiva del grupo Semefo y 3 anónimos

De los 446 registros

- 246** se adquirieron por **Compra**
de los cuales 203 pertenecen a la colección Window South
43 se compraron por separado
- 188** fueron **Donaciones**
- 12** se adquirieron por **Premio** de las Bienales organizadas por el Museo

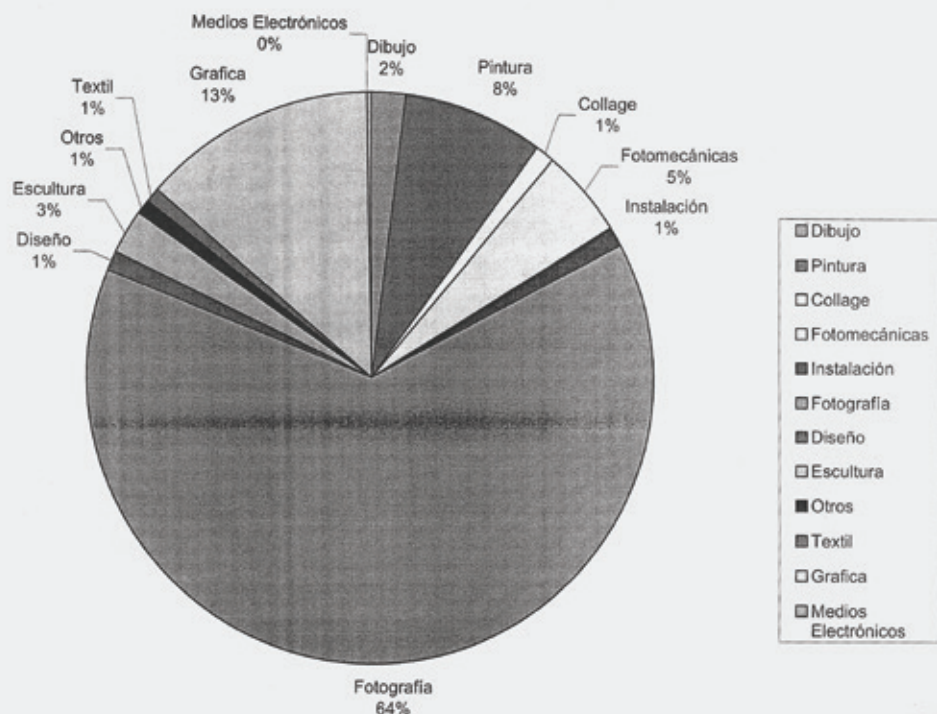
De las 442 registros

- 264** son obras **Mexicanas**
 - 88 compra**, de las cuales 53 forman parte de Window South
 - 164 donación**
 - 12 premios**

② Existe obra de los siguientes países (18)

59 Argentina	Chile 14	E.U.A 3	Nicaragua 2	Venezuela 5
2 Austria	Colombia 20	Haití 1	Paraguay 3	España 1
1 Bélgica	Cuba 4	Japón 1	Perú 1	
65 Brasil	Dinamarca 2	México 264	Uruguay 6	

Medios: Colección Televisa





Espacio Crítico para las Artes

Proyecto de trabajo TELEVISA/CURARE

Nombre del proyecto

Programa de fortalecimiento de la colección Televisa: arte y cultura visual

Objetivo general

Posicionar la colección de arte de Televisa como el acervo más importante de arte de medios y cultura visual de Latinoamérica

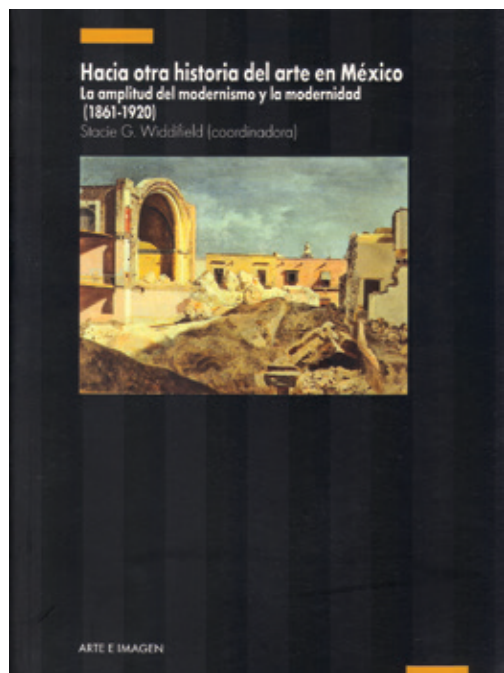
Objetivos particulares

- ✓ Fortalecer la colección de fotografía de la Fundación Televisa
- ✓ Fortalecer las relaciones entre la colección de arte contemporáneo y la colección de fotografía
- ✓ Recuperar como acervo cultural y artístico la producción visual que Televisa ha realizado por más de sesenta años
- ✓ Implementar un archivo documental y visual internacional sobre cultura visual que sea un aporte al patrimonio cultural de la humanidad
- ✓ Conservar, rescatar y difundir el patrimonio visual de Televisa
- ✓ Apoyar el desarrollo y la promoción de la cultura y el arte visual en México

Hacia otra historia del arte en México

Toward Another History of Art in Mexico

2001–2004



Hacia otra historia del arte en México

La fabricación del arte nacional y debate
(1920-1950)

Esther Acevedo (coordinadora)

2.3.3

2.3.17

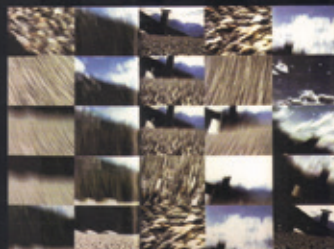


ARTE E IMAGEN

Hacia otra historia del arte en México

Disolvencias
(1960-2000)

Isso Ma. Benítez Dueñas (coordinadora)



ARTE E IMAGEN

EL OJO BREVE 'Disolvencias'

[Ive Cuauhtémoc Medina]

Disolvencias (1960-2000). Una de las obras más importantes de la historia del arte en México contemporáneo.

A pesar de que en los 60, a Ocho de las, el movimiento más importante que opuso la tradición a la modernidad fue el grupo de los "disolvencias".

La aparición de Ocho en el arte de la disolvencia que existe por la historia contemporánea. Pero si no se acepta que la "disolvencia" es un movimiento que puede significar la pérdida de la originalidad.

A medida que el arte contemporáneo se va volviendo más internacional, se ha ido volviendo más internacional que la recepción de una de

reconstrucción y disolución que viene más allá de la media o del campo internacional de cualquier. Disolvencias. La nueva relación de imágenes del grupo Cuauhtémoc Medina.

No obstante, el hecho de que el arte de la disolvencia debe abrir el libro abierto de que el arte no es una tradición puramente, volviendo a la idea de la recepción de una tradición.

En la obra de Cuauhtémoc Medina, sobre las formas de performance en torno a la disolvencia. Asimismo, un estudio de Francisco Rojas-Pulido, sobre la disolución de la

facultad mexicana y la actividad de Matías Govea, y la actividad estético-plástica que hace Laura González sobre los aspectos de la fotografía del período.

Se incluye la mayoría de las disolvencias, tanto las que son de carácter analítico, hechas a partir de una variedad de perspectivas.

Karen Cardozo compara las interpretaciones del cuerpo ("cuerpo físico del fenómeno artístico") en los dos países. En el caso de México, y David A. Sagorina contra Gerardo Soto y Silvia Guevara.

Cardozo menciona los cambios del arte moderno y contemporáneo, en torno a la oposición entre la noción de una identidad cultural unitaria y homogénea, defendida por el nacionalismo mexicano y la "realidad del arte" contra la interpretación postmoderna de la diversidad cultural.

En la obra de Cuauhtémoc Medina, sobre la disolución de la facultad mexicana y la actividad de Matías Govea, y la actividad estético-plástica que hace Laura González sobre los aspectos de la fotografía del período.

La intervención y el arte español, como una especie de intervención del arte local en el arte más central.

A pesar de que en los 60, a Ocho de las, el movimiento más importante que opuso la tradición a la modernidad fue el grupo de los "disolvencias".

La aparición de Ocho en el arte de la disolvencia que existe por la historia contemporánea. Pero si no se acepta que la "disolvencia" es un movimiento que puede significar la pérdida de la originalidad.

A medida que el arte contemporáneo se va volviendo más internacional, se ha ido volviendo más internacional que la recepción de una de

reconstrucción y disolución que viene más allá de la media o del campo internacional de cualquier. Disolvencias. La nueva relación de imágenes del grupo Cuauhtémoc Medina.

No obstante, el hecho de que el arte de la disolvencia debe abrir el libro abierto de que el arte no es una tradición puramente, volviendo a la idea de la recepción de una tradición.

En la obra de Cuauhtémoc Medina, sobre las formas de performance en torno a la disolvencia. Asimismo, un estudio de Francisco Rojas-Pulido, sobre la disolución de la

facultad mexicana y la actividad de Matías Govea, y la actividad estético-plástica que hace Laura González sobre los aspectos de la fotografía del período.

La intervención y el arte español, como una especie de intervención del arte local en el arte más central.

A pesar de que en los 60, a Ocho de las, el movimiento más importante que opuso la tradición a la modernidad fue el grupo de los "disolvencias".

La aparición de Ocho en el arte de la disolvencia que existe por la historia contemporánea. Pero si no se acepta que la "disolvencia" es un movimiento que puede significar la pérdida de la originalidad.

A medida que el arte contemporáneo se va volviendo más internacional, se ha ido volviendo más internacional que la recepción de una de



¿hacia otra historia del arte?

coloquio ▶

¿hacia otra historia del arte?
¿hacia otra historia del arte?
¿hacia otra historia del arte?
¿hacia otra historia del arte?

Junio 28 y 29 de 2001 ▶
Museo Rufino Tamayo
Paseo de la Reforma y Gandhi s/n
Bosque de Chapultepec, México, D.F.

CURARE

THE ROCKEFELLER FOUNDATION

coloquio ▶

¿hacia otra historia del arte?

El ciclo de Revisiones de la historia del arte con la publicación de los cuatro volúmenes de la **Historia del arte mexicano** auspiciada por la Fundación Rockefeller plantea posiciones críticas y teóricas innovadoras, así como nuevas lecturas documentales o abordajes alternativos.

Jueves 28 de Junio ▶

10:00 hrs. **Inauguración**
Mario Espinosa, Osvaldo Fattoruso

▶ **Mesa 1:** **¿Otra Historia?**
11:00 hrs. Moderadora: Esther Acevedo. Participantes: Esther Acevedo, Rita Eder. La trama y el contexto

12:30 hrs. **Receso**

13:00 hrs. Renato González Méndez, Frida Gorbach. El objeto de la historia del arte

14:30 hrs. **Comida**

▶ **Mesa 2:** **Borramientos e intertextos**
16:00 hrs. Moderadora: Karen Coates. Participantes: Georges Roque. Apuntes sobre la historia del arte internacional

17:30 hrs. **Receso**

18:00 hrs. Humberto Chávez. La historia del arte en México. Ma. Inés García. La historia del arte en México

adelarte?

arte en México de CURARE continúa
 enenes de **Hacia otra historia del arte**
 Rockefeller. Propuesta que incorpora-
 adoras, y que lleva a cabo recupera-
 nativos del objeto cultural.

Mesa 1:

¿Otra historia?

Se presentan los cuatro
 volúmenes de **hacia otra historia del arte mexicano**, pró-
 ximos a aparecer, bajo el sello
 de la Dirección General de
 Publicaciones de CONACULTA.
 Asimismo se abre la reflexión
 a problemas más amplios de
 la historiografía del arte.

Mesa 2:

Borramientos e interpreta- ciones del arte y la historia

Se abordan distintas pers-
 pectivas de estudio del arte
 que apuestan por la hetero-
 doxia en la construcción, de-
 construcción y destitución
 del discurso de la historia del
 arte.

Mesa 3:

Las nuevas mediaciones del arte

Se problematiza el surgi-
 miento de los nuevos medios
 y como afectan la producción
 y los discursos del arte.

Viernes 29 de Junio ▶

aldo Sánchez

vevedo
 ia otra historia del arte
 los temas ¿una historia posnacionalista?

ello. El canon liberal
 ieto ¿un obstáculo para la escritura de la
 ria?

interpretaciones del arte y la historia
 rdero
 rtaciones de la pragmática a la interpretación
 al inconsciente y el régimen filosófico
 nal

interpretación, elementos dinámicos
 diversidad de lecturas en el arte

▶ Mesa 3:

10:00 hrs.

Las nuevas mediaciones del arte

Moderador: Osvaldo Sánchez

Príamo Lozada. *Producción, escritura y disolución*

Laura González. *Ruptura y fusión de géneros en los medios electrónicos*

José Luis Barrios. *El centro ausente de la escritura y las nuevas formas del sentido*

11:30 hrs.

Receso

12:00 hrs.

Francisco Reyes Palma. *La censura de lo intangible*

Gerardo Suter. *Versión 3.1 (La inestabilidad como constante disolución)*

13:30 hrs.

Conferencia de Clausura

Francesco Pellizzi. *El in-fante brujo: Otras reflexiones sobre el destino del objeto*

14:30 hrs.

Comida

Informes

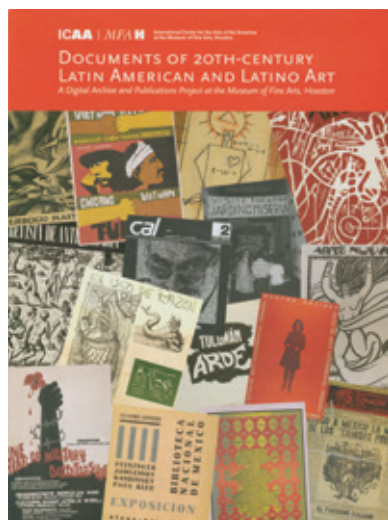
CURARE: 56-10-00-50 / curare@laneta.apc.org

Museo Rufino Tamayo: 52-86-65-29 / 52-86-65-99

ENTRADA LIBRE

Documents of 20th Century Art Latin American and Latino Art

ICAA, 2004–2008



Arriba—Top: Fólder de proyecto—Project folder “Documents of 20th-century Latin American and Latino Art”, ICAA/MFAH, Houston, 2007 [Cat. 263]

Abajo—Bottom: Anuncio de lanzamiento de la página web, avances de la serie de libros y simposio internacional—Website Launch, Book Series Preview and International Symposium, “Documents of 20th-century Latin American and Latino Art”, 2012. Cortesía—Courtesy Pilar García



INTERNATIONAL CENTER FOR THE ARTS OF THE AMERICAS
AT THE MUSEUM OF FINE ARTS, HOUSTON

Documents of Latin American
and Latino Art

EN

Conectarse o registrarse

Investiga más de 8.000 documentos de arte de los siglos XX y XXI en América Latina, el Caribe y entre las comunidades latinas en los Estados Unidos

Búsqueda

Búsqueda avanzada

El archivo digital ICAA recibió el generoso apoyo de The Diane and Bruce Halle Foundation.

EQUIPO ICAA: CURARE, Espacio Crítico para las Artes, Mexico City

PAGE 1 / 22

1075 documentos encontrados

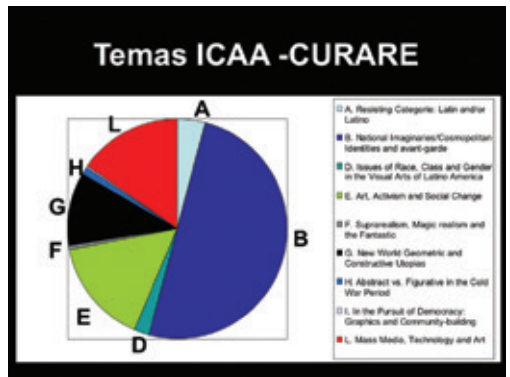
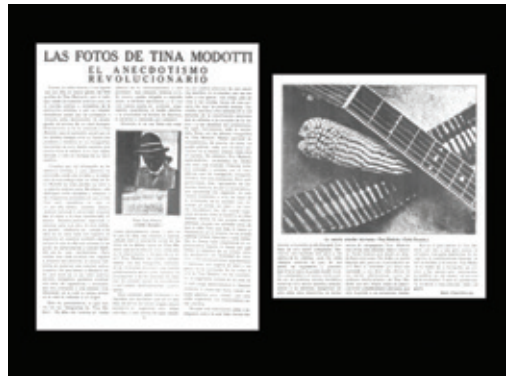


¡Asesinos!

RIVERA, DIEGO, 1886-1957

1924

El artículo de Diego Rivera denuncia que logias masónicas infiltradas por agentes "reaccionarios" del delahuertismo fueron los verdaderos artífices de la conspiración que, a principios de 1924, condujo a la ejecución del gobernador de Yucat [...]



TEMAS ICAA

A. Resisting Categories: Latin and/or Latino?

- 1.1. Notions of Americanism in the writings of early twentieth century
- 1.2 The role of MoMA in the emergence of the "Latin American Art"
 - 1.2.1 Mexican Arts 1930 *Fac. 50, El Museo Art alpa e 5 Feb 1925*
 - 1.2.2 Twenty Centuries of Mexican Art" other exhibits
- 1.3. Exposiciones de artistas mexicanos en E U. *Rio de Janeiro?*
 - 1.3.1. Exposición de París 1952
 - 1.3.2 Bial de Venecia 1950

B. National Imaginaries/Cosmopolitan Identities and avant-garde

- 2.1. Las primeras etapas del muralismo mexicano
 - 2.1.2 Las primeras etapas del muralismo en EU
- 2.2. La incorporación de lo popular *B*
- 2.3. Educación artística *Facultad*
 - 2.3.1 EPAL
 - 2.3.2 Academia/ENAP
 - 2.3.3 Misiones Culturales
 - 2.3.4 Centros Populares de Pintura
- 2.4 The tension between 1920s European "retour à l'ordre" versus the "disordered traditions" of Latin America
- 2.5 The periphery inside the periphery or avant-garde movements operating outside the metropolitan centers
- 2.6. The role of avant-garde cosmopolitanism in the production of a Mexican nationalist and revolutionary imaginary
- 2.8 Experimentación Plástica *2.8.1 Técnica*

D. Issues of Race, Class and Gender in the visual Arts of Latino-America

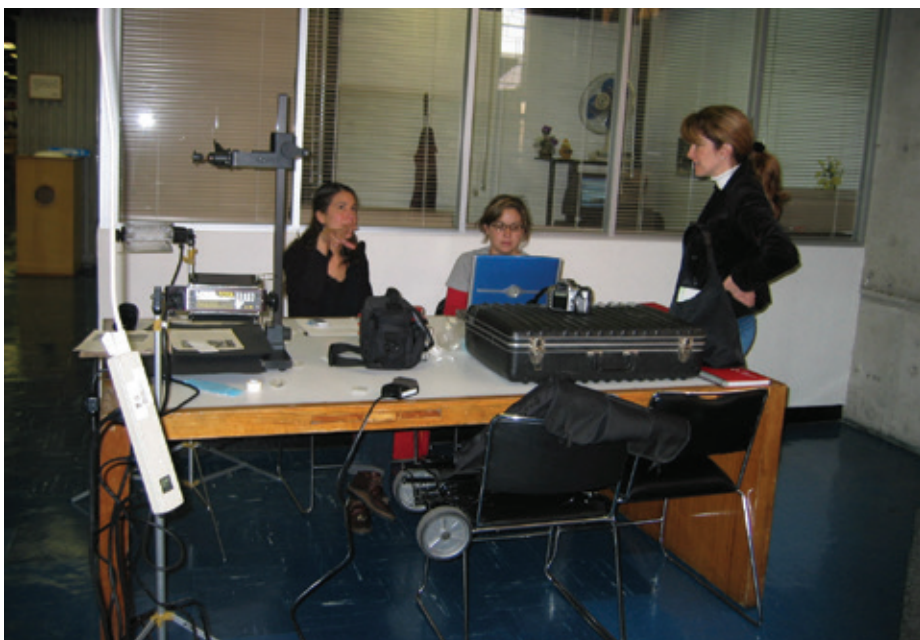
- 4.1. Anthropological discourse
- 4.2. Dispute between Siqueiros and Rivera *4.2.2 Discusiones entre artistas*
- 4.3. Discourse on feminine and homosexual artistic production in the 1920's and 1930's
- 4.4 Caso Frida Kahlo como ícono
- 4.5 Diego Rivera in the *thirties*. Anahuacalli case
- 4.6. The phantasms of essentialism: folklorism, exoticism

E. Art, Activism, and Social Change

- 5.1. Mexican revolution as paradigmatic model of politically engaged art
- 5.2. Diego Rivera's activism in United States
- 5.3. Activism
- 5.3.1 David Alfaro Siqueiros



Autor no identificado—Unidentified author, Eloísa Hernández, María Fernanda Arochi, Pilar García digitalizando documentos históricos en la—digitalizing historical documents at the Biblioteca y Hemeroteca Nacional, ca. 2005 [Cat. 264]



Abajo izquierda—Bottom left: **Autor no identificado—Unidentified author**, Pilar García digitalizando documentos históricos en la—digitalizing historical documents at the Biblioteca y Hemeroteca Nacional, ca. 2005. Cortesía—Courtesy Esther Acevedo

Abajo, derecha—Bottom, right: **Autor no identificado—Unidentified author**, Ernesto Peñaloza Méndez digitalizando documentos históricos en la—digitalizing historical documents at the Biblioteca y Hemeroteca Nacional, ca. 2005. Cortesía—Courtesy Esther Acevedo

**Circulación crítica.
La publicación periódica
de Curare**

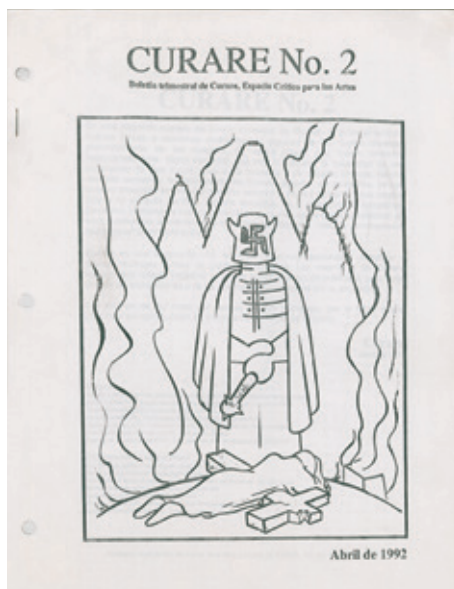
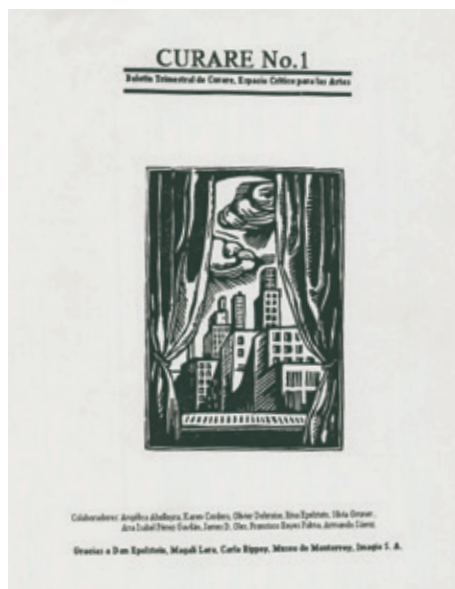
—

**Critical Circulation:
the Curare Magazine**

Boletín Curare. Primera época

Bulletin Curare. First Stage

1991 – 1993



1993 – 1996



Editorial



CURAT COSMOS

NOME DO PRÓPRIO ENCAMENTADO
 NOME DO ENCAMENTADOR
 COMENTÁRIOS E ASSINATURA
 DATA E ASSIN. DA C. C. DEB. Nº 10
 DATA DO DIA 21 DE 2008
 DEPOSITADO EM 1998

Consume wisely, says the collection of the 100 most influential people in the world, and you'll prosper.

representative of the region's cultural and historic properties and as evidence of permanent cultural

En el apogeo de Mubarek, el Comandante de Youssef, liberando la comunidad del Sur de Irak, el individuo se volvió a convertirse, después de haber sido, el soldado de Mubarek y más tarde, el soldado de Fawzi, luego la liberación del maestro Jusu Mubarek, del Tercer mundo, Egipto del mundo, fue un acontecimiento de gran importancia, que se llevó a cabo para los soldados de la Brigada de Youssef, con la participación del Comandante de Youssef, la primera mujer Mubarek se convirtió a Comandante, antes de la liberación de la comunidad de Youssef.



Executive Board Editor

Sarà questo che avrà consentito alla "Mafiosa" degli anni '60 di passare senza frangere la sua immagine di "cittadino onesto, sobrio, moderato e colto", e di non essere, tra le altre cose, considerata un'associazione con interessi di natura economica, politica o religiosa, ma solo di natura mafiosa. E' questa "mafiosità" che ha permesso alla "Mafiosa" di non essere considerata un'associazione di tipo mafioso, ma solo di natura mafiosa. E' questa "mafiosità" che ha permesso alla "Mafiosa" di non essere considerata un'associazione di tipo mafioso, ma solo di natura mafiosa.

di affari e di politica, che un cittadino non può avere che una singola, unica, propria capacità di azione, disprezzando per il suo valore il suo numero, il suo numero (il suo). In altre parole, per un tale una singola persona non è mai 1, è 2, è 3, è 4, è 5, è 6, è 7, è 8, è 9, è 10, è 11, è 12, è 13, è 14, è 15, è 16, è 17, è 18, è 19, è 20, è 21, è 22, è 23, è 24, è 25, è 26, è 27, è 28, è 29, è 30, è 31, è 32, è 33, è 34, è 35, è 36, è 37, è 38, è 39, è 40, è 41, è 42, è 43, è 44, è 45, è 46, è 47, è 48, è 49, è 50, è 51, è 52, è 53, è 54, è 55, è 56, è 57, è 58, è 59, è 60, è 61, è 62, è 63, è 64, è 65, è 66, è 67, è 68, è 69, è 70, è 71, è 72, è 73, è 74, è 75, è 76, è 77, è 78, è 79, è 80, è 81, è 82, è 83, è 84, è 85, è 86, è 87, è 88, è 89, è 90, è 91, è 92, è 93, è 94, è 95, è 96, è 97, è 98, è 99, è 100, è 101, è 102, è 103, è 104, è 105, è 106, è 107, è 108, è 109, è 110, è 111, è 112, è 113, è 114, è 115, è 116, è 117, è 118, è 119, è 120, è 121, è 122, è 123, è 124, è 125, è 126, è 127, è 128, è 129, è 130, è 131, è 132, è 133, è 134, è 135, è 136, è 137, è 138, è 139, è 140, è 141, è 142, è 143, è 144, è 145, è 146, è 147, è 148, è 149, è 150, è 151, è 152, è 153, è 154, è 155, è 156, è 157, è 158, è 159, è 160, è 161, è 162, è 163, è 164, è 165, è 166, è 167, è 168, è 169, è 170, è 171, è 172, è 173, è 174, è 175, è 176, è 177, è 178, è 179, è 180, è 181, è 182, è 183, è 184, è 185, è 186, è 187, è 188, è 189, è 190, è 191, è 192, è 193, è 194, è 195, è 196, è 197, è 198, è 199, è 200, è 201, è 202, è 203, è 204, è 205, è 206, è 207, è 208, è 209, è 210, è 211, è 212, è 213, è 214, è 215, è 216, è 217, è 218, è 219, è 220, è 221, è 222, è 223, è 224, è 225, è 226, è 227, è 228, è 229, è 230, è 231, è 232, è 233, è 234, è 235, è 236, è 237, è 238, è 239, è 240, è 241, è 242, è 243, è 244, è 245, è 246, è 247, è 248, è 249, è 250, è 251, è 252, è 253, è 254, è 255, è 256, è 257, è 258, è 259, è 260, è 261, è 262, è 263, è 264, è 265, è 266, è 267, è 268, è 269, è 270, è 271, è 272, è 273, è 274, è 275, è 276, è 277, è 278, è 279, è 280, è 281, è 282, è 283, è 284, è 285, è 286, è 287, è 288, è 289, è 290, è 291, è 292, è 293, è 294, è 295, è 296, è 297, è 298, è 299, è 300, è 301, è 302, è 303, è 304, è 305, è 306, è 307, è 308, è 309, è 310, è 311, è 312, è 313, è 314, è 315, è 316, è 317, è 318, è 319, è 320, è 321, è 322, è 323, è 324, è 325, è 326, è 327, è 328, è 329, è 330, è 331, è 332, è 333, è 334, è 335, è 336, è 337, è 338, è 339, è 340, è 341, è 342, è 343, è 344, è 345, è 346, è 347, è 348, è 349, è 350, è 351, è 352, è 353, è 354, è 355, è 356, è 357, è 358, è 359, è 360, è 361, è 362, è 363, è 364, è 365, è 366, è 367, è 368, è 369, è 370, è 371, è 372, è 373, è 374, è 375, è 376, è 377, è 378, è 379, è 380, è 381, è 382, è 383, è 384, è 385, è 386, è 387, è 388, è 389, è 390, è 391, è 392, è 393, è 394, è 395, è 396, è 397, è 398, è 399, è 400, è 401, è 402, è 403, è 404, è 405, è 406, è 407, è 408, è 409, è 410, è 411, è 412, è 413, è 414, è 415, è 416, è 417, è 418, è 419, è 420, è 421, è 422, è 423, è 424, è 425, è 426, è 427, è 428, è 429, è 430, è 431, è 432, è 433, è 434, è 435, è 436, è 437, è 438, è 439, è 440, è 441, è 442, è 443, è 444, è 445, è 446, è 447, è 448, è 449, è 450, è 451, è 452, è 453, è 454, è 455, è 456, è 457, è 458, è 459, è 460, è 461, è 462, è 463, è 464, è 465, è 466, è 467, è 468, è 469, è 470, è 471, è 472, è 473, è 474, è 475, è 476, è 477, è 478, è 479, è 480, è 481, è 482, è 483, è 484, è 485, è 486, è 487, è 488, è 489, è 490, è 491, è 492, è 493, è 494, è 495, è 496, è 497, è 498, è 499, è 500, è 501, è 502, è 503, è 504, è 505, è 506, è 507, è 508, è 509, è 510, è 511, è 512, è 513, è 514, è 515, è 516, è 517, è 518, è 519, è 520, è 521, è 522, è 523, è 524, è 525, è 526, è 527, è 528, è 529, è 530, è 531, è 532, è 533, è 534, è 535, è 536, è 537, è 538, è 539, è 540, è 541, è 542, è 543, è 544, è 545, è 546, è 547, è 548, è 549, è 550, è 551, è 552, è 553, è 554, è 555, è 556, è 557, è 558, è 559, è 560, è 561, è 562, è 563, è 564, è 565, è 566, è 567, è 568, è 569, è 570, è 571, è 572, è 573, è 574, è 575, è 576, è 577, è 578, è 579, è 580, è 581, è 582, è 583, è 584, è 585, è 586, è 587, è 588, è 589, è 590, è 591, è 592, è 593, è 594, è 595, è 596, è 597, è 598, è 599, è 600, è 601, è 602, è 603, è 604, è 605, è 606, è 607, è 608, è 609, è 610, è 611, è 612, è 613, è 614, è 615, è 616, è 617, è 618, è 619, è 620, è 621, è 622, è 623, è 624, è 625, è 626, è 627, è 628, è 629, è 630, è 631, è 632, è 633, è 634, è 635, è 636, è 637, è 638, è 639, è 640, è 641, è 642, è 643, è 644, è 645, è 646, è 647, è 648, è 649, è 650, è 651, è 652, è 653, è 654, è 655, è 656, è 657, è 658, è 659, è 660, è 661, è 662, è 663, è 664, è 665, è 666, è 667, è 668, è 669, è 670, è 671, è 672, è 673, è 674, è 675, è 676, è 677, è 678, è 679, è 680, è 681, è 682, è 683, è 684, è 685, è 686, è 687, è 688, è 689, è 690, è 691, è

Plus complexe la tâche des artistes de la scène virtuelle et de l'animation de la réplique d'un bâtiment, souvent sans que celui-ci ne soit en fait qu'un simple jeu de scène. Les artistes de la scène virtuelle ont donc une tâche plus complexe, celle de faire vivre une œuvre d'architecture, et d'apporter, aux réalisateurs, des solutions techniques et artistiques. Les réalisateurs de la scène virtuelle ont donc une tâche plus complexe, celle de faire vivre une œuvre d'architecture, et d'apporter, aux réalisateurs, des solutions techniques et artistiques.



Jean Tringali, *Personnage à l'Ateneo Via Museo da Almeida Mendes, Nuova York, Milano, 1980*



Jean Tinguely, *Hommage à Walter Ruttmann*,
Musée de l'Art Moderne, New York,
Paris, 1962

Pesos de resistencia

Roberto Tejeda

[illegible]

Il presidente Feroz Mochizuki, arrivato, ammassò in un'aula dell'Università Nazionale del Giappone duecento studenti, tra i quali, come si può immaginare, c'era il futuro capo del Comandamento d'Operazioni Kanto del Esercito Autonomo Chūshū. Fino al 1986, era il più numeroso contingente di studenti in servizio nei territori del Terzo Reich, ma nel 1987 cominciò a essere inviato anche il contingente di studenti del Terzo Reich, che fu inviato in un contingente separato.

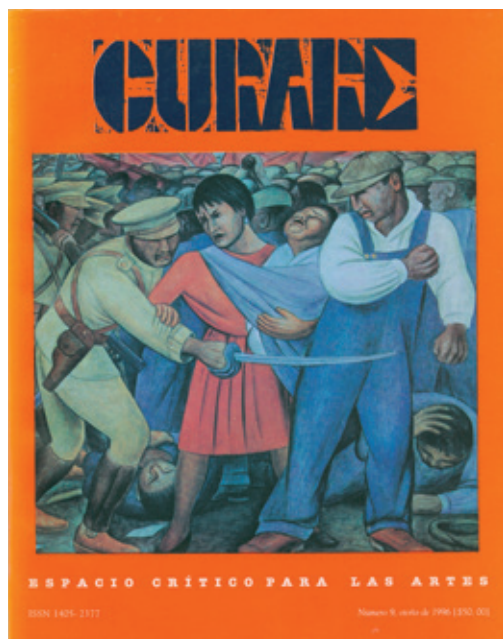
YVES MICHAUD

Web: <http://www.apo.org/vietnam/index.html>

Correre via al World Wide Web: <http://ilsesta.sps.org/corriere/index.html>

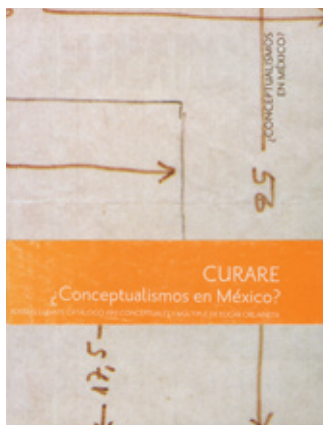
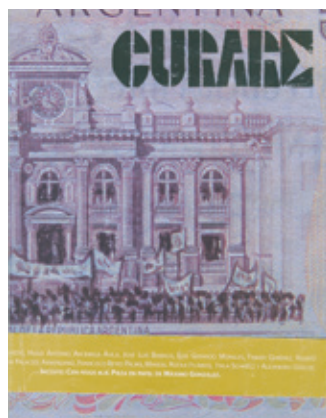
Revista Curare Magazine Curare

1996 – 2010













Portada del libro
Hacia otra historia del
arte en México Vol. I
Anónimo. La Patria
liberada por
Hidalgo e Iturbide.
Alegoría de la
Independencia.
Óleo sobre tela
185x166 cm, 1834.

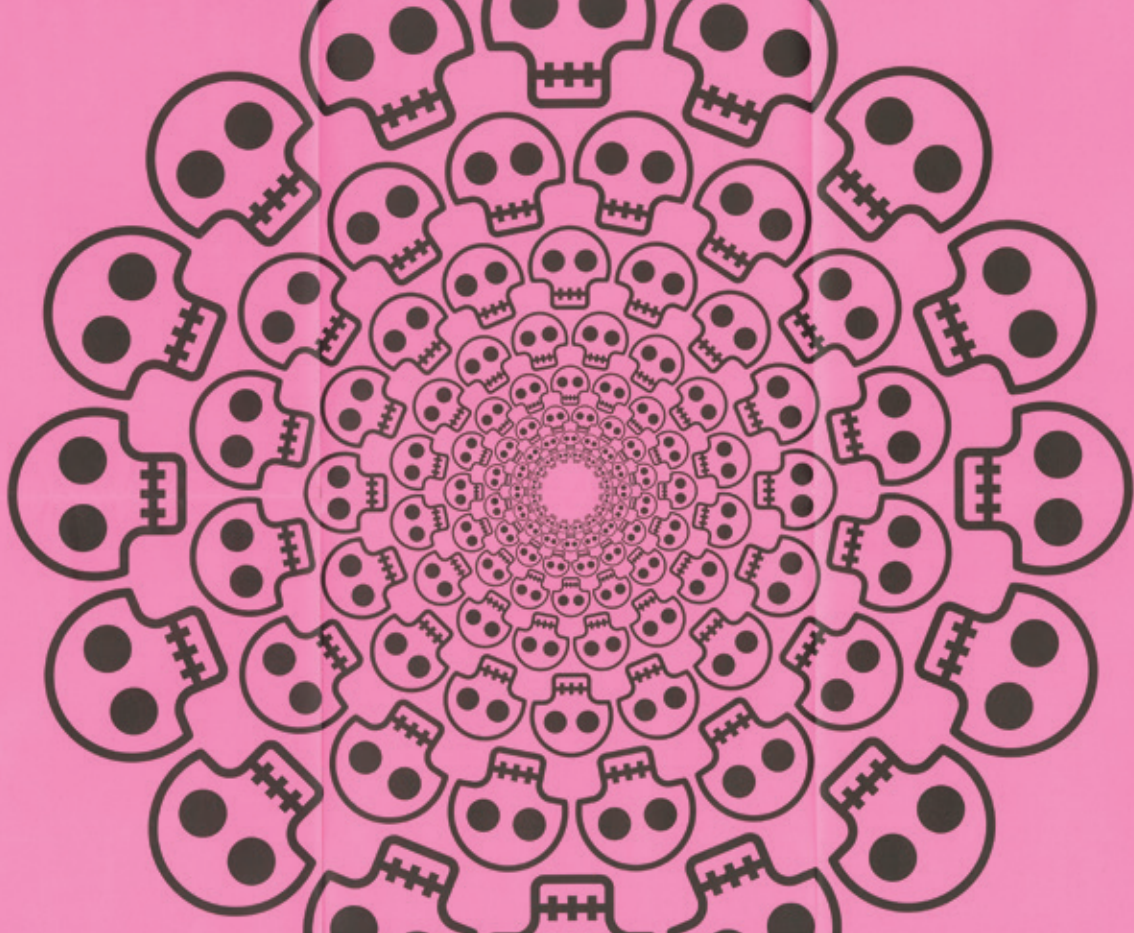
primer compendio sobre arte del siglo XIX.¹ Los adelantos que la historiografía ha producido desde los años setenta son impresionantes y se abocan a todos los ramos del quehacer cultural de esa centuria. Varias han sido las instituciones y los investigadores —tanto nacionales como extranjeros— que a ello se han acercado.

Los ensayos bajo el título *De la ordenación colonial a la exigencia nacional* ofrecen un amplio espectro de problemas que apunta a estudiar el tránsito entre una sociedad colonial y los albores de una sociedad independiente. Las investigaciones penetran en el mundo

¹ Justino Fernández. *El arte del siglo XIX*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1967. El interés del doctor Fernández se ubica en un período anterior; publicó una primera versión sobre el siglo XIX en 1937.



192 **Marta Palau, Serie—Series *Escaleras*, 2003. Múltiple en donación de la artista al sistema de suscripción a la revista—Multiple donated by the artist to the magazine subscription system *Curare* 22 [Cat. 320]**



Maurycy Gomulicki, *Pink not Dead*, 2008. Múltiple en donación del artista al sistema de suscripción a la revista—Multiple donated by the artist to the magazine subscription *Curare* 29 [Cat. 323]



Arriba—Top: **Mariana Gulco**, *Caligrafía sobre bolsa de té*, 2002. Múltiple en donación de la artista al sistema de suscripción a la revista—Multiple donated by the artist to the magazine subscription *Curare* 20 [Cat. 297]

Abajo—Bottom: **Jan Hendrix**, *Script*, 1998. Múltiple en donación del artista al sistema de suscripción a la revista—Multiple donated by the artist to the magazine subscription *Curare* 10 [Cat. 313]

'Curare', 10 años de ejercer la crítica de arte

Exigen sentido de ética

Afirman que este género ha rebasado el ámbito visceral y se ha acercado al terreno discursivo

QUIENES pretenden ejercer la crítica de arte deben asumir una postura de responsabilidad ética de lo que se dice y hace, pues "ya no es la crítica visceral o el lirismo como retórica lo que legitima las obras", afirma el investigador Francisco Reyes Palma.

El fundador de la revista *Curare*, que con la presentación de sus números 18 y 19 festeja hoy su primera década de vida, explica que existe una urgencia en los circuitos académicos de reforzar la reflexión con una perspectiva más teórica, "pues ha habido un vacío en el planteamiento del arte como una disciplina reflexiva".

El filósofo José Luis Barrios, actual director, comenta que este género se ha desplazado de los problemas estéticos a los textuales. "Ahora existe una tendencia más discursiva del arte, que lo plantea como un problema semiótico".

Agrega que la crítica tiene el reto de estrechar su relación con la teoría, y viceversa. "La crítica es una nota de valoración desde una perspectiva muy inmediata, cuando en el fondo es un ejercicio profundo de teorización del discurso artístico".

Ambos especialistas coinciden en que lamentar la falta de crítica de arte es caer en un lugar común que desde siempre ha prevalecido en la percepción de los creadores y que, a su vez, forma parte de un círculo irreal que también compete a los críticos cuando éstos aseguran que tampoco hay arte.

Señalan que la crítica ha tenido una presencia constante, aunque ahora es parte de circuitos de difusión más complejos y de niveles de discusión más elaborados.

"Existen muchos artistas que están haciendo los procesos críticos por su cuenta, reflexionan so-



José Luis Barrios y Francisco Reyes presentarán hoy los números 18 y 19 de "*Curare*".

bre su propia práctica. Hoy el crítico ya no diserta sólo sobre el quehacer de otro, sino que también propone su plástica", añade Reyes Palma.

Este número doble de aniversario reúne las ponencias del Coloquio *¿Hacia otra historia del arte?*, que se realizó en junio del 2001 en el Museo Rufino Tamayo con la participación de especialistas como Esther Acevedo, Humberto Chávez, Rita Eder, Georges Roque y Gerardo Säter. El encuentro también dio título a una serie de publicaciones que la revista editará en colaboración con el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

El primer tomo, de cuatro, saldrá a circulación el 30 de mayo con el nombre *De la ordenación colonial a la exigencia nacional (1780-1860)*. Estos libros surgieron del proyecto *Revisión de la historia del arte en México*, que miembros de *Curare* realizaron entre 1994 y 1997.

"Ambos ejemplares recogen la idea de cómo pensar otra historia del arte desde la noción de la pluralidad y no desde la identidad planteada por los discursos oficiales de corte nacionalista, fundada en la obra de los grandes maestros."

"Nuestra postura es la descentralización del canon de la escritura de la historia y, a la vez, poner atención en lo que pasa en la producción artística", menciona Barrios.

Curare se presentará hoy a las 20:00 horas en el Laboratorio Arte Alameda (Dr. Mora 7, Centro). Durante el acto se proyectarán dos piezas del videoasta Les LeVeque y el CD ROOM *La inestabilidad como constante*, de Gerardo Säter, quien diseñó la portada de la revista de aniversario.

sondeo

reformamex.com
/cultura

**Registros contemporáneos.
El archivo de artistas de Curare**

**Contemporary Records:
The Curare Artists' Archive**



Selección de carpetas del archivo de artistas—Selection of files from the artists archive, 1988-1991 [Cat. 326]. Foto—Photo: Cristina Reyes, Pedro Cañas 197



Arriba—Top: Carpeta de—file Julio Galán, s.f.—n.d. [Cat. 330]

198 Abajo—Bottom: Carpeta de—file Mariana Gulko, s.f.—n.d. [Cat. 330]

Curare: Poisons, Remedies and Curatorial Strategies, 1991-2010

Maco Sánchez Blanco
Jaime González Solís



Alcancía en forma de King Kong y documentos de contabilidad de—King Kong shaped money box and accounting documents from Curare, s.f.—n.d. Cortesía—Courtesy Curare, A.C. Foto—Photo: Cristina Reyes, Pedro Cañas

In the spring of 1991, writer and art critic Olivier Debroise and art historian Rina Epelstein met with Karen Cordero, Francisco Reyes Palma and Armando Sáenz Carrillo at the André restaurant in the south end of Mexico City. At that time, conversations between these colleagues hinged on the need for a space in which they could approach art as a means of generating critical knowledge and of satisfying the desire to practice curatorship independently, unencumbered by the demands imposed by institutions. Their conversations had an air of resistance to the buffeting of “officialdom,” which led to the decision to form a type of “counterinstitution” in the form of an autonomous organization for the development of projects that would afford the opportunity to challenge art forms and hegemonic cultural policy. Without a sense of the commitment they were about to take on, what seemed to be an ordinary meeting among colleagues, in fact led to a long-lasting collective project that would have a fundamental impact on the way art criticism in Mexico was understood. Over the years, new members would join this initial group, along with numerous allies.

These pages trace the contributions made over the course of two decades, from 1991 to 2010, by Curare. *Espacio crítico para las artes*¹ to the art world. Designed in response to the need for a platform for debate and reflection, the group served as a counterweight to the cultural context created by academic organizations and state institutions. Art professionals at the time recognized its shortcomings and the Curare initiative addressed these limitations, stemming from an awareness of the changes taking place in the global understanding of the dissemination of art, and from the growing need to privatize and harness the discourse, which

—

1— The association’s name, which was proposed by Armando Sáenz in jest, plays on the double meaning of the word *curare*: “It is a word that falls between *curare*, a Carib (not Amazonian) term that denotes a particularly potent plant alkaloid that the natives on the American continent used to paralyze their enemies and is commonly employed today in anesthesia, and *curaré*, the future simple tense in first person of the Spanish verb *curar*, which [...] means “to heal” or “to take care of,” but [...] loosely understood here by its English definition: “to curate” or “to conserve works of art.” See “Dogmas,” *Boletín Curare*, No. 1 (first stage), winter 1991. The descriptive subheading, “A Critical Space for the Arts,” was proposed by Francisco Reyes Palma and referred to the “spaciousness as a course of action that reaches beyond the simple gathering of individuals and the stiff logic of institutions, in an attempt to create autonomous platforms for dialogue and critical reflection. The idea was to provide a space for open reflection that was conducive to working as a collective on art criticism.” Interview with Francisco Reyes Palma conducted by Maco Sánchez Blanco and Jaime González Solís, March 15, 2022.

required a clear stance in terms of the spaces in which debates were conducted.

Today, some thirty years since the collective was founded, we present the findings of the first look into the collective's history through the exploration of its archives. This research project was made possible thanks to the donation of its archival documents to the MUAC Centro de Documentación Arkheia (DiGAV, UNAM). The collection consists of documents that reflect Curare's highly intense intellectual endeavors, including reports from weekly meetings, seminar programs, invitations and recordings of some of the events and exhibitions that the group organized. It also includes articles of incorporation, correspondence, working documents from its publications, notes from the designing of art history databases, as well as invitations for artists to submit proposals. Other items that can be found include administrative records, such as accounts, invoices and receipts, which give an idea of the financial situation of the cultural landscape of the time. Another interesting aspect reflected in this collection is the group's historical awareness, which sought to collect the work documentation of contemporary artists, produced alongside their artworks and available for consultation. With this donation, Curare's activities come to a close, while simultaneously, providing continuity to one of the group's fundamental interests: putting the collection at the public's disposal for future research projects.

In addition to archival exploration, our project was also about harkening back to experiences lived by Curare members and close collaborators. We collected first-hand accounts from interviews, email exchanges—which evince a particular self-awareness of the implications of the historical narrative—in addition to a seminar that examined Curare's history, which was set up at the request of Curare members and took place over five remote sessions in the second half of 2021 in the spirit of peer equality and collective action, which characterized Curare's meetings.

—

The way in which this exhibition is curated is predicated on a dual perspective: the first offers an inside perspective, that of a collaborator who worked directly with Curare from 1993 to 2000;² and

—

2— Cultural manager and museologist Maco Sánchez Blanco worked as an assistant at Curare for only a few months in 1993 upon her arrival to Mexico, then returned to the association in 1995, when the collective received support from The Rockefeller Foundation, as coordinator, until 1998. From that year up until 2000, she worked within the editorial department of the *Curare* magazine.

the second provides an outside perspective, that of a generation for whom Curare played a pivotal role in their education.³ As the archive was being reviewed, this dual approach sparked constant discussion about the details of the group's activities.

For a generation of researchers, artists and art historians, the publication *Curare*⁴ became the group's most notable intellectual achievement. However, Curare was much more than its bulletin or magazine. To counter this generalized perception, this exhibition highlights the wide diversity of strategies that the group initiated in the cultural domain, both in Mexico and abroad. As a way of gauging its importance in today's landscape, it situates the group's actions within the context in which they were launched. Owing to the characteristics of the project, it was impossible to examine the group from a single perspective, hence our approach, which seeks to create a portrait that incorporates the collective's multiple facets.

Similarly, it became important to identify those who contributed to the group's reflections and initiatives, because their collaboration offers an overview of the collective's scope of action, as well as its vast network of relationships, which is also intertwined with the lineages of other present-day platforms for

3— Jaime González Solís, assistant curator at the University Museum of Contemporary Art (MUAC) is drawn to the historiographical frameworks and legacies of contemporary art in Mexico. During his postgraduate studies, some Curare members were his teachers and he wrote his Master's dissertation on Olivier Debroise's book entitled *Figuras en el trópico: Plástica mexicana 1920-1940*, Barcelona, Océano, 1984.

4— As mentioned in footnote 1, during its years as a review, the complete title of the publication was *Curare. Espacio crítico para las artes*, and in magazine format, it was called *Curare*. For practical purposes, references to the publication will appear, in general, as *Curare*. For references to the review, the stage of publication is specified, while for references to the magazine, the stage of publication is omitted. The evolution and changes in format of the publication were explained by the collective's members in the following manner: "The *Curare* magazine has had four different formats. However, the numbering only distinguishes between the first stage (December 1991-April 1993), when it was produced quarterly and made at on a computer at home and photocopied, and the second stage, when it was produced using a photomechanical printing process (September 1993-2010). There are three different formats in the second stage: the first (September 1993-October 1994) as a supplement of *La Jornada*; the second (January 1995-January 1996) as a review in tabloid-format; and the third (fall 1996 to 2010) as a 21.5 × 16.5 cm magazine, which, until January 1996, was every three months, and in the fall of 1996, every four months, later every 6 months, and finally, once a year." See "Solicitud de Curare para la beca Edmundo Valadés del Fonca para publicaciones independientes," 2000. Fondo Curare del Centro de Documentación Arkheia, MUAC (DIGAV, UNAM).

artistic expression. Moreover, it seemed important to discuss the way in which Curare's criteria for action evolved in line with changes of context, not to mention with internal conflicts, which are part of the critical nature of the organization. To this effect, the exhibition presents Curare from a dual perspective: as an initiative that is a response to a series of contingencies, and as a catalyst for foundational events in the area of art criticism, curatorship and the historiography of art in Mexico.

This project is part of a general interest in offering guidelines for interpretation in order to be able to tackle the art lineages recently produced in Mexico and their critical frameworks. Furthermore, this exploration fuels the broader perspectives of a key moment in the restructuring of the models of action in the cultural sphere of the nation, corresponding specifically to adjusting the discourse on Mexican—and Latin American—art on a new global scale. For all of these reasons, the curatorial approach is based on the need to demythologize chapters of art history of recent decades and attempts to address them with the precision that the archives provide. More than simply presenting a hermetic interpretation of Curare, this exhibition offers multiple points of entry to learn about the subject.

The Bleeding Heart of Modernity: Origins and Development

The shaping of Curare in the changing environment of the late 1980s and early 1990s was the result of the convergence of many paths followed by individuals and institutions within the Mexican art scene of that time. Its origins can also be found in two exhibitions, in which members of the Curare team were involved.

As part of this shifting landscape, La Agencia emerged in 1987, founded by Rina Epelstein,⁵ historian Rita Alazraki and artist Adolfo Patiño, as a platform for research, documentation and the promotion of art in Mexico. Housed in an apartment in Colonia Polanco, La Agencia operated as an exhibition and commercial gallery space that promoted a particular strand of contemporary

5— Rina Epelstein studied at the Hebrew University of Jerusalem and at the Institute of Higher Culture (Instituto de Cultura Superior) in Mexico City, where she taught for several years. She was also co-author of the book *Historia de la cultura y el arte*, Mexico City, Editorial Alhambra, 1989, along with Silvia Sigal y Moiseev, Rita Alazraki Pfeffer and Eva Marcovich Gittin.

art, which had started to draw interest in the market.⁶ Based on the relationships it had nurtured with various artists, La Agencia compiled an archive of artistic works, a collection which started to draw in a handful of researchers, including Olivier Debroise.⁷

—

The way in which culture was managed by the Mexican government around the late 1980s, during the Carlos Salinas de Gortari administration (1988–1994), was completely overhauled by the renewal of government agencies. The Consejo Nacional para la Cultura y las Artes [National Council for Culture and the Arts] (CNCA, later known as Conaculta) was created and placed at the center of this restructuring and its objective was to build a new neoliberal cultural project.⁸ The Salinas government took into account the relevance of exhibitions in a globalized world and the way in which their visibility forged new relevance in the public sphere and in the field of cultural diplomacy: a developmentalist twist which, in the opinion of Francisco Reyes Palma, gave “a certain continuity of spectacle to the exhibitions of

6— The artists exhibited by La Agencia include Esteban Azamar, Alberto Castro Leñero, Francisco Castro Leñero, Ilse Gradwhol, Irma Palacios, Adolfo Patiño, Carla Rippey and Nahum Zenil. There was also a younger generation of artists, born in the 1960s, like Héctor and Néstor Quiñones, Diego Toledo, Rubén Ortiz Torres and Germán Venegas. For good measure, La Agencia gave greater visibility to Rubén Ortiz Torres Llorca, who was part of a group of Cuban artists who arrived in Mexico during the 1980s in search of a space unfettered by the standards of the Cuban regime to produce their art. On the arrival of the Cuban artists to Mexico, read Cuauhtémoc Medina, “Exilio en la calle República de Cuba,” in *Abuso mutuo*, Mexico City, Cubo Blanco, 2017, pp. 23–45.

7— Olivier Debroise was of French nationality, born in Jerusalem, Israel. He did not come from academia, nor did he have a university degree; however, by the time he joined Curare, he had established an outstanding career in the field of art history and criticism: first as a collaborator on “La cultura de México,” a cultural supplement of the magazine *Siempre!*, and later as author of the peculiar historical narration in *Diego de Montparnasse* and as author of the book *Figuras en el trópico: Plástica mexicana 1920–1940*, both fundamental in understanding the little known, and often forgotten, historical processes in the history of modern Mexican art. In 1989, he published *Sobre la superficie bruñida de un espejo: Fotografías del siglo XIX*, Mexico City, Fondo de Cultura Económica, written alongside Rosa Casanova and edited by Pablo Ortiz Monasterio.

8— The Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta) was created in 1989 and was initially headed by Víctor Flores Olea. This government body replaced the Department of Culture and Recreation of the Ministry of Public Education (SEP), and is also responsible for the coordination of the National Institute of Fine Arts (Instituto Nacional de Bellas Artes, INBA), with Víctor Sandoval at the helm between 1989 and 1991, a post that would later be occupied by Rafael Tovar y de Teresa, from 1992 until the year 2000.

Fernando Gamboa,”⁹ but adapted to the neo-liberal economic project.¹⁰

Subsequently, CNCA set up the National Exhibitions Coordination, and among the first activities organized by this agency was a commemorative event called *Mexico City 20s–50s*.¹¹ Olivier Debroise was invited to help with an exhibition that addressed the development of the avant-garde movements in Mexico. Uncomfortable with the limitations that this wording posed, Debroise suggested tackling the values of modernity and the means by which these values were established in Mexico. To that end, Debroise set up a work team of specialists, including: critic and researcher Teresa del Conde; art historian Rita Eder, who had just been appointed director of the Instituto de Investigaciones Estéticas (IIE) Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM); researcher and art critic Jorge Alberto Manrique, who by then had directed Museo Nacional de Arte (Munal), the Museo de Arte Moderno (MAM) and the IIE; American researcher and art historian Karen Cordero;¹² and historian and archives

9— FRP interview, March 15, 2022.

10— As Debroise explains: “Following the first political efforts of the Miguel de la Madrid administration to assimilate international neoliberal policies during the 1980s, the Carlos Salinas de Gortari administration consolidated its measures through an intensive reformulation of state economic policies. During his mandate, in the early 1990s, the government of Mexico was also christening a new institutional structure in the area of arts and culture, based on various models and restructuring efforts.” Olivier Debroise, “Perfil del curador independiente de arte contemporáneo en un país del sur que se encuentra al norte (y viceversa),” in *El arte de mostrar arte mexicano*, Mexico City, Cubo Blanco, 2018.

11— *Ciudad de México 1920’s–1950’s* was coordinated by Pablo Ortiz Monasterio and Patricia Mendoza and it filled the nation’s capital with a series of events that addressed the topic of the evolution and modernization of the city during the years following the Mexican Revolution and included forums, expositions and shows at public and private venues. The program also featured exhibitions, such as *Asamblea de ciudades: cultura y vida cotidiana en México, 1920’s–1950’s*, organized by Alfonso Morales at the Palace of Fine Arts Museum. Within this event’s program, another exposition was mentioned, entitled *Diseño antes del diseño: diseño gráfico en México, 1920–1960*, at the Ivár and Carmen T. de Carrillo Gil Art Museum, curated by historian Cuauhtémoc Medina, although it didn’t strictly coincide with the other exhibits of the project.

12— Karen Cordero arrived in Mexico in 1982 to work on her doctorate thesis, entitled *The Invention of Popular Art: A Paradigm for Construction of Mexican Visual Culture, 1915–1930*. Soon after her arrival, she joined the performance group Tlacuilas y Retrateras, a pioneer in feminist art in Mexico City. Later, in 1989, she was invited by Graciela de la Torre, director of Munal, to join the museum’s team

specialist Francisco Reyes Palma.¹³ With the idea of a collective curatorship, this unique group established an effective work dynamic and created a research seminar that took place from May to September 1990.

The exhibition was originally entitled *El gran sueño. Modernidad y modernización en el arte mexicano 1920-1960*, but the first heading was dropped shortly before its inauguration, despite the catalogue already having gone to press. The intention of the Salinas administration was to present Mexico as a country capable of joining the world powers in the neoliberal movement through its cultural representations. The first part of the title was omitted—in Jorge Alberto Manrique’s opinion—because it presented modernity—which was the banner of Salinas’s project—as “a dream or an illusion.”¹⁴ The exhibition’s title was thus shortened to its subheading: *Modernidad y modernización en el arte mexicano 1920-1960*. For the researchers reigning over the project, the switch was an insult to the content, a perception which fueled disapproval of a cultural system that exercised exploitative power over symbolism, which only further amplified the need for a platform for expression beyond the government’s lines of reasoning.

—

Meanwhile, Olivier Debrouse, with the help of Rina Epelstein and art historian Ana Isabel Pérez Gavilán, was making the final selection of artists for Boston’s Institute of Contemporary Art (ICA)

—

as head of research. What’s more, she directed the Art Department of Universidad Iberoamericana, between 1985 and 1989.

13— Between 1984 and 1985, Francisco Reyes Palma was director of INBA’s Centro de Conservación de Archivos de Arte Mexicano (CCAAM) and from 1985, he was a researcher for INBA’s Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes (Cenidiap). By this time, he had already organized various expositions, among them: *Cultura envoltura/No desperdicie, eduque* (1970) at UNAM’s Museo Universitario de Ciencias y Artes (MUCA) and *El movimiento estridentista* (1971) at UNAM’s Instituto de Investigaciones Bibliográficas. Months before joining the investigation team at *Modernidad y modernización...*, he had co-curated—alongside Mariana Yampolsky and David Maawad—the exposition entitled *Memoria del tiempo: 150 años de fotografía en México* at the Museo de Arte Moderno that was inaugurated in 1989. The show offered a complex panorama of the photography and its social uses, and was particularly relevant at the time. For this reason, as of 1990, the exhibition was shown in Hungary, Poland, Germany, Italy, Portugal, Norway, Spain, Holland and Switzerland.

14— Jorge Alberto Manrique, “El gran sueño de la modernidad,” *La Jornada*, January 29, 1992, p. 25.

exhibition: *El corazón sangrante/The Bleeding Heart*¹⁵ Debroise had worked since 1988 with ICA curators Elisabeth Sussman and Mathew Teitelbaum on this project directed to an American audience, which examined contemporary Mexican works of art, given that interest in their southern neighbor had grown as a direct result of the success of artists of the so-called “neo-Mexicanism” movement and with the dissemination of the ambitious exhibition *México: Esplendores de treinta siglos*.¹⁶

Although the ICA exhibition was structured “around the painters of ‘neo-Mexicanism’ of the 1980s, it also included works by Ana Mendieta, Juan Francisco Elso, José Bedia and Silvia Gruner, who represented other possibilities for expression.”¹⁷ This selection of artworks was part of a series of reflections that had been developed on postmodernism in art and its development in Mexico.¹⁸ Here, the idea was to analyze these pieces through the

15— Inaugurated on October 25, 1991, *El corazón sangrante/The Bleeding Heart* united works by contemporary Mexican, Chicano and Cuban artists with a selection of pieces from the pre-Hispanic and colonial eras, along with paintings by Frida Kahlo. The curatorial design was based on iconography of the bleeding heart, which was present in both Mesoamerican art and in religious painting of the colonial era, not to mention in the explorations of a generation of contemporary artists.

16— Julio César Merino Tellechea and Viridiana Zavala, “Esplendores de treinta siglos: la exposición que presentó a México con Estados Unidos,” *Nexos*, December 13, 2017, consulted on December 10, 2021. Available at: cultura.nexos.com.mx/25-anos-de-mexico-esplendores-de-treinta-siglos-la-exposicion-de-arte-que-introdujo-a-mexico-con-estados-unidos/. While *México: Esplendores de treinta siglos* was on display, an exposition of contemporary artists *Parallel Project* was opened in New York, San Antonio and Los Angeles, as part of an initiative led by three Mexican galleries: OMR, Galería de Arte Mexicano (GAM) and Galería Arte Actual. The purpose behind this ambitious project was to strengthen commercial ties with the United States and to present a generation of artists to the American public. See Carla Stellweg, “La osadía y el éxito,” in *OMR: Arte contemporáneo en (y desde) México 1983-2015*, Mexico City, Fundación Jumex/Turner, 2019, p. 213.

17— Olivier Debroise, “Perfil del curador independiente de arte contemporáneo en un país del sur que se encuentra al norte (y viceversa),” op. cit., p. 100.

18— An example is the exposition *En tiempos de la posmodernidad*, curated by Esther Acevedo, María Estela Eguarte, Blanca González and Eloísa Uribe in 1988 at the Museo de Arte Moderno, which included works by artists Enrique Guzmán, Adolfo Riestra, Carlos Somonte, Alberto Castro Leñero, Carla Rippey, and architects Alberto Kalach and Enrique Norton, among others. The conceptual premise of this exhibition proposed that in Mexico, one could only speak of postmodern when referring to architecture, and thus rarely when discussing art. See Esther Acevedo et al., *En tiempos de la posmodernidad*, Mexico City, UIA/Departamento de Arte-INAH, 1989. With regard to Olivier Debroise, in 1988, he had written an article entitled “Posmodernismo: Parodia mexicana,” in which he also traced postmodern

lens of historical reflections on “the peripheral culture,” and from the perspective of “the weight of tradition.”¹⁹ A few artists produced pieces specifically for the exhibition, which incited them to travel to Boston to oversee the mounting of their works. Artist and exhibition designer Armando Sáenz²⁰ supervised the installation of the exhibit. As the curating profession started to come into contact with different media and artistic forms, the need for an external agent, like the curator, and the need for discussions on the placement of these works within the museum space became increasingly apparent.

—

Around 1991, those involved in these projects were no strangers to the burgeoning stature of the independent curator. As was later explained, “with the success of the art market in the last ten years and with the expanding number of alternative exhibitions spaces, many critics and researchers have adopted an anti- or noninstitutional stance and have established themselves as independent exhibition producers.”²¹ From this perspective, and with the aim of providing an outlet for personal and independent projects, Rina Epelstein and Olivier Debroise joined forces and started a curating business, called El Estudio, located in a Porfirian mansion at Tabasco 327 in Colonia Roma Norte.²²

—

production in Mexico—particularly, the works of Rubén Ortiz Torres—in order to gain an understanding. See Olivier Debroise, “Posmodernismo: Parodia mexicana,” *La Jornada*, July 8, 1988. Esther Acevedo participated in the events for *El corazón sangrante*; subsequently, in 1995, she formally became a Curare collaborator.

19— Olivier Debroise, “Haciéndola cardiaca: para una cultura de los desencuentros y el malentendido,” in *El corazón sangrante/The Bleeding Heart*, Boston, ICA, University of Washington Press, 1991, p. 58.

20— Armando Sáenz, along with Francisco Pellicer, founded an art book publishing house called La Tinta Morada, which produced the magazines *Lacre* and *El Tendedero*, from 1982 to 1984. The following year, he created the art book publishing house known as La Amenaza Elegante. In 1985, with the help of Yani Pecanins and Gabriel Macotela, Sáenz started managing El Archivero, an independent hybrid space that had a publishing house, gallery, bookstore and collection specialized in art books, and operated continuously, but in different locations, until 1993. Between 1986 and 1991, Armando was the exhibition designer for the Museo de Arte Carrillo Gil.

21— “Dogmas,” *Boletín Curare*, No. 1 (first stage), fall 1991.

22— El Estudio only operated for a few months, but served as a transition for the genesis of Curare. In the archives, there are a couple of documents—on letterhead with the El Estudio logo—which contain proposals for Mexican art exhibitions for the Museum of Monterrey, which never took place. Ironically, the name was a direct

Interestingly, the exhibitions *Modernidad y modernización...* and *The Bleeding Heart* evolved as discussions among their participants on the professional practice of art history and cultural management became steadily pressing topics.²³ This general atmosphere prompted the discussion among the five who had accepted the invitation to the André restaurant. The seeds that were planted gave shape to the Curare project, and would soon begin to bear fruit in terms of the group's perspectives, activities and initiatives.

Strategies for the Foundation of a Critical Platform

Ana Isabel Pérez Gavilán, who had partnered with Epelstein and Debroise on previous projects, joined the group, as did James Oles, a doctorate student at Yale who was researching a series of American artists residing in Mexico between 1910 and 1950.²⁴

In September 1991, the members of Curare described their project as a space for exhibitions and reflection, whose mission was to provide visibility to artistic forms that were not finding a home in galleries or museums. They also argued that their reason for creating an association was born out of an awareness of having escaped “the dogmatization of art” and the “promotion of individuality for the market”²⁵ and that the sole means of

reference to its twin, La Agencia. At around the same time, Rina Epelstein had ceased to work with Patiño and Alazraki in order to focus her attention on collaborations with Olivier Debroise. Once Curare was established, it took over the space in Colonia Roma, as its main headquarters, thanks to the support of Dan Epelstein.

23— Prior to the discussion at the André restaurant, several other talks took place, in which an invitation was extended to a greater number of collaborators. A few researchers from UNAM's IIE, from Universidad Iberoamericana (UIA) and from other public agencies and institutions attended these meetings. Some of these meetings even took place at El Estudio's headquarters.

24— This study appeared in a publication entitled *South of the Border: Mexico in the American Imagination, 1914–1947*, and in an exposition that was inaugurated at the Yale University Art Gallery, New Haven, Connecticut, in 1993, with Oles as the guest curator. Karen Cordero signed the introduction and Pilar García served as a research assistant. This project “sinks its teeth into an important and unknown part of this wide field of study: the work of American artists or residents in the United States who traveled to Mexico, and who, in some way, changed the direction of their artwork upon learning about life and the arts in our country.” Renato González Mello, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XVII, No. 66, primavera 1995, pp. 181–183.

25— María Isabel Ruiz Noriega, “Curare: Taller de investigación y espacio crítico de exposición plural para las artes visuales,” *Motivos*, September 17, 1991, pp. 52–53.

achieving it was through joint reflection and collective effort.²⁶ Francisco Reyes Palma noted that neither did they want to fall into the “traditional critic’s practices of destroying, padding and complacency.”²⁷ As for Olivier Debrouse, he defined their vision and what they wanted to build as “a space that was flexible, malleable, non-authoritarian, mutable and open to everyone.”²⁸ Unlike many spaces that were run by artists and operating in Mexico City at that time,²⁹ Curare was an initiative that was built by historians, critics and curators.³⁰

—

Curare’s earliest undertakings were part of a long list of initiatives, launched in the summer of 1991. The first exhibition in the collective’s space in Colonia Roma was by Armando Sáenz, who, by happenstance, had put up some of the pieces selected for *El corazón sangrante/The Bleeding Heart* exhibition before they were moved from Mexico to Boston.³¹ The program of expositions was planned as a group and consisted of short, low-budget exhibits that were improvised within the space of the historic dwelling, which also accommodates offices and a gallery.

In the initial years, the expositions touched on three main pillars: the work of a new generation of artists; the retelling of historical topics in Mexican art; and new forms of experimental art,

—

26— Angélica Abelleira, “Curare: un punto de encuentro para desprivatizar el comentario,” *La Jornada*, September 7, 1991.

27— Idem.

28— Merry Mac Masters, “Curare, un espacio blanco, dúctil y abierto,” *El Nacional*, September 10, 1991.

29— Managed by artists, these spaces had different characteristics and served various functions. Some examples of these spaces include: La Agencia, El Archivero, La Quiñonera, El Salón dèz Aztecas and Pinto mi Raya.

30— Curare recognized the importance of the legacy and the autonomy that spaces managed by artists had achieved in the history of art, and thus, planned to open a program of expositions with samples from *Café de Nadie* by the Stridentists, from the group of the so-called *treintatreintistas*, or even the collective creation groups of the 1970s. Although these expositions never took place, Curare members recognized the power of this lineage of creating art as a group.

31— In November, 1991, Curare also organized two viewings of a didactic video produced by the ICA to accompany *El corazón sangrante/The Bleeding Heart* exposition, directed by Yugoslavian filmmaker Branka Bogdanov and filmed by Mexican cinematographers Sarah Minter and Gregorio Rocha.

which had not been fully recognized by national institutions. The space was launched with the performance of *Lamento* by Roberto Escobar—founder of El Sindicato del Terror [The Syndicate of Terror], a pioneer performance collective in Mexico—and with Silvia Gruner’s installation *De las formas ancestrales o uno comiéndose su propia cola*. The work of this Mexican female artist, who had recently arrived after training in Boston and Jerusalem, presented a “personal monologue and poetic montage of cultural facts.”³² In addition to these works was a biographical documentary by Nereida García Ferraz, Kate Horsfield and Brenda Miller on Cuban American artist Ana Mendieta, with a recording of her 1974 performance *Señal de sangre nº2/Huellas del cuerpo*. During the following year, Francisco Reyes Palma presented his retelling of the skull tradition in Mexican graphic art in the Workshop on Popular Graphics; the *Herbolario* project by Mexican artist Magali Lara; *El hombre de hierro*, one of the altarpieces “from the synthesis of culture and resistance”³³ by José Bedia, a Cuban artist of the so-called 80s generation; the photographic project of Mexican vernacular architecture by Mariana Yampolsky, as the counterpoint to the dominant signature architecture; *Arteria*, an aesthetic concept made from local construction materials by Thomas Glassford, an American artist and newcomer to Mexico; and the historical significance of a new photographic genre *Fotomontaje político en México, 1927-1947*.

—

In these first years, Curare was self-funded and was constituted as a non-profit organization, which determined the scope of the collective’s activities. It was thanks to the contributions made by the associates themselves, aided by Curare’s membership system, which was supported by friends and people interested in the medium, that the group could meet its rent and operating costs.³⁴

32— Olivier Debroise, “Texto curatorial de la exposición *De las formas ancestrales o uno comiéndose su propia cola*,” October 9, 1991. Fondo Curare del Centro de Documentación Arkheia, MUAC (DiGAV, UNAM).

33— Osvaldo Sánchez, “Texto curatorial de la exposición ‘El hombre de hierro’ de José Bedia,” March–April 1992. Fondo Curare del Centro de Documentación Arkheia, MUAC (DiGAV, UNAM).

34— Upon payment of a biannual or annual subscription, Curare offered members a membership card, discounts on its workshops, courses and conferences, as well as special invitations to inaugurations and events, and the opportunity to receive its quarterly review via email. The review, which was submitted to all paying members, was kept in a ring binder with the Curare logo. In October 1993, Curare was able

The Rolodexes preserved in Curare's archive bear witness to the variety and abundance of contacts the organization had acquired, from staff and managers of cultural institutions to academics and collectors. Over the years, the artists closest to the group played a key role in the organization's financing. Although Curare was never a commercial gallery, its statutes enabled the sale or auction of works "to raise funds and to provide better service to its associates."³⁵ Javier de la Garza, Magali Lara, Adolfo Patiño and Carla Rippey, among others, donated works to the organization for sale or exchange in this first stage of the collective's development.³⁶

Over the course of 1992, three new members joined the Curare team: French philosopher and art historian, as well as researcher at the Centre National de la Recherche Scientifique in Paris, Georges Roque, who had arrived in Mexico in 1991 to get involved in the field of art research.³⁷ In similar fashion, at a time when independent curatorship needed to be recognized as a profession in its own right, and in the absence of training spaces in this discipline, the group opened its doors to a new generation of young voices. One of these voices was historian Cuauhtémoc Medina,³⁸ who had been on the panel of presenters for the exhibition catalogue *Modernidad y modernización en el arte mexicano*

to issue tax-deductible receipts, which made the possibility for financing more appealing to potential donors.

35— "Constitución de sociedad denominada Curare, A.C.," August 6, 1991. Fondo Curare del Centro de Documentación Arkheia, MUAC (DIGAV, UNAM).

36— The association's first printer was acquired through a swapping of artworks. The sale of a painting of a muscular Aztec warrior, signed and donated by Javier de la Garza, paid several months of rent in 1993.

37— With the help of Rita Eder, Roque was appointed guest researcher at UNAM's IIE shortly after his arrival in Mexico. The institute offered a seminar on color theory, culminating in an international colloquium in 1994, entitled "El color en el arte mexicano" (published in 2003 by UNAM with the same title). Interview with Georges Roque conducted by Maco Sánchez Blanco and Jaime González Solís, November 29, 2021.

38— From 1989 to 1993, Cuauhtémoc Medina was the head of research and curator of contemporary art at the Alvar and Carmen T. de Carrillo Gil Contemporary Art Museum (INBA). As head of research, he curated and organized the expositions *Arte conceptual e instalacionismo*, *Joseph Beuys: Dibujos, grabados y objetos*; *Adolfo Patiño, Animismos*; *José Bedía: Brevísima relación de la destrucción de las indias*, and *Felipe Ehrenberg, Pretérito imperfecto*. In 1992, he became a researcher at UNAM's IIE.

at Munal—he also wrote an extensive and biting critique of the exhibition.³⁹ Curiously, discord and debate often resulted in collaborations—and not confrontations—among Curare colleagues. Medina specifically caught the eye of Olivier Debroise, who invited him to become an active member. Similarly, art historian and graduate of Universidad Iberoamericana Pilar García,⁴⁰ after leaving her post as researcher at Munal, joined the organization upon Karen Cordero’s invitation and began a prolific career as an independent curator.

—

With the creation of the Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (Fonca) in 1989, a grant program was established in Mexico that sought to abolish “the practice of ‘unofficial awards’—the so-called *aviadurías* or fictitious jobs—fixed through personal alliances and clientelism, common in government ministries up until the 1980s.”⁴¹ Curare participated in a new tendency that started to develop, in which projects were submitted to panels for evaluation, and Curare would request support from the Fideicomiso para la Cultura [Fund for Culture]⁴² to launch a pilot exchange program. Conceived just a few months before the ratification of the North American Free Trade Agreement (NAFTA), this program had the objective of inviting historians, researchers, critics and artists in the United States and Canada to travel to Mexico City with the aim of strengthening relationships, “enhancing cooperation among these countries and addressing problems of nationalism,

—

39— This critique was included in *Curare* quarterly review’s second issue. Cuauhtémoc Medina, “La vanguardia cuestionada,” *Curare*, No. 2 (first stage), April 1992, pp. 58–61.

40— Pilar García was a researcher at Munal from 1988 to 1991, where she coordinated an exposition curated by Fausto Ramírez, entitled *1910: El arte en un año decisivo* (1991). As an independent curator, she participated as assistant curator and coordinator of the exposition *Americanismo y abstracción: Homenaje nacional a Carlos Mérida (1891–1984)*, at the Palace of Fine Arts Museum (1992) and at the Museum of Monterrey (1993), curated by Karen Cordero. Prior to these exhibitions, García was the assistant curator of the exposition *Imagen de México*, Frankfurt, Germany and Dallas, Texas, in the United States (1986–1987).

41— Olivier Debroise, (2018) “Perfil del curador independiente de arte contemporáneo...,” p. 89

42— The Fideicomiso para la Cultura is a program of the Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (Fonca), the Bancomer Cultural Foundation and The Rockefeller Foundation.

identity and cultural pluralism.”⁴³ Curare recognized that the cultural aspect of the relationship between these nations had developed sporadically. The project, therefore, served the need to incorporate innovative critical proposals that were practically unknown in the different contexts of these three nations.⁴⁴

As part of this initiative, in October 1992, Curare welcomed academic Serge Guilbaut, who was an art professor at the University of British Columbia in Vancouver and an expert in cultural relationships post-World War II. In the basement of Tabasco 327, he gave a seminar entitled *How Should the History of Modern Art Be Written After the New World Order?* In 1993, this program paved the way for American academics, artists and museum professionals, including art historian Mary Ellen Miller and curators Elisabeth Sussman, John Handhart and Kellie Jones, as well as filmmaker Kenneth Anger, to present in Mexico their lines of research and reinterpretations.

It is important to point out that during this early phase, and throughout the collective’s history, in addition to their participation in Curare’s joint initiatives, the majority of members retained their positions as researchers at government and university institutions.⁴⁵ Besides ensuring the financial independence of its associates, this fact made it easier for the association to maintain a high profile and legitimacy, which translated into new subscriptions to the membership list.

43— “Propuesta Programa de intercambio Fondo para la Cultura,” February 22, 1992. Fondo Curare del Centro de Documentación Arkheia, MUAC (DIGAV, UNAM).

44— This initiative was embedded in the context that James Oles describes in Debroise’s profile: “In 1990, there was little communication between these two countries, at least in the field of modern/contemporary art. It was just before the NAFTA, the inauguration of the exhibition *Esplendores de treinta siglos*, the internationalization of the Institute of Aesthetic Research’s colloquiums under the direction of Rita Eder, and of course, before the existence of Google.” James Oles, “Olivier Debroise (1952–2008),” *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 30, No. 93, 227, consulted in December 2021. Available at: <http://dx.doi.org/10.22201/ie.18703062e.2008.93.2279>.

45— For the members who worked in both the public and private sectors, this created a system of dual participation, which, on one hand, helped government institutions, which were threatened by privatization, to survive; but on the other, it made it difficult for the government to meet its responsibilities in terms of culture. When working in collaboration with Curare, however, these institutions had access to a course of action that offered a perspective and a dynamic that were, in principle, riskier and much more open. FRP interview, 2022.

As Curare was restructuring its program of activities, the group drafted an exclusive package, a personalized letter of sorts that incorporated information about the artistic production of Mexico, details which previously could only be found dispersed across a slew of publications. This initiative evolved into a hand-crafted quarterly publication, designed by Olivier Debroise on a desktop computer.

The first issue was produced in photocopied format and published in 1991.⁴⁶ The publication included content created by Curare's partners, in addition to texts by artists, historians and guest art critics who defended "a critical perspective that exposed power struggles" in the cultural sphere.⁴⁷ This first stage of the publication did not include images or illustrations due to their limited production budget. While this shortcoming could be seen as a limitation stemming from the austerity of a self-supporting organization, it also served as an invitation for readers to visit the exhibitions, events and publications listed, and thus, encouraged audiences to come into direct contact with art.

Olivier Debroise, Francisco Reyes Palma and Cuauhtémoc Medina had been assiduous columnists in the cultural sections of national newspapers and journals prior to the creation of Curare. During 1993, these authors alternated with James Oles in the weekly arts section of *La Jornada*. Cultural correspondents Angélica Abelleira and Braulio Peralta were in charge of the section and were close to the collective, being members of the review's editorial committee. Thanks to the support and invitation of Mexican journalist and politician Carlos Payán, who directed *La Jornada* from September 1993 to June 1995, the publication became the quarterly supplement of this daily paper. This jump provided the collective the opportunity to go beyond disseminating its content solely among paying members and to achieve a print run and scale of distribution that was unthinkable for independent magazines. Subsequently, Carla Rippey designed and donated a new logo

46— Through all the blood, sweat and tears, this homegrown issue was part of a long legacy of independent art publications in Mexico and across Latin America. At the moment of its emergence, two new publications had come into being in Mexico: *El Alcaraván*, a review of the Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca, and the illustrious magazine, *Artes de México*, by Alberto Ruy Sánchez and Margarita de Orellana. For more information about independent publications, see Lydia Elizalde Valdés (coord.), *Revistas culturales latinoamericanas 1960-2008*, Mexico City, UAEM/UAM/Juan Pablos Editor, 2010.

47— "Descripción de la Revista *Curare* para solicitud de apoyo Fonca," 1999. Fondo Curare del Centro de Documentación Arkheia, MUAC (DIGAV, UNAM).

to the group, based on a *treintatreintista* typography created by Fernando Leal in 1928, which still represents Curare to this day. The partnership with *La Jornada* was interrupted in 1994 as a result of funding cuts, which were suffocating the country, added to a significant withdrawal of support to culture by the government.⁴⁸

—

Another major commitment that the organization had assumed from the start was the building of an archive that united a record of art being produced in Mexico at that time. The archive came into being upon the founding of a specialized library and video archive, in addition to the artists' archive. Combined with the files that Rina Epelstein had brought with her when she left La Agencia in 1991,⁴⁹ we find *ad hoc* contributions of artists and institutions, responses to collecting campaigns launched by Curare, as well as publication exchanges and materials from individual projects of Curare's partners. It was established that each of the artist's files should include: a biography, a list of exhibitions, photographs, catalogues, clippings, critiques and videos. Curare's desire to consolidate as an independent research platform that specializes in art—an unusual profile at the time⁵⁰—and its desire to disseminate this work, attracted the interest of Mexican and foreign curators and researchers.⁵¹ And so, Curare devoted energy and

—

48— "Editorial," *Curare*, No. 4 (second stage), *La Jornada*, October 1, 1994.

49— La Agencia's archive emerged, in part, from the research conducted for the program entitled *Panorama de los artistas plásticos mexicanos de las últimas décadas*, produced for TV UNAM, which united interviews with contemporary Mexican artists. Rina Epelstein and Rita Alazraki were part of the research team. Conversation between Maco Sánchez Blanco, Jaime González Solís and Rina Epelstein, December 6, 2021.

50— Another project that was also devoted to collecting information about artists was *Pinto mi Raya*, which, since the early 1990s, started to create a periodical archive. The premise of the project was the following: very few books on contemporary art are published in Mexico; however, there were over forty newspapers that include art critiques and articles scattered here and there. *Pinto mi Raya* offered a tracking service in the media and press that united all documentation on topics related to art or to particular artists in one place.

51— Various foreign agents—American, Latin American and European—visited Curare and consulted its archive as part of their research for projects that touched on Mexican art production. Among them was Joan Davidow, director of the Arlington Museum of Art, Texas, who visited Curare's archives in 1991 for the *Spanish Remnants: Borders Real and Imagined* exhibition. In September 1992, Madeleine Grynsztejn, curator for the Museum of Contemporary Art San Diego, consulted information about artists for her exposition, *La Frontera/The Border: Art about The*

resources to building a standardized and unified archive in a bid to make it user friendly.

With the aim of building new audiences and raising funds, the organization designed—under the guidance of Ana Isabel Pérez Gavilán during the first stage—a series of courses, discussions, seminars and workshops that looked at the complexity of the artistic phenomenon.⁵² Artist Silvia Gruner organized a course entitled “The Representation of the Body in the Twentieth Century” from the perspective of feminist reclamations, eroticism and the representation of death. Osvaldo Sánchez offered a course entitled “With a Gesture of Directing Clouds: Content in Works of Art,” based on Thomas McEvilly’s principles on the formal values of postmodernism.

A later example of this type of initiative was the “Falsos” [Fakes] lecture cycle organized in 1994 in partnership with the Galería de Arte Mexicano (GAM), whose directors Mariana Pérez Amor and Alejandra Reygadas were constant financial supporters of Curare. “Falsos” took place in the GAM and encompassed a series of reflections on the phenomenon of apocryphal pieces in national collections. Brígido Lara, a producer of fake Mesoamerican pieces, was invited to these discussions and a small display of fakes from the stores of the Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) was shown. Although there was profuse interest in the subject, apart from the usual specialist audience, the event did not have the expected impact, as it coincided with the murder of presidential candidate Luis Donaldo Colosio.

Another activity that was included among these initiatives was the art criticism diploma program targeted at cultural journalists and the general public, imparted by the members of the collective at the privately-owned Museum of Monterrey. The program was designed to use the methodological, theoretical and practical

Mexico/United States Border Experience, which included works by Eniac Martínez, Rubén Ortiz Torres and Eugenia Vargas, among others. Waldo Rasmussen, director of the international program of the Museum of Modern Art (MoMA) in New York, who worked on the exhibition entitled *Latin American Artists of the Twentieth Century*, was also received, in 1992; the exhibition included artists from the so-called Mexican School of Painting, including works by artist Julio Galán.

52— Shortly thereafter, around mid-1992, Ana Isabel Pérez Gavilán left Curare to become the assistant director of the Centro Cultural Isidro Fabela-Museo Casa del Risco.

tools necessary to tackle the domain of artistic production—in the opinion of Curare members, a rather neglected field of criticism.⁵³

—
Curare showed a keen interest in raising the profile of media that had been ignored in the institutional sphere. For example, the group demonstrated an early interest in photography, and contemplations on cinematographic expression, which was also reflected in the activities that it carried out for years in collaboration with other agents. As early as 1992, Curare organized a number of experimental and avant-garde film series in the basement of Tabasco 327, in partnership with Colombian filmmaker Enrique Ortega, who had collaborated on the film archive of the Museum of Modern Art (MOMA) in New York. The group also hosted a specialized seminar, in which its partners delivered talks that examined cinema created by artists and cinematographic experiments that were connected to avant-garde movements.⁵⁴ What's more, joint projects with institutions such as UNAM's Filmoteca and the British Council led to movie showings by independent and experimental filmmakers, such as American filmmakers Ernie Gehr and Kenneth Anger, and British director Derek Jarman. This approach presented an opportunity to disseminate unknown and hard to find materials that had an impact on the education of audiences of avant-garde art cinema.⁵⁵

In a similar way, Curare was also concerned about including events that examined video production from an experimental, artistic and independent perspective. Mexican directors Sarah Minter and Gregorio Rocha, who were familiar with Curare's projects and initiatives,⁵⁶ were key collaborators in this area because

53— "Programa del Seminario de Crítica de Arte," 1995. Fondo Curare del Centro de Documentación Arkheia, MUAC (DÍGAV, UNAM).

54— With the support of Curare, Enrique Ortega also managed to organize the first Mexico Short Film Day (Jornada de Cortometraje Mexicano) at the Cineteca Nacional, in November 1994.

55— For Eduardo Abaroa, this film series was especially formative, given that, during his professional development, he hadn't had access to the history of avant-garde cinema. Interview with Eduardo Abaroa conducted by Maco Sánchez Blanco and Jaime González Solís, October 26, 2021.

56— Sarah Minter and Gregorio Rocha were the cinematographers of the video that the ICA prepared for the exhibition *The Bleeding Heart*.

they are filmmakers who are passionate about video.⁵⁷ In a further exploration, in March 1994, Curare hosted the first women's video festival organized by feminist video production group Telemánita⁵⁸ and the Asociación de Videoastas.

—

On the last Tuesday of the month, between 1993 and 1994, Curare announced a series of public debates with artists. The participants would share the space sitting on seats or on the floor and nearly always lit by the light of the slide carousel. On the whole, these debates were organized by Cuauhtémoc Medina, hence they came to be known as “Cuauhtémoc Tuesdays.” This platform came from the idea of presenting previously unheard, or little known stories, and in an effort to spark debates among the central figures of the art scene. A highlight was the discussion between the members of the exhibition space known as Temístocles 44 and Zona, an artist-run space,⁵⁹ who tackled the subject of the commercialization of their own artworks. British visual artist Melanie Smith also took part, together with painter Yishai Jusidman, who discussed the importation and exportation of their artistic concepts and the reception of their works in other countries. Painter Arturo Rodríguez Döring gave a talk with the Semefo group, exploring the notion of “violent art.”⁶⁰ Felipe Ehrenberg spoke of his vision of the beginnings of nonobjective art. Sculptor Helen Escobedo gave an intimate tour of her artistic practice and work as a cultural manager. Marta Palau

57— An example is Curare's 1993 screening of a video entitled *Surname Viet, Given Name Nam*, directed by Gregorio Rocha with Jesse Lerner. In 1997, Rocha presented his television series *Guerras e imágenes*, the script of which was developed by Esther Acevedo, as a Curare collaboration.

58— This organization was founded by Alejandra Novoa, Julia Barco, Catherine Russo and Patricia Pedrosa. The event included videos by Alicia Lugo, Ximena Cuevas, Sarah Minter, María Eugenia Tames, Frances García, Susana Quiroz, Rotmi Enciso and Carmen Lara, and it took place in March 1994.

59— The following artists participated in Zona: Germán Venegas, Gustavo Monroy, Yolanda Mora, Boris Viskin and Mauricio Sandoval. As part of Temístocles 44, we find: Diego Gutiérrez, Pablo Vargas Lugo, José Miguel González Casanova, Eduardo Abaroa, Fernando García Correa and Sofía Taboas. In the video preserved in the archive, we can see some of its participants, particularly gallery owner Jaime Riestra. “Video de registro del debate Temístocles 44 y Zona,” Fondo Curare del Centro de Documentación Arkheia, MUAC (DIGAV, UNAM).

60— The following artists participated in Semefo: Carlos López Orozco, Arturo Angulo, Teresa Margolles, Juan Manuel Pernás, Juan Luis García, Arturo López Orozco, Víctor Basurto and Carlos Beltrán.

demonstrated the possibilities of using natural materials and fibers, and the effect this had had on Cuban artists. In this type of event, which was open to the public, coffee, beer and tequila were always strategically placed beside a money box, in the shape of a plastic gorilla. Participants dropped their voluntary contributions into the “King Kong” box, as a way of covering the cost of beverages for the next event.

—

By 1992, Curare had defined its work methods with greater clarity. Among these was the possibility of offering curatorships to external institutions, although they were designed by Curare. It became an alternative that made the most of the intellectual capital and it coincided with the scope of its operations. It was an even better fit than producing exhibitions for the Curare space, as this could easily turn into a matter of market speculation, which had begun to make Curare members uncomfortable. Also, external curating projects, carried out in partnership with spaces with a larger operational capacity and resources, opened the possibility of carrying out thematic exhibitions with a broader scope.

That year was the 500th anniversary of the arrival of Columbus, which for the group was not a reason for celebration, but it did offer the opportunity to receive resources, and so, Curare proposed an exhibition of contemporary artists entitled *Si Colón supiera...*, for the Museo de Monterrey, then directed by Jorge García Murillo, who was in open dialogue with Olivier Debroise. The proposal arose from a theoretical reflection on the new international order and critical approaches to the celebration of this controversial event.⁶¹ Against this backdrop, the artists

—

61— Another opportunity that arose from the 500th anniversary of Columbus’s arrival, but this time in curating, was an ambitious exposition project led by Olivier Debroise: *Ante América: Arte, cultura y posmodernidad en América Latina*. With the intention of tackling the entire American continent, the curatorial team was made up of Gerardo Mosquera from Cuba, Rachel Weiss from the United States and Carolina Ponce de León from Colombia. Research projects also emerged during the commemorations of Columbus’s arrival to the Americas, and Curare was approached to be the voice of Mexico. The group developed a comprehensive project that included works by Mexican artists or resident artists in Mexico. The exhibition intended to avoid generalizations or stereotypes when classifying art in Latin America, and “it created spaces for reflection and interpretation of priority concepts that were on the table for discussion: identity, multiculturalism, globalization and postmodernity.” Exhibition catalogue *Ante América*. Available at: <https://icaa.mfah.org/s/es/item/1098386#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-644%2C48%2C3275%2C1833>).

created on-site installations.⁶² The curating team consisted of Olivier Debroise and Rina Epelstein, with Cuauhtémoc Medina assisting during set up. The installation was conceived as the primary medium, given that it provided the opportunity to “weave numerous techniques playfully, but above all, it implied artist presence and active participation during the exhibition.”⁶³ Chiefly, what this curating method offered was a lens to educate audiences about the techniques used in contemporary art.

It is interesting to note that the curating approach prompted the museum to include an artistic practice rationale, which had not yet been completely assimilated into the institution’s practices. Even though the museum was open to new means of experimentation, it had not yet developed the operational procedures to manage its implications. An example was the lengthy and divergent negotiation with artist Gabriel Orozco, who presented the piece *Yielding Stone* (*Bola que cede*), a plasticine ball of the same weight as the artist’s body that would transform as it passed through the streets of Monterrey, accumulating the debris that stuck to it along the way. After the exhibition, the Museum of Monterrey proposed covering the cost of the plasticine instead of having the original piece sent to his workshop in Mexico City, which would have been a rather cumbersome endeavor.⁶⁴ These new platforms for negotiation between artist and institution were mediated by the curator, who was forced to find common ground between the context and vernacular of each party.

—

In the fall of 1992, Curare signed a partnership agreement with the Festival Internacional Cervantino in Guanajuato City, directed by cultural manager and historian of Mexican art Mercedes Iturbe, and with Cuban art critic Osvaldo Sánchez, as director of the Cervantino’s visual arts program. Although Sánchez was never a formal associate of the collective, he was a close collaborator who made enriching contributions to group discussions and critiques.

—

62— The guest artists from Mexico, Brazil, Cuba and the United States, included Celia Álvarez Muñoz, María Thereza Alves and Jimmie Durham, José Bedía, Conchita Benavides, Enrique Canales, Alicia Ceballos, Javier de la Garza, Laura González and Antonia Guerrero, Diego Gutiérrez, Gabriel Orozco and Eugenia Vargas.

63— “Boletín de Prensa *Si Colón supiera...* en el Museo de Monterrey,” October 1992. Fondo Curare del Centro de Documentación Arkheia, MUAC (DIGAV, UNAM).

64— FRP interview, 2022.

Curare organized two exhibitions for the Cervantino that year: *Las mujeres de Lola*, a photograph collection of women taken by Lola Álvarez Bravo, who is a vital witness of the female experience, and another on the work of Alberto Castro Leñero.

The partnership bore fruit in the 1993 edition of the Cervantino Festival in the shape of the *Objeto/Sujeto* exhibition produced by Pilar García and Rina Epelstein, which offered an historical and conceptual exploration of the ambiguous classification of the art object and its modes of presentation in the contemporary visual arts of Mexico.⁶⁵ The curators established that:

In the early 1990s, young artists incorporated objects into their work within a more ambitious conceptual framework, based on [...] a complex art discourse. In these instances, the use of objects renders the piece as part of a multidisciplinary exercise [...]. The term “art object” disappears into the artwork in light of the strength of the conceptual ideology, which breaks from the complacency and preciousness that the art object had once reached.⁶⁶

The exhibition included a selection of Mexican and foreign artists living in Mexico, who belong to various generations.⁶⁷ After the show in Guanajuato in 1994, the project was transferred to the Museo de Monterrey. In Curare’s archives, we find a petition letter from Francisco Toledo, in which he discusses the possibility of taking it to the Museo de Arte Contemporáneo de Oaxaca. The

65— Initially, the intention behind this exhibition was to examine the individual work of Kati Horna, as a solo exhibition. However, at a late stage in their research, the artist had a change of mind and decided to go back to the idea of only showing her work in collective exhibitions. This led to the expansion of the notion of the art object as an art category. Interview with Pilar García conducted by Maco Sánchez Blanco and Jaime González Solís, December 8, 2021.

66— Pilar García and Rina Epelstein, “Texto curatorial de *Objeto/Sujeto*,” in “Folleto de Objeto Sujeto,” 1994. Fondo Curare del Centro de Documentación Arkheia, MUAC (DiGAV, UNAM).

67— Leonora Carrington, Mathias Goeritz, José Horna and Kati Horna, Chucho Reyes, Remedios Varo, Vicente Rojo, Grupo Suma, Francisco Toledo, Carlos Aguirre, Felipe Ehrenberg, Pedro Friedeberg, Alberto Gironella, Alan Glass, Martha Hellion, Jan Hendrix, Rowena Morales, Adolfo Patiño, Yani Pecanins, Santiago Rebolledo, Carla Rippey, Nahum B. Zenil, Francis Alÿs, Abraham Cruzvillegas, Thomas Glassford, Silvia Gruner, Diego Gutiérrez, Néstor Quiñones, Melanie Smith and Saúl Villa.

emergence of these projects in places beyond Mexico City shines a spotlight on the collective's initiative to widen the frontiers of artistic reflection in partnership with allies in other parts of the country—and the need of such an initiative.⁶⁸

Upon the conclusion of the project, Rina Epelstein accepted a job as associate curator at the Weismann Art Museum of the University of Minnesota and stepped down from her position as co-director of Curare, passing the solo torch to Olivier Debroise.

—

In the summer of 1994, Curare transferred its base to Calle Sinaloa, also in Colonia Roma, into what had been the last apartment of photographer Lola Álvarez Bravo, who had recently deceased.

Unlike the majority of Curare members, Olivier Debroise did not have a position in another institution to support his work. In this sense, Curare became a formal reception space, from which Debroise managed personal initiatives and invitations he received. Several of his individual projects were coordinated from the Curare office, which is why activities that were not strictly the collective's, still bore the identifying stamp of the organization in the archive's records.⁶⁹

—

In the new space on Calle Sinaloa, Curare continued with its program of small-format exhibitions despite its limited resources.

—

68— The following year, another collection was added to the list, entitled *Del (mal) uso de la fotografía*, which tackled other ways of expressing the photographic reality within a project consisting of six artists based in Mexico. This selection, produced in collaboration with Debroise and Sáenz, traveled to the Jardín Borda in Cuernavaca, Morelos.

69— Within this framework, James Oles, along with Flavia González Rossetti—who, at that moment, worked as Curare's coordinator—curated the exhibition *Lola Álvarez Bravo: Fotografías éditas e inéditas*, with which he completed the project that Olivier Debroise had worked on for the Center for Creative Photography (CCP) of the University of Arizona, which led to the book *Lola Álvarez Bravo: In Her Own Light*, and found in the photographer's archives within the same institution. Shortly after, in 1995, Debroise and González Rossetti also participated in the curatorship of a traveling exposition in collaboration with Swedish curators Jan Åman and Thomas Lundh. The exposition was entitled *3ANGULAR* and it was shown at three venues: the Convent of La Merced in Mexico City; the Monastery of Las Capuchinas in Antigua, Guatemala, and an old industrial building in the center of Stockholm, Sweden. The exposition explored the production of installations by young artists from three countries. From Mexico, there were works by Silvia Gruner, Rubén Ortiz Torres and Pablo Vargas Lugo; from Guatemala, we find artists Rolando Ixquiac, Ramón Banús and Luis González Palma; and from Sweden, Lotta Antonsson, Joakim Gemicke and Fredrik Wretman. "Folleto de la muestra *3ANGULAR*," Fondo Curare, Centro de Documentación Arkheia, MUAC (DIGAV, UNAM).

Cuahtémoc Medina organized the exhibit of a series of large-format paintings of clowns by Yishai Jusidman, based on the photographs of famous clowns; a collection assembled by Francis Alÿs made up of amateur copies of Jean Jacques Herner's original work *Fabiola*; and *Style*, a two-installation exhibit by Terence Gower. The latter two displays tackled the obscure limits between creation and copy, as well as the problem of "institutionalism" and the dissemination of images "framed by reflections on the popularity and elitism" of art.⁷⁰

Another collection that was included was *Anatomía México* by American artist Jeff Colby, curated by culture manager and critic Sylvia Navarrete, who approached the artist's experience as a terminally ill patient suffering from AIDS. This exposition was a search for ways to build awareness around the AIDS epidemic within the cultural sphere—a quest that involved many different organizations—and included an art piece made from a book on anatomy. In collaboration with a series of non-profits, government agencies and art galleries, like the OMR, Salón de la Plástica Mexicana, Casa Lamm Cultural Center and Nina Menocal Gallery, Curare took part in the first evening event "Deaths Due to AIDS Night," a homage to those who died from the disease. Curare joined three editions of this event (1994, 1995 and 1996) in the Roma Condesa cultural corridor, which linked the Rio de Janeiro and Luis Cabrera plazas. To this initiative, the OMR gallery extended a public invitation to artists⁷¹ and writers of graphic-literary "calaveritas" [skulls]⁷² to create a series which would appear in *La Jornada*, along with the publication of a guide of specialist agencies that provide care for AIDS patients. The organization also compiled a video presentation *During AIDS* by New York artist and activist David Cabrera.⁷³

70— Cuahtémoc Medina, "Texto de invitación a las exposiciones 'Style' y 'Fabiola,'" Fondo Curare del Centro de Documentación Arkheia, MUAC (DiGAV, UNAM).

71— Francisco Toledo, Juan Soriano, Javier de la Garza, Magali Lara, Néstor Quiñones, Felipe Ehrenberg, El Fisgón, Melanie Smith, Ricardo Regazzoni, Carla Rippey and Nahum B. Zenil.

72— Elena Poniatowska, Carlos Monsiváis, Juan Villoro, Cristina Pacheco, Braulio Peralta, Alberto Ruy Sánchez and Roberto Tejada. Calaveras or calaveritas are poems written in a humorous tone for the Day of the Dead that talk about the moment in which living beings encounter and interact with the dead, who, it is understood, visit the world of the living in order to lure them to the world of the dead.

73— "Descripción proyecto Durante el sida," November 1994. Fondo Curare del Centro de Documentación Arkheia, MUAC (DiGAV, UNAM).

Curare put on four exhibitions between 1995 and 1996. One, which was entitled *Bitácora Artística*, examined Eduardo Abaroa's artistic methods.⁷⁴ Curated by María Guerra, the show presented a series of projects based on the idea of the artist's view of volatility, illustrated through products from the global popular culture that had been altered and assembled in an ironic way.⁷⁵ There was also a review of the work of Mexican prisoners in a prison in Estancia, New Mexico, curated by James Oles and anthropologist and detention center counselor Carol Sullivan. To add to the binational dialogue, a binder of prints by artists such as Rubén Ortiz Torres, Yreina Cervántez, Víctor Estrada, John Valadez, Eloy Tarciso and Germán Venegas was presented. This project was carried out in partnership with Francesco Siqueiros and his independent graphic workshop Nopal Press, located in Los Angeles. Lastly, *Cuatroporquince* was a performance art exposition that took place during the Fotoseptiembre Photography Festival, which invites artists and the general public to take photos in an instant photo booth and transform their photos in a creative way, whether in the moment of the snapshot or by making alterations to the photo strip.⁷⁶

—

As early as 1991, Curare associates would meet at the headquarters for an afternoon meeting held once a week. They would sit on the sofa or on folding chairs around a coffee table to have long, passionate discussions,⁷⁷ with photocopied texts and reading materials sprawled across it—but there was always room for coffee, tequila and ashtrays. During these meetings, they would discuss the nuts and bolts of the group's activities: administrative

—

74— *Bitácora artística* shares its title with Abaroa's undergraduate thesis in the visual arts: *Bitácora artística: aspectos y condiciones del arte joven contemporáneo de los noventa*, undergraduate dissertation, Mexico City, ENAP-UNAM, 1993.

75— María Guerra, "Texto curatorial de la muestra Bitácora Artística, de Eduardo Abaroa," February 1996. Fondo Curare del Centro de Documentación Arkheia, MUAC (DiGAV, UNAM).

76— The following artists participated in this event: Janice Sloane, Vida Yovanovich, Laureana Toledo, Melanie Smith, Carla Stellweg, Marcel Ramírez, Sarah Minter, Carla Rippey, José González Casanova, Thomas Glassford, Jan Hendrix, Eduardo Abaroa, Vicente Razo and Armando Sáenz, among other artists.

77— This discussion was recorded in the minutes of these meetings and is preserved in the archive. Fondo Curare del Centro de Documentación Arkheia, MUAC (DiGAV, UNAM).

issues, texts used for exhibitions, content of publications, guests for certain events or sponsorship campaigns. A basic attribute of the group was its egalitarian approach that encouraged participation. There was a need to debate and argue, or as Cuauhtémoc Medina put it: “one of Curare’s fundamental characteristics is its vocational predilection for argumentation,”⁷⁸ which started on day one and lasted throughout its existence.⁷⁹

Another History of Art: Curare and Historiographical Revisionism

From its foundation and throughout its early years, Curare made it a priority to challenge the one-dimensional historiography of art, built by the government’s institutions and based on its own interests.

Seen from this perspective, it was important for the group to participate with other local and international academic communities, and to construct norms around its methodologies and challenging the status quo. An early example of open dialogue was the “12th International Art, History and Identity Colloquium in America: Comparative Visions,” organized by UNAM’s IIE in Zacatecas, in October 1993. A short while after the founding of Curare, five

78— Conversation between Maco Sánchez Blanco, Jaime González Solís and Cuauhtémoc Medina, March 11, 2022.

79— Curare’s activities were contingent on its status as a civil society and on its equitable intellectual discussions. Its operations can be divided into two types, which run parallel to each other: its operations that enable the development of its intellectual mission, discussed in meetings and seminars; and its operations that provided an outlet for the project, through the management of its initiatives, courses, publications and activities. It is important to make a distinction between the management of its operations and its intellectual pursuits: within its intellectual pursuits, all participants had the right to speak and vote, whereas the management of operations was in the hands of a single central figure. Over the course of its history, Curare had five directors: Rina Epelstein (1991–1993), Olivier Debroise (1991–1998), Esther Acevedo (1998–2000), José Luis Barrios (2000–2008) and Pilar García (2008–2010). To keep the operations of the association afloat, Curare hired salaried staff to take care of the administrative and logistical tasks. Between 1991 and 2010, the following staff members, in addition to Maco Sánchez Blanco, worked on Curare’s technical assistance and coordination team: Patricia Alcocer, Katnira Bello, Déborah Chenillo, Abigail Garcés, Flavia González Rossetti, Eduardo Valadéz, Francisco Rivera, Tziranda Hernández Doring, Heather Biery, Manola Samaniego, Diana P. Carmona, Cecilia Delgado Masse, Ana Leticia Carpizo, Jimena Lascuirain, Anna Cristina Casas Ugalde and Ángel Villaseñor.

of its partners participated in the colloquium: Karen Cordero, Olivier Debroise, Cuauhtémoc Medina, Francisco Reyes Palma and Georges Roque.⁸⁰ In the opinion of historian Renato González Mello, you could already see a certain group identity from Curare's forms of analysis and discussion dynamics, which were further enriched by the favorable meeting space that the organization provided.⁸¹

Motivated by the results achieved in the 1992-93 exchange program, with a desire to afford new perspectives to the art history written in Mexico and encouraged by the intellectual exchange with Texan historian Tomás Ybarra-Frausto,⁸² they applied for a grant from The Rockefeller Foundation for the Arts and Humanities for a multi-disciplinary research project, which had the objective of "analyzing the social, cultural, political and ideological factors that had affected the development of Mexican art during the twentieth century [...] and exploring internal and external legitimizing mechanisms and their effects on the production, dissemination and reception of the visual arts in Mexico."⁸³

This grant, awarded for the first time to an independent organization, allowed Curare to undertake a project called Revisions of Art History in Mexico, between 1994 and 1997. It enabled the group to back research projects of students and academics of Mexican and foreign nationality; it allowed European and American scholarship holders to come to Mexico; and it provided Mexicans

80— Karen Cordero Reiman presented "Deconstructing the Mexican School System: A Different Way to Address Popular Art in Post-Revolutionary Mexican Art"; Olivier Debroise, "Cross-Border Imagery/Identities in Transit: The Case of Murals in San Miguel Ixmiquilpan"; Cuauhtémoc Medina, "Identity or Identification? Photography and the Distinction of People: A Oaxacan Case"; Francisco Reyes Palma, "Cultural Poles and National Schools: The Mexican Experiment, 1940-1953"; and Georges Roque, "Images and Identities: Europe and America." And for this occasion, Renato González Mello delivered his lecture "Anita Brenner: Idols Behind Altars," and Serge Guilbaut presented "Aztecs and Celts: An Attack on Contemporary History."

81— Interview with Renato González Mello conducted by Maco Sánchez Blanco and Jaime González Solís, September 27, 2021.

82— At that time, Tomás Ybarra-Frausto was the associate director of the Rockefeller Foundation's Creativity and Culture and founder of the US Mexico Fund for Culture.

83— "Folleto del proyecto Revisiones a la Historia del Arte en México," 1994. Fondo Curare del Centro de Documentación Arkheia, MUAC (DIGAV, UNAM).

outside the country access to research sources.⁸⁴ The screening committee included Rita Eder, Roger Bartra, Serge Guilbaut, and representing Curare was Francisco Reyes Palma, Cuauhtémoc Medina and Olivier Debroise.

Between 1995 and 1996, the project introduced a seminar for scholarship recipients to present their progress and to analyze issues within the group based on readings and visual materials. It was thanks to this seminar that Mexican historian Frida Gorbach, curator Ingrid Suckaer and historian Renato González Mello became close intellectual companions in Curare's debates.

—

The essays that came out of the research conducted for Revisions of Art History in Mexico began to appear in the fall of 1996 in Curare's publication. After being printed as a supplement to *La Jornada*, three separate issues were printed in tabloid format between 1995 and 1996, which represented a great challenge for the collective, in terms of cost and distribution. Thanks to the support of The Rockefeller Foundation, in 1996, the *Curare* bulletin was adapted into a magazine format, which was a profound shift in the publication's scope. In addition to the usual sections, "Dogmas," "Tzompantli," "Glasnost" and "Self-Defense," the new section "Revisions," which contained articles on historical topics, was inserted on thinner paper at the end of the review, differing from the satin finish of the other sections.⁸⁵

—

In 1995, Esther Acevedo returned to Mexico City after serving as assistant director of the Centro Cultural de México in Washington. Besides reincorporating herself into Dirección de Estudios Históricos of the INAH as a researcher, she joined the Curare team as an associate. A few months earlier, Cuauhtémoc Medina had traveled to England to undertake doctoral studies at the University of Essex, and became a "long-distance associate," with the right to speak and vote within the organization.

—

84— Eli Bartra, Renato González Mello, James Oles, Cristina Cuevas Wolf, Elisabeth Sussman, Peter Wollen, Abigail Garcés, Frida Gorbach, Georges Roque, Nancy Deffebach, Esther Acevedo, Annick Lempérière, Pilar García, Ingrid Suckaer, Aline Brandauer, Kelly Jones, Francisco Reyes Palma, Peter Krieger, Mark Wood Caballero, Guillermo Santamarina, Sergio Raúl Arroyo, Olivier Debroise, Blair Paltridge and Sabine Mabardi.

85— Prior to the moment in which the magazine adopted the new format, the financial support of Revisions of Art History in Mexico also helped in the publishing of Serge Guilbaut's book, *Sobre la desaparición de ciertas obras de arte*, Mexico City, Fonca/Curare, 1995.

In 1996, in celebration of the 100th anniversary of the birth of David Alfaro Siqueiros, Esther Acevedo and Olivier Debroise organized the international symposium “Other Routes to Siqueiros” (*Otras rutas hacia Siqueiros*),⁸⁶ which included a publication of the same title. This event was part of the Revisions of Art History in Mexico project and was planned jointly with the National Museum of Art. The idea behind the conferences was to promote a reinterpretation of this artist, but most importantly, “to forge new paths of comprehension, which thus far [had] gone unnoticed, in order to fully appreciate the works and life of David Alfaro Siqueiros in all its contradictions.”⁸⁷ The meeting united researchers, historians and people close to Siqueiros⁸⁸ with the purpose of reviewing his connection to the artistic and political avant-garde between 1911 and 1974, and as a means to formulate new approaches to the man and his work. On the first day of the symposium, Francisco Reyes Palma and Renato González Mello offered a critique and historical reconstruction of Siqueiros’s political and ideological affiliations. The presentation turned into a debate, which led to a heated discussion among colleagues who defended the Stalinist painter, including photographer Héctor García—a political discussion which may seem improbable in the year 1996.⁸⁹

—

In January 1997, Curare brought the Revisions of Art History in Mexico project to a close with a talk entitled “Discourses on Latin American Art: Old Myths, Present Day Constructions,” in

—

86— Curare’s initial proposal for the commemoration, in addition to the symposium, comprised an exhibition of Siqueiros’s works examined within the cultural and political context of its creation. Later, Curare only focused on the symposium. The exposition, entitled *Retrato de una década*, was carried out by Olivier Debroise and James Oles.

87— Olivier Debroise, “Siqueiros ante el futuro,” in *Otras rutas hacia Siqueiros*, Mexico City, INBA, 1996, p. 20.

88— In addition to Francisco Reyes Palma, the following individuals offered conferences during the symposium: Philip Stein, Stanley Faulkner, Arnoldo Martínez Verdugo, Renato González Mello, Maricarmen Ramírez, Héctor Olea, Joan Handweg, Irene Herner, Itala Schmelz, Sergio Arturo Montero, Roberto Ramírez Vega, Gabriel Peluffo, Marcelo Pacheco, Shifra Goldman, Sebastián López and William Richardson.

89— Debroise, “Siqueiros ante el futuro,” op. cit., p. 15.

which Curare's associates and international guest researchers⁹⁰ took part. The second session of the closing event, entitled "New studies on Latin American Art," explored alternative discourses, which were starting to gain momentum. Participants believed that this new focus—adopted by Curare as one of its primary banners—was transforming international research on a very deep level. Esther Acevedo and James Oles presented their progress on a book they were working on in collaboration with Stacie Widdifield, a researcher from the University of Arizona, which targeted the American audience and examined the history of art in Mexico between 1847 and 1947.⁹¹

A year later, another historical revisionism event took place, which was also funded by The Rockefeller Foundation and was led by historian Peter Krieger. Curare, in collaboration with the Goethe Institute, organized an international colloquium entitled "Megalopolis: The Modernization of Mexico City in the Twentieth Century," which was held at the Tamayo Museum and explored the expansion of Mexico City from the perspective of urban culture. This event also included a tour guided by architects of the city's representative spaces.⁹²

Renato González Mello and Frida Gorbach, who had been part of the grant program and seminar, joined the team of Curare associates. Likewise, Laura González, a specialist on the critical analysis of photographs and a speaker on similar interests, joined the collective. Also around 1999, art historian Issa María Benítez,⁹³ and philosopher and art historian José Luis Barrios,⁹⁴ both from

90— The guests included Dawn Ades, Beverly Adams, Jaime Cuadriello, Rita Eder, Shelly Errington, Andrea Giunta, Renato González Mello, Serge Guilbaut, Luis Gerardo Morales and Fausto Ramírez.

91— This would also inspire ideas that would later be developed into a book developed by Esther Acevedo, entitled *Toward Another History of Art in Mexico*.

92— Some eight years later, in 2006, a book was published for this colloquium. Peter Krieger (ed.), *Megalópolis: La modernización de la ciudad de México en el siglo XX*, Mexico City, IIE-UNAM/Goethe Inter Naciones, 2006.

93— Issa Benítez studied graphic design and was a professor at the Institute of Higher Culture and Universidad Iberoamericana, where she also coordinated the Art Theory Seminar, alongside José Luis Barrios and Karen Cordero.

94— José Luis Barrios had been the academic director of the Instituto de Cultura Superior and the Colegio de Arte y Ciencias de la Cultura of the Universidad del Claustro de Sor Juana. As of 1998, he was a professor of postgraduate studies at Universidad Iberoamericana's Literature, Philosophy and Art Studies. Moreover,

Universidad Iberoamericana, accepted an invitation to become Curare associates, to join as active partners and members of the magazine's editorial committee.

—
The grant from The Rockefeller Foundation strengthened Curare's finances and prestige, but it also generated disagreements among its associates. Accepting the funds imposed an administrative burden, which absorbed a substantial proportion of the group's energies, while giving more weight to the collective's historiographical research.

By mid-1997, cracks in the walls of the apartment at Sinaloa 177—the result of tremors affecting the neighborhood—began to deepen and become more widespread. After searching for a new centrally-located space and endless discussions on a more suitable model of operation for Curare during the final years of the millennium, the partners considered the possibility of migrating to another part of the city. Rent prices had risen substantially in the area and the organization was not able to afford them, forcing them to look into alternatives, though not all members agreed. After a few months staying at a temporary location, with meetings held at Esther Acevedo's house in Colonia Chimalistac, Curare moved to the south end of the city in the summer of 1998. It was a small house, located at Calle Allende 25 in Colonia Pedregal de Santa Úrsula, which had an enormous garden filled with cactuses. The intention was to have a place where they could properly store the archive, and above all, guarantee the safety of the people working within the space.

The discussions about cracks in the walls, the trouble of finding a new headquarters and the organization's overall profile and operations had ruffled feathers among members. With no way of coming to a compromise, several members decided to leave the organization.⁹⁵ During discussions on how to interpret and resolve the operational issues, Olivier Debroise, James Oles

—
upon entering Curare, he was working on his doctorate degree at UNAM's Art History Department.

95— In 1997, had received a scholarship from the John Simon Guggenheim Memorial Foundation to produce the feature film entitled *Un banquete en Tetlapayac* (2000), which would examine Russian filmmaker Sergei Eisenstein's stay in Mexico in 1930, while working on his film *¡Qué viva México!* Beginning in 1996, James Oles became a professor of art history and adjunct curator of Latin American art at the Davis Museum, in Wellesley College in Boston.

and Cuauhtémoc Medina proposed dissolving the organization. However this idea, which was symbolically dubbed “the collective suicide”⁹⁶ and whose aim was to “consign the project to history as the axis of transformation of the artistic scene in Mexico,”⁹⁷ did not resonate with the members, who advocated for the continuation of the critical platform they had created.

Esther Acevedo, José Luis Barrios, Issa M. Benítez, Karen Cordero, Pilar García and Francisco Reyes Palma decided to keep the Curare project going, remaining faithful to the common goal that had united the group since its foundation: to commit to art as a form of knowledge and socio-political action; to challenge art forms and the politics of cultural hegemony; to challenge the historiography of art; and to commit to the building of “another history of art.”⁹⁸

Shortly afterward, Armando Sáenz confirmed his departure from the organization to return to his practice as an independent museographer and to his artistic pursuits. Esther Acevedo became director upon the departure of Olivier Debrouse, who had directed since 1991.

—

With the new format of Curare’s publication, the organization was required to focus its efforts and resources on its publishing activities. In November 1999, in a text featured in the magazine, Esther Acevedo pointed out that it was impossible for independent publications to survive without selling advertizing space to sponsors or receiving institutional support. In her analysis, she

—

96— “I would call it the ‘Villa Propsal,’ reflecting on that time in October 1914, when my general wrote a few telegrams to Zapata and Carranza, requesting that the three of them commit suicide in the Zócalo for the good of the country.” “La propuesta Villa-Medina,” correo electrónico de Cuauhtémoc Medina a los miembros de Curare,” September 1, 1999. Fondo Curare del Centro de Documentación Arkheia, MUAC (DiGAV, UNAM).

97— FRP interview, 2022.

98— Karen Cordero and José Luis Barrios, “Presentación de Curare: Espacio crítico para las artes, en el Tercer Ciclo de Pláticas con Productores del Medio con el título ‘En conjunto: ¿Grupos, colectivos o colaboraciones? Reflexión sobre experiencias artísticas alrededor del trabajo compartido,’” November 8, 2006, Celda Contemporánea, Universidad del Claustro de Sor Juana, Mexico City. This document evinces Curare’s participation in a broader series, which was part of a research project facilitated by curator Sofía Olascoaga and conducted in 2006 in the Contemporary Cell at the University of the Cloister of Sor Juana. See Sofía Olascoaga, *En conjunto ¿Grupos, colectivos o colaboraciones?*, undergraduate dissertation, Escuela Nacional de Pintura Escultura y Grabado “La Esmeralda,” 2010.

admitted that Curare, as an independent venture, was having difficulty sustaining itself, posing the question: What is the price to maintain a critical platform for the arts that is open and operational.⁹⁹ Once The Rockefeller Foundation financing had come to an end, and after considering returning to the photocopy format or switching to digital media, Curare decided to retain the length and format of its magazine. To achieve this, they were primarily supported by a Fonca fund, specifically the Edmundo Valadés Fonca scholarship for the Publishing of Independent Magazines.¹⁰⁰ Later on, the publication also received support from the BBVA Foundation, Contemporary Art Patronage Foundation (Patronato de Arte Contemporáneo) and Jumex Contemporary Art Foundation.¹⁰¹ Against this backdrop, it was essential that Gabriela Gil Verenzuela—a Venezuelan culture manager and graduate of Universidad Iberoamericana—be included on the team in 2002, in order to ensure the successful implementation of a specialized system that could handle the scale of the undertaking to distribute, sell and manage the magazine.¹⁰² In addition to these tasks, Gil joined as a collaborator and participant in the discussion of other Curare projects.

—

—

99— See the lecture delivered by Esther Acevedo during the International Forum for Contemporary Art Magazines organized by Conaculta at the Rufino Tamayo Museum. Esther Acevedo, “De las presiones del mercado, al espacio crítico,” *Curare* No. 15, 1999, pp. 5–12.

100— From issue No. 9 to 29 of the magazine, Curare was supported by Conaculta and Fonca, through various funding programs.

101— A system of subscribers was also set up as an important source of funding. These contributions were allocated to the production of the following issue of the magazine. As an incentive to attract new readers, small-format works were given to those who took out an annual subscription. To this effect, Jan Hendrix and Marta Palau donated a complete series of prints to the association. Moreover, artists Maurycy Gomulicki, Máximo González, Mariana Gullco, Magali Lara, Edgar Orlaineta and Gerardo Suter donated works to the project known by the team as “Los Múltiples,” which were inserted in various issues of the magazine.

102— As of 1996, in addition to being donated to cultural institutions in Mexico City, the magazine was distributed in Mexico by Casa Autrey and in the United States by Karno Books. The *Curare* magazine could be purchased in book stores, such as Las Sirenas, Gandhi, Madero, El Parnaso and café-bookstore El Péndulo, among others. It was also available in museums and galleries, including the Museo Nacional de Arte, Museo Franz Mayer, Museo de Arte Moderno, Casa Lamm, Galería OMR, Galería de Arte Mexicano, Instituto de Investigaciones Estéticas and Ex-Teresa Arte Alternativo. It was also sold in some bookstores in Monterrey, Metepec, Guadalajara and Querétaro.

Besides dealing with the quarterly publication of the magazine, Curare continued to focus efforts on the conservation and updating of the modern and contemporary Mexican art archive. After several attempts to organize it—including a brief period in which Guillermo Santamarina offered his help, in 1996—Curare conducted a thorough reorganization of the archive under the direction of Issa Benítez, adding a section on contemporary art made up of fifty artists who worked in Mexico. Similarly, 150 files classified by decade from 1950 to 2000 were added. Consisting of some 200 individual files, each one contained documents, catalogues, images, publications and references for each artist. The archive included another section, which covered art spaces, galleries, museums and centers, and a library of texts on art history and theory, as well as catalogues.

Updating the archive was added to Curare's project entitled Mapping the History of Contemporary Art, which explored the evolution of artistic production in Mexico, spanning the final two decades of the twentieth century: "the emergence and rise of new generations of artists during the 1990s outlines a new panorama [...] that is not limited to the change in artistic discourse, but includes generational, cultural and political changes that have largely shaped the artistic production of the last decade and of these first years of the twenty-first century."¹⁰³

—

The book project developed by Esther Acevedo and Stacie Widdifield was large in scope, with the goal of conducting a general overview of Mexican art starting as early as the late eighteenth century, but with the idea of venturing into new areas of research that, up until then, had been rarely addressed. The four volumes of *Hacia otra historia del arte en México (1780–2000)* offered "a prismatic perspective based on conceptual rather than chronological lines of reasoning."¹⁰⁴ The project began in 1998 with a collegial discussion of its content and funding from Conaculta's General Management of Publications program, as well as financing from The Rockefeller Foundation.¹⁰⁵ The four volumes

103— "Propuesta Fundación Cultural Bancomer," October 2000. Fondo Curare del Centro de Documentación Arkheia, MUAC (DiGAV, UNAM).

104— "Boletín de prensa de la presentación de la serie *Hacia Otra Historia del Arte en México*," personal archive, Esther Acevedo, 2005.

105— The series, published in its entirety between 2001 and 2004, consisted of four volumes: Esther Acevedo (coord.), *De la estructuración colonial a la*

offer a conflict-laden reading of different stages in the history of Mexican art, and contain “investigations [...] where gender and social issues are considered, with an emphasis on the languages of each medium, as well as art criticism, the founding of cultural institutions, the art market and galleries.”¹⁰⁶

To mark the launch of the first volume, and the other three ready to go to press, Curare organized a colloquium at the Tamayo Museum: “Toward Another History of Art,” a reflection on the general issues that arose from the seminars of this book project, and the perspectives of this study that lean toward heterodoxy in the building, dismantling and dissolution of art history.

—

In the pages of its magazine, Curare also enhanced the visibility of other initiatives that promoted awareness and analysis of contemporary art made in Mexico. In 2001 and 2002, the organization participated in the contemporary art symposiums organized by the students of the Universidad de las Américas (UDLA) in Puebla. The first edition was entitled “The Insidious Taste for All Things Global: Art for a Post-Mexico Century,”¹⁰⁷ coordinated by Cuauhtémoc Medina. It tackled different artists’ and art theorists’ perspectives of what the internalization of contemporary Mexican art meant. Curare dedicated issue No. 17 of its magazine to the symposium’s first edition. The second edition was organized by

—

exigencia nacional (1780-1860), Mexico City, Conaculta/Fonca/Curare, 2001. Texts by Jaime Cuadriello, Luis Gerardo Morales, Fausto Ramírez, Angélica Velázquez, Annick Lempériè, Rosa Casanova, Helia Bonilla, Stacie Widdifield and Esther Acevedo; Stacie Widdifield (coord.), *La amplitud del modernismo y la modernidad (1861-1920)*, Mexico City, Conaculta/Fonca/Curare, 2001. Texts by Angélica Velázquez Guadarrama, Esther Acevedo, Ray Hernández Durán, Fausto Ramírez, Patrick Frank, Carol McMichael Reese, María Fernández, Kellen Kee McIntyre, Adèle Robin Greeley and Víctor Manuel Macías-González; Esther Acevedo (coord.), *La fabricación del arte nacional a debate (1920-1950)*, Mexico City, Conaculta/Fonca/Curare, 2002. Texts by Francisco Reyes Palma, Renato González Mello, Karen Cordero, Armando Bartra, Clara Bargellini, Rebeca Monroy and Esther Acevedo; and Issa María Benítez (coord.), *Disolvensias (1960-2000)*, Mexico City, Conaculta/Fonca/Curare, 2004. Texts by José Luis Barrios, Karen Cordero, Laura González Flores, Peter Krieger, Antonio Prieto, Francisco Reyes Palma and Issa M. Benítez.

106— “Reporte de actividades de Curare 1998-2000,” 2000. Fondo Curare del Centro de Documentación Arkheia, MUAC (DiGAV, UNAM).

107— The conferences delivered during the symposium were recorded in the magazine, see *Curare* No. 17, January-June 2001. The following individuals offered conferences: Cuauhtémoc Medina, Francis Alÿs, Rubén Ortiz Torres, Michèle Faguet, Osvaldo Sánchez, Tayiana Pimentel, Pip Day and Olivier Debroise.

Oswaldo Sánchez and consisted of a reflection on curating, which was starting to be recognized in the institutional and educational arenas. The symposium was entitled “From Malaise to Curatorship (2003),”¹⁰⁸ and José Luis Barrios described it as “a diagnosis through many voices on the phenomenon that possibly most resonates within the connections between memory, politics and art.”¹⁰⁹ The minutes of the event were published in issue No. 22.

—

Around the year 2000, the way in which the art world operated had changed significantly. By that time, the role of private institutions as agents for communicating and producing knowledge had been crystallized. In the face of this new situation, Curare had to adjust its criteria when it came to participating and partnering with privately funded institutions. In terms of research, José Luis Barrios, as director of Curare, had the important task of establishing new connections within these new dynamics. In addition to the projects whose funding depended on cultural institutions, Curare joined other projects from the private sector, which not only covered the organization’s costs, it was born out of a need to establish relationships based on “the use of its expertise and critical methods [...] that would guarantee its autonomy.”¹¹⁰ These criteria were determined in an intense internal debate, whose guiding principle was “the lofty goal of sustaining an artistic endeavor that was not subject to the vicissitudes of improvisation, speculation and the market.”

With these discussions still echoing in the air, Curare developed two corporate collecting projects between 2001 and 2006. The first took place between 2001 and 2003, when the group conducted an historical-aesthetic evaluation of the Femsa Collection, the largest beverage company in Mexico and Latin America. The second was a program to strengthen the collection

—

108— The following individuals offered conferences during the symposium: Itala Schmelz, Ruth Auerbach, Mónica Mayer, Francisco Reyes Palma, Oswaldo Sánchez, Paola Santoscoy, Artemio Narro, Olivier Debroise, Sofía Hernández and Guadalupe Álvarez.

109— José Luis Barrios, “Editorial,” *Curare* No. 22, July–December 2003, pp. 4–5.

110— Karen Cordero and José Luis Barrios, “Presentación de Curare: Espacio crítico para las artes, en el Tercer Ciclo de Pláticas con Productores del Medio con el título ‘En conjunto: ¿Grupos, colectivos o colaboraciones? Reflexión sobre experiencias artísticas alrededor del trabajo compartido,’” November 8, 2006, Celda Contemporánea, Universidad del Claustro de Sor Juana, Mexico City.

of the communications media company Televisa, to position it as the most important collection of media art and culture in Latin America.

The research for both projects involved an assessment of the strengths and weaknesses of these collections and proposed conceptual strategies and curatorial criteria with the overarching goal to unify the collection's narrative."¹¹¹ The projects were guided by the notion that "a collection structures one part of the history of art," whose principal meaning is "not simply to reproduce, but to produce culture."¹¹² Based on these objectives, Curare's decisions translated into forward looking lines of development, which served both collections as directives for future collecting.

Around the first decade of the new millennium, Curare had become an important model for "people who appreciated, researched, produced and collected art." Its approach became indispensable for a generation focused "on the conversational, reflexive, critical and analytical dimensions of art."¹¹³

In parallel to the reflections on partnering with private institutions, corporate allies and financiers joined the venture and offered their support, opening up new possibilities of reflection and round tables at the national level. From 2002, Jumex Foundation and Curare set up a joint publishing project of paid inserts with the purpose of "promoting and disseminating reflections on contemporary art at a time when there [was] a considerable deficiency in the field of publishing and art criticism in Mexico."¹¹⁴ The inserts were produced in the style of case studies, which focused on four of the artists featured in the Jumex Foundation collection in each issue. This partnership lasted from issue No. 18-19 to No. 32-33, which was Curare's final publication in 2010. It went further than publicizing the collection, seeking to turn the format on its head, by offering long essays on important

111— Esther Acevedo Valdés, José Luis Barrios Lara, Karen Cordero Reiman, Gabriela Gil Verenzuela, Pilar García de Germeños, Francisco Reyes Palma, "Análisis histórico-estético de la colección Femsá," 2002. Fondo Curare del Centro de Documentación Arkheia, MUAC (DiGAV, UNAM).

112— Ibid.

113— "Solicitud Beca Edmundo Valadés," undated. Fondo Curare del Centro de Documentación Arkheia, MUAC (DiGAV, UNAM).

114— "Presentación de la inserción pagada de la colección Jumex en *Curare*," *Curare*, No. 18-19, June 2001-June 2002, p. 207.

artists in the international sphere to the Curare readership and familiarizing readers with the new specialized spaces of contemporary art, communicated from a critical perspective.

—
Toward the mid-2000s, Curare members thought it important to incorporate a younger generation in their projects—a generation for whom Curare was already a benchmark. Thus, Tania Aedo, Cecilia Delgado Masse, Mariana Munguía, Itala Schmelz and Pilar Villela joined the discussions in the early years of the new millennium. Some of these new members, who had already contributed to *Curare*, had been involved in joint projects with the members or had been part of the audience in Curare's activities, during their student years.¹¹⁵ Contemporary art was gaining visibility at this time, through various institutions in Mexico City. The experience of members was soon recognized in other institutions, and therefore, the time they spent in the organization was brief. However, it is important to note, even in this late period, that the way in which Curare was operated continued to represent a space of opportunity to gain professional experience in curating and criticism.

In 2002, Curare moved to Rada 45 in Colonia Las Águilas, in the south end of the city, into the annex of a house, which belonged to the descendants of painter José María Velasco and offered ample space for an office area, weekly meetings and a place to tackle ongoing projects. On the downside, the new headquarters was not easily accessed given there was no public transport nearby.

—
Curare's activities spanned four political administrations in Mexico, including the “democratic transition” of the year 2000. From the outset, the same questions the associates raised about the history of art, also cropped up in terms of the way in which institutional cultural management was critiqued, which, in most cases, depended on the whims of the administration in power, on the political agenda, which was affected by the change of administration every six years, and on the interests expressed by the different ideological forces.

—
115— Since she was a child, Itala Schmelz had been a student of Reyes Palma, while others were also students of Karen Cordero and José Luis Barrios at Universidad Iberoamericana. All of them already had experience at institutions, such as Munal, the Centro Nacional de las Artes (Cenart) or the Sala de Arte Público Siqueiros (SAPS).

In 2004, during Vicente Fox Quesada's presidency (2000–2006), the coordinator of Conaculta, Sara Guadalupe Bermúdez Ochoa, known as Sari Bermúdez, submitted the draft Law for the Promotion and Dissemination of Culture, which employed the concept of “cultural industries” as a central model for cultural activities. In response, Curare members, under the coordination of Renato González Mello and José Luis Barrios, and other culture professionals, including past associates, such as Olivier Debroise and Cuauhtémoc Medina, signed a letter headed: *Cultural Industries vs. Cultural Diversity*.¹¹⁶ This letter proposed that a constitutionally-autonomous coordinating body be created, as a response to the declared intention of the new law to reduce “cultural activity to a commercial plan of consumption, denying its vital, critical and distinguished nature.”¹¹⁷ This criticism also condemned the “semblance of reform that legalizes practices of the current cultural system: authoritarianism, discretionism, and political and administrative centralization.”¹¹⁸

By 1997, Curare had a website to disseminate its initiatives and activities, and although many projects began to take into account the possibilities that the online world offered, for example, hosting content of the painters' archive first on CD-ROM and at some point on the Internet, Curare never completely turned over its activities to its website. Likewise, the logical step of dispensing

116— The text was published on October 10, 2004 in the *Masiosare* supplement of *La Jornada*, and it was placed on the association's website. The text was born out of a series of meetings conducted at the café-bookstore El Conejo Blanco. The signatories included Eduardo Abaroa, Marco Barrera, Katnira Bello, Carlos Brokmann, Jaime Cama Villafranca, Ana Garduño, Fernando González Gortázar, José Luis Krafft, Víctor Lerma, Mónica Mayer, Luis Gerardo Morales, Yoshua Okón, Ilán Semo, Paco Ignacio Taibo II, Patricia Sloane, Susan Vidal and Rodrigo Witker. Curare members, regardless of party affiliation, signed the letter. It is important to underline that they did not sign as the Curare group, but as individuals. Also invited to the meetings was Inti Muñoz, congressman of the Party of Democratic Revolution, who had submitted an auditing proposal to Conaculta. See José Luis Barrios, Renato González Mello, José Luis Krafft, Marco Barrera, “Propuesta para crear organismo coordinador autónomo. Industria cultural vs. diversidad cultural,” *Masiosare*, supplement of *La Jornada*, October 10, 2004. There is another important article that offers more information about this content: Renato González Mello, “El fin del consenso neoliberal,” *Nexos*, December 1, 2020, consulted on December 2021. Available at: <https://cultura.nexos.com.mx/el-fin-del-consenso-liberal/>.

117— José Luis Barrios et al., op. cit.

118— Idem.

with the magazine's printed version to become an online publication did not materialize either. Thus, in 2004, in collaboration with historian Karla Jasso, the group transformed its forums, live discussion platforms and recordings into an online seminar called *Curare-Convergences*. This also opened a dialogue about the theoretical and artistic possibilities of digital and cyber culture. However, a lack of familiarity with the technical language and the immediacy demanded by the initiative made it impossible to bring the project of a digital Curare to fruition.

—

In 2004, the Museum of Fine Arts in Houston created a research center that specialized in offering support to the study and dissemination of art from Latin American and that produced by individuals of Latino descent in the United States. Years later, the International Center for the Arts of the Americas (ICAA) launched an initiative that envisaged the building of a digital repository and an electronic platform with free access, which would include key documents for the study of the history of modern and contemporary Latin American and Latino art.¹¹⁹ Historian Mari Carmen Ramírez headed the project, entitled Documents of Twentieth-Century Latin American Art and Latino Origin Art in the United States. Its implementation was part of a long term plan, since it had the ambitious aim of collating and publishing primary sources for the study of artistic practices for the entire continent.¹²⁰

The ICAA created partnerships with ten teams from Mexico, Central America, South America and the United States, which would coordinate the selection and digitalization of documents related to artistic production in their corresponding regions. In the case of Mexico, they invited Curare. In turn, Curare appointed Esther Acevedo and Pilar García as the project coordinators, who extended the invitation beyond the members to a specialized

—

119— The intention behind the project was to fill the “historiographic void” that existed in terms of the availability of sources, which, up until then, were difficult to access and were scattered here and there. See <https://icaa.mfah.org/s/en/page/the-icaa-mfah>.

120— This project was born at a time when many Mexican and Latin American researchers had already forged intellectual relationships. Francisco Reyes Palma points out that since the IIE colloquium in Zacatecas, in 1993, they had already formed networks with some of the members who participated in the ICAA project in other regions. Similarly, the Revisions of Art History in Mexico project, which Curare carried out from 1994 to 1997, also included a few more important agents from the ICAA project. FRP interview, October 2021.

team,¹²¹ which joined a work seminar, where discussions were held on ways to tackle the search and systematization of the database.

The implications of participating on this project were widely discussed on several platforms of reflection. Curare was in direct contact with the Houston team and the Latin American parties involved for the purpose of discussing the editorial standards and selection criteria. It is important to point out that the project, as a whole, was entrenched in a new global landscape in terms of the way Latin American art was appraised, which was curiously based on an American institutional perspective, to the extent that the notions of the Latino or Latinx identity had been included into the discussion. This led to wide ranging discussions because it equated Chicano art with Latin American art, which was a way of placing a wide diversity of artistic productions from many nations under a single label.¹²² Through these discussions, Curare and its collaborators examined their stance, as reflected in the selection of documents and in the systemization of the processes used within this collaboration. Likewise, the fact that it was being structured based on the format of an online database also led to a new way of approaching the global nature of art, which eliminated the obstacles imposed by distance and allowed access to key sources for research and dissemination of knowledge.

In a bid to unite the documents of Mexican art from the first half of the twentieth century, Curare drew on various Mexican institutional and private funds, and began to digitalize all the information, taking all the necessary steps to make it available online.¹²³ Curare's team proposed a thematic rather than a chronological approach for the Mexican selection—this and other conceptual elements established a path that blurred preconceived notions about Mexican art in the twentieth century. In this phase of the project, the case

121— With Karen Cordero as a member of the editorial board, a team was assembled and included: Eloísa Hernández and María Fernanda Arochi, and a team of researchers that consisted of Diana Briuolo, Adela Cedillo, Dafne Cruz Porchini, Alejandro García, María Rosa Gudiño, Rebeca Monroy, Francisco Reyes Palma, Luis Rius, María Teresa Suárez, Guadalupe Tolosa, Ana Torres, Leticia Torres, Alejandro Ugalde, Mireida Velázquez and Lizette Zaldívar.

122— “Minuta Junta ICA en Curare con motivo de la visita del equipo del MFAH Helvetia H. Martell y María Gaztambide,” May, 2006. Fondo Curare del Centro de Documentación Arkheia, MUAC (DIGAV, UNAM).

123— The collections of Cenidiap, Munal and UNAM were consulted for the project. Also, Curare conducted an extensive search for bibliographies and collected various documents from the archives of artists, cultural managers and individuals.

of Mexico was covered up to the year 1960¹²⁴ and concluded in 2012, with the publication of the book *Resisting Categories: Latin American and/or Latino?* edited by Mari Carmen Ramírez, Héctor Olea and Tomás Ybarra-Frausto.¹²⁵ At present, the repository is open and available for free consultation.¹²⁶ The project's massive scale is testament to the fact that it was operating on an international level—in which Curare was involved.

—

In 2008, when Pilar García became the director of the organization, the *Curare* magazine was adapted in order to serve a new purpose. This shift was a response to the fact that it was financially unviable to continue to publish the magazine twice a year. The magazine dropped its regular sections, transforming into a monographic publication. Consequently, this freed up time during the year, making it possible to dedicate an entire issue to a single topic, in an extended format, and to bring on board specialized editors on each edition.

The last issue, which was published in 2010, was a special edition that covered the rise of conceptualism in Mexico.¹²⁷ With the intention of fostering new ways of understanding the artistic practices of conceptual art that took place in the country, this last edition of *Curare* was also dedicated to this topic of discussion

—

124— ICAA asked Olivier Debroise to coordinate the selection of documents dating from 1960 to 2000 in Mexican art production. However, the project never came to fruition given that, at that time, Debroise was working on an exhibition project entitled *The Era of Discrepancy*, which tackled precisely that era and was inaugurated in 2007 at UNAM's MUCA. This time span has yet to be completed for the Documents of Twentieth-Century Latin American Art and Latino Origin Art in the United States project.

125— Mari Carmen Ramírez, Héctor Olea and Tomás Ybarra-Frausto (eds.), *Resisting Categories: Latin American and/or Latino?*, Houston, MFah, Yale University Press, 2012. The book was dedicated to Olivier Debroise in view of his passing and it is the first of a series that is still in progress, entitled *Critical Documents of Twentieth-Century Latin American and Latino Art*.

126— Available at: <https://icaa.mfah.org/>.

127— This issue includes a couple of texts by Francisco Reyes Palma, and the minutes of the symposium organized by Carla Herrera-Prats, Iván Edeza, Jorge Reynoso Pohlenz and Reyes Palma himself at the Erasto Cortés Workshop Museum (Mutec) in Puebla, which took place in 2005. Some eight artists, who worked in Mexico starting in the 1970s, and had the intention of filling the gap in the recent history of Mexican art on the topic of conceptualism, participated in this event. The symposium was part of the Change Lanes (Cambio de Vía) program. This issue also included an interview of artist Eduardo Abaroa, who was important for the collective since he participated in Curare's activities from the first years of its existence.

that had started back in 1991, but now from a new perspective in terms of time and with a new historical sensibility. The intention was “to re-examine the legacies of conceptual art, its points of origin and divergences within the local and global contexts” in order to counter the Anglo-Saxon dominated historiographical model, which is unable to articulate the complex web of artistic strategies that occurred in Mexico.¹²⁸

—

For Curare, the end of the 2010s marked the end of its operations. On the one hand, the accumulation of commitments undertaken by members to a series of projects with various institutions started to weigh down the group’s operational capacity. On the other hand, its main headquarters, located at Rada 45, had been put up for sale by the owners in 2009, and the collective was thus forced to vacate the premises. As a result of these developments, it became increasingly difficult to sustain the financing and management of the magazine’s publication. But most importantly, the landscape in which Curare had been an essential platform for the expression for art in Mexico had changed, and all the efforts to spread its precepts, it seemed, had found their place on numerous new forums. Without the need for closure, and simply as a gesture of acceptance, Curare ceased its activities in 2010, and began a process of preserving its archive.¹²⁹ Amid boxes, packing tape, folders and binders, the archive was stored in a warehouse near Panteones, in the north end of the city.

—

When taking stock of Curare’s achievements, it is important to take into account the reflections made in terms of the speed with which the paradigms of the cultural domain of the late twentieth century were shifting. Both Curare’s emergence and its decline can be viewed as the result of a series of critical moments, or as symptoms of a predicament that goes beyond the limits of its undertakings.

—

128— Pilar García, “Presentación,” *¿Conceptualismos en México?*, Curare No. 32-33, 2010, p. 3.

129— However, Curare proposed that the archive of its activities be preserved in a repository that, based on its founding principles, could be made available for consultation by researchers and other interested parties. From this perspective, this research project and the inclusion of the Curare Archive within the archives of UNAM is in keeping with these principles.

However, its initiatives over the course of twenty years were not only substantial for the development of curating and historiographic research; they were also inspiring and necessary. As a way of addressing the symptoms detected in the world of art and culture, the members of Curare prescribed a variety of poisons and remedies in the form of curating strategies that came to define a good part of the landscape of the professional art scene in Mexico today.

Mexico's Pharmacy

Daniel Montero



Boletín—Bulletin *Curare. Espacio crítico para las artes*, 1-7/8 (segunda época—second stage), 1993-1996 [Cat. 280-286]. Foto—Photo: Cristina Reyes, Pedro Cañas

In the “Dogmas” section of the first issue of *Curare. Espacio crítico para las artes* [*Curare: A Critical Space for the Arts*] appears what would later become a declaration of principles:

Once we decided to form an “alternative” association—we are unafraid of reinstating this antiquated word from the 1970s—we went on a quest to find a name that would encapsulate the scope of our future activities and we came up with “Curare.” A play on words, the pun solidified and ultimately came to mean something specific for us. It is a word that falls between *curare*, a Caribbean (not Amazonian) term that denotes a particularly potent plant alkaloid that the natives on the American continent used to paralyze their enemies and is commonly employed today in anesthesia, and *curaré*, the future simple tense in first person of the Spanish verb *curar*, which according to the Royal Spanish Academy (RAE) means “to heal” or “to take care of,” but it is loosely understood here by its English definition: “to curate” or “to conserve works of art.”¹

From the very beginning, the path that the members of Curare² set out to take was confined by a seeming contradiction: poisoning, on the one hand, and healing, on the other. But this polarity was absolutely necessary because it implied a dual and simultaneous action of an attack in order to generate change.³ And the idea of simultaneity was always present in every action Curare took but it also created a paradox: in this context, the term “curating” doesn’t have a fixed or set definition, and yet, it is foundational in the notion of art criticism the group was trying to mobilize.

Why initiate a discussion on curating and not on criticism, as prescribed in the very title of the bulletin? Therein lies a second

—

1— “Dogmas,” *Boletín de Curare: Espacio crítico para las artes*, no. 1, (first stage), December 1991.

2— The collaborators on the bulletin’s first issue included Angélica Abelleira, Karen Cordero, Olivier Debrouse, Rina Epelstein, Silvia Gruner, Ana Isabel Pérez Gavilán, James D. Oles, Francisco Reyes Palma and Armando Sáenz. Over the course of subsequent issues, however, some members left and new people joined.

3— In 2009, Boris Groys presented a similar reflection in his text “Politics of Installation,” in which he cites Derrida and his reflections on “Plato’s pharmacy,” a play on words we introduce in the title of the present essay. Boris Groys, “Politics of Installation,” *e-flux journal*, no. 2, January 2009. <https://www.e-flux.com/journal/02/68504/politics-of-installation/>

dichotomy: the group saw curating as an inherent exercise of criticism, and not as a derivative of, but as a complement to art history and to art criticism itself—the former then, of course, required a certain visual and narrative stance. With curating as its point of departure, the group exalted distinguished art critic Raquel Tibol, who, with militant flair, was the first to position herself on the dividing line between curating and criticism in Mexico.⁴ Seen through this lens, the concepts of curating and criticism mirror the group's dual device of poisoning and healing, paving the way for new analytical perspectives and for the introduction of new ways of understanding artistic phenomena.

Let us return to Curare's declaration and ask ourselves what is being poisoned and what is being healed? Obviously, art. But was Mexican art in poor health and required medical attention? Was it necessary to poison it, and simultaneously heal it? The answer is yes, both in the opinion of the group and that of the other individuals who collaborated on the bulletin/magazine. As Curare saw it, the nation's art required a curatorial intervention based on this dual method, which would lay the foundations for a critical approach that would subsequently transform the dynamics of Mexican art. And in the pursuit of "poisoning" and "healing" resides the need to devise a rationale on which all actions carried out by Curare—the bulletin, the group's curating projects and government strategies—are characterized by this polarity. An example of this is the notion of "space" announced in the publication's subheading, which underscores yet a third duality: real space, such as the space occupied by exhibitions, offices and debates; and the editorial space, where reflections proposed by the group and by members of the local and global art communities are discussed.

These dualities are always difficult to pinpoint, making it impossible to produce a complete portrait of the group's members, who join together to meet a common objective to "curate" but who also have a good grasp of what Mexican art ought to be. It is equally difficult to portray Curare's space, the work it has carried out with institutions, on various platforms and the bulletin itself. Indeed, it is widely known that Curare was much more than an editorial endeavor, evolving, as it did, over the years of its existence. To wit,

—

4— The declaration states: "Subsequent to the critics of pure art, who commonly came from literature and art schools, Raquel Tibol was the first to deliberately position herself between curating and criticism." "Dogmas," *Curare*, op. cit.

during the first stage, *Curare* was a bulletin that published issues no. 1 to no. 4–5 in 1993, which consisted of photocopies inserted into a folder and distributed among those who paid a membership fee. Olivier Debroise designed and produced the bulletin at his home, on a Mac, using one of the first desktop publishing software programs. The next stage took place in September 1993, when the publication was adapted into a supplement for *La Jornada*. The idea was to target a wider audience and the format was based on a proposal the group submitted to Carlos Payán, then director of the Mexico City daily newspaper. After *La Jornada's* financial crisis in 1995, the bulletin was picked up again and issue Nos. 5–8 were produced, this time in printed format. Lastly, from issue no. 9 in the fall of 1996 onwards, *Curare* was transformed into a magazine, which matured over time and became increasingly theoretical, particularly in 2001, when José Luis Barrios was appointed director. In all, *Curare* had five directors: Rina Epelstein (1991–1993), Olivier Debroise (1991–1998), Esther Acevedo (1998–2000), José Luis Barrios (2000–2008) y Pilar García (2008–2010).⁵

Under the leadership of Debroise, the magazine had a rather dynamic and playful tone, and served as a quick remedy to a pressing issue facing Mexico: the need to implement a specialized critical approach in art criticism that went beyond what newspapers and Sunday supplements were reporting. Following Debroise was Acevedo, and under her direction, the magazine became a place of reflection, consisting of longer articles that were less immediate and more in-depth. With José Luis Barrios at the helm, *Curare* took a more theoretical and self-reflective journey through the artistic phenomena of Mexico, and consequently, became the first non-academic magazine with content of this nature. As leader, Barrios had a great impact on the publication in light of his theoretical vision; the magazine became a profoundly intellectual platform for the contemplation of artistic developments in Mexican art, achieved through the reformulation of art criticism methods used in the country. And lastly, under Pilar García's guidance, the magazine's sections were dropped and all the articles centered on a single topic for each issue, like conceptualism, utopia and so forth.

5— To learn more about the bulletin/magazine, see Araceli Barbosa, “*Curare y la crítica de arte*,” *Revistas Culturales Latinoamericanas 1960–2008*, Lydia Elizalde (coord.), Cuernavaca, UAEP–JP, 2010, pp. 247–268. This is perhaps the most extensive text written about the magazine.

In addition to its publication, Curare carried out exhibition projects in Mexico City within its venues located in Colonia Roma (specifically, Tabasco 327 and Sinaloa 177-2), offering curating services and hosting exhibitions. Similarly, as a group and as individual members, Curare produced a peculiar dynamic in the local art arena by sparking debates on forums, whether within its own spaces or in other settings, such as the FITAC, SITAC and other symposiums. It was largely thanks to the debates forged by the magazine that dialogue was spurred among the members of the Mexican art scene—artists, curators, agents, art critics and researchers.

Throughout its existence, Curare worked with public and private institutions, which allowed the group to operate continuously from 1991 to 2010. Initially, the group was supported by sponsors (1991-1993); later it operated in collaboration with *La Jornada* (1993-1994); and for a time, it received a Rockefeller Foundation scholarship (1994-1997). It had the support of Fonca for issue no. 11 (1997) and received the Edmundo Valadez Fonca scholarship for issue no. 16 (2000). Issue Nos. 17, 20 and 21 were produced with the support of Patronato de Arte Contemporáneo (PAC). In its final stage, the publication was also made possible thanks to the support of the Bancomer Foundation and the insertion of tags, sponsored by Jumex, indicating the works of its collection.

From Curare's collaborations with artists for the cover or inserts and the contributions made by friends and other collaborators to the critical debates featured in the section entitled "Self-Defense," not to mention pieces and critiques of exhibitions that took place in Mexico and other parts of the world, a thorough exploration of the publication could, alone, be the topic of an extensive analysis. For instance, in the magazine's early years, the motion to omit images of exhibitions was a conscious decision so as to encourage readers to attend the events, experience them firsthand and judge them for themselves. Later, as we can see in the publication, more and more images started to pop up in the form of visual essays. What's more, the texts and articles were reduced in number to allow room for longer analytical texts, which also meant that the magazine's sections would also undergo modification.⁶ All of this was a reflection of the

6— Issue No. 3 (first stage) includes some sections that remained for a period of time: "Dogmas" served as a kind of declaration of principles; "Museos" talked about the goings-on at Mexico's museums and art institutions; "Galerías" reported on and critiqued what was being shown in galleries; "Del exterior" addressed the

transformation of the group itself—the process of art criticism in context—and of course, the transformation of Curare’s sources of financing. In addition to news in the publishing industry, if you peruse through the issues, you will see that each one covers a pivotal event that took place in Mexico, such as the devaluation of the peso in 1994, the Zapatista insurrection the same year and the transfer of power in 2000, providing the opportunity to narrate a unique account of Mexican history. Every one of these paths of exploration, as well as others we have omitted, is possible—each having the potential to produce a completely different outcome.

To simplify things, we focus our analysis on a few of the main issues Curare raised over the course of its existence, which specifically highlight the dual mechanism of poisoning and healing—the very axis of the group’s criticism. Within these topics, addressed here in the following subsections, Curare’s poison-heal device can be clearly identified and presents a new way of understanding art in Mexico.

From Mexicanism to Post-Mexicanism

Three foundational texts appeared in Curare’s first and second issues, which nicely illustrate the highly complex tension that began to emerge in the late 1980s and early 1990s. Curare pursued this conflict—and to a certain extent, provoked it—which spanned an entire decade and continued up until the dawn of the 2000s and can be summed up by the following questions: What does it mean to produce art in Mexico? How is “Mexicanness” expressed through these works? And of course, how does the context foreshadow, or not, certain artistic productions.

In the first text, entitled “Neoconceptual Art in Mexico,”⁷ Olivier Debroise highlights the nascent but already visible transformations in Mexican art, which was moving from so-called

—

events taking place outside the country; “Tianguis” reported on what was happening in the art market; “Publicaciones” referred to other publications, including books and magazines; “Varia” consisted of various short pieces on exploits in the art world; “Glasnost” reported on controversial issues; “Documentos” included longer analytical and theoretical articles on developments in art history; and “Legítima defensa,” or “Self-Defense,” was a section that offered artists who were critiqued in the bulletin the opportunity to respond.

7— Olivier Debroise, “Arte neoconceptual en México,” *Boletín de Curare: Espacio crítico para las artes*, (first stage), no. 1, December 1991, n.p.

neo-Mexicanism to neoconceptual art. The author also points out that art institutions started to shift as well, and tended to lean toward these types of methods. The second and third texts, by Gabriel Orozco and Abraham Cruzvillegas respectively, were originally written as lectures presented at Universidad Iberoamericana during the Art and National Identity roundtable held on November 29, 1991, coordinated by Haydeé Rovirosa. Various artists also participated in this roundtable, including Silvia Gruner, Eloy Tarcisio and Rubén Ortiz Torres.

More specifically, Gabriel Orozco's text, entitled "The Notion of Art,"⁸ was a rewriting of two earlier texts: "The Argentine Writer and Tradition" by Jorge Luis Borges⁹ and *Nothing Is More Radical Than the Facts* by the Boyle family, both of which challenge the idea of using the Mexican tradition as a source to produce art. Through the words of Borges, Orozco indicates that artists should only be faithful to themselves and that the world is their canvas. Similarly, Abraham Cruzvillegas, in his article "Desfase,"¹⁰ challenges a "particularly Mexican sensibility," declaring his predilection for art produced out of the experience of living in Mexico, from the very specific and immediate reality that aligns artistic and contextual relationships. Interestingly, as the son of a white mother and an indigenous father, who is an artisan, Cruzvillegas self-identifies as dark-skinned and uses his father's works to produce his own. In addition to these texts, the magazine also starts to cover various events pertaining to this topic, like the aforementioned roundtable at Universidad Iberoamericana or the National Mexican Identity in the Face of the Third Millennium roundtables, which took place on March 14, 1992 at the Academy of San Carlos.

In a general sense, the texts by Debroise, Orozco and Cruzvillegas provide a lay of the land. From the outset, the bulletin/magazine *Curare* was interested in posing the question: How

8— Gabriel Orozco, "La nación del arte," *Curare*, no. 2, (first stage), April 1992, pp. 77–78.

9— "The Argentine Writer and Tradition" was originally a conference Jorge Luis Borges delivered at the Colegio Libre de Estudios Superiores in 1951. The text is first published in 1953 in *Cursos y conferencias*, a magazine produced by Colegio Libre. In 1955, it appears in the magazine *Sur*, and finally, two years later, the piece is included in a book of essays by Borges entitled *Discusión*, originally published in 1932 and reedited for the first time in 1957. The text was featured in subsequent editions of the 1932 book of essays.

10— Abraham Cruzvillegas, "Desfase," *Curare*, no. 2, (first stage), April 1992, p. 78.

are the ways in which art is produced, exhibited and consumed in the country affected by globalization and free trade? The group not only explores this evolution, it galvanizes it and channels it through criticism, curating and debate. We are referring to a kind of de-Mexicanization of art made in Mexico, which was launched with the opening up of the economy in the late 1980s.

Debroise explicitly recognizes a shift in Mexican art from the very beginning, stating: “Mexican art evolves at the same pace as the economy, which is unpredictable and supposedly stabilized by neoliberal policies.”¹¹ Later, he underlines:

During one of those archetypal ebbs and flows of twentieth-century Mexican culture, in the era of the Free Trade Agreement, Mexican art should be, as was expected, competitive on the international market. The “globalization” movement, which European and American museums and galleries have been proposing for years now—along with the vindication of nonconformists, cultures at the local level, and gender and racial differences—is the chance for Mexican artists to explore new opportunities for understanding and diffusing their works. A seeming paradox: in the area of culture, integration depends on the validation of what is exclusively one’s own, in Mexico and abroad.¹²

However, Debroise also recognizes that there are other artists who are “less conformist” and “not easily persuaded” and who are reluctant to get involved in mainstream neo-Mexicanism. These artists—who he calls neoconceptual artists, like Silvia Gruner and Gabriel Orozco—are the fruit of the same economic logic but they are not interested in the identity rationale because they are the product of exchanges between countries or across languages, and not the product of their origins.

Some nine years after the publication of these three texts, in 2001, *Curare* published the notes of the symposium entitled *The Insidious Taste for All Things Global: Art for a Post-Mexico Century*,¹³ in issue no. 17, coordinated by Cuauhtémoc Medina and financed by PAC and UDLA-P. As Medina himself comments,

—

11— Olivier Debroise, “Arte neoconceptual en México,” n.p.

12— Idem.

13— The lecturers included Cuauhtémoc Medina, Olivier Debroise, Pip Day, Taiyana Pimentel, Michèle Faguet, Osvaldo Sánchez and Rubén Ortiz.

the symposium's discussion focused on a comparison between neo-Mexicanism and the global emergence of neoconceptualism, in which two major dilemmas became apparent: neo-Mexican art had not been thoroughly critiqued, it was simply regarded in terms of its identity or commercial appeal; and the relevance of "neo-conceptual" art was never fully understood within the Mexican context.

In addition to the content of these lectures, which was featured in the magazine, there were two points we would like to underline. The first is in regard to artists Carlos Amoraes, Minerva Cuevas, Santiago Sierra and Francis Alÿs, whose works illustrated these texts. The inclusion alone of these works suggests that art in Mexico had already evolved and that these works in particular were considered prime examples for the members of *Curare* and its readership. The second aspect is reflected in the fact that various agents in the Mexican art community were thinking about similar issues, implying a much broader collective debate that transcended discussions led by *Curare*.

And so, with respect to art made in Mexico within the context of globalization, *The Insidious Taste for All Things Global* symposium was proof that theories were starting to emerge and they were increasingly more succinct and complex. This led many to reflect on how Mexico could participate in globalization and generate forms of artistic self-representation, which in turn might influence the global culture. By 2001, the term "curating" not only referred to the critical method used in the local context, but it alluded to the way in which Mexican art and its institutions could actively participate in the global culture within the dynamics of center-periphery relations. Seen from this perspective, art was defined as an activity that reflected the logic and dynamics of the friction between local and global, and thus, art became the encapsulation of the evolution of globalization, in which we could clearly see the process, step by step. Similarly, the spaces occupied by art, in terms of its dissemination, and the places and subjects portrayed in art, served as an indication of new developments: economic surpluses or instabilities, new urban situations or border issues, and new subjectivities or institutions. In other words, *Curare* was seen as an initiative to develop a critical stance in the face of the global culture.

Curare quickly understood that the new art that emerged in the late 1980s—which would become a global benchmark years later—must be curated. Likewise, a new critical approach must

be proposed with regard to the globalization phenomenon by reimagining the art history of Mexico, which up until then, had been narrated by only a few institutions. Some of these included the Instituto de Investigaciones Estéticas (which inserted a catalogue of its publications in *Curare*, for which it received support), Universidad Iberoamericana and Cenidiap, despite the fact that many *Curare* members also formed part of these institutions. *Curare* knew from the beginning that globalization—understood as an economic and an aesthetic phenomenon—required a different form of curating, critique and narration than was being produced in Mexico by the nation’s research institutions.

Toward Another Mexican Art History

On Friday, February 25, 1994, when the bulletin was part of *La Jornada*, a scholarship program was announced appealing to students and researchers from the disciplines of art history, philosophy and anthropology to present proposals for research conducted in Mexico. Financed by the Rockefeller Foundation, the program offered \$3,500 US dollars and was “particularly focused on revising the history of cultural debates and exploring internal and external legitimizing mechanisms and their effects on the production, dissemination and reception of the visual arts in Mexico.”¹⁴ The first two essays resulting from this scholarship were published in 1996, in issue no. 9. The first was “Mythical Devices in the Visions of Twentieth-Century Mexican Art” by Francisco Reyes Palma, in which he describes the mythologization of narratives in Mexican art as a way of maintaining the cultural dominance of certain artistic practices. In the second text, which was entitled “The Politics of the Primitive and the Modern: Diego Rivera at MoMA in 1931,” Sabine Mabardi argues that Rivera’s MoMA exposition was the consequence of cultural pan-Americanism and corporate sponsorship.

From the mere titles of these texts, we can discern that *Curare*’s mission was to rethink Mexican art history and to generate narratives and counter-narratives with the goal of denationalizing art produced in the country. Based on the above, *Curare* sought to find a counterweight in order to compensate for the

14— “Programa de becas,” *Curare* (second stage), no. 2, *La Jornada*, February 25, 1994.

way in which the discourse on national art had been constructed, both in Mexico and in other parts of the world. For this task, it thus became crucial to identify instances of mythologization, politization and criticism. Equally important was the way in which the power structure generated certain categories that had become foundational: examples include the idea of the mestizo and the modernity of Mexican art. For Curare, from this perspective, the rewriting of history was always fundamental in the dismantling of the notion of local history, and in defining the ideological applications this notion had for the regimes in power, leading to, among other things, the creation of expositions of great magnitude like *Mexico: Splendors of Thirty Centuries*, in 1990.

Two articles serve as good examples of the above: “Explosion in the City: A Problem with the Dates”¹⁵ by Esther Acevedo and “A Marvelous Manifestation of Humanely Ordered Variety in Nature: Interview with Stanton L. Catlin,”¹⁶ conducted by Renato González Mello. In the first article, Acevedo takes a look at landscape paintings by David Alfaro Siqueiros, and in particular, the paradigmatic *Explosion in the City*. After reviewing all the critiques made on this piece, Acevedo concludes that everyone who has written about this artwork believes that its date of production is inaccurate: to wit, Siqueiros, for personal motives, dated this painting using a different year than the actual year it was executed, 1945. Thus, reviewing art history allows us to see how the stories told by even the most famous artists can be called into question. The second example is an interview of Stanton L. Catlin by González Mello, which offers the opportunity to reflect on the artistic relations between Mexico and the United States in the twentieth century, based on Catlin’s experience. For Curare, art history was closer to a discrepancy than to a teleological or naturalized explanation.

Besides the revisions to art history that appeared in the magazine, one of the projects that enabled new narratives to be introduced and history to be challenged was the series entitled *Toward Another History of Art in Mexico*, a four-volume collection produced with the participation of Curare, coordinated by Esther Acevedo in collaboration with Stacie Widdifield and published in

15— Esther Acevedo, “Explosión de la ciudad: un problema de fechas,” *Curare*, no. 9, July–September 1996, pp. 53–58.

16— Renato González Mello, “Una manifestación maravillosa de variedad ordenada humanamente en la naturaleza. Entrevista con Stanton L. Catlin,” *Curare*, no. 12, January–June 1997, pp. 80–106.

2004. This series outlines a few of the developments heralded ten years earlier in magazine inserts; now appearing in book format, the collection raised the visibility of the group's concerns and offered new analytical methodologies for future studies.

These revisions to history not only challenge the narrative of national art, it transformed the way in which we think about the contemporary aspect of art in Mexico.

Installation Art: Between Modern and Post-Modern

The exposition entitled *If Columbus Knew... 11 Ephemeral Installations* (1992)¹⁷ was organized by Curare for the now defunct Museum of Monterrey, in which, most notably, Jimmie Durham and Javier de la Garza participated. A seminar entitled Open Sculpture of Installation: An Attempt to Define a New Artistic Practice took place alongside the exposition. Subsequently, *Curare* published reflections based on this experience by Francisco Reyes Palma, Rina Epelstein, Osvaldo Sánchez and Cuauhtémoc Medina in issue no. 4-5. Both the exposition and the seminar bore witness to a certain turn of events: the artistic practices of the country had indeed transformed, shifting from painting (understood as the representation of the national identity) to a form associated with neoconceptual art. The idea was “to install” and “to curate” these artistic practices, which is why both the apparatus used to display these methods within expositions, and the critical and historical approaches, which allowed for their interpretation, needed to be reformulated. How should we speak about these types of practices and how should we exhibit them in the absence of a theoretical framework that proposes a rationale to understand them? Curare assumed this task and became one of the first organizations to completely break it down.

The contributions made by Reyes Palma on installation art were pivotal in this respect. In his view, installations are a problematic artistic genre because they entail a process of dematerialization:

—

17— *Si Colón supiera... 11 instalaciones efímeras* took place October 8-15, 1992. The curating team was comprised of Olivier Debrouse, Cuauhtémoc Medina and Rina Epelstein, and included pieces by Celia Álvarez Muñoz, María Thereza Alves, José Bedia, Conchita Benavides, Enrique Canales, Alicia Ceballos, Javier de la Garza, Jimmie Durham, Antonia Guerrero, Diego Gutiérrez, Laura González, Gabriel Orozco and Eugenia Vargas.

the dematerialization of the object, of the subject of representation, of time and space, and of the artistic domain. In like manner, installation art gives us room to think about the new roles the audience can play, given that the spectator becomes the participant because the primary purpose of installation art is to alter our perception.

Reyes Palma's reflections closely examine the historic and theoretical side of installation art and explore what is happening in contemporary art in the country as a whole. We would like to highlight one text in particular entitled "Art and Filth,"¹⁸ which talks about the exhibition that took place in 1993. In his text, Reyes Palma describes the installations presented by the group Temístocles 44 at a house located at that very address in Colonia Polanco. Some of the artists whose works featured in the exposition include Luis Felipe Ortega, Eduardo Abaroa and Sofía Taboas, to name a few. On an interesting note, Reyes Palma was the only Curare member to write in every issue of the magazine.

The main dilemma encountered in the reflections made by Reyes Palma, Epelstein, Sánchez and Medina was: How to define installation art? And how did it function? To put it succinctly, each text addresses the topic in its own unique way, covering in all, at least four different points of view. The first is the historical perspective: When did so-called installation art appear? The second question refers to defining the new way in which time and space are used, which subsequently redefines the type of exhibition. (The second question also examines the conception of time in art.) On the subject of a post-modern era, the third question embarks on a theoretical reflection that views installation art as a crisis of modernity.¹⁹ And the final question addresses the ideal space in which installations should be exhibited. Are they meant for alternative venues or institutional platforms? (It is widely known that installations did not emerge in museums, although in this particular case, they were exhibited at the Museum of Monterrey.) With the growing success of installation art during the 1990s and the early 2000s, there was a need for curators and critics, along with the artists themselves, to curate this now established art form.

—

18— Francisco Reyes Palma, "Arte y mugre," *La Jornada*, May 15, 1993.

19— Many *Curare* texts revolve around post-modernity and its definition. It is not by accident that Rosalind Krauss makes a reference to it in her essay "La escultura en el campo expandido." Also see Rina Epelstein, "Aproximación a la definición," *Curare*, no. 4-5, (first stage), winter 1992-spring 1993, pp. 39-43.

Not unlike the Curare group itself, installation art is found in the gap between a number of opposing elements: between institutions and alternative venues, between landscape and architecture, between local art history and global art history, between sculpture and object,²⁰ between audience participation and audience observation. The goal was to position this art form according to its spacial duality, since installation art can be disassembled and moved, or its location can be shared with the public, allowing people to visit it at its location. Surfacing in Mexico City and in other cities, including Monterrey, this phenomenon invites us to think about how art has evolved, by virtue of having become de-centralized and more mobile; and how it can be moved to a different context, conjuring a new understanding of Mexican art, which must be theorized and exhibited. From this point of view, installation art is an art form that mirrors the process of globalization.

What this idea suggests is that art belongs to a specific context and is indeed anchored in space, and therefore, installation art has the ability to reveal different attributes of that space. But art can also be displaced, which calls into question traditional notions of time and space. It is, thus, not surprising that the people who curated installations hadn't come to a consensus on the ways in which they should be exhibited, nor are the ideas of the artists themselves comparable. One point *Curare* raised in particular was the fact that no agreements had been made in terms of what art criticism, art history, exhibitions and fundamentally artistic production ought to be, which resulted in intense and often definitive debates vis-à-vis installation art.

The two elements that sparked the debate about installation art in Mexico were its denationalization and the impulse to challenge the modern aspect of Mexican art.

—

20— Another case that could serve as a good source for analysis is the exposition entitled *Objeto-Sujeto*, which took place between 1993 and 1994 during the International Cervantino Festival in Guanajuato City, and was subsequently moved to the Museum of Monterrey. Build from an historical perspective, the exposition addresses how the use of objects in art calls into doubt the categories of modern art. Some of the participating artists included Francisco Toledo, Remedios Varo, Felipe Ehrenberg, Francis Alÿs and Carla Rippey in collaboration with Peyote y la Compañía.

Gender, Body and Debate

In 1997, *Curare* issue no. 11 reviewed a highly relevant exposition in Mexico City, *Body Transgressions* at the Carrillo Gil Museum, curated by Edgardo Ganado Kim. The exhibition brought to the stage the subject of the body, its depiction and sexual diversity, which hadn't yet made an appearance in the discourse on contemporary Mexican art. Although the body and its portrayal were fundamental in art during the 1980s and 1990s, Mexican art criticism only addressed this issue in passing, without delving into the phenomenon for a deeper analysis.

Not only did this exhibition make it to the cover of *Curare*, it marked the beginning of a long series of references the magazine would make in terms of body and sexual diversity, along with thoughts on gender and feminist theories. This was out of the interest of curators, but it was also a reflection of the times and of the way in which society was starting to understand the role of the body, gender and sexuality, in and from art. Although *Curare* didn't consistently publish these types of articles, for many years, it served as an important platform for these reflections. Once again, gender and body also needed to be curated.

In 1998, an article entitled "Feminist Vision: Ethics and Aesthetics in *La Correa Feminista*" by Rebecca E. Biron was published in issue no. 13. This essay explores the relationship between ethics and aesthetics in a bid to eradicate patriarchal ways of thinking. *La Correa Feminista* was a journal produced by the Women's Center for Research, Training and Support (CICAM) that, according to Biron, combines visual and textual essays that "challenge the limits of feminism, move the divide between the real and the imaginary, between the speaking political subject and the imagined woman who simultaneously produces and consumes representations of her own body."²¹ Another important point is made through three texts published in issue no. 21 by Mónica Mayer, Karen Cordero and Carlos Arias. Mayer's article "Class, Gender and Art: Just Because They Are Invisible Doesn't Mean They Don't Exist"²² offers her reflections on the different possible

21— Rebecca E. Biron, "Feminist Vision: Ethics and Aesthetics in *La Correa Feminista*," *Curare*, no. 13, July–December 1998, p. 106.

22— Mónica Mayer, "Clase, género y arte: que no las veamos no quiere decir que no estén," *Curare*, no. 21, January–June 2003, pp. 8–15.

causes—among them, racial and socioeconomic factors—of the invisibility of women in the art world. “Reflections on the Feminine in Contemporary Art”²³ is a text written by one of Curare’s founders, Karen Cordero, and talks about “difference feminism,” which strives to visualize the subject as being more than simply different but as a holding space that welcomes differences to sensitize us to otherness. And finally, Arias’s text “Form and Identity of Form,” offers an analysis of his own work and examines the way in which gender representations have been conditioned by a phallogocentric culture and how this affects the form that art takes.

Years after the critique of the *Body Transgressions* exposition, Karen Cordero and José Luis Barrios both decide to write articles about desire and the body from other perspectives. Cordero²⁴ produced an original reading of the murals at Palacio de Bellas Artes through focusing on how the bodies in these murals and preliminary sketches are positioned. In her analysis, she concludes that rhetorical, and particularly, historical meaning is inscribed in the way in which the body is portrayed in these murals. Barrios²⁵ reviews the work of Melanie Smith and Francis Alÿs from a Deleuzian perspective, through analyzing the aesthetic strategies employed by these two artists, which tackle the issue of nomadic desiring machines based on the panoramic perspective of flow and horizontal displacement of affect. He illustrates that reflections on issues of the body and desire were being backed by the magazine based on new theorizing methods and on a rethinking of art history to include other perspectives, which in turn prompts the reformulation of the notions of art criticism.

A trailblazer in art criticism when it comes to the depiction of the body, gender and gender nonconformity, Curare placed these reflections, which had been banished from Mexican criticism during the second half of the twentieth century, at the center of the debate. In light of the above, the group set up new ways of understanding criticism with respect to phenomena and images regarding the body and gender, which began to crop up as early as the 1980s.

—

23— Karen Cordero Reiman, “Reflexiones sobre ‘lo femenino’ en el arte contemporáneo,” *Curare*, no. 21, January–June 2003, pp. 16–19.

24— Karen Cordero, “Narraciones corpóreas e incorporaciones en los murales de Bellas Artes,” *Curare*, no. 24, July–December 2004, pp. 67–83.

25— José Luis Barrios, “Afecto, carne social y máquina deseante,” *Curare*, no. 27, July–December 2006, pp. 82–94.

The Nineties as a Topic of Reflection

Conceptualism in Mexico was the topic of *Curare*'s last issue (no. 33–34), published in collaboration with Carla Herrera Pratts in 2010 when Pilar García acted as director. This topic was addressed from the very first article, written by Olivier Debroise, but through its exploration, *Curare* challenges the existence of a Mexican conceptualism.

Debroise's text examines the neoconceptual methods of the early 1990s, such as those likely to be curated, however, by 2010, conceptualism was now looked at from an historical perspective, and thus included artists from the 1970s—a decision that, at its emergence at the dawn of the 1990s, wasn't formally the case. Moreover, the discussion on conceptualism wasn't resurfacing by way of curating, but rather by way of art history: by that time, conceptualism had been reinstituted as a recurrent practice in all areas of Mexican art.

In this final, special edition, *Curare* turned its reflections on itself and on its historical, critical and curatorial trajectory. In 2010, the group was left no other option but to recognize, from an historical perspective, its own station in life within the range of possibilities, ultimately as Mexico's pharmacy.

Dogmas

Curare es un juego de palabras, que se nos ocurrió en los días en que, ya decididos a formar una asociación alternativa (no nos da miedo resucitar esta palabra setentera en desuso) buscábamos un nombre que definiera el rango de nuestras actividades futuras; el chiste se impuso y, al fin y al cabo, nos significa: nos situamos, en efecto, entre Curare, voz caribe (y no amazónica) que denota a un alcaloide vegetal particularmente potente que los nativos de América utilizaban para paralizar a sus enemigos, y de empleo común ahora en anestesia, y curaré, futuro inmediato del verbo curar = sanar, cuidar, según la Academia de la Lengua, tomado aquí en su bárbara acepción anglosajona de conservar (obras de arte).

Aceptamos este neologismo, de uso cada vez más común en el mundo del arte latinoamericano, no sin antes haber considerado otras posibilidades: seleccionador sonaba demasiado futbolístico, así como organizador en exceso olímpico; conservador es demasiado conservador, y el equivalente francés, comisario, exageradamente policiaco. Curador tiene la acepción de cuidador y, en términos legales, significa "persona que se nombra para administrar los bienes de un incapacitado" (diccionario Casares). Asumimos, por lo tanto, la incapacidad del arte para cuidar de sí mismo.

El curador es el ideólogo de una exposición, quien define sus contenidos, elige las obras en función de lo que pretende demostrar y supervisa la manera y el orden en que van a ser apreciadas por el público, desde el diseño de la museografía y del catálogo, hasta -en algunos casos- la campaña publicitaria. La labor del museógrafo -que se confunde a menudo con la del curador- sólo se inicia en una última fase, al momento de desplegar las obras de arte en la sala de exposición. El museólogo comparte muchas de las atribuciones del curador, pero no todos los curadores trabajan en museos.

El oficio del curador se supedita, por supuesto, a la producción de los artistas, aunque no pocas veces los curadores intervienen en mayor o menor medida las obras mismas -esto forma parte de su labor de selección- y sólo la ética personal determina hasta dónde debe o puede influir a los artistas. Este punto es particularmente crucial tratándose de exposiciones de arte contemporáneo, cuando el curador trabaja en cercana comunicación con los productores.

La curaduría es un oficio relativamente nuevo, producto de la reestructuración de los museos y del sistema de galerías; hasta cierto punto, se trata de un oficio arquetípico de las sociedades postindustriales y de la reevaluación del tiempo libre. Se desprende, casi naturalmente, de la crítica y la historia del arte.

El oficio se inició en los museos, particularmente cuando la diversificación de las formas artísticas indujo a la creación de diversos departamentos en estas instituciones. Con el paso del tiempo, la creciente sofisticación de las exposiciones obligó a los directores de museos a convocar a "curadores invitados": especialistas en tal o cual campo. Del curador invitado al curador independiente sólo hay un paso: la profesión se ha

convertido en una función indispensable, en parte porque permite reducir el personal de planta del museo, sin dejar de lado el rigor académico. Además, con el auge del mercado del arte en los últimos diez años y con la multiplicación de espacios de exhibición alternativos, numerosos críticos e investigadores adoptaron una posición anti o no-institucional y se erigieron en productores independientes de exposiciones.

En México, como en otros países, la función del curador independiente ha tenido un creciente apogeo en los últimos años. Después de los críticos de arte puros, que provenían casi siempre de la literatura (José Juan Tablada, Xavier Villaurrutia, Luis Cardoza y Aragón, Octavio Paz, Margarita Nelken, Juan García Ponce) o de las escuelas de arte (Agustín Lazo, Jorge Juan Crespo de la Serna, Justino Fernández, por citar algunos), Raquel Tibol fue la primera en situarse deliberadamente en el límite entre la crítica (a su vez una forma de selección) y la curaduría. Jurado de numerosos concursos, Tibol adoptó muy pronto una actitud beligerante, y agarrando las riendas, optó por supervisar hasta el montaje de sus selecciones; asimismo, complementó sus investigaciones con muestras de carácter histórico en varios museos de México (Gabriel Fernández Ledesma, Escuelas al Aire Libre, Rufino Tamayo, entre las más importantes). Tibol fue, asimismo, la primera en adoptar una postura de curadora independiente.

Los museos mexicanos no son muy afectos todavía a la práctica de invitar curadores externos: muchas veces estos outsiders rompen con los esquemas burocráticos y afectan el funcionamiento normal de la institución; entran en competencia con el personal académico de planta de los departamentos de museología y museografía, lo cual no es aún bien visto. Sin embargo, los mismos requerimientos de solidez académica y necesidad de prestigio obligan ahora a compartir las responsabilidades con ciertos "eruditos". Los más conocidos historiadores del arte mexicano han sido convocados una y otra vez, y se han ganado así, poco a poco, un reconocimiento público que las aulas académicas rara vez les proporcionaba. Actualmente, la gran mayoría de los curadores provienen de los departamentos de arte de las universidades y escogieron este camino por ser más atractivo que la docencia.

Curare

Arte Neoconceptual en México

Olivier Debourse

Las cosas cambian en el arte mexicano al mismo ritmo que una economía repentina y supuestamente saneada por las políticas de perfil neoliberal. Hace unos meses apenas, imperaba en las galerías esta tendencia infortunadamente llamada "neomexicanismo", que marcó la etapa de crisis de los años ochenta, y fue motivada en gran parte, por la nostalgia imperante en un país que se debatía entre el mantenimiento de sus tradiciones y una reconversión que significaba, a priori, alinearse culturalmente sobre los modelos exteriores.

Debido a la naturaleza y complejidad del proyecto expositivo, es posible que esta lista de obra sufra cambios posteriores al cierre de edición de la presente publicación.

La lista obedece a la estructura del guion curatorial y está organizada por núcleos y subnúcleos.

Excepto cuando se indica lo contrario, todos los materiales pertenecen al Fondo Curare, Centro de Documentación Arkheia MUAC (DiGAV, UNAM).

Due the nature and complexity of the exhibition project, this list of works may be subject to changes following the completion of this publication.

The list corresponds to the structure of the curatorial outline created for the exhibition, and is organized in nuclei and subnucleus.

Unless otherwise specified, the materials are part of the Fondo Curare, Centro de Documentación Arkheia MUAC (DiGAV, UNAM)

Siglas y acrónimos—Acronyms

CAM: Contemporary Arts Museum, Houston, Texas
Cenidiap: Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas
Conaculta: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes
Conafe: Consejo Nacional de Fomento a la Educación
DGAC: Dirección General de Actividades Cinematográficas
Femsa: Fomento Económico Mexicano
Fonca: Fondo Nacional para la Cultura y las Artes
GAM: Galería de Arte Mexicano
ICA: Institute of Contemporary Art, Boston
ICA: Institute of Contemporary Art

ICAA: International Center for the Arts of the Americas
INAH: Instituto Nacional de Antropología e Historia
INBA: Instituto Nacional de Bellas Artes
MARCO: Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey
MFAH: Museum of Fine Arts, Houston
MNA: Museo Nacional de Antropología
Munal: Museo Nacional de Arte, Ciudad de México
Semefo: Servicio Médico Forense
UAM: Universidad Autónoma Metropolitana
UIA: Universidad Iberoamericana

1. EJERCICIOS DE RESISTENCIA Y CONTRAPESO. UN ESPACIO CRÍTICO PARA LAS ARTES—EXERCISES OF RESISTANCE AND COUNTERBALANCE: A CRITICAL SPACE FOR THE ARTS

1.1 Convergencias. Un clima cambiante en el campo del arte en México—Convergences: A Changing Environment in the Art Field in Mexico

1. Olivier Debroise

Figuras en el trópico. Plástica mexicana 1920–1940, Ciudad de México, Editorial Océano, 1984
Offset
Colección particular

2. *Guía de murales del centro histórico de la Ciudad de México*, Ciudad de México, UIA–Conafe, 1984
Offset
Textos—Texts: Esther Acevedo, Alicia Azuela, Rosa Casanova, Olivier Debroise, Esperanza Garrido, Milena Koprivitz, Leonor Morales, Fausto Ramírez, Isabel Rico, Olga Sáenz
Cortesía—Courtesy Pilar García

3. *Abraham Ángel y su tiempo*, Ciudad de México, INBA, 1984
Catálogo de la exposición—Exhibition catalog. Offset
Textos y coordinación—Texts and coordination: Karen Cordero, Olivier Debroise
Cortesía—Courtesy Pilar García

4. *Arte objeto, una instalación y fotografía*, La Agencia, 9/03/1988
Invitación a la exposición—Exhibition invitation. Offset
28 × 21.5 cm
Diseño—Design: Adolfo Patiño

5. Olivier Debroise

“Posmodernismo: parodia mexicana”, *La Jornada*, 9/03/1988
Recorte de prensa—Newspaper clipping
38 × 29 cm
Fondo Olivier Debroise, Centro de Documentación Arkheia, MUAC (DiGAV, UNAM)

6. *Memoria del tiempo, 150 años de la fotografía*, Ciudad de México, Munal–INBA, 1989
Catálogo de la exposición—Exhibition catalog. Offset
Textos—Texts: Francisco Reyes
Palma
Cortesía—Courtesy Francisco Reyes
Palma

7. *En tiempos de la posmodernidad*, Ciudad de México, MAM, UIA/UAM/Conaculta, 1989
Catálogo de la exposición—Exhibition catalog. Offset
Textos—Texts: Esther Acevedo, María Estela Eguarte, Blanca González, Eloísa Uribe, Salvador Rueda
Cortesía—Courtesy Esther Acevedo

8. *Arte objeto*, La Agencia, 13/06/1990
Invitación a la exposición—

Exhibition invitation. Serigrafía con engrapado—Silkscreen with stapled
11.5 x 8.2 cm
Diseño—Design: Adolfo Patiño

9. Jóvenes nacidos en los sesenta, La Agencia, 1990
Invitación a la exposición—Exhibition invitation. Offset
19 x 30.5 cm
Diseño—Design: Adolfo Patiño

10. Jóvenes nacidos en los sesenta, La Agencia, 1990
Hoja de contacto con de obras de la exposición—Contact sheet with works in the exhibition. Plata sobre gelatina—Silver gelatin prints
20.3 x 25.4 cm

11. 1910: el arte en un año decisivo: la exposición de artistas mexicanos, Ciudad de México, Munal-INBA, 1991
Offset
Textos—Texts: Fausto Ramírez, Pilar García
Cortesía—Courtesy Pilar García

12. Libros de artista de El Archivero, La Casa del Poeta, 1993
Invitación a la exposición—Exhibition invitation. Serigrafía—Silkscreen
21 x 26 cm

13. Olivier Debroise
El Estudio, hoja membretada con contribución para el—letterhead stationary with submission to *Journal of Art* [dirigida a—addressed to Jason Kaufman], 1990
Fax
21.5 x 28 cm

14. Olivier Debroise y Rina Epelstein
El Estudio, propuesta de exposición para el—proposals for exhibition at the Museo de Monterrey, 1991
Mecanoscrito—Typewritten
28 x 21.5 cm

1.2. Modernidad y modernización en el Arte Mexicano—Modernity and Modernization in Mexican Art, Munal, 1991

15. Modernidad y modernización en el arte mexicano, 1991
Tríptico de la exposición—Exhibition triptych. Offset
30.5 x 8.5 cm

16. Modernidad y modernización en el arte mexicano, Ciudad de México, Munal, 1991
Catálogo de la exposición—Exhibition catalog. Offset
29 x 23 cm
Coordinación—Coordination: Olivier Debroise
Textos—Texts: Karen Cordero, Teresa del Conde, Rita Eder, Jorge Alberto Manrique, Luis Martín Lozano, Francisco Reyes Palma
Cortesía—Courtesy Pilar García

17. El gran sueño. Modernidad y modernización en las artes de México, s.f.—n.d.
Croquis de la exposición—Exhibition sketch. Fotocopia—Photocopy
21.5 x 28 cm
Fondo Olivier Debroise, Centro de Documentación Arkheia, MUAC (DiGAV, UNAM)

18. Olivier Debroise
Modernidad y modernización en el arte mexicano, 1991
Notas para la exposición—Notes for the exhibition. Manuscrito—Handwritten
28 x 21.5 cm
Fondo Olivier Debroise, Centro de Documentación Arkheia, MUAC (DiGAV, UNAM)

19. El gran sueño. Las ideas de modernidad en el arte mexicano del siglo XX, 1920–1959, 1991
Guion de la exposición—Exhibition

outline. Mecanoscrito—Typewritten
28 x 21.5 cm
Fondo Olivier Debroise, Centro de Documentación Arkheia, MUAC (DiGAV, UNAM)

20. El gran sueño. Las ideas de modernidad en el arte mexicano del siglo XX, 1920–1959, 1991
Documento de trabajo para la exposición—Working document for the exhibition. Hoja impresa con anotaciones y pegado—Print sheet with annotations and glued
14 x 21.5 cm c/u—each one
Fondo Olivier Debroise, Centro de Documentación Arkheia, MUAC (DiGAV, UNAM)

21. Autor no identificado—Unidentified author
Modernidad y modernización en el arte mexicano, 1991
Fotografía del montaje—Mounting photograph. Copia de exhibición—Exhibition copy
Cortesía—Courtesy Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, IIE, UNAM

22. Modernidad y modernización en el arte mexicano, 1991
2 carteles de la exposición—exhibition posters. Offset
89 x 65 cm c/u—each one
Cortesía—Courtesy Karen Cordero

23. Autor no identificado—Unidentified author
Seminario de investigación de la exposición—Exhibition research seminar *Modernidad y modernización en el arte mexicano*, Munal, Ciudad de México, 1991
Fotografía a color—Color photograph
20 x 15 cm
Fondo Olivier Debroise, Centro de Documentación Arkheia, MUAC (DiGAV, UNAM)

24. Germaine Gómez de Haro

“Modernidad y modernización en el arte mexicano. Entrevista con Olivier Debroise”, *La Jornada Semanal*, 29/03/1992
Recorte de prensa—Newspaper clipping
28 x 21.5 cm

25. Jorge Alberto Manrique

“El gran sueño de la modernidad”, *La Jornada*, 29/01/1992
Recorte de prensa—Newspaper clipping
38 x 29 cm
Fondo Olivier Debroise, Centro de Documentación Arkheia, MUAC (DiGAV, UNAM)

26. Angélica Abelleira

“Polémica la muestra del Munal sobre modernidad, 1920–1960”, *La Jornada*, 30/01/1992
Recorte de prensa—Newspaper clipping
28 x 21.5
Fondo Olivier Debroise, Centro de Documentación Arkheia, MUAC (DiGAV, UNAM)

27. El gran sueño. Las ideas de modernidad en el arte mexicano del siglo xx, 1920–1959 y Modernidad y modernización en el arte mexicano, ca. 1992
Propuesta de proyecto editorial de Curare—Proposal for Curare publishing project. Mecanoscrito—Typewritten
Fondo Olivier Debroise, Centro de Documentación Arkheia, MUAC (DiGAV, UNAM)

**1.3 El corazón sangrante—
The Bleeding Heart, ICA, 1991**

28. El corazón sangrante—*The Bleeding Heart*, Boston, Washington University Press/ICA, 1991

Catálogo de la exposición—
Exhibition catalog. Offset
28 x 23 cm
Coordinación—Coordination: Elizabeth Sussman, Matthew Teitelbaum, Olivier Debroise
Colección de la biblioteca de la DiGAV, UNAM

29. El corazón sangrante, 1991
Boletín de prensa—Press release.
Mecanoscrito—Typewritten
28 x 23 cm

30. El corazón sangrante—*The Bleeding Heart*, ICA, Boston, 25/10/1991
Invitación a la exposición—Exhibition invitation. Offset
17 x 12.5 cm

**31. Brochure de exhibiciones—
Exhibitions brochure, ICA, Boston, 1991**
Offset
28 x 21.5

**32. Autor no identificado—
Unidentified author**
El corazón sangrante—The Bleeding Heart, ICA, Boston, 1991
Montaje de la exposición—Exhibition installation. 14 fotografías a color—color photographs
10 x 15 cm c/u—each one
Fondo Olivier Debroise, Centro de Documentación Arkheia, MUAC (DiGAV, UNAM)

**33. El corazón sangrante—
The Bleeding Heart, MARCO, Monterrey, 1992**
Folleto de la exposición—
Exhibition booklet. Offset
23 x 10 cm

**34. El corazón sangrante—
The Bleeding Heart, Houston, Texas, CAM, 1992**
Folleto de la exposición—

Exhibition booklet. Offset
35.5 x 28 cm

35. Programa de actividades, ICA, Boston, 1991
Offset
28 x 21.5 cm

36. *Heavy Nopal*, Astrid Hadad, Café Teatro, Centro Cultural Jorge Hernández, Boston, 1991
Volante de la presentación del performance—Performance presentation flyer. Offset
43 x 28 cm

**37. Autor no identificado—
Unidentified author**
Astrid Hadad en el—in the performance *Heavy Nopal*, Café Teatro, Centro Cultural Jorge Hernández, en la inauguración de la exposición *El corazón sangrante*—at the opening of the exhibition *The Bleeding Heart*, 1991
Fotografía a color—Color photograph
10 x 15 cm
Fondo Olivier Debroise, Centro de Documentación Arkheia, MUAC (DiGAV, UNAM)

38. El corazón sangrante—*The Bleeding Heart*, 1991
Video de la exposición—Exhibition video. MP4
50” 53’
Dirección y producción—Direction and production: Branka Bogdanov/ICA
Cámara—Camera: Sarah Minter, Gregorio Rocha
Cortesía—Courtesy Emiliano Rocha, Gregorio Rocha

**1.4 Imaginar en colectivo—
Imagining Collectively**

39. Angélica Abelleira
“Curare: Un punto de encuentro para desprivatizar el comentario”,

La Jornada, 7/09/1991

Recorte de prensa—Newspaper clipping
21.5 x 28 cm

40. “Inauguración de Curare”,
Revista Época, 16/09/1991
Recorte de prensa—Newspaper clipping
28 x 21.5 cm

41. María Isabel Ruiz Noriega
“Curare: Taller de investigación
y espacio crítico de exposición
plural para las artes visuales”, *Otros
motivos*, 17/09/1991
Recorte de prensa—Newspaper
clipping
28 x 21.5 cm

42. Merry Mac Masters
“Curare, un espacio blando, dúctil y
abierto”, *El Nacional*, 10/09/1991
Recorte de prensa—Newspaper
clipping
21.5 x 28 cm

43. Inauguración Curare—Curare
opening, 1991
Boletín de prensa—Press release.
Mecanoscrito—Typewritten
28 x 21.5 cm

Autor no identificado—
Unidentified author

44. De izquierda a derecha—
From left to right: persona
no identificada—unidentified
person, Francisco Reyes Palma,
3 personas no identificadas—
unidentified persons, Olivier
Debroise, James Oles, Gregorio
Rocha, Armando Sáenz, Pilar
García, Karen Cordero, persona no
identificada—unidentified person,
Rina Epelstein, Deborah Chenillo,
Sarah Minter, Magali Lara, Silvia
Gruner, Gustavo Pérez Monzón,
Javier de la Garza, persona no

identificada—unidentified person,
Marcela Ramírez, 1993
Fotografía a color—Color
photograph
10 x 15 cm

45. Reunión de Curare—Curare
meeting [Olivier Debroise, James
Oles], 1993
Fotografía b/n—B&W photograph
10 x 15 cm c/u—each one

46. Reunión de Curare—Curare
meeting [Rina Epelstein, Olivier
Debroise], 1993
Fotografía b/n—B&W photograph
10 x 15 cm c/u—each one

47. Reunión de Curare—Curare
meeting [Olivier Debroise,
Francisco Reyes Palma, Karen
Cordero], ca. 1993
Fotografía a color—Color
photograph
10 x 15 cm

48. Reunión de Curare—Curare
meeting [Armando Sáenz, Olivier
Debroise], 1993
Fotografía b/n—B&W photograph
10 x 15 cm

49. Reunión de Curare—Curare
meeting [Pilar García, Rina
Epelstein], 1993
2 fotografías b/n—B&W
photographs
10 x 15 cm c/u—each one
Fondo Olivier Debroise, Centro de
Documentación Arkheia, MUAC
(DiGAV, UNAM)

50. Acta Constitutiva de Curare—
Curare Articles of Incorporation,
6/08/1991
Fotocopia—Photocopy
34.5 x 23.5 cm

51. Objeto Social—Objects Clause
Curare, A.C., ca. 1991
Mecanoscrito—Typewritten
28 x 21.5 cm

52. Borrador de currículum de
Curare—Draft of Curare curriculum
[inglés-español—English-Spanish],
1991
Mecanoscrito y fotocopias—
Typewritten and photocopies
28 x 21.5 cm c/u—each one

53. El corazón sangrante—Bleeding
Heart, Curare, Ciudad de México,
1991
Hojas de sala—Wall text. Cartulina
impresa—Printed cardboard
21.7 x 19 cm

54. El corazón sangrante—Bleeding
Heart, Curare, Ciudad de México,
1991
7 cédulas originales—original
wall texts. Impresos en papel y
enmicadas—Prints on paper and
lamination
5 x 13 cm c/u—each one

55. Boceto para logo de Curare—
Sketch for the Curare logo, 1991
Fax
28 x 21.5 cm

56. Lista de miembros Curare
incluida en el—Curare list of
members included in the *Boletín*
trimestral Curare 3, agosto—August,
1992
Fotocopia—Photocopy
28 x 21.5 cm

57. Formato membresías Curare—
Curare membership form, 1992
Fotocopia—Photocopy
28 x 21.5 cm

58. Folletos de suscripción de Curare—Curare suscription booklets (2), 1992
Fotocopia—Photocopy
28 x 21.5 cm

59. Tarjetas de presentación de Curare—Curare business cards, 1993
Fotocopia—Photocopy
28 x 21.5 cm c/u—each one

60. Recibos de membresía Curare—Curare membership dues receipts, 1992
Offset y manuscrito encuadrado con broche—Offset and handwritten with clip
14 x 21.5 cm

2. ENSAYOS Y ASESORÍAS CURATORIALES. DE LO SACRALIZADO A LO NO-INSTITUCIONAL—ESSAYS AND CURATORIAL CONSULTING: FROM THE SACRALIZED TO THE NON-INSTITUTIONAL

2.1 Exposiciones en Curare—Exhibitions at Curare, (1991–1993)

61. Propuesta de programa de exposiciones Curare—Proposal for program of exhibitions, 1991
Fotocopia—Photocopy
28 x 21.5 cm

62. Invitación a las exposiciones inaugurales de Curare—Curare invitation to the inaugural exhibitions, 1991
Impresión tipográfica—Typographic print
12 x 17.5 cm

63. Placa tipográfica para la invitación a las exposiciones inaugurales en Curare—Typographic

plate for the invitation to the Curare inaugural exhibitions, 1991
11.5 x 16.5 x 2 cm

64. Ana Mendieta

Señal de Sangre No. 2 / Huellas del cuerpo de Ana Mendieta (1974)
[reproducciones para exposición del performance—reproductions for performance exhibition], Curare, Ciudad de México, 1991
Impresión fotográfica—Photographic print
20 x 25 cm

65. Karen Cordero, Olivier Debroise, Rina Epstein

Textos curatoriales de las exposiciones inaugurales en Curare—Curatorial texts for the Curare inaugural exhibitions, 1991
Inyección de tinta—Inkjet
28 x 21.5 cm c/u—each one

Silvia Gruner

66. *De las formas ancestrales o uno comiéndose su propia cola*, Curare, Ciudad de México, 1991
Fotograma de video—Video still.
Copia de exhibición—Exhibition copy

67. *De las formas ancestrales o uno comiéndose su propia cola*, Curare, Ciudad de México, 1991
Acercamiento a obra de la exposición—Close-up to a work in the exhibition. Copia de exhibición—Exhibition copy

68. *De las formas ancestrales o uno comiéndose su propia cola*, Curare, Ciudad de México, 1991
Vistas de exposición—Exhibition views. Copia de exhibición—Exhibition copy

69. *De las formas ancestrales o uno comiéndose su propia cola*, Curare, Ciudad de México, 1991

Vistas de exposición—Exhibition views. Copia de exhibición—Exhibition copy
Cortesía—Courtesy Silvia Gruner

70. Francisco Reyes Palma

Exhumaciones, calaveras del Taller de Gráfica Popular, Curare, Ciudad de México, 1991
Catálogo de exposición—Exhibition catalog. Inyección de tinta—Inkjet
28 x 21.5 cm c/u—each one

71. *Exhumaciones, calaveras del Taller de Gráfica Popular*, Curare, Ciudad de México, 1991
Texto curatorial—Curatorial text. Mecanoscrito sobre cartulina—Typewritten on cardboard
26 x 20 cm

72. *Exhumaciones, calaveras del Taller de Gráfica Popular*, Curare, Ciudad de México, 1991
Invitación a discusión sobre la exposición—Invitation to a discussion on the exhibition. Inyección de tinta—Inkjet
21.5 x 13 cm c/u—each one

73. *Exhumaciones, calaveras del Taller de Gráfica Popular*, Curare, Ciudad de México, 1991

74. Cédulas de sala de la exposición—Exhibition wall texts. Inyección de tinta y enmocado—Inkjet and lamination
15 x 9 cm c/u—each one

75. *Magali Lara. Herbolario*, Curare, Ciudad de México, 1992
Invitación a la exposición—Exhibition invitation. Serigrafía sobre papel algodón—Silkscreen on cotton paper
10.5 x 17 cm

76. Rina Epstein

Magali Lara. Herbolario, Curare, Ciudad de México, 1992

Texto curatorial de la exposición—
Curatorial text for the exhibition.
Inyección de tinta—Inkjet
28 x 21.5 cm

77. Merry Mac Masters
“*Herbolario de Magali Lara*”, *El Nacional*, 17/03/1992
Recorte de prensa—Newspaper
clipping
Copia de exhibición—Exhibition copy

78. José Bedia. *El hombre de hierro*,
Curare, Ciudad de México, 1992
Montaje de la exposición—Mounting
the exhibition. Video en Betacam
digitalizado—Digitized Betacam
video
67' 12"
Dirección—Direction: Olivier
Debroise

79. José Bedia. *El hombre de hierro*,
Curare, Ciudad de México, 1992
Fotograma de video—Video still.
Copia de exhibición—Exhibition copy
Fondo Olivier Debroise, Centro de
Documentación Arkheia, MUAC
(DiGAY, UNAM)

80. José Bedia. *El hombre de hierro*,
Curare, Ciudad de México, de 1992
Invitación a la exposición—Exhibition
invitation. Serigrafía—Silkscreen
9 x 14 cm

81. Osvaldo Sánchez
José Bedia. El hombre de hierro,
Curare, Ciudad de México, 1992
Texto curatorial de la exposición—
Curatorial text for the exhibition.
Inyección de tinta—Inkjet
28 x 21.5 cm c/u—each one

82. *El hombre de hierro*, Curare,
Ciudad de México, 1992
Cédula original de la exposición—
Original wall text for the exhibition.
Serigrafía—Silkscreen
6.5 x 19.5 cm

83. Mariana Yampolsky.
Constructores de sueños, 1992
Texto curatorial de la exposición—
Curatorial text for the exhibition.
Fotocopia—Photocopy
28 x 21.5 cm

84. Francisco Reyes Palma
*Mariana Yampolsky. Constructores de
sueños*, Curare, Ciudad de México,
8/05/1992
Texto curatorial de la exposición—
Curatorial text for the exhibition.
Inyección de tinta—Inkjet
28 x 21.5 cm

85. Mariana Yampolsky.
Constructores de sueños, Curare,
Ciudad de México, 8/05/1992
Folleto de la exposición—Exhibition
booklet. Offset
28 x 21.5 cm

86. María Isabel Ruiz Noriega
“Constructores de sueños”, *Otros
motivos*, 11/05/1992
Fotocopia de recorte de prensa—
Newspaper clipping photocopy
28 x 21.5 cm

87. James Oles
*Mariana Yampolsky. Constructores de
sueños*, Curare, Ciudad de México,
1992
Textos de la exposición—Exhibition
text. Fotocopias—Photocopies
28 x 21.5 cm

88. Thomas Glassford
Thomas Glassford. Arteria, Curare,
Ciudad de México, 1992
Vistas de exposición—Exhibition
views. Copia de exhibición—
Exhibition copy
Cortesía—Courtesy Thomas
Glassford

89. Rina Epelstein
Thomas Glassford. Arteria, Curare,
Ciudad de México, 1992
Texto curatorial de la exposición—
Curatorial text for the exhibition.
Inyección de tinta—Inkjet
Cortesía—Courtesy Thomas
Glassford

90. Thomas Glassford. *Arteria*,
Curare, Ciudad de México, 1992
Invitación a la exposición—Exhibition
invitation. Serigrafía—Silkscreen
10.5 x 16.5 cm c/u—each one

**91. Fotomontajes políticos, 1927–
1947**, Curare, Ciudad de México, 1992
Cédula original de la exposición—
Original wall text for the exhibition.
Impresión en papel y enmicado—
Print on paper and lamination
26 x 20.5 cm
Fondo Olivier Debroise, Centro de
Documentación Arkheia, MUAC
(DiGAY, UNAM)

**92. Autor no identificado—
Unidentified author**
Fotomontajes políticos 1927–1947,
Curare, Ciudad de México, 1992
Obra en la exposición—Work
in the exhibition. 2 impresiones
fotográficas—photographic prints
25 x 20 cm c/u—each one

**93. Fotomontajes políticos,
1927–1947**, Curare, Ciudad
de México, 1992
Cédulas originales de la exposición
—Original wall texts of the exhibition.
Impresión en papel y enmicado—
Print on paper and lamination
Medidas variables—Variable
measures

2.2 Si Colón supiera..., Museo de Monterrey, 1992

94. Si Colón supiera..., 1992

Invitación a la exposición—Exhibition invitation. Offset
19 x 48.7 cm

95. Margarita Morales

“Celebrarán el descubrimiento con la muestra de arte en movimiento”, *El Norte, Sierra Madre*, Monterrey, 2/10/1992

Recorte de prensa—Newspaper clipping
34 x 27.5 cm

96. Si Colón supiera..., 1992

Boletín de prensa—Press release.
Inyección de tinta—Inkjet
28 x 21.5 cm

97. Cuauhtémoc Medina

Instalaciones y museos en México—Installations and Museums in Mexico [conferencia leída en el marco de la exposición—speech read in the context of the exhibition *Si Colón supiera...*], Museo de Monterrey, Monterrey, 1992
Mecanoscrito—Typewritten
28 x 21.5 cm

98. Si Colón supiera..., Museo de Monterrey, Monterrey, 1992

Programa de actividades de la exposición—Program of activities of the exhibition. Offset
80 x 57 cm

99. Marcela García Machuca

“¿Qué Descubrimiento!”, *El Norte*, Monterrey, 10/10/1992
Recorte de prensa—Newspaper clipping
58 x 36 cm

100. Marcela García Machuca

“Meten regios en su travesía” sobre la exposición—about the exhibition *Si Colón supiera...*, *El Norte*,

Monterrey, 10/10/1992

Recorte de prensa—Newspaper clipping
58 x 36 cm

101. Mario Núñez

“Todos al MUMO ¡Performance a la vista!”, *El Porvenir*, 8/10/1992
Recorte de prensa—Newspaper clipping
29 x 36 cm

**Autor no identificado—
Unidentified author**

102. Gabriel Orozco durante el montaje de—during the mounting of *Piedra que cede*, *Si Colón supiera...*, Museo de Monterrey, Monterrey, 1992
2 fotografías a color—color photographs
10.1 x 15.7 cm

103. Performance *Veracruz* de—by Jimmie Durham, María Thereza Alvez, *Si Colón supiera...*, Museo de Monterrey, Monterrey, 1992
Registro del performance—Record of the performance. 2 fotografías a color—color photographs
10.1 x 15.7 cm

104. *Eucaristía* de—by Javier de la Garza, *Si Colón supiera*, Museo de Monterrey, Monterrey, 1992
Vistas de la instalación—Installation views. 2 fotografías a color—color photographs
10.1 x 15.7 cm

105. Montaje de exposición—Mounting the exhibition [Olivier Debroise, Gabriel Orozco, Jimmie Durham, María Thereza Alvez, Eugenia Vargas, Diego Gutiérrez], *Si Colón supiera...*, Museo de Monterrey, Monterrey, 1992
Fotografía a color—Color photograph
10.1 x 15.7 cm

106. Montaje de la instalación—Mounting the installation *Pueblo del Sol* de—by Conchita Benavides [Laura González, Cuauhtémoc Medina, Rina Epelstein], *Si Colón supiera...*, Museo de Monterrey, Monterrey, 1992
Fotografía a color—Color photograph
10.1 x 15.7 cm

107. *Pueblo del Sol* de—by Conchita Benavides, *Si Colón supiera...*, Museo de Monterrey, Monterrey, 1992
Detalles de instalación—Installation details. 2 fotografías a color—color photographs
10.1 x 15.7 cm

108. *Aguas* de—by Eugenia Vargas [detalle], *Si Colón supiera...*, Museo de Monterrey, Monterrey, 1992
2 fotografías a color—color photographs
10.1 x 15.7 cm

109. *Plantas que curan, plantas que matan* de—by Celia Álvarez Muñoz, *Si Colón supiera...*, Museo de Monterrey, Monterrey, 1992
Vistas de exhibición—Exhibition views. Fotografía a color—Color photograph
10.1 x 15.7 cm

Fondo Olivier Debroise, Centro de Documentación Arkheia, MUAC (DiGAV, UNAM)

2.3 Festival Cervantino (1992–1995)

110. Olivier Debroise

Las mujeres de Lola, Museo Regional de Guanajuato. Alhóndiga de Granaditas, Guanajuato, 1992
Lista de retratos para la exhibición—Exhibition portraits list. Manuscrito—Handwritten
28 x 21.5 cm

111. Rina Epelstein, Ana Isabel Pérez Gavilán

Alberto Castro Leñero.

Fragmentaciones, Museo Regional de Guanajuato. Alhóndiga de Granaditas, Guanajuato, 1992
Descripción de la exhibición—
Description of the exhibition.
Mecanoscrito—Typewritten
28 x 21.5 cm c/u—each one

112. Objeto-Sujeto, Museo Regional de Guanajuato. Alhóndiga de Granaditas, Guanajuato, 1993
Folleto de la exposición—Exhibition booklet. Offset
24 x 20 cm

113. Objeto-Sujeto, Museo de Monterrey, Monterrey, 1994
Folleto de la exposición—Exhibition booklet. Offset
28 x 14 cm
Cortesía—Courtesy Pilar García

114. Pilar García

Fichas para guion museográfico de—Files for museographic script of *Objeto-Sujeto* (5), Museo Regional de Guanajuato. Alhóndiga de Granaditas, Guanajuato, 1993
Recortes pegados sobre fotocopias—Clippings glued on photocopies
21.5 x 28 cm
Cortesía—Courtesy Pilar García

115. Pilar García y Rina Epelstein

Objeto-Sujeto, Museo Regional de Guanajuato. Alhóndiga de Granaditas, Guanajuato, 1993
Discurso inaugural de la exposición—
Inaugural speech of the exhibition.
Mecanoscrito—Typewritten
28 x 21.5 cm
Cortesía—Courtesy Pilar García

116. Pilar García, Rina Epelstein
Objeto-Sujeto, Museo Regional de Guanajuato. Alhóndiga de

Granaditas, Guanajuato, 1993
Borrador de texto curatorial—Draft of curatorial text. Manuscrito—
Handwritten
28 x 21.5 cm
Cortesía—Courtesy Pilar García

117. Francisco Toledo

Correspondencia sobre exposición—
Correspondence on the exhibition
Objeto-Sujeto, Museo de Arte Contemporáneo de Oaxaca, Oaxaca, 8/03/1993
Mecanoscrito con firma autógrafa—
Typewritten with sign
28 x 21.5 cm

118. Del (mal) uso de la fotografía, Museo Regional de Guanajuato. Alhóndiga de Granaditas, Guanajuato, 1994
Hoja suelta de la publicación del—
Loose leaf from the publication of the XXI Festival Cervantino. Offset
24 x 20 cm

119. Olivier Debrouse

Breve diccionario para entender—
Brief dictionary to understand *Del (mal) uso de la fotografía*, Museo Regional de Guanajuato. Alhóndiga de Granaditas, Guanajuato, 1994
Inyección de tinta—Inkjet
28 x 21.5 cm c/u—each one

2.4 Otros proyectos—Other projects

120. 3Angular, Ex-convento de la Merced, Ciudad de México, 1995
Invitación a la exposición—Exhibition invitation. Copia de exhibición—
Exhibition copy

121. Silvia Gruner

El nacimiento de Venus, Ex-Convento de la Merced, Ciudad de México, 1995
Vista de la instalación—Installation view. Copia de exhibición—
Exhibition copy
Cortesía—Courtesy Silvia Gruner

122. Pablo Vargas Lugo

Finale (Japón), Ex-Convento de la Merced, Ciudad de México, 1995
Vistas de la instalación—Installation views. Copia de exhibición—
Exhibition copy
Cortesía—Courtesy Pablo Vargas Lugo

123. Debate con artistas

guatemaltecos de la exposición—
Debate with Guatemalan artists from the exhibition *3Angular*, Curare, Ciudad de México, 6/04/1995
Invitación—Invitation. Fotocopia—
Photocopy
28 x 21.5 cm

**2.4 Exposiciones en Curare—
Exhibitions at Curare (1994–1996)**

124. Francis Aljys. Fabiola, Curare, Ciudad de México, 1994
Folleto de la exposición—Exhibition booklet. Offset y recorte—and clipping
21.5 x 14 cm
Cortesía—Courtesy Francis Aljys

**Autor no identificado—
Unidentified author**

125. Francis Aljys. Fabiola, Curare, Ciudad de México, 1994
Calco sobre papel albanene—
Tracing on Albanene paper
8 x 14.5 cm

126. Francis Aljys. Fabiola, Curare, Ciudad de México, 1994
Vista de la exposición—Exhibition view. Fotografía a color—Color photograph
10.1 x 15 cm

127. Francis Aljys. Fabiola, Curare, Ciudad de México, 1994
Volante de la exposición—Flyer for the exhibition. Copia de exhibición—
Exhibition copy
Cortesía—Courtesy Francis Aljys

128. Lorna Scott Fox

"La sensualidad de las ideas", *El Reforma*, 16/09/1994

Recorte de prensa—Newspaper clipping. Copia de exhibición—Exhibition copy
Cortesía—Courtesy Francis Alÿs

129. Cuauhtémoc Medina

Fabiola, Curare, Ciudad de México, 1994

Descripción del proyecto curatorial—Description of the curatorial project.
Inyección de tinta—Inkjet
28 × 21.5 cm

130. Inauguración de las

exposiciones—opening of the exhibitions *Fabiola y—*and *Style*, Curare, Ciudad de México, 1994

Video Betacam digitalizado—Digitized Betacam video
40' 01"

Cortesía—Courtesy Emiliano Rocha, Gregorio Rocha

131. Terence Gower. Style, Curare, Ciudad de México, 1994

Folleto de la exposición—Exhibition booklet. Offset
35.3 × 21.7 cm

132. Terence Gower

Fax con diseño para folleto de la exposición—Fax with the booklet design for the exhibition *Style*, Curare, Ciudad de México, 1994
Manuscrito y fax—Handwritten and fax
45 × 21.5 cm

133. Terence Gower. Style, 1993

Documentación de obra para exposición—Work documentation for exhibition. Inyección de tinta—Inkjet
28 × 21.5 cm

134. Lola Álvarez Bravo: fotografías editas e inéditas, Curare, Ciudad de México, 1994

Invitación a la exposición—Exhibition invitation. Inyección de tinta—Inkjet
28 × 21.5 cm

135. Yishai Jusidman. Los payasos [1991–1992], Curare, Ciudad de México, 1994

Folleto de la exhibición—Exhibition booklet. Fotocopia—Photocopy
21.5 × 28 cm

136. Yishai Jusidman. Los payasos [1991–1992], Curare, Ciudad de México, 1994

Vistas de exposición—Exhibition views. Copias de exhibición—Exhibition copies
Cortesía—Courtesy Yishai Jusidman

137. Jeff Colby. Anatomía México, Curare, Ciudad de México, 1995

Invitación a la exposición—Exhibition invitation. Offset
21.5 × 14 cm

138. Jeff Colby. Anatomía México, Curare, Ciudad de México, 1995

Folleto de la exposición—Exhibition booklet. Offset
19.5 × 9 cm

139. Sylvia Navarrete

"Jeff Colby: Poética del sufrimiento", suplemento—supplement *Letra S* de—of *El Nacional*, octubre—October, 1995
Recorte de prensa—Newspaper clipping
38 × 29 cm

140. Autor no identificado—Unidentified author

Montaje de—Mounting of *Anatomía México* [Sylvia Navarrete, Jeff Colby, Thomas Carlson, Armando Sáenz], Curare, Ciudad de México, 1995
Fotografía a color—Color photograph. Copia de exhibición—Exhibition copy
10.1 × 15.7 cm
Cortesía—Courtesy Sylvia Navarrete

141. María Guerra

Eduardo Abaroa. Bitácora artística, Curare, Ciudad de México, 1996
Folleto de la exposición—Exhibition booklet. Fotocopia—Photocopy
21.5 × 14 cm

142. Convocatoria de recolección de material para—Call for the collection of material for Eduardo Abaroa. Bitácora artística, Curare, Ciudad de México, 1996
Fotocopia—Photocopy
14 × 21.5 cm

Eduardo Abaroa

143. Bitácora artística, Curare, Ciudad de México, 1996
Vista de montaje—Mounting view. Copia de exhibición—Exhibition copy

144. Tumores paleontológicos (1995), Curare, Ciudad de México, 1996
Vista de montaje—Mounting view. Copia de exhibición—Exhibition copy

145. "Cefalea" 7000 aspirinas, pegamento caliente y alambre (1995), Curare, Ciudad de México, 1996
Vista de montaje—Mounting view. Copia de exhibición—Exhibition copy

146. Vicisitudes iniciáticas (1995), Curare, Ciudad de México, 1996
Vista de montaje—Mounting view. Copia de exhibición—Exhibition copy

147. Serie Sea Monkeys, Curare, Ciudad de México, 1996
Vista de montaje—Mounting view. Copia de exhibición—Exhibition copy
Cortesía—Courtesy Eduardo Abaroa

148. Osvaldo Sánchez

"El mercado de las carencias", *El ojo breve*, 27/03/1996

Fotocopia—Photocopy
28 x 21.5 cm

149. Anthony Wright

"A voyage through the art of Eduardo Abaroa", *Mexico City Times*, 8/03/1996

Recorte de prensa—Newspaper clipping
30 x 38 cm

150. De presos, Curare, Ciudad de México, 25/07/1996

Anuncio de exposición—Exhibition announcement. Fax
28 x 21.5 cm

151. James Oles, Carol Sullivan

De presos, Curare, Ciudad de México, 1996

Texto curatorial de la exposición—Curatorial text for the exhibition.
Fotocopia—Photocopy
28 x 21.5 cm

Autor no identificado—

Unidentified author

152. Cuatroporquince, activación de la exposición—activation of the exhibition [De izquierda a derecha—From left to right: Melanie Smith, Rafael Ortega, Sarah Minter, Gregorio Rocha, Olivier Debroise], Curare, Ciudad de México, 1996
Fotografía a color—Color photograph
12.1 x 9 cm

153. Cuatroporquince, activación de la exposición—activation of the exhibition [Laureana Toledo, Liliana del Río], Curare, Ciudad de México, 1996
Fotografía a color—Color photograph
12.1 x 9 cm

154. Cuatroporquince, activación de la exposición—activation of the exhibition [Armando Sáenz (atrás—back), James Oles (frente—front)], Curare, Ciudad de México, 1996
Fotografía a color—Color photograph
12.1 x 9 cm

155. Cuatroporquince, activación de la exposición—activation of the exhibition [Melanie Smith (frente—front), Rafael Ortega], Curare, Ciudad de México, 1996
Fotografía a color—Color photograph
12.1 x 9 cm

156. Blanca Ruiz

"Los artistas se toman la foto", *El Reforma*, 15/10/1996
Recorte de prensa—Newspaper clipping
29.5 x 35.5 cm

157. Armando Sáenz Carrillo

Obra original para la exposición—Original work for the exhibition
Cuatroporquince, Curare, Ciudad de México, 1996
Impresión fotográfica—Photographic print
46 x 38 cm
Colección particular—Private collection

158. LAX-Benito Juárez, Curare, Ciudad de México, 1996
Invitación a la exposición—Exhibition invitation. Fotocopia—Photocopy
28 x 21.5 cm

Francesco Siqueiros

159. Presentación del Nopal-Press para la exposición—Presentation of Nopal-Press for the exhibition
LAX-Benito Juárez, Curare, Ciudad de México, 1996
Texto curatorial de la exposición—Curatorial text for the exhibition.

Fotocopia—Photocopy
28 x 21.5 cm

160. LAX-Benito Juárez, Curare, Ciudad de México, 1996
Texto curatorial de la exposición—Curatorial text for the exhibition.
Fotocopia—Photocopy
28 x 21.5 cm

161. LAX-Benito Juárez, Curare, Ciudad de México, 1996
Texto curatorial de la exposición—Curatorial text for the exhibition.
Fotocopia—Photocopy
28 x 21.5 cm

162. Héctor Díaz León Diez

"Nopal Press, un puente cultural entre artistas y galerías de Estados Unidos y México", 11/11/1996
Recorte de prensa—Newspaper clipping
28 x 21.5 cm

3. ENCUENTROS. INICIATIVAS PARA LA DISCUSIÓN Y LA REFLEXIÓN—ENCOUNTERS: INITIATIVES FOR DISCUSSION AND REFLECTION

3.1 Cursos, conferencias, seminarios y talleres—Courses, conferences, seminars and workshops (1991–1996)

163. Calendario de actividades—Calendar of activities, Curare, ca. 1993
Mecanoscrito—Typewritten
28 x 21.5 cm

164. "Wow! Después de treinta siglos", Gobi Stromberg, Curare, Ciudad de México, 31/08/1991
Anuncio de conferencia—Conference announcement. Impresión sobre papel—Print on paper
28 x 21.5 cm

165. Propuesta de mesa redonda—Roundtable proposal. Impresión sobre papel—Print on paper
28 × 21.5 cm

166. “La representación del cuerpo en el siglo xx”, Silvia Gruner y—and “La creación plástica como juego”, Gustavo Pérez Monzón, Curare, Ciudad de México, 1992
Invitación a los cursos—Invitation to courses. Fotocopia—Photocopy
28 × 21.5 cm

167. “Nuevas lecturas de la posmodernidad”, Luz María Sepúlveda y—and “Arte mexicano contemporáneo a través de los museos”, Ana Isabel Pérez Gavilán, Curare, Ciudad de México, 1992
Invitación a los cursos—Invitation to courses. Fotocopia—Photocopy
28 × 21.5 cm

168. Charla con la curadora de arte contemporáneo—Talk with the contemporary art curator Kelie Jones, Curare, Ciudad de México, 2/12/1993
Invitación a la charla—Invitation to talk. Fotocopia—Photocopy
28 × 21.5 cm

169. Charla—Talk “Dismal Science”, Allan Sekula, Curare, Ciudad de México, 25/03/1993
Invitación a la charla—Invitation to talk. Fotocopia—Photocopy
28 × 21.5 cm

170. “Temístocles 44 y Zona”, ciclo de conferencias—cycle of conferences “Martes de Cuauhtémoc”, Curare, Ciudad de México, 6/07/1993
Video Betacam digitalizado—Digitized Betacam video
124' 30"

171. Invitación a la discusión—Invitation to the discussion “Conceptualidades a un cuarto de siglo” [con—with Felipe Ehrenberg], ciclo—cycle “Martes de Cuauhtémoc”, Curare, Ciudad de México, 3/08/1993
Volante—Flyer. Fotocopia—Photocopy
28 × 21.5 cm

172. “Conceptualidades a un cuarto de siglo” [con—with Cuauhtémoc Medina, Felipe Ehrenberg, Karen Cordero, Olivier Debroise], ciclo—cycle “Martes de Cuauhtémoc”, Curare, Ciudad de México, 3/08/1993
Video Betacam digitalizado—Digitized Betacam video
121' 55"

173. Discusión con—Discussion with Helen Escobedo, ciclo—cycle “Martes de Cuauhtémoc”, Curare, Ciudad de México, 1993
Video Betacam digitalizado—Digitized Betacam video
92' 45"

174. Invitación a la discusión—Invitation to the discussion “En México/Fuera de México” con—with Melanie Smith, Yishai Jusidman, ciclo—cycle “Martes de Cuauhtémoc”, Curare, Ciudad de México, 23/11/1993
Volante—Flyer. Fotocopia—Photocopy
28 × 21.5 cm

175. Invitación a la discusión—Invitation to the discussion “Arte violento”, con el colectivo Semefo, Arturo Rodríguez Döring, ciclo—cycle “Martes de Cuauhtémoc”, Curare, Ciudad de México, 15/03/1994
Volante—Flyer. Fotocopia—Photocopy
28 × 21.5 cm

176. “Arte violento”, con el colectivo—with the collective Semefo y—y and Arturo Rodríguez Döring, ciclo “Martes de Cuauhtémoc”, Curare, Ciudad de México, 15/03/1994
Video Betacam digitalizado—Digitized Betacam video
105' 19"

177. Ciclo de conferencias—Cycle of talks “Falsos”, GAM, Ciudad de México, 23–24/03/1994
Volante—Flyer. Fotocopia—Photocopy
28 × 21.5 cm

178. Lista de obras falsas del INAH para planeación de la exposición en el marco del ciclo de conferencias—List of fake INAH pieces for planning the exhibition in the context of the cycle of talks “Falsos”, 17/03/1994
Fotocopia—Photocopy
28 × 21.5 cm

179. “Falsos”, GAM, Ciudad de México, 23–24/03/1994
Programa del ciclo de conferencias—Program for the cycle of talks. Fotocopia—Photocopy
Organización—Organization: Curare, GAM
28 × 21.5 cm

180. José Alberto Manrique “Falsos”, *La Jornada*, 30/03/1994
Recorte de prensa—Newspaper clipping
17.5 × 21.5 cm

181. Invitación a la charla—Invitation to the talk “Arte en fibra y productos en fibra”, con—with Clare Walmsley, ciclo “Martes de Cuauhtémoc”, Curare, Ciudad de México, 5/04/1994
Volante—Flyer. Fotocopia—Photocopy
28 × 21.5 cm

182. Invitación a la charla con—
Invitation to the talk with Marta
Palau, ciclo—cycle “Martes de
Cuauhtémoc”, Curare, Ciudad de
México, 28/06/1994
Volante—Flyer. Fotocopia—
Photocopy
28 x 21.5 cm

183. Invitación a la charla—Invitation
to the talk “Arte húngaro actual”
con—with Istvan Orosz, Judith
Sarosdy, ciclo—cycle “Martes de
Cuauhtémoc”, Curare, Ciudad de
México, 1/07/1994
Volante—Flyer. Fotocopia—
Photocopy

184. Invitación a la charla—Invitation
to the talk “Canal 6 de julio” con—
with Lourdes Grobet, ciclo—cycle
“Martes de Cuauhtémoc”, Curare,
Ciudad de México, 19/07/1994
Volante—Flyer. Fotocopia—
Photocopy
28 x 21.5 cm

185. Invitación a la charla—Invitation
to the talk “Fotografía española
contemporánea (1936–1986)” con—
with Manuel García, Curare, Ciudad
de México, 4/07/1994
Volante—Flyer. Fotocopia—
Photocopy
28 x 21.5 cm

186. “Fotógrafos afroamericanos”
con—with Deborah Willis, Curare,
Ciudad de México, 19/05/1994
Volante—Flyer. Fotocopia—
Photocopy
28 x 21.5 cm

187. “Se oyen miradas en el callo”
con—with Guillermo Santamarina,
Curare, Ciudad de México,
19/01/1995
Volante—Flyer. Fotocopia—
Photocopy
28 x 21.5 cm

188. “La mediación del cuerpo y
las políticas del cuerpo durante
la administración de Franklin
Delano Roosevelt” por—by Sally
Stein, Curare, Ciudad de México,
6/07/1995
Volante—Flyer. Fotocopia—
Photocopy
28 x 21.5 cm

189. “Problemas de identidades
en el arte, hoy” por—by Yves
Michaud, Curare, Ciudad de México,
24/10/1995
Volante—Flyer. Fotocopia—
Photocopy
28 x 21.5 cm

190. Charla con Rubén Gallo sobre
la exposición—Talk with Rubén Gallo
on the exhibition “Tendencias: nuevo
arte en la Ciudad de México”, Curare,
Ciudad de México, 11/01/1996
Volante—Flyer. Fotocopia—
Photocopy
28 x 21.5 cm

191. “Imágenes deseadas: el
problema fotográfico de la
pornografía infantil” por—by Anne
Higonnet, Curare, Ciudad de México,
18/01/1996
Volante—Flyer. Fotocopia—
Photocopy
28 x 21.5 cm

192. Charla con—Talk with Gabriel
Kuri, ciclo—cycle “Martes de
Cuauhtémoc”, Curare, Ciudad de
México, 23/01/1996
Invitación a la charla—Invitation to
the talk. Fotocopia—Photocopy
28 x 21.5 cm

193. Programa y contenidos
del—Program and contents for the
“Diplomado de especialización de
crítica aplicada a las artes visuales”
organizado por—organized by
Curare, Museo de Monterrey,
Monterrey, 1996

Mecanoescrito—Typewritten
28 x 21.5 cm

194. Comunicado oficial de Curare
sobre la—Official communiqué
by Curare on the Ley de Fomento
y Difusión de la Cultura “Por
la creación de un organismo
constitucional autónomo de la
cultura”, 24/08/2004
Copia de exhibición—Exhibition copy
28 x 21.5 cm
Cortesía—Courtesy Esther Acevedo

195. “Industria cultural vs diversidad
cultural”, *La Jornada*, 10/10/2004
Recorte de prensa—Newspaper
clipping. Copia de exhibición—
Exhibition copy
Cortesía—Courtesy José Luis Barrios

3.2 Cine de Vanguardia y Videoarte—Avant-Garde Film and Video Art

196. Enrique Ortega
Programa y contenidos del ciclo—
Program and contents of the cycle
“Cine imagen: El cine de vanguardia
(1920–1986)”, Filmoteca de la UNAM,
Ciudad de México, 1992
Fotocopias engargoladas—Binding
with photocopies
28 x 21.5 cm

197. “Cine imagen: El cine de
vanguardia (1920–1986)”, Curare,
Ciudad de México, 1992
Programa de las actividades del
seminario—Activity program of the
seminar. Fotocopias—Photocopies
28 x 21.5 cm

198. “Cine imagen: El cine de
vanguardia (1920–1986)”, Curare,
Ciudad de México, 1992
Volante del ciclo de proyecciones—
Flyer for the film cycle. Fotocopias—
Photocopies
28 x 21.5 cm

199. Discusión con el cineasta—Discussion with the filmmaker Kenneth Anger, organizado por—organized by DGAC, UNAM, Curare, 13/09/1993

Anuncio de la discusión—Discussion announcement. Impresión sobre papel—Print on paper
28 x 21.5 cm

200. “El cineasta Kenneth Anger visitará México...”, *La Jornada*, 10/09/1993

Recorte de prensa pegado sobre papel—Newspaper clipping paste on paper
11 x 7.5 cm

201. Programa de la visita del cineasta—Program of the visit of the filmmaker Kenneth Anger, Curare, Ciudad de México, 1993
Mecanoescrito engrapado con anotaciones—Stapled typewritten with annotations
28 x 21.5 c/u—each one

202. Carta del Consejo Británico sobre el ciclo de cine de—Letter from the British Council on the film cycle by Derek Jarman, Curare, Ciudad de México, 23/09/1993
Mecanoescrito—Typewritten
28 x 21.5 cm c/u—each one

203. Fotogramas de películas de—Stills from the movies by Derek Jarman, 1993
Fotocopia—Photocopy
28 x 21.5 cm c/u—each one

204. Ken Shulman
“Sida sin lágrimas: habla Derek Jarman”, *La Jornada*, 1993
Fotocopia—Photocopy
28 x 21.5 cm

205. Presentación del video—Presentation of the video *Surname*

Viet, Given Name Nam, Gregorio Rocha y—and Jesse Lerner, Curare, Ciudad de México, 25/11/1993
Volante—Flyer. Fotocopia—Photocopy
28 x 21.5 cm

206. Primer festival de video hecho por mujeres—First festival of video art by women, organizado por—organized by Telemanita, Curare, Ciudad de México, 27/03/1994
Anuncio y programa—Announcement and program. Fotocopia en hoja de color—Photocopy on color sheet
28 x 21.5 cm

207. *Videos lésbicos*, El Clóset de Sor Juana, Ciudad de México, 1994
Programa—Program. Fotocopia en hoja de color—Photocopy on color sheet
Organización—Organization: Telemanita
28 x 21.5 cm

208. Dolores Corrales Soriano
“Primer festival de video hecho por mujeres”, *El Universal*, 1994
Recorte de prensa pegado sobre papel—Press clipping glued on paper
28 x 21.5 cm

209. Jornada de cortometraje mexicano—Day of Mexican shorts, Cineteca Nacional, Ciudad de México, 1994
Folleto—Booklet. Offset
27 x 21 cm

210. Jornada de cortometraje mexicano—Day of Mexican shorts, Cineteca Nacional, Ciudad de México, 1994
Invitación—Invitation. Impresión tipográfica—Typographic print
12 x 16 cm

211. Estreno de la película—Inauguration of the film *Fronterlandia*, Rubén Ortiz Torres, Jesse Lerner, Curare, Ciudad de México, 11/04/1995
Volante—Flyer. Fotocopia—Photocopy
28 x 21.5 cm

212. Presentación de la serie—Presentation of the series *Guerras e imágenes* de—by Gregorio Rocha, Curare, Ciudad de México, 26/07/1997
Volante—Flyer. Fotocopia—Photocopy
28 x 21.5 cm

3.5 Noche de muertos por sida—Night of the dead by AIDS (1994–1996)

213. *Calaveras del sida*, 4/01/1994
Propuesta del proyecto—Project proposal. Mecanoescrito—Typewritten
28 x 21.5 cm

214. *Primera velada de noche de muertos por sida*, Corredor Cultural de la Roma, Ciudad de México, 1994
Convocatoria—Call. Fotocopia—Photocopy
28 x 21.5 cm

215. *Primera velada de noche de muertos por sida*, Corredor Cultural de la Roma, Ciudad de México, 1994
Anuncio—Announcement. Fotocopia—Photocopy
28 x 21.5 cm

216. *Primera velada de noche de muertos por sida*, Corredor Cultural de la Roma, Ciudad de México, 1994
Programa—Program. Fotocopia—Photocopy
28 x 21.5 cm

217. *Primera velada de noche de muertos por sida*, Corredor Cultural de la Roma, Ciudad de México, 1994
Lista de videos—List of videos.
Impresión sobre papel y manuscrito—Print on paper and handwritten
28 x 21.5 cm c/u—each one

218. Suplemento—Supplement
“Perfil” de—of *La Jornada*, ilustrado con calaveras de la autoría de artistas contemporáneos por convocatoria de—illustrated with skulls by contemporary artists by call of Curare, 1/11/1994
Offset. Cópia de exhibición—Exhibition copy

219. Francisco Toledo
Calaveras del sida para el suplemento—for the supplement “Perfil”, *La Jornada*, 1994
Dibujos—Drawings. Fax (24 hojas—pages)
21.5 x 28 cm c/u—each one

220. *Segunda velada de noche de muertos por sida*, Corredor Cultural de la Roma, Ciudad de México, 1/11/1995
Programa—Program. Offset
21.5 x 14 cm

221. *Tercera velada de noche de muertos por sida*, Corredor Cultural de la Roma, Ciudad de México, 1/11/1996
Programa—Program. Offset
21.5 x 14 cm

222. Autor no identificado—
Unidentified author *Tercera velada de noche de muertos por sida*, Corredor Cultural de la Roma, Ciudad de México, 1/11/1995
2 fotografías a color—color photographs
10.16 x 15.74 cm c/u—each one

4. OTRAS HISTORIAS. EXPLORACIONES HISTORIOGRÁFICAS—OTHER HISTORIES: HISTORIOGRAPHIC EXPLORATIONS

4.1 Programa de Intercambio, Fideicomiso para la Cultura— Exchange Program, Endowment for Culture (1992–1993)

223. Propuesta para el—Proposal for the “Programa de intercambio”, Fideicomiso para la Cultura, 22/02/1992
Mecanoescrito—Typewritten
28 x 21.5 cm

224. Formato de solicitud para el—Request form for the “Programa de intercambio”, Fideicomiso para la Cultura, 1992
Offset
28 x 21.5 cm

225. Resultados y comentarios del—Results and comments for the “Programa piloto de visitantes de Curare”, Fideicomiso para la Cultura 1993
Mecanoescrito—Typewritten
28 x 21.5 cm

226. Beneficiarios del—Beneficiaries of the Fideicomiso para la Cultura, 1993
Recorte de prensa—Newspaper clipping
28 x 21.5 cm

227. Convocatoria del—Call of the “Programa de intercambio” Fondo para la cultura [inglés—english], 1/09/1992
Volante—Flyer. Inyección de tinta—Inkjet
28 x 21.5 cm

228. “¿Cómo escribir la historia del arte moderno después del nuevo orden mundial?” por—by Serge Guilbaut, Curare, Ciudad de México, 27/10/1992
Invitación al seminario—Seminar invitation. Fotocopia—Photocopy
28 x 21.5 cm

229. “¿Cómo escribir la historia del arte moderno después del nuevo orden mundial?” por Serge Guilbaut, Curare, Ciudad de México, 27/10/1992
Video Betacam digitalizado—Digitized Betacam video
233' 05"

230. Participantes del seminario—Seminar participants “¿Cómo escribir la historia del arte moderno después del nuevo orden mundial?” de—by Serge Guilbaut, Curare, Ciudad de México, 27/10/1992
4 fotogramas—stills. Copias de exhibición—Exhibition copies

231. Olivier Debroise
Transcripción y traducción de la ponencia—Transcription and translation of the talk by Serge Guibault, 27/10/1992
Manuscrito—Handwritten
28 x 21.5 cm c/u—each one

232. “Nuevas lecturas y nuevas interpretaciones del mundo prehispánico”, Mary Ellen Miller, MNA, Ciudad de México/Cacaxtla, Tlaxcala, 17–18/03/1993
Invitación al taller—Workshop invitation. Fotocopia—Photocopy
Organización—Organization: Curare, INAH
28 x 21.5 cm

233. “Ciudades Mayas” por—by Mary Ellen Miller, MNA, Ciudad de México, 16/03/1993

Invitación al taller—Workshop invitation. Fotocopia—Photocopy
Organización—Organization: Curare, INAH
28 x 21.5 cm

234. Conferencia de—Conference by Elizabeth Sussman y—and John Hanhardt, curadores de la bienal del Whitney—curators of the Whitney Biennial, Curare, Ciudad México, 18/05/1993
Invitación a la conferencia—Invitation to the conference. Fotocopia—Photocopy
28 x 21.5 cm

235. Autor no identificado—Unidentified author
Grupo de historiadores del arte durante el—Group of art historians during the XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte, La Quemada, Zacatecas, 1993
2 fotografías a color—color photographs
10.16 x 15.74 cm

4.2 Revisiones a la Historia del Arte Mexicano—Explorations of the History of Mexican Art, (1994–1997)

236. Rockefeller Foundation Annual report [Reporte anual Fundación Rockefeller], 1993
Offset
29 x 21.5 cm

237. “Revisiones de la historia del arte en México”, 1994
Folleto de convocatoria—Booklet of the call. Offset
21 x 9 cm

238. Programa de becas—Scholarship program “Revisiones de la historia del arte en México”, 1994
Formato de aplicación—

Application form. Offset
28 x 21.5 cm

239. Programa—Program
“Revisiones de la historia del arte en México”, 1996
Lista de becarios—List of fellows. Impresión sobre papel—Print on paper
29 x 21.5 cm

240. Serge Guilbaut
Sobre la desaparición de obras de arte, Ciudad de México, Curare/Fonca, 1996
Libro—Book. Offset
20.5 x 15 cm

241. Folder del proyecto de exposición conmemorativa del primer centenario de David Alfaro Siqueiros—Folder for the commemorative exhibition project for David Alfaro Siqueiros’s centennial, *Siqueiros. Nuevas lecturas*, 1995
Inyección de tinta—Inkjet
29 x 23 cm

242. Simposio—Symposium “Otras rutas hacia Siqueiros”, 1995
Formato de convocatoria—Request form. Fotocopia—Photocopy
28 x 21.5 cm

243. Convocatoria para el simposio—Call for the symposium “Otras rutas hacia Siqueiros”, *El Universal*, 22/07/1995
Inserción en prensa. Fotocopia—Photocopy
28 x 21.5 cm

244. Simposio—Symposium “Otras rutas hacia Siqueiros”, 1995
Lista de ponencias—List of talks. Fotocopia—Photocopy
28 x 21.5 cm

245. “Otras rutas hacia Siqueiros”, Munal, Ciudad de México, 1996
Folleto—Booklet. Offset
Organización—Organization: Curare, Museo Nacional de Arte
24 x 21 cm c/u—each one

246. “Otras rutas hacia Siqueiros”, Ciudad de México, Munal/Patronato Munal/Conaculta/INBA/Curare, 1997
Offset
27 x 18 cm
Edición—Edition: Olivier Debroise

247. Programa de la primera reunión de investigadores para—Agenda of the first meeting of researchers “Revisiones de la Historia del Arte en México. Los discursos sobre arte latinoamericano”, 1997
Fotocopia—Photocopy
28 x 21.5 cm

248. *Megalópolis, la modernización de la Ciudad de México en el siglo XX*, Museo Tamayo Arte Contemporáneo, Ciudad de México, 1998
Folleto del coloquio—Colloquium booklet. Serigrafía—Silkscreen
Organización—Organization: Curare, Goethe Institute, Museo Tamayo Arte Contemporáneo
21 x 9 cm

249. “¿Hacia otra historia del arte?”, Museo Tamayo Arte Contemporáneo, Ciudad de México, 2001
Folleto del coloquio—Colloquium booklet. Offset
21.5 x 14 cm

250. Coloquio—Colloquium “¿Hacia otra historia del arte?”, Museo Tamayo Arte Contemporáneo, Ciudad de México, 2001
Audio. Cassettes de audio digitalizados—Digitized audio cassettes
67’ 43”

4.3 Coleccionismo e iniciativa privada—Collectionism and Private Enterprise

251. Análisis histórico-estético de la colección Femsa—Historical-aesthetic analysis of the Femsa collection, 2001–2003
Copia de exhibición—Exhibition copy
Cortesía—Courtesy Esther Acevedo

252. Propuesta de trabajo para la dictaminación de la colección Femsa—Proposal for evaluating the Femsa collection, 2001–2003
Copia de exhibición—Exhibition copy
Cortesía—Courtesy Esther Acevedo

253. Obras de la colección Femsa—Pieces from the Femsa collection, 2001–2003
8 fotografías—photographs. Copia de exhibición—Exhibition copy
Cortesía—Courtesy Esther Acevedo

254. Propuesta de trabajo para la dictaminación de la colección Televisa—Proposal for evaluating the Televisa collection, 2004–2006
Copia de exhibición—Exhibition copy
Cortesía—Courtesy Esther Acevedo

255. Televisa/Curare “Programa de fortalecimiento de la colección Televisa: arte y cultura visual”, 2004
Proyecto de trabajo—Work project. Inyección de tinta, engargolado—Inkjet, binding
28 x 21.5 cm
Cortesía—Courtesy Esther Acevedo

4.4 Hacia otra historia del arte en México—Toward Another History of Art in Mexico

256. *Hacia otra historia del arte en México vol. I: De la estructuración colonial a la exigencia nacional (1780–1860)*, Ciudad de México, Conaculta, 2001

Libro—Book. Offset
Coordinación—Coordination: Esther Acevedo
23 x 17 cm

257. *Hacia otra historia del arte en México vol. II: La amplitud del modernismo y la modernidad (1861–1920)*, Ciudad de México, Conaculta, 2001
Libro—Book. Offset
Coordinación—Coordination: Stacie Widdifield
23 x 17 cm

258. *Hacia otra historia del arte en México vol. III: La fabricación del arte nacional a debate (1920–1950)*, Ciudad de México, Conaculta, 2004
Libro—Book. Offset
Coordinación—Coordination: Esther Acevedo
23 x 17 cm

259. *Hacia otra historia del arte en México vol. IV.: Disolvencias (1960–2000)*, Ciudad de México, Conaculta, 2004
Libro—Book. Offset
Coordinación—Coordination: Issa María Benítez
23 x 17 cm

260. Invitación a la presentación de la colección—Invitation to the presentation of the collection *Hacia otra historia del arte en México*, Museo Tamayo Arte Contemporáneo, Ciudad de México, 2004
Offset
14 x 14 cm

261. Cuauhtémoc Medina
“Disolvencias”, *El Ojo Breve, Reforma*, 27/04/2005
Recorte de prensa—Newspaper clipping
14.5 x 34 cm

4.5 Documents of 20th Century Art Latin American and Latino Art, ICAA

262. *Resisting Categories: Latin American and/or Latino?*, Houston, MFAH, ICAA, 2004
Libro—Book. Offset
24 x 18 cm
Cortesía—Courtesy Pilar García

263. “Documents of 20th-Century Latin American and Latino Art”, Houston, ICAA, MFAH, 2007
Fólder de proyecto—Project folder. Offset
30.5 x 23 cm

264. Autor no identificado—Unidentified author
Equipo de Curare digitalizando documentos históricos en la—Curare team digitalizing historical documents at the Biblioteca y Hemeroteca Nacional, ca. 2005
Fotografía a color—Color photograph. Copia de exhibición—Exhibition copy
Cortesía—Courtesy Esther Acevedo

265. Cuadro temático del proyecto—Thematic map of the project
“Documents of 20th Century Latin American and Latino Art”, 2005
Inyección de tinta—Inkjet
28 x 21.5 cm c/u—each one
Cortesía—Courtesy Esther Acevedo

266. Desarrollo temático del proyecto—Thematic development of the project “Documents of 20th Century Latin American and Latino Art, ICAA”, 2005
Inyección de tinta—Inkjet
28 x 21.5 cm
Cortesía—Courtesy Esther Acevedo

267. Navegación en la base de datos del ICAA—Navigating the ICAA

database, 2022

Video digital—Digital video
3' 30"

268. Expediente de cesión de derechos de artículos de Raquel Tibol para—Letter for the cession of rights for Raquel Tibol articles "Documents of 20th Century Latin American and Latino Art", 18/01/2008
Inyección de tinta—Inkjet
28 x 21.5 cm
Cortesía—Courtesy Esther Acevedo

269. Presentación de avances—Progress update Curare/ICAA, Tercera conferencia anual, Houston, 2006
Copias de exhibición—Exhibition copies
Cortesía—Courtesy Pilar García

270. José Juan Tablada "Arte Mexicanista", *El Magazine de la Raza* (1920) [seleccionado por Curare para proyecto—selected by Curare for the project "Documents of 20th Century Latin American and Latino Art"], 2005
Fotocopia—Photocopy
28 x 21.5 cm
Cortesía—Courtesy Esther Acevedo

271. *América*, magazine mensual de la—monthly magazine of the Liga de Escritores de América (1926) [seleccionado por Curare para proyecto—selected by Curare for the project "Documents of 20th Century Latin American and Latino Art"], 2005
Fotocopia—Photocopy
28 x 21.5 cm
Cortesía—Courtesy Esther Acevedo

272. Carta de solicitud—Letter of request Cenidiap, 2005
Copia de exhibición—Exhibition copy
28 x 21.5 cm
Cortesía—Courtesy Esther Acevedo

273. Autorización para el uso de material digitalizado, correspondencia con Cenidiap con motivo del proyecto—Authorization for the use of digitalized material, correspondence with Cenidiap regarding the project "Documents of 20th Century Latin American and Latino Art", 2005
Oficio—Official document.
Fotocopia—Photocopy
28 x 21.5 cm
Cortesía—Courtesy Esther Acevedo

274. ICAA—*Documents of 20th-Century Latin American and Latino Art*, ca. 2010
Video promocional—Promotional video. MP4
9' 34"
Cortesía—Courtesy ICAA, MFAH

275. Inserciones en periódicos para localizar a propietarios de derechos de autor de documentos para el proyecto—Newspaper inserts for localizing the rightsholders of documents for the project "Documents of 20th Century Latin American and Latino Art", *Reforma* y—*and El Universal*, 16/08/2008
Recortes de prensa—Newspaper clippings
Medidas variables—Variable measures
Cortesía—Courtesy Esther Acevedo

5. Circulación Crítica. la publicación periódica de Curare—Critical Circulation: the Curare Magazine

276. *Curare. Espacio crítico para las artes 1*, (primera época—first stage), diciembre—December, 1991
Boletín—Bulletin. Fotocopias—Photocopies
21.5 x 28 cm

277. *Curare. Espacio crítico para las artes 2*, (primera época—first stage), abril—April, 1992
Boletín—Bulletin. Fotocopias—Photocopies
21.5 x 28 cm

278. *Curare. Espacio crítico para las artes 3*, (primera época—first stage), septiembre—September, 1992
Boletín—Bulletin. Fotocopias—Photocopies
21.5 x 28 cm

279. *Curare. Espacio crítico para las artes 4–5*, (primera época—first stage), invierno—Winter 1992—primavera—Spring, 1993
Boletín—Bulletin. Fotocopias—Photocopies
21.5 x 28 cm

280. *Curare. Espacio crítico para las artes 1*, (segunda época—second stage), *La Jornada*, septiembre—September, 1993
Boletín—Bulletin. Inserción en periódico—Newspaper insert
38.5 x 29 cm

281. *Curare. Espacio crítico para las artes 2*, (segunda época—second stage), *La Jornada*, febrero—February, 1994
Boletín—Bulletin. Inserción en periódico—Newspaper insert
38.5 x 29 cm

282. *Curare. Espacio crítico para las artes 3*, (segunda época—second stage), *La Jornada*, junio—June, 1994
Boletín—Bulletin. Inserción en periódico—Newspaper insert
38.5 x 29 cm
Cortesía—Courtesy Francisco Reyes Palma

283. *Curare. Espacio crítico para las artes 4*, (segunda época—second stage), *La Jornada*, octubre—October, 1994

Boletín—Bulletin. Inserción en periódico—Newspaper insert
38.5 x 29 cm
Cortesía—Courtesy Francisco Reyes Palma

284. Curare. Espacio crítico para las artes 5, (segunda época—second stage), enero-marzo—January-March, 1994
Boletín—Bulletin. Offset
33.5 x 22 cm

285. Curare. Espacio crítico para las artes 6, (segunda época—second stage), abril-junio—April-June, 1995
Boletín—Bulletin. Offset
33.5 x 22 cm

286. Curare. Espacio crítico para las artes 7–8, (segunda época—second stage), septiembre—September, 1995–enero—January, 1996
Boletín—Bulletin. Offset
33.5 x 22 cm

287. Curare 9, otoño—Autumn, 1996
Revista—Magazine. Offset
21.5 x 17 cm

288. Curare 10, otoño—Autumn, 1996–primavera—Spring, 1997
Revista—Magazine. Offset
21.5 x 17 cm

289. Curare 11, verano—Summer, 1997
Revista—Magazine. Offset
21.5 x 17 cm

290. Curare 12, enero-junio—January-June, 1998
Revista—Magazine. Offset
21.5 x 17 cm

291. Curare 13, julio-diciembre—July-December, 1998
Revista—Magazine. Offset
21.5 x 17 cm

292. Curare 14, enero-junio—January-June, 1999
Revista—Magazine. Offset
21.5 x 17 cm

293. Curare 15, julio-diciembre—July-December, 1999
Revista—Magazine. Offset
21.5 x 17 cm

294. Curare 16, julio-diciembre—July-December, 2000
Revista—Magazine. Offset
21.5 x 17 cm

295. Curare 17, enero-junio—January-June, 2001
Revista—Magazine. Offset
21.5 x 17 cm

296. Curare 18–19, junio—June, 2001–junio—June, 2002
Revista—Magazine. Offset
21.5 x 17 cm

297. Curare 20, junio—June, 2001–junio—June, 2002
Revista—Magazine. Offset
21.5 x 17 cm

298. Curare 21, enero-junio—January-June, 2003
Revista—Magazine. Offset
21.5 x 17 cm

299. Curare 22, julio-diciembre—July-December, 2003
Revista—Magazine. Offset
21.5 x 17 cm

300. Curare 23, enero-junio—July-December, 2004
Revista—Magazine. Offset
21.5 x 17 cm

301. Curare 24, julio-diciembre—July-December, 2004
Revista—Magazine. Offset
21.5 x 17 cm

302. Curare 25, enero-junio—January-June, 2005
Revista—Magazine. Offset
21.5 x 17 cm

303. Curare 26, enero-junio—January-June 2006
Revista. Offset
21.5 x 17 cm

304. Curare 27, julio-diciembre—July-December, 2006
Revista—Magazine. Offset
21.5 x 17 cm

305. Curare 28, enero-junio—January-June, 2007
Revista—Magazine. Offset
21.5 x 17 cm

306. Curare 29, julio—July, 2007–julio—July, 2008
Revista—Magazine. Offset
21.5 x 17 cm

307. Curare 30–31, julio—July, 2008–julio—July, 2009
Revista—Magazine. Offset
21.5 x 17 cm

308. Curare 32–33, julio—July, 2010
Revista—Magazine. Offset
21.5 x 17 cm

309. Carla Rippey
Prueba de impresión de los números del logotipo de—Print tests of numbers for the graphic identity of Curare, 1994
Negativo de impresión fotomecánica—Negative of photomechanical print
12.5 x 23 cm

310. Convocatoria Edmundo Valadés de apoyo a la edición de revistas independientes—Call for the Edmundo Valadés grant for independent magazines, 1995
Offset
43 x 28 cm

311. Helen Escobedo, Marcos Kurtycz

"La serpiente del metro, acción urbana de Marcos Kurtycz" para revista—for the magazine *Curare*, 1995

Fax
180 x 21.5 cm

312. Héctor León Diez

"Curare, una revista que se asume como espacio para la crítica de las artes plásticas", *La Crónica*, 31/07/1997

Recorte de prensa—Newspaper clipping
35.5 x 21.5 cm

313. Jan Hendrix

Script, 1998

Múltiple para revista—Multiple for magazine *Curare*. Serigrafía—Silkscreen
27 x 30 cm
Cortesía—Courtesy Karen Cordero

314. Silvina Espinosa de los Monteros

"La crítica de arte en México", medio no identificado—unidentified media, 1999

Recorte de prensa—Newspaper clipping
35.5 x 21.5 cm

315. Pruebas de impresión revista—

Print test for the magazine *Curare*

18/19, 2000
Negativo de impresión fotomecánica—Negative of photomechanical print
23.5 x 18.5 cm c/u—each one

316. "Curare y la supervivencia", en la sección—in the section "Sexto sentido", *Reforma*, 21/05/2000

Recorte de prensa—Newspaper clipping
20 x 16 cm

317. Gerardo Suter

Versión 3.1 (la inestabilidad como constante), 2002

Múltiple para revista—Multiple for magazine *Curare*. CD-ROM
12 x 12.5 cm

318. Merry Mac Masters

"Curare cumple una década de actividad", *La Jornada de Enmedio*, 2002

Recorte de prensa—Newspaper clipping
22.5 x 27.5 cm

319. Maria Luisa López

"Curare, diez años", *Milenio*, 23/04/2002

Recorte de prensa—Newspaper clipping
41 x 29.5 cm

320. Marta Palau

Serie—Series *Escaleras*, 2003

Múltiple para revista—Multiple for magazine *Curare* 22. Serigrafía—Silkscreen
21 x 16 cm

321. Máximo González

Cien pesos M.N., 2004

Múltiple para revista—Multiple for magazine *Curare*. Papel perforado—Perforated paper
6.5 x 15.5 cm
Cortesía—Courtesy Pilar García

322. Máximo González

Cien pesos M.N. [Logotipo *Curare*], 2004

Múltiple para revista—Multiple for magazine *Curare*. Papel moneda perforado—Perforated bill
6.5 x 15.5 cm
Cortesía—Courtesy Karen Cordero

323. Maurycy Gomulicki

Pink not Dead, 2008

Múltiple para revista—Multiple for magazine *Curare* 29. Offset
47 x 42 cm

324. Edgar Orlaineta

Merde d'Curateur, 2010

Múltiple para revista—Multiple for magazine *Curare*. Offset
17 x 11 cm

325. Invitación a la presentación

de la revista—Invitation to the presentation of the collection *Curare* 30–31, 5/02/2010
Impresión digital—Digital print.
Copia de exhibición—Exhibition copy
Cortesía—Courtesy Karen Cordero

6. Registros Contemporáneos. El archivo de artistas de Curare—Contemporary Records: The Curare Artists' Archive

326. Selección de 60 folders del archivo de artistas—Selection of 60 folders from the artists' archive, 1988–1991

Material de archivo
23.5 x 29.5 cm c/u—each one

327. Solicitud de Curare material

para conformación del archivo—Request for Curare material to constitute the archive, 1992
Inyección de tinta—Inkjet
28 x 21.5 cm

328. Agradecimiento de Curare por material recibido para el archivo de artistas—Letter of thanks by Curare for the material for the artists' archive, 1992

Inyección de tinta—Inkjet
28 x 21.5 cm

329. Selección de 10 folders del
archivo de artistas—Selection of 10
folders from the artists' archive, *ca.*
1991–2000
Material de archivo—Archival
material
23.5 × 29.5 cm (c/u—each one)

330. Selección de 10 carpetas del
archivo de artistas—Selection of
10 folders from the artists' archive,
1990–2000
Material de archivo—Archival
material
29.5 × 27.5 cm c/u—each one

331. Lista de artistas
contemporáneos para el archivo
de artistas de Curare—List of
contemporary artists for the artists'
archive, 2000
Inyección de tinta—Inkjet
28 × 21.5 cm

332. Criterios de selección de
Curare para la conformación del
archivo de artistas—Curare selection
criteria for the artists' archive, 2000
Inyección de tinta—Inkjet
28 × 21.5 cm

333. *Legítima defensa*—
Self-Defense, 2022
Video HD
48' 24"
Registro y edición de video—
Recording and editing of the video:
Pablo Acevedo

Créditos

Credits

MUSEO UNIVERSITARIO ARTE CONTEMPORÁNEO

Curaduría—Curatorship
Maco Sánchez Blanco
Jaime González Solís

**Curadora de colecciones
documentales—Curator
of Archive and Research**
Sol Henaro
Alejandra Moreno

**Digitalización y reprografía—
Digitalization and Reprography**
Cristina Reyes
Elena Pardo
Emiliano Rocha Minter

**Producción museográfica—
Installation Design**
Joel Aguilar

Salvador Ávila Velazquillo
Triana Jiménez
Rafael Milla
Cecilia Pardo

**Programa pedagógico—
Pedagogical Program**
Julio García Murillo
Guillermo García Pérez
Beatriz Servín

Colecciones—Registrar
Julia Molinar
Juan Cortés
Claudio Hernández
Elizabeth Herrera

Vinculación—Development
Gabriela Fong
María Teresa de la Concha
Carolina Condés
Alexandra Peeters
Rebeca Richter

Comunicación—Media
Ekaterina Álvarez

Francisco Domínguez
Vanessa López García
Ana Cristina Sol

Servicio social—Intern
Daniela Vázquez Ponce

Curador en jefe—Chief Curator
Cuauhtémoc Medina

**PATRONATO FONDO DE ARTE
CONTEMPORÁNEO, A.C.**

PATRONOS—TRUSTEES

Presidente—Chair

Arturo Talavera Autrique

Vicepresidente—Vice-Chair

Jesús Rodríguez Dávalos

Secretaria—Secretary

Marta M. Mejía

Tesorera—Treasurer

Maribel González de Danel

Vocal—Spokesperson

María Teresa Borja de Rodríguez

Vocal—Spokesperson

Ernesto Bermejo Jiménez

Presidente Fundador—

Founder President

Gilberto Borja Suárez

Alfonso de Angoitia Noriega

Nicolás Carrancedo Ocejo

Juan Ignacio Casanueva Pérez

Raymundo del Castillo González

María de las Nieves Fernández

Andrés Gómez Martínez

Alfredo Harp Helú

Aimée Labarrere Álvarez

Eugenio Madero Pinson

Lulú Ramos Cárdenas de Creel

PATRONOS HONORARIOS—

HONORARY TRUSTEES

Patrick Charpenel Corvera

Gerardo Estrada Rodríguez

Licio Antonio Minvielle Lagos

José Ignacio Rubio Hidalgo

Coordinadora Ejecutiva—Executive

Graciela de la Torre

Rector | UNAM

Presidente Honorario—

Honorary Chairman

Enrique Luis Graue Wiechers

Representante—Rector

Representative

María Teresa Uriarte Castañeda

Capítulo Colección Diseño

Moderno y Contemporáneo en

**México—Modern and Contemporary
Design in Mexico Collection**

Titular—Appointee

Alonso de Garay Montero

Alejandro Legorreta González

Capítulo Centro de

Documentación Arkheia—Arkheia

Documentation Center Collection

Titular—Appointee

Manuel Santiago Escobedo Conover



Edgar Orlaineta, *Merde de Curador* (después de Manzoni), 2010

Agradecimientos

Acknowledgements

El Museo Universitario Arte Contemporáneo, MUAC, agradece a las personas e instituciones cuya generosa colaboración hicieron posible la exposición *Curare. Venenos, remedios y estrategias críticas, 1991-2010*.

The Museo Universitario Arte Contemporáneo, MUAC, wishes to thank the people and institutions whose generous assistance made possible the exhibition *Curare: Poisons, Remedies and Curatorial Strategies, 1991-2010*.

Eduardo Abaroa, Angélica Abelleira, Esther Acevedo, Pablo Acevedo, Francis Alÿs, José Luis Barrios, Issa M. Benítez, Mateo Bernal, Beth Calzado, Arturo Cerda, Karen Cordero, Arden Decker, Cecilia Delgado, Rina Epelstein, Pilar García, Gabriela Gil, Thomas Glassford, Renato González Mello, Flavia González Rossetti, Terence Gower, Silvia Gruner, Yadira Guzmán, Yishai Jusidman, Magali Lara, Jazmín López Arellanes, Iago López Sánchez,

Julián López Sánchez, Lidia Isaura Luján, Cuauhtémoc Medina, Sylvia Navarrete, James Oles, Braulio Peralta, Ana Isabel Pérez Gavilán, Maricarmen Ramírez, Francisco Reyes Palma, Emiliano Rocha Minter, Gregorio Rocha, Georges Roque, Osvaldo Sánchez, Itala Schmelz, Pablo Vargas Lugo, Daniela Vázquez Ponce, Adrián Villamil, Pilar Villela, Stacie Widdifield.

Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM; International Center for the Arts of the Americas, Dirección de difusión y relaciones públicas, Festival Internacional Cervantino y Circuitos Culturales, Museo Nacional de Arte, INBA; The Museum of Fine Arts, Houston

Agradecimiento especial a:

Capítulo Centro de Documentación Arkheia, Curare A.C.



Publicado con motivo de la exposición *Curare. Venenos, remedios y estrategias críticas, 1991-2010* (18 de junio de 2022 al 30 de octubre de 2022) MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo. UNAM, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México.

Published on occasion of the exhibition *Curare: Poisons, Remedies and Curatorial Strategies, 1991-2010* (June 18 to October 30, 2022) MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo. UNAM, Universidad Nacional Autónoma de México, Mexico City.

Dirección editorial de la Colección Folios—Editorial
Direction of Folios Collection
Ekaterina Álvarez · MUAC

Edición—Edition
Vanessa López García · MUAC

Coordinación editorial—Editorial Coordination
Yerem Mújica · MUAC

Corrección—Proofreading
Roberto Barajas · MUAC
Ana Xanic López
Vanessa López García · MUAC
Yerem Mújica · MUAC
Guadalupe Ramírez Reséndiz

Traducción—Translation
Paige Mitchell
Julianna Neuhaus

Diseño—Design
Cristina Paoli · Periferia Taller Gráfico

Asistente de diseño—Design Assistance
Raquel Achar Cohen

Curare. Venenos, remedios y estrategias críticas, 1991-2010 se terminó de formar el 27 de mayo de 2022 en Periferia Taller Gráfico. Para su composición se utilizaron las familias tipográficas Jungka y Space Mono.

Curare: Poisons, Remedies and Curatorial Strategies, 1991-2010 was designed by Periferia Taller Gráfico on May 27, 2022. Typeset in Jungka y Space Mono.

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Dr. Enrique Luis Graue Wiechers
Rector—Rector

Dr. Leonardo Lomelí Vanegas
Secretario General—General Secretary

Dr. Luis Agustín Álvarez-Icaza Longoria
Secretario Administrativo—Administrative Secretary

Dra. Patricia Dolores Dávila Aranda
Secretaria de Desarrollo Institucional—Secretary
of Institutional Development

Lic. Raúl Arsenio Aguilar Tamayo
Secretario de Prevención, Atención y Seguridad Universitaria—
Secretary of University Prevention, Attention and Security

Alfredo Sánchez Castañeda
Abogado General—General Counsel

COORDINACIÓN DE DIFUSIÓN CULTURAL DEPARTMENT OF CULTURAL AFFAIRS

Dra. Rosa Beltrán
Coordinador—Coordinator

Mtra. Amanda de la Garza Mata
Directora General de Artes Visuales · MUAC—General Director,
Visual Arts · MUAC

La exposición y el libro que la acompaña rastrean las contribuciones que Curare. Espacio crítico para las artes aportó al campo artístico en México durante dos décadas de actividad (1991-2010). Concebida al calor de la necesidad de un espacio de debate y reflexión, esta asociación civil de críticos e historiadores articuló una suerte de “contrainstitución” desde donde cuestionar las formas del arte y la política cultural hegemónicas. La muestra da cuenta de la vasta diversidad de estrategias que el colectivo activó en el campo cultural: desde exposiciones, publicaciones, seminarios, coloquios y debates hasta asesorías curatoriales, proyectos de revisión histórica, conformación de bases de datos y conceptualización de colecciones, entre muchas más. Asimismo, la investigación apunta a múltiples vías de acceso a Curare: como respuesta a una serie de contingencia y detonante de episodios fundantes para el ejercicio de la crítica, la curaduría y la historiografía del arte en México.

The exhibition and accompanying book explore the contributions made by Curare. Espacio Crítico para las Artes to the art world over the course of two decades (1991-2010). Comprised of art historians and critics, this civil association was conceived, at a time when there was a dire need for a platform that facilitated debate and reflection, as a type of “counterinstitution” that afforded the opportunity to challenge art and hegemonic cultural policy. The exhibition highlights the wide diversity of strategies that the group initiated within the cultural domain: expositions, publications, seminars, colloquiums, debates, curatorial consulting, historical reinterpretation projects, database and collection design, to name only a few. Similarly, the project offers multiple points of entry to learn about Curare: as a response to a series of contingencies and as a catalyst for foundational events in the area of art criticism, curatorship and the historiography of art in Mexico.

MUAC

18.06.2022-30.10.2022

Vestíbulo-Lobby Arkheia

muac.unam.mx

