

Cinco artistas mexicanos contemporáneos

Las biografías del presente

Fabrizio Mejía Madrid

El escritor y periodista Fabrizio Mejía Madrid nos ofrece una pequeña galería donde se conjunta la obra de cinco artistas visuales: Gabriel Orozco, Teresa Margolles, Héctor Zamora, Damián Ortega y Carlos Amorales. Gracias a la pluma voyeurista de su autor nos encontramos con un espléndido panorama del arte contemporáneo en nuestro país.

En los últimos veinte años, una parte de las artes plásticas producidas por mexicanos se desembarazó de representar la identidad nacional. Desplazó sus miradas —en un mundo en el que la identidad es ya menos “histórica” y más noticiosa— hacia la crítica de nuestra modernidad: lo que nos ocurre con la aceleración del tiempo y la reducción del espacio en que vivimos. Estos cinco artistas nacidos en México no nos muestran una modernidad limpia y muda, sino sus principales productos: la violencia, lo pirata, la nostalgia por el objeto único, el malabarismo detrás de la estabilidad económica, la maquila, y el terror al futuro. Del evento al objeto, al video y al ojo público, buscan las inconformidades con el estado de cosas. Son, los cinco, una resistencia tanto a lo histórico como a lo noticioso. Su pregunta no es qué es México sino cómo sentimos y pensamos lo que nos ha ocurrido en veinte años de modernización.

GABRIEL OROZCO: OBJETOS MEMORABLES

Lo recuerdo como maestro de pintura. Taciturno, sin demasiadas palabras, nos enseñaba a copiar sin mirar el

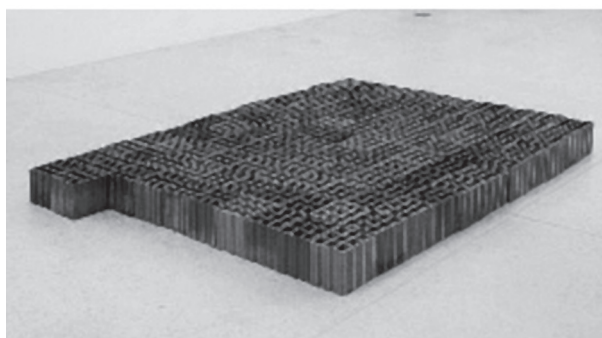
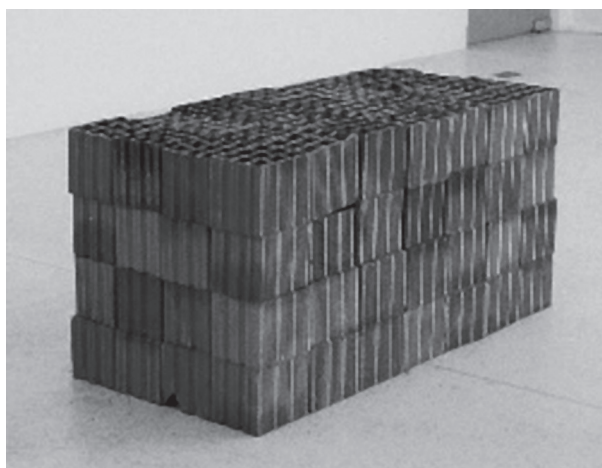
papel: “no pienses que es una cara, sólo es una forma y una luz”. Cuando leo sobre sus obras —poner naranjas en los quicios de las ventanas que daban a una sala vacía del MoMA, un billar de péndulo en un club inglés, pasear una moto amarilla por Berlín hasta encontrar una igual— no puedo sino pensar en “El pájaro”, es decir, en Gabriel Orozco jugando al fútbol. En el portero preciso, al que no lo vencía la angustia sino que esperaba guardando el equilibrio hasta que el balón ya trazaba su trayectoria. Leo decenas de explicaciones sobre su obra que van del arte povera a Pitágoras, y de regreso, a la topología. Lo que veo es un cuarto de juegos. Hay juguetes costosos, como el automóvil Citroën que parte en tres y sutura en dos, o una bola de plastilina, un ajedrez con puros caballos y una mesa de ping-pong con un estanque en medio, en el que, como en el golf, la ciencia y la escultura, los errores se quedan flotando. Gabriel Orozco juega con todo: el espacio, la tradición escultórica, la idea de arte. Y se ríe de todos. Su foto del trasero de un caballo con la cola larga —que a los críticos les dan ganas de hablar de la pobreza en América Latina— me hace reír porque retrata la parte menos noble. Es un artista que viaja por el mundo en busca de un encanta-

miento. Cuando lo encuentra, lo interviene, juega con los sentidos del volumen, y lo fotografía.

Su bitácora entre Nueva York, París, México, Londres, Mali, Corea coincide, tras la caída del socialismo, con el aumento de los viajes por el mundo, sobre todo de las mercancías. Pero, a pesar de que la obra de Orozco trata con objetos, tiene justo el signo contrario de la apertura comercial: casi siempre sus materiales son desechos y en ellos se busca una mirada re-encantada. No se trata del silencio del objeto colocado en la galería, sino de encontrar un camino de vuelta hacia el mundo. Su taller, como el mago ambulante, es la calle —“donde haya buena luz, ésa es mi hora de trabajar”—, los materiales desdeñados, los aparatos dejados atrás por la tecnología, la materia de un tipo de escultura que no se diferencia de la fotografía. En su retrospectiva en Filadelfia (1999) coloca las fotos de sus obras revueltas con pedazos de esculturas prehispánicas existentes en el Museo de Arte. Cuando uno entra a la sala parecen esculturas con volumen pero, al darles la vuelta, son fotografías montadas sobre estructuras metálicas, lo que constituye, irónicamente, la verdadera escultura: “es cuestionar infinitamente la estructura lo que constituye la estructura”, le dijo sobre esto a un crítico norteamericano. Una especie de “lo que resiste apoya”, tan de la política mexicana. En esa retrospectiva Orozco incluyó las fotos de esculturas prehispánicas para darle un aire de “vitrina de museo regional”. A pesar de que, para la exposición Documenta en Alemania (1999), presenta el volumen de una calavera con cuadros en negro, no es el “mexicanismo” lo que impulsa al autor: tras un colapso pulmonar pasa seis meses encerrado dibujando una de las topologías más difíciles: el cráneo humano. Es un viaje hacia la muerte, hacia las cuencas que te absorben.

A pesar, pues, de ser veracruzano (1962), Gabriel Orozco es un viajero que trae recuerdos en volumen de sus viajes: de su visita a una fábrica de ladrillos en México traerá una de sus obras más conmovedoras (*Mis manos son mi corazón*, 1991); en Nueva York construirá una bola de plastilina con su mismo peso y la rodará por las calles hasta convertirla en un soporte de polvo, basuras, huellas dactilares de los peatones que la ayudaron a empujar (*Piedra que cede*, 1992). La bola funciona como un autorretrato; cerca de Bahía en Brasil encontrará un mercado cerrado y acomodará una naranja en cada mesa vacía. Los comerciantes le gritan: “Turista loco” (*Turista Maluco*, 1991); en París cortará y re-ensamblará un auto DS de la Citroën, símbolo de la posguerra y a cuyo diseño se refirió Roland Barthes (*La DS*, 1993); en Rotterdam le quitará los asientos a una bicicletas y las embonará por sus tubos (*Siempre hay una dirección*, 1994); en Berlín paseará una motoneta amarilla que se fabricaba en la RDA socialista y tratará

de que se encuentre con otra igual. Un comentario sobre la unificación alemana y las relaciones amorosas (*Hasta encontrar otra Schwalbe amarilla*, 1995); en Islandia abrirá un paracaídas blanco acomodado sobre un tallo de hilo como una flor inmensa (*Paracaídas en Islandia*, 1996); en San Petersburgo pegará monedas en una ventana que da a la Catedral para señalar las puntas de los edificios (*Monedas en la ventana*, 1994); en Delhi tomará la foto de una pringosa sala de espera en la que las cabezas han dejado rastros de mugre y grasa sobre la pared (*Sala de espera*, 1996); en un club abandonado de Londres, que comenzó como casino y terminó por ser casa de bolsa de valores, construye un billar circular con la pelota roja colgando como péndulo para que otras bolas le peguen sin meterla en ningún hoyo (*Oval con péndulo*, 1996). Un comentario sobre el azar y la economía global; en Chicago salvará a un elevador de una demolición y lo exhibirá desnudo de lo que nunca vemos: el exterior de su interior, los mecanismos con los que sube y baja.



Damián Ortega, 112 tijolos (sólido, líquido y gaseoso)



Carlos Amorales, *Planes and Birds*

Lo que le interesa a Gabriel Orozco, además de lo obvio —volumen, gravedad, ilusión, juego— no es tanto el arte como objeto sino la reacción cuando llega el público. Por eso en la Bienal de Venecia en 1993, al ver que los artistas han sido compartimentados a lo largo de un pasillo, pone una caja de zapatos vacía. Al principio, es un simple chiste sobre las galerías: un hueco dentro de otro. Pero los de limpieza del museo se la tiran a la basura y va por toda la ciudad juntando cajas de repuesto. Una vez que llega el público, la caja es pateada, tropezada, ignorada. Alguien pone una moneda como limosna. Y es entonces que Orozco entiende su propia obra: se ha convertido en algo distinto en la cabeza de los espectadores. “El arte nuevo destruye al público”, escribió en sus notas de la Bienal, “en crisis, dejan de ser una masa de acuerdo, convirtiéndose en individuos en desacuerdo”.

El arte es hasta lo que no es. Cuando en 1993, el MoMA de Nueva York le da una sala individual a Gabriel Orozco, él decide organizar que los vecinos de los departamentos que se ven desde las ventanas de una parte del museo, coloquen naranjas en los quicios. Para él, esa intervención era arte colectivo, reflexión sobre algo tan caro a su obra —lo circular, el balón— pero para una amiga mía, mexicana en Nueva York desde hace dos décadas, significó otra cosa: “Me acordé tanto de México, manito”, así habla, “la fruta fresca, la idea de que los latinos vivimos hacia afuera, y la compañía de los vecinos. Sentí el calor de México”. Y hay que decir que en Gabriel Orozco lo monumental no guarda relación con el tamaño: era una naranja por ventana. Con Orozco lo que tenemos es una reinención de lo que no es mercancía ni nunca será: lo que no es desechable. Sus piezas son como los objetos que guardamos, mudanza tras mudanza: los que nos recuerdan un viaje, una época, la infancia.

TERESA MARGOLLES: DE LA MUERTE A LA VIOLENCIA

A principios de los noventa las historias del grupo de performanceros, SEMEFO, parecían leyendas urbanas: se decía que “uno de ellos come viendo transparencias de cadáveres”; que otra, “se desnuda en público y trata de cortar con los conos de metal de su sostén a los hombres”; una más es la que vende libros en la entrada de la Facultad. Yo los veía. En ese entonces, Teresa Margolles (1963) era la librera de usado que, detrás de una cámara y un flequito inocente, llegada de Culiacán, Sinaloa, iba tomando los performances de SEMEFO (siglas de Servicio Médico Forense. Qué *glamour* tiene hoy Crime Scene Investigation, CSI), siempre escatológicos, llenos de perros muertos —trataron de explotar unos, pero se los prohibió la autoridad—, y cuya intención era provocar al público a que reaccionara corriendo o embarrándose de sangre. Eran los años del LUCC, La Quiñonera, los teatros de la UNAM, que se llenaban de asuntos repulsivos porque sí: a SEMEFO a veces lo acompañaba el modelo de noventa años, Melchor Zortybrandt, que arrojaba sogas, pelotas de billar, botellas por su esfínter. El tema era la provocación, el ritual satánico, lo *darker-punk*, el guiño al humor involuntario del periódico de nota roja *Alarma!* o a las nada sutiles historietas de *Hermelinda Linda*, una seño de la colonia Bondojo que cocinaba cadáveres. Roland Topor vivía, sin saberlo, en la Ciudad de México. El afán de experimentación con lo que sabían de las vanguardias de intervención de veinte años antes —SEMEFO y Juan José Gurrola montan un performance para “detener” el eclipse total de sol de 1991— deviene en anécdota que es leyenda urbana. De la decena de performances violentos que realmente hizo SEMEFO hay por lo menos dos que nunca ocurrieron, pero que la gente te contaba. Habían logrado entrar atrás de nuestros párpados.

Para 1994, Teresa Margolles domina las ciencias forenses y ha trasladado su arte de la cámara testimonial del performance caótico al laboratorio silencioso. Su taller ahora es el laboratorio de la medicina de los muertos. La obra que presenta ese año en el Carrillo Gil es *Lavatio corporis*, basada en los *Teules IV* de José Clemente Orozco (1947): cadáveres de caballos arreglados como un carrusel para niños, una mecedora de carne con formol, un caballo respingando. Las analogías con los caballos de huesos de José Guadalupe Posada pasan de lo festivo a lo terrible. Festivo es que haya un caballo que galope después de muerto. Terrible es que lo cabalgues: según la leyenda, el techo de la bodega donde se guardaron los cadáveres se quebró y los vecinos del lugar entraron a “jugar” con los caballos. Su carne descompuesta se muestra tras de vitrinas en la muestra *Dermestes*, que es el nombre de los escarabajos que comen carne embalsamada. A partir de ese momento, las obras necesaria-

mente efímeras de Margolles se dirigirán cada vez más de la obvia repulsión hacia los cadáveres a formas más indiciales de lo muerto, de lo impuro: cabello recolectado en morgues, grasa de cadáver que resana un hueco en la galería de arte. Te acercas a un tubo blanco en la pared. Y te rocía los ojos. Lees la cédula y te enteras de que tienes bañada la cara con el agua con la que se lavan los cadáveres en una morgue (Berlín, 2003). No sabes si el líquido te va a dar una alergia o te limpió los lentes. Es un arte forense. Es secreto, contiene un truco —saber de qué material está hecho— y te embosca. Como cualquier técnica de lo impuro, depende del texto para lograr su efecto: a la locura y a la muerte, a los sueños, todo lo que marginamos, se les aprehende con tecnologías que lo analizan, fotografían, escarban, separan; pero, a la hora de explicar, sólo las palabras son cercanas. La plástica se hizo autónoma de su propia tradición representadora, pero se volvió dependiente de lo escrito cuando decidió llevar a un museo lo impuro que ya ha sido filtrado por la tecnología que lo ha hecho irreconocible. Sin textos, nadie sabría que, al caminar por la galería de la Bienal de Venecia, uno está pisando grasa humana.

Pero hay un cambio a partir de que la muerte ya no es un performance provocador ni una asepsia médica que alude al tema: llega a las calles. Entonces, hay una tercera vía de la estética de Margolles: ropa de muertos por arma de fuego, lodo del terreno donde fueron ejecutados, camisetas llenas de adrenalina de muertas en Ciudad Juárez, empedrar una calle con los cristales que quedaron de disparos de auto a auto en la frontera norte, trapear un salón de galería con extracto de cadáver. Son vestigios del cuerpo muerto que te conmueven sólo después de que lees la cédula en la galería. Cuyo soporte cultural, en vista de que todo se descompone hasta formar carbono, será sólo la foto o el video. Es una muerte que no sonríe desde el caballo de Posada o Manilla sino que te sorprende desde su aparente asepsia.

¿Qué nos dicen las obras de Margolles sobre nuestra nueva percepción de la muerte? La ironía es que ahora se volvió testimonio de la vida cotidiana con el ejército en las calles y, en casos como el de Juárez, en denuncia. Nunca antes habíamos estado en contacto con tantas imágenes de cadáveres en la televisión (reales o de CSI, serie que despunta justo cuando el gobierno de los Estados Unidos decide no exhibir cadáveres de soldados muertos en Irak y Afganistán) y tampoco habíamos tenido la sensación de que nuestra presencia física se desvanece: uno está en una reunión si está conectado a la red, vía *chat*, *Twitter*, mensajes de texto. La presencia física ya no se requiere para “estar”. El cuerpo válido es el fotografiado: célebre, desnudo, muerto. El yo válido ya no es cuerpo, es texto o, si eres pobre, estadística. Lo que Margolles logra con sus piezas de indicios de muertes violentas es dotarles de una señal



Carlos Amorales, *Black Cloud* (detalle)

ritual a personas que tuvieron funerales en medio del anonimato. Son epitafios.

HÉCTOR ZAMORA: LA VIDA ES UNA CIUDAD PERDIDA

Durante una parte del 2003, desde el techo del Museo Carrillo Gil se jalaron, desde las banquetas, unas estructuras metálicas redondeadas para acomodarlas por fuera del edificio. Luego fueron cubiertas de cartón asfáltico. Lo que se veía desde avenida Revolución, en el rico sur de la Ciudad de México, era que al edificio le colgaba una oruga color óxido con parches de color ladrillo y blanco. Para acceder al espacio llamado “parasitario” del edificio había una escalera endeble de madera que llegaba a una puerta blanca en la que se leía: “Avenida Revolución 1608, bis”. Ahí, dentro de ese gusano de cartón que le había brotado a una arquitectura canónica de los setenta, vivió durante tres meses (agosto a noviembre de 2004) su autor, Héctor Zamora (1974). La intervención del museo de arte contemporáneo se unía al performance del artista que conectó luz y agua robándose las instalaciones públicas. También se exponían, como parte de la obra, las cartas oficiales en las que se pedían permisos para jugar “temporalmente” con una edificación protegida, las respuestas oficiales, la clausura en abril de 2004 por “ilegal”, su reapertura, el deslinde del director del museo por si algún albañil sufría lesiones, las notas dejadas por los visitantes al parásito del arte oficializado, el de las vitrinas: “¿qué estás haciendo mientras estás aquí?” —pregunta una espectadora—, “¿puedes concentrarte con todo el ruido de la avenida? ¿Has estado en abstinencia todo este tiempo? ¿Qué es lo más importante que has pensado?”.

Un artista que le construye un agregado de cartón a dos de las cuatro paredes del museo, por fuera, y vive den-

tro de ese chorizo endeble recibiendo sólo las reacciones del público era una metáfora cargada de sentidos, como la ballena de Melville o el pez espada de Hemingway. Lo primero que se pensó fue en el título —“paracaidista”, “ocupa”— que recreaba las colonias de habitantes irregulares de la ciudad, sus ingenierías de cartón, la idea de que aterrizan en un lugar en el que siempre están afuera —de lo “normal”: los predios permitidos, la arquitectura oficial, la estética aceptada del ingeniero a cargo— y parecen algo orgánico, un *alien* de cartón corrugado. Alguien prefirió la metáfora clínica: el cáncer. Por supuesto, sólo pensaron eso los que creen que los pobres son un tumor. Del otro lado, Zamora fue criticado porque no llevaba al límite real la idea del “paracaidismo” social y la “ciudad perdida”, esa poética que nombra a los asentamientos tan visibles que hasta están perdidos: “Creo que la manera en que estás viviendo es muy cómoda para ser paracaidismo”, dice una de las notas de los asistentes. Con luz, agua, y una enorme cantidad de macetas con plantas, como las que tienen los asentamientos urbanos que todavía sienten nostalgia por los cultivos, Zamora no fue lo que la gente esperaba de un paracaidista. Otro escribe: “Yo hice uno muy chido en la Pencil”, así como si no fuera la colonia barriobajera sino lápiz en clase de inglés. Pero no se trataba ni de una denuncia ni de un *reality show*. La intervención de Zamora tiene que ver con sus obras anteriores, PNEU, del 2003, donde una forma neumática llenaba todos los pasillos del interior de un edificio y se movía con aire, cambiando el plástico rojo de forma, o la invasión por parte de un útero textil, elástico y blanco re-

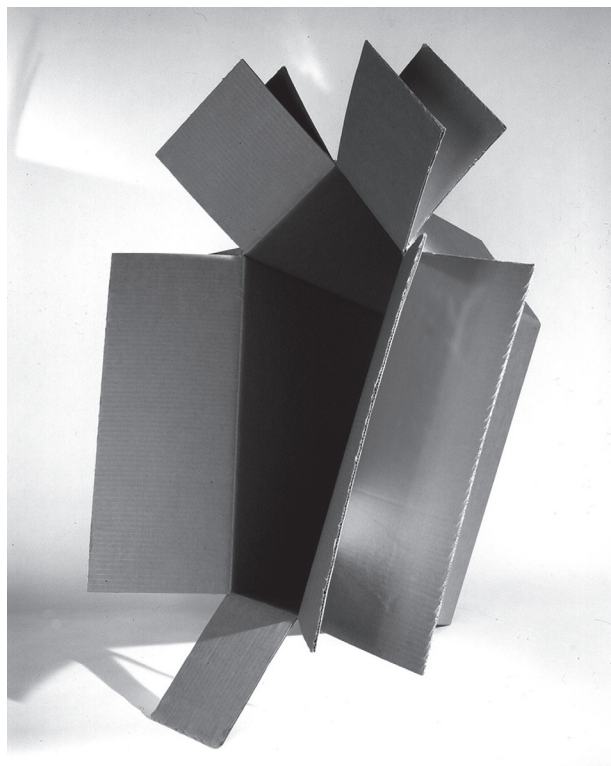
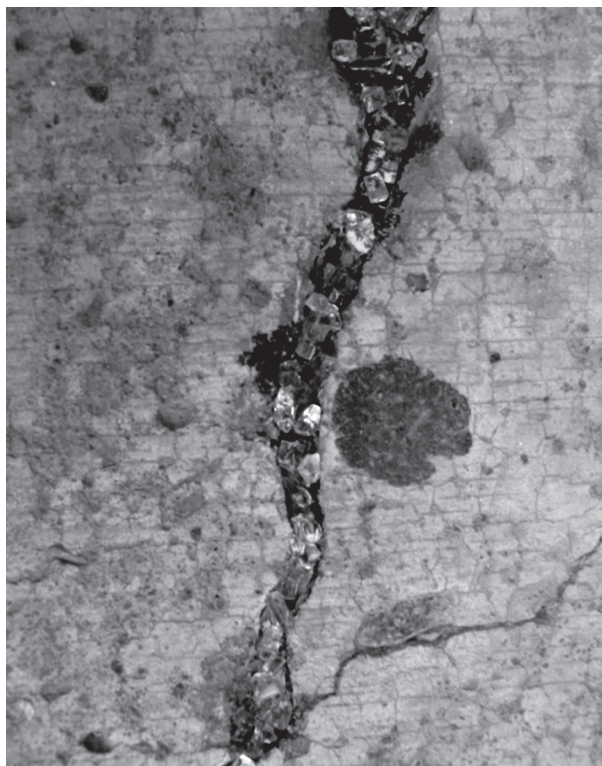
cubriendo la estatua de Gonzalo Fonseca, la participación de Uruguay para la ruta escultórica del México 68. Se ha comparado la obra de Zamora a la ciencia ficción y es que en la Bienal de Venecia fingió una invasión de dirigibles flotantes en fotografías y, después, exhibió atorado en un corredor al aire libre, un aerostático blanco con aletas rojas, como prueba del paso de los OVNIS de Orson Welles. Pero lo que deja en claro su dirección es la creación de un bar “parasitario” a las afueras del museo de Antioquía en Medellín, Colombia (2007). Pasando por encima de las oficinas del museo y creando el bar Las Divas, que conectaba al museo institucional con la zona roja, el bar “parasitario” atrajo a una policía de museo como propietaria ficticia, doña Marina, que ideó que el mingitorio fuera vigilado por la pintura en la pared de una rubia. Burócratas de cultura y putas, artistas y teporochos convivieron durante los días del bar temporal, en una zona producida por un mexicano de visita en el país. La línea recta de Zamora está clara: crear urbanizaciones orgánicas que crecen, mueren y se reciclan. Zamora es el autor de ciudades posibles y efímeras. Sabe, en el fondo, que las ciudades nuevas no serán espaciales, sino temporales.

DAMIÁN ORTEGA: CUANDO FUIMOS MODERNOS

Alguna vez caricaturista político, Damián Ortega interroga lo que a nuestra generación (1968) le pareció la promesa de la modernidad mexicana: la ciudad, el automóvil, los murales, el objeto. A la unidad habitacional



Gabriel Orozco, *La DS.*, 1993

Teresa Margolles, *Visión estrábica*Teresa Margolles, *Grieta* (detalle)

en la que vivió en México, la Miguel Alemán, la primera en América Latina, de Mario Pani (construida entre 1947 y 1949), la calca en cuero y la hace colgar como si fuera una res en la carnicería. Lo sólido y viril de la modernidad languidece como un montón de ligas enredadas. Somos, a fin de cuentas, la generación del terremoto de 1985. En *Cosmic Thing* (2002), al Volkswagen sedán lo manda descomponer en sus partes por dos adolescentes dedicados a desvalijar coches en la Ciudad de México —tardan apenas una hora— y las suspende del techo de un museo para que sus piezas sigan dialogando. Al mismo Volkswagen, símbolo sucesivo del nazismo alemán y, más tarde, del taxi pirata más popular del Distrito Federal, los enterrará, los volcará, los hará casi invisibles (*Fantasma*, 2006) al cromar sus partes. En *Controller of the Universe*, cuyo título hace referencia al mural de Diego Rivera en Bellas Artes (1934), suspende de un centro, que no es ya ocupado por el hombre nuevo, una explosión de hachas, serruchos, lanzas, cuchillos, en sustitución de las galaxias biológicas del mural original. Es una obra que alude al paso de la confianza que en los años treinta se tenía de que la ciencia y la especie humana terminarían por dominar el cosmos a las decepciones de 2007 cuando lo que la modernidad había producido sobre todo era violencia. En lugar de galaxias y células, el mundo sin centro nos envía armas. De la misma forma, la parodia de Damián Ortega funciona para la economía petrolera, otro de nuestros modernismos fallidos. En *Movimiento falso* (1999) tres barriles de petróleo giran uno sobre el otro con un precario equilibrio. Es casi un cartón político en el periódico. O una instalación de una llantera para llamar la atención.

A Ortega, el artista, le interesa el objeto como evento: la idea de que dentro de nuestras sólidas visiones se mueven, caóticamente, átomos, cuyos centros están llenos de vacíos —antimateria, dicen los astrónomos— y que existe un intermedio entre lo continuo y lo inestable, entre existir y no, entre ser y no ser. De eso se trata: las promesas que la modernidad industrial hizo a tres generaciones quedan, a ojos no sólo de Damián Ortega, lánguidas, en partes, suspendidas. Ortega escucha en la radio que las nuevas máquinas no serán sólo de metales sino de partes orgánicas, el famoso *cyborg*, y parodia toda la utopía cibernética: a unos muñecos robóticos *Transformers* les sustituye los brazos con rábanos, como las figuras artesanales en Oaxaca. Pero mira la otra cara de la modernización: en Brasilia, la ciudad diseñada antes de que la habitara la gente, fotografía las veredas (2003) que sus habitantes han inducido fuera de las vías planeadas. Son caminos estrechos donde el pasto deja de crecer porque han pasado por ahí, no *bulldozers*, sino millones de pies.

CARLOS AMORALES: LAS MAQUILAS DEL TERROR

Un día antes de ir de Amsterdam al Distrito Federal a estudiar la lucha libre, un amigo suyo le hizo firmar una carta en la que le otorgaba el nombre Carlos A. Morales, nombre de su identidad oficial (1970). Despojado de un nombre, el artista tomó su apellido y le pegó la letra de su segundo nombre y obtuvo un resultado paradójico: era casi él mismo. ¿Quién era el otro? Mientras el otro lo suplantaba en Holanda, en el Dis-

trito Federal, Amorales convencía a varios luchadores para que se pusieran en el ring la misma máscara: una recreación de su rostro. Así surgió el performance *Amorales vs Amorales* que el público de la Arena México encontró criticable: la máscara era demasiado llana. Su punto era otro. Un buen día, el tipo que había estado suplantándolo en Holanda fue despojado de la carta donde se le otorgaba su nombre. El juego había terminado. En las movi­lidades de la identidad, ambos, Morales o Amorales, habían pasado a ser anónimos, parte de la mano de obra. Luego, Amorales se concentró en poner al público en contacto con una ensambladora de zapatos. La maquiladora Flames, cuyo logo era un diablo, pasó a formar parte de varios museos europeos como cinta de producción donde los espectadores eran ordenados a trabajar o, cuando el caso era la crisis, visualizar una fila que no transportaba mercancía alguna. De igual forma, Amorales creó una disquera, Nuevos Ricos, que patrocinaba al cantante Silverio (el músico Julián Ledé) que hacía promocionales en radio, y que tenía una biografía en Michoacán y, luego, de fugado a Los Ángeles. Por supuesto, Silverio repetía una sola frase anodina en una rola electrónica kilométrica, parodiando el bajo nivel al que llegó la radio en los años noventa. Desde Nuevos Ricos, Silverio, el cantante inventado, tuvo seguidores y vendió discos. La empresa incluso llegó a sacar sus propias copias piratas. Fue así que Carlos Amorales sustentó su idea del arte en la parodia —o no tanto— de una maquila. Es una ensambladora de imágenes: las seleccionan, dándoles animación, virándolas en espacios. Su resultado es una serie de siluetas y animaciones, *Archivo líquido* (1999-2004),

que recrea miedos básicos de la infancia: lobos, cuervos, arañas, y los intercala con otros más adultos: aviones (después del 11 de septiembre), decapitaciones, cortes, mutilaciones. Las siluetas, que recuerdan los juegos de sombras de los magos y las manchas de Rorschach del psicoanálisis, en el 2005, fueron usadas para que brujos y adivinadores dieran su opinión al nombre de la muestra: *¿Por qué temer al futuro?* Era una pregunta que todos podíamos, en cualquier parte del mundo, responder de distintas maneras. Carlos Amorales, por su parte, iba a tener un hijo. Su archivo es producto de la maquila de imágenes que nos preguntan qué pasará. Y lo sabemos, pero no lo queremos decir. Sólo atinamos a verlo.

ÚLTIMO RECORRIDO POR LA EXPOSICIÓN

A diferencia de las vanguardias de otra época —muralistas y rupturistas—, estos cinco artistas no son vanguardistas y su relación con la modernidad es, por lo menos, contradictoria. En sus obras no encontramos “el murmullo de la indiferencia”, sino la línea de la celebración de la mirada cómplice. Pero, ¿qué nos dicen de la modernidad? Acaso que estamos condenados a nunca completar el proyecto de lo moderno, que las complicaciones han aflorado sin que podamos resolverlas de una vez y por todas, que sus productos incómodos son, nada menos, que el presente. Pero no son apocalípticos. Tras ver las obras, uno sale a la calle, en cualquier ciudad, y encuentra en lo anómalo, la posibilidad de un encantamiento. ▣



Héctor Zamora, *Synclastic / Anticlastic*