

## Una escuela de irreverencia. La Panadería, su mundo y su legado

### Fotografías

El libro que documenta las exhibiciones y los eventos que ocurrieron en La Panadería, el espacio de artistas que Yoshua Okón y Miguel Calderón fundaron en Ciudad de México en 1994, concluye con una serie de fotografías que registran una situación posible de recepción del arte: gente de pie en un espacio un tanto informal para ser una sala de exhibiciones, socializando alrededor de objetos contingentes y precarios —una pelota de fútbol gigante, una pirámide formada con cajas de plástico fluorescente—, pero sintonizados de cierta manera con el lugar y el público. Más que exhibiciones, las fotos capturan un ambiente con respecto al cual los objetos expuestos y las personas alrededor resultan continuos: la mayor parte de las fotos son nocturnas; no son vistas de exhibición en lo absoluto, pero tampoco son fotos sociales de inauguraciones. El género de las imágenes, de hecho, es difícil de determinar. Más fácil es imaginar a los fotógrafos, no como profesionales, sino como habitués del lugar con propensión a documentar sus experiencias intensas con alguno de los modelos de cámara amateur que resultaban populares en los noventa. Las fotos suelen estar movidas y la distancia de foco casi siempre es inadecuada, como ocurre cuando se busca fotografiar algo demasiado movedido o demasiado cercano<sup>47</sup>.

<sup>47</sup> Ver Alex Dorfsman y Yoshua Okón (eds.), *La Panadería, 1994-2002*, catálogo, Ciudad de México, 2005, pp. 276 y ss.

La pequeña multitud variable, con sus fotógrafos incluidos, que aparece en las imágenes hace pensar que el arte, en La Panadería, era algo efímero; pero era también algo vivo, y era una situación colectiva antes que una situación individual. Así lo verifican las historias y las pequeñas leyendas que fue dejando el lugar, a la manera de un legado. Ocurrió con La Panadería lo que ocurrió también con Belleza y Felicidad, en Buenos Aires: el lugar, más que un proyecto, era una escena, y ser parte de ella resultaba un atributo de pertenencia. Por eso, más que a las fotos sociales de inauguraciones, estas fotografías se parecen al travelling por el público en el registro de un concierto en vivo, contraplano canónico del cine del rock. Podría decirse que la diferencia entre un sistema de distribución de cultura y una escena cultural propiamente dicha viene dada por la importancia y por los protagonistas de este contraplano: el público físicamente presente en un espacio, inmerso en la situación, alrededor de un objeto compartido y dotado de características propias.

Esta escena, que Ciudad de México casi no había conocido en la década anterior, convirtió al lugar en un espacio de experimentación formal y simultáneamente en una fábrica de biografías: para la mayoría de los involucrados, haber transitado el ambiente de los espacios independientes de los noventa, que completan o anticipan algunas experiencias similares como Temístocles y La Quiñonera, no significó solo una iniciación en los ritos de un calendario cultural moderno, urbano y ruidoso, sino también la participación en una forma de vida específica, para la cual el concepto de arte jugó un rol que pudo ser determinado por sus mismos protagonistas, al menos relativamente.

## Soberanía y nación

Ubicada en el barrio de Condesa, cargada de recitales y exhibiciones y poblada por un grupo de miembros activos cuyos amigos y amigos de amigos no tardarían en multiplicarse hasta alcanzar un número muy amplio, a lo largo de sus ocho años de funcionamiento La Panadería puso en juego la concepción del artista como un actor que detenta derechos soberanos sobre el espacio y el concepto del arte, y que simultáneamente resulta capaz de conectar este espacio con la vida cultural y urbana con respecto a la cual el arte, el artista y el público resultan inmediatamente presentes. Al abrir espacios propios para exhibir lo que ellos entendían que podía ser un arte comprometido con su lugar y su momento, los artistas de la escena independiente le dieron la espalda a un circuito oficial carente de público, disociado de la ciudad y gobernado por una estructura burocrática envejecida e inherentemente nacional que en nada se parecía al circuito de arte contemporáneo que podía encontrarse en ciudades con las cuales los artistas mexicanos comenzaron a tener intercambio frecuente<sup>48</sup>.

En esta capacidad del artista por autodeterminarse, además, se ponía en juego una sustancia nueva, algo que se llamaba «arte contemporáneo» y que tenía el atractivo de lo remoto, lo desconocido y lo raro: instalaciones, obras realizadas con materiales baratos, obras que ponían en el escenario la vida en la ciudad y el salvajismo asociado con una juventud metropolitana que no contaba todavía con demasiadas regulaciones.

---

<sup>48</sup> De ahí el carácter crítico de lo nacional típico del arte mexicano de los noventa, que Cuauhtémoc Medina ha querido ver en el contexto de un «mosaico alterno» de escenas locales reacias a construcción de un mainstream global. Ver «De la intemperie al estilo crítico», *La era de la discrepancia*, catálogo de exhibición, UNAM, Ciudad de México, 2007, pp. 378-380.

Este era el instrumento a partir del cual los espacios como La Panadería pudieron operar en dos direcciones: al interior del tejido cultural mexicano, con el que antagonizaban, y hacia el contexto de su propia internacionalización, en el que propendían a insertarse. El arte contemporáneo reivindicaba un rol crítico de la cultura oficial del Estado y lo hacía en función de un concierto de lenguajes, estrategias e historias que no tenían espacio de reproducción institucional. Por otro lado, este mismo cúmulo de lenguajes y herramientas —a grandes rasgos, el neoconceptualismo— servía como elemento de negociación con las grandes metrópolis, al permitir verbalizar y poner en circulación el lugar de México en el esquema de poder económico y cultural de la globalización. De ahí el carácter, si se quiere, malinchista que el arte contemporáneo tuvo desde el vamos en México, y del cual la escena independiente no resultó ajena<sup>49</sup>.

## El uso recreacional del neoconceptualismo

En la recepción de la historia de La Panadería y los espacios independientes de Ciudad de México en general —recepción

---

<sup>49</sup> «A lo largo de los años noventa, muchos sucumbimos al arte contemporáneo como una apuesta por escapar de un solo golpe, tanto a las ideologías de la “cultura nacional” como a la seducción opresiva de “lo internacional”. El artista de la periferia (y por extensión sus compañeros de ruta) debían efectuar un acto de malabarismo consistente en desidentificarse, abusar, distorsionar, parodiar y en ocasiones incluso deconstruir su inscripción como funcionarios virtuales de sus Estados nación, y al mismo tiempo renegociar el control simbólico del “centro” como punto de referencia de la historia del arte. El placer que planteaba ese juego no puede menospreciarse: por un tiempo escribir y actuar en el arte contemporáneo en lugares como México supuso aventurarse en una particular desnacionalización y relocalización, que dependía de operar (en el norte tanto como en el sur) en una trama desigual de intercambios, a partir del uso y el riesgo del malentendido». Cuauhtémoc Medina, *Abuso mutuo I*, catálogo de exhibición, PS1, Nueva York, 2002, p. 13.

acuñada, en gran medida, por sus mismos protagonistas— la crítica de la institucionalidad y la producción de un contexto de interconexión global, la soberanía del artista sobre su trabajo y la promoción de una forma de concebir la relación entre el objeto estético, su contexto y su público son procesos que se entrelazan en una autoinvención generacional colectiva<sup>50</sup>. Al reivindicar la potestad del artista sobre el concepto de arte y llevarlo al entramado de la vida social y urbana del ambiente inmediato, los espacios independientes se convirtieron en el punto de encuentro de un segmento de culturas que no encontraban espacios de reproducción: rockeros, escritores afiliados a la nocturnidad y buscavidas extranjeros en tránsito fueron parte del elenco estable de esta escena, que en el caso de La Panadería llegó a ser muy nutrida. Este entramado de pequeñas aventuras lleva por eso las marcas de un proceso de subjetivación social y cultural inédito en el ámbito de las artes visuales; su resultado fue una especie de desregulación estratégica del concepto de arte, que heredaba una trayectoria de confrontación con la institucionalidad, se inscribía críticamente en el contexto general de la globalización y anticipaba el rol que el arte contemporáneo podía llegar a tener para un espacio urbano gentrificado.

El denominador común de esta desregulación viene dado por el abandono de las tradiciones académicas y la recuperación del lenguaje de las vanguardias y posvanguardias que representaban, simultáneamente, una crítica hacia el interior y una posibilidad de reintroducir el «significante México» en el contexto de las incipientes redes globales de arte contemporáneo. Si el

---

<sup>50</sup> Como se verá a continuación, esta autoinvención tiene necesariamente carácter de relato. A modo de ejemplo ver Carlo McCormick, «La Panadería», en *La Panadería, 1994-2002*, op. cit., pp. 15-20. En cuanto al rol formativo de la escena independiente, cfr. Cuauhtémoc Medina, *Abuso mutuo I*, op. cit., p. 14.

neoconceptualismo en los noventa se convirtió en la marca de agua del trabajo de artistas profesionales en un contexto signado por el auge de las bienales, el desarrollo de instituciones internacionales y los discursos de la economía creativa y la globalización, la tradición de los espacios independientes pudo darle a este lenguaje un uso distinto, aunque su formulación fuera idéntica. La problematización del *ready-made* urbano y las tácticas instalacionistas con material encontrado, en Ciudad de México, se inscribieron en una lucha por propiciar una actividad artística ampliada y, al mismo tiempo, construir una relación con el público mediada por la presencia física, entendida como un compromiso con el arte. El espacio de artistas como forma plantea que la pregunta por el lugar del arte puede ser respondida afirmativamente, como el punto de encuentro entre la producción artística de avanzada, sus actores y su público, a su vez extraído de las filas de la noche, los recitales y el reventón. El arte como objeto cuestionador, como espacio de encuentro y como subcultura urbana anómala son sinónimos armónicos en la filosofía colectiva que subyace a esta escena. En la historia de La Panadería y en la obra de Yoshua Okón pueden reencontrarse sus rastros utópicos más salientes.

## Chile piquín

*Cuarto enchilado* (1994) de Yoshua Okón ofrece el ejemplo perfecto de estos procesos de desregulación formal que engloban simultáneamente una capacidad artística aumentada, una reivindicación de la soberanía del artista sobre el concepto de arte y un acrecimiento en su relación con el público. En el trabajo, estas nociones atraviesan una reconversión sensorial y material específica. Para la pieza, presentada en la inauguración de La Panadería,

Okón recubrió las paredes de una de las salas con chile piquín, el pimiento seco en polvo, de un rojo intenso y similar a un pigmento, que se utiliza como condimento de cervezas, frutas y dulces: uno de los insumos esenciales de la venta ambulante en Ciudad de México. El recurso a un material fuertemente enlazado con la vida de la ciudad se muestra como una reivindicación del espacio del arte entendido como un instrumento con una cierta actividad específica, una «vida propia». Al quedar cubierto de chile, el espacio físico sufre una reconversión mágica, como si su conducta cambiara junto a su color y su textura. *Enchilarse* remite al efecto psicológico de intoxicarse con picantes. Este espacio trastornado engloba una definición conceptual y física del arte, emplazada a través de una sustancia con efectos cromáticos, culturales y psicológicos bien definidos. Del mismo modo, en la tradición del ejercicio instalacionista, el trabajo solo puede ser observado desde adentro, lo que implica no solo estar dentro de la instalación, sino situarse al interior de una definición del arte: estar presente en el lugar en el que el arte ocurre. El público, necesariamente, se encuentra inmerso. Pues el arte, según se lo practicaba en La Panadería, no es un fenómeno transportable, caracterizado por la circulación, sino algo que ocurre en un lugar y un momento, lo que lleva implícita la necesidad de un público físicamente presente, participe del trastorno del espacio, que le ofrezca sus ojos y sus narices a una sustancia cargada de significados y un potencial físico de transformación.

*A propósito* (1997), otro de los trabajos icónicos de la historia de La Panadería, realizado en colaboración entre Okón y Miguel Calderón, consiste en una escultura formada por 120 estéreos adquiridos en el mercado negro, junto a un video en el que los mismos artistas aparecen robando un estéreo. Al contacto vivo del *ready-made* con la vida callejera y su aparición totémica en

el espacio de exhibición se añade la acción de los artistas, sobre la que pesa menos la trama económica del delito urbano que la visión de un artista culturalmente confrontativo, volcado sobre la vida y capaz de actuar en ella. Este trabajo, como *Cuarto enchilado*, también tributa a la ecuación inherente al arte de La Panadería. Esta ecuación está formada por una interrelación ritual entre el objeto, el espacio y el público. El objeto se encuentra en estado de desregulación formal, o convertido en un signo de interrogación acerca de qué puede ser el arte en un determinado contexto social y epocal; el espacio se vuelve un cronotopo culturalmente informado por la soberanía del artista sobre su trabajo, sinónimo de una escena, una marca en la historia de la ciudad; el público, sensorial y físicamente absorbido en el espacio, conforma un mismo aparato con ellos. Que exista un público para el arte, que el arte se conciba a sí mismo como un espacio de autoinvención, y que el objeto artístico se vuelva un interrogante son tres caras de un mismo fenómeno.

2002

La trinidad compuesta por el objeto como representante de la interrogación estética, el espacio como sinónimo de la independencia artística y el público como sostén vital de la escena iba a marcar a una generación, pero no iba a durar ella misma. Por obra del mismo abanico de factores que la habilitaba, la escena de los espacios de arte de Ciudad de México en los noventa estaba destinada a marchitarse. En el caso de La Panadería, este marchitarse vino con la masificación y una cierta preponderancia al interior de una agenda cultural e institucional que, globalización mediante, se *aggiornaba*, se expandía y se reconvertía en un sector



de las industrias creativas. Fue precisamente por el impacto positivo que tuvo que una experiencia como la de La Panadería no pudo sostenerse, ni repetirse. La situación física y la escala intelectual del proyecto no dieron abasto para un público joven que, si al principio había actuado como un aglutinante, con el correr de los años se iba convirtiendo en un ejército de consumidores culturales, en relación con una valoración social e institucional del llamado arte contemporáneo que a su vez había variado a signo positivo. El discurso de la interconexión global como sucedáneo del aislamiento ya no terciaba con las formas culturales nacionales arcaicas del partido-Estado, el PRI, sino que en su defecto se acoplaba a los intereses hegemónicos nucleados en torno de la llamada transición democrática: la desregulación del aparato productivo, la desnacionalización del capital, la apertura comercial y la gentrificación urbana encontraron en los discursos asociados con el arte contemporáneo una brillante alianza. Los espacios de exhibición de arte contemporáneo se fortalecieron y multiplicaron. Los museos y las marcas ahora competían por ese público joven y emprendedor que comenzaba a apiñarse en barrios como Condesa y Roma. De ahí que la tarea subterránea de un espacio como La Panadería tocara a su fin en su momento de esplendor.

La interrogación de una objetualidad anómala se convirtió pronto en imagen de marca de un arte neoconceptual «hecho en México», que despertó la codicia de actores económicos nuevos, como la colección Jumex y Carlos Slim. La soberanía del artista sobre el concepto de arte y el espacio de artistas como su metáfora dieron paso a un tejido institucional descentrado y expansivo, con distintos actores –museos públicos, colecciones privadas, galerías y ferias– sobre los cuales el artista ya no tuvo responsabilidad ni dominio. El público mismo se convirtió en consumidor

de estas experiencias y protagonista, no del arte y su espacio, sino de la reconversión cultural-económica de la ciudad. La decisión de cerrar el espacio en 2002, en este sentido, fue tan estratégica como la de inaugurarlo.

Pero el legado de La Panadería se puede distinguir sin embargo de lo que fueron, a su manera, sus consecuencias empíricas inmediatas en la escena. El arte en Ciudad de México enfrentó con el nuevo milenio una ecuación distinta de la de los años noventa, por lo cual la posibilidad de soberanía del artista sobre su circuito y su potestad sobre la definición del concepto de arte debieron ser continuadas con otros medios. Si el arte se convirtió en una industria, La Panadería en sí misma se convirtió en un relato: una historia a ser atesorada y transmitida en un contexto distinto.