

Entrevista

Arte colectivo, tecnología y modernización en la década de los noventa en México a través de la obra de 19 Concreto

Entrevista al artista Roberto de la Torre, integrante del colectivo artístico mexicano 19 Concreto entre 1990 y 1996

Collective Art, Technology and Modernization in the 90s in Mexico Through the Work of 19 Concreto

Interview to Artist Roberto de la Torre, Member of Mexican Art Collective 19 Concreto, between 1990 and 1996

Farah Leyva Batlle

Universidad Nacional Autónoma de México, México

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2537-8080>

Roberto de la Torre

Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado “La Esmeralda”, Centro Nacional de las Artes, México

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7046-8926>

Introducción

19 Concreto fue un grupo de jóvenes estudiantes de la academia de artes “La Esmeralda” en Ciudad de México, interesados en transgredir y experimentar más allá de los restringidos marcos académicos.

Con una producción artística todavía escasamente estudiada, 19 Concreto trabajó durante seis años (1990-1996) incorporando diversas disciplinas como la instalación, el *performance*, la fotografía, el video y los medios electrónicos



Figura 1. 19 Concreto, *De etiqueta*, 1993, Concurso del Segundo Festival Mes del Performance, fotografía de Mónica Naranjo, Centro de Documentación Ex Teresa, Ex Teresa Arte Actual, INBAL.

bajo una óptica de experimentación, atentos a la multiplicidad de lenguajes artísticos contemporáneos que confluían para esas fechas en Ciudad de México. Sus cuestionamientos se relacionan con las problemáticas que en esos años incidían en el hombre, a saber: la cultura masificada y sus efectos en el ser, el medio ambiente y el papel de las nuevas tecnologías en las relaciones humanas. Con ello establecían una tensión permanente entre tradición y modernidad en el contexto mexicano.

La siguiente entrevista a uno de sus integrantes, el artista Roberto de la Torre, partió del interés de conocer de propia voz de los creadores esas primeras experiencias fuera del mundo académico. Así, pudimos conversar sobre las particularidades del trabajo en colectivo, sus referentes creativos y sus preocupaciones estéticas y conceptuales. En el diálogo sostenido se puede leer la complejidad de ciertos fenómenos en esta década que nos permiten pensar en cómo una política cultural pudo alterar significativamente la producción de arte en un país. Por eso, esta entrevista refiere de forma fragmentaria hechos históricos, programas y políticas institucionales, exposiciones y otros eventos que ineludiblemente fraguan en la obra de este colectivo, al desprenderse ésta de las propias características del medio social, cultural, económico y político en que se desenvolvían estos creadores.

Farah Leyva (FL): *¿Por qué, en un panorama artístico de los años noventa marcado por la creación individual, deciden organizarse como colectivo?*

Roberto de la Torre (RT): La respuesta a esta pregunta tiene que ver con los orígenes del colectivo. Todos los que integramos el grupo estudiamos en la ENPEG “La Esmeralda”. El nombre del grupo 19 Concreto no quiere decir que el colectivo estaba integrado por 19 colaboradores, como podría pensarse. En realidad, el grupo fluctuaba entre cinco y siete compañeros de forma permanente. En el transcurso del tiempo y en ocasiones, según las necesidades de cada proyecto, invitábamos a más gente a participar. Nos organizamos en los primeros semestres de la carrera; Ulises Mora fue mi compañero de generación, el resto de los integrantes estudiaban uno o dos años más adelante que nosotros dos, como Lorena Orozco, Víctor Martínez, Luis Barbosa, Fernando de Alba y Alejandro Sánchez. Fueron varios los motivos por los cuales decidimos conformarnos como equipo de trabajo. En ese periodo había muchas carencias académicas, los maestros abordaban con frecuencia temas conservadores, la carrera estaba enfocada a medios tradicionales como la pintura, la escultura y el grabado. Un reducido número de maestros de la escuela estaban actualizados y preparados para abordar otros aspectos de importancia en el campo de las artes visuales, entre estos docentes destacaba el profesor Alberto Gutiérrez Chong, quien a mi parecer fue uno de los maestros más relevantes que tuvo la escuela y que más influyó en nosotros. A través de su metodología de enseñanza nos proporcionó una visión más amplia del arte contemporáneo, más allá de los medios y soportes tradicionales. Comprendimos que una obra de arte, no sólo se limita a su forma o composición. La investigación, los contenidos, el concepto y su contexto juegan un papel predominante en la obra. Estudiamos a diferentes autores del arte moderno y contemporáneo, era un especialista en la vida y obra de Marcel Duchamp.

”Por otro lado, mis compañeros y yo decidimos colaborar de principio por amistad, también por una necesidad de explorar otros medios y lenguajes fuera de nuestra academia. La mayoría de nosotros nos conocimos en un viaje que organizó la escuela “La Esmeralda”, como práctica de campo

donde recorrimos diferentes ciudades de México, fue una experiencia memorable. Después de este viaje varios de estos nuevos amigos me pidieron apoyo para realizar una actividad dentro de la escuela relacionada con el arte acción, por un ejercicio que les había dejado uno de sus maestros. Hasta esos momentos no habíamos considerado formar un colectivo de trabajo, pero gracias a esta primera práctica en un futuro decidimos consolidarnos como grupo. El título que propusimos para esta obra fue *El Pollo* (Bellas Artes, ENPEG, Ciudad de México, 1990). Para este ejercicio realizamos un recorrido de nuestra escuela “La Esmeralda”, que antes se ubicaba en una de las zonas del centro histórico, al Palacio de Bellas Artes. En el interior del recinto del museo había una exposición del pintor y dibujante José Luis Cuevas. De forma clandestina, en una de las salas de exhibición uno de nuestros compañeros se colocó una botarga en forma de pollo, la vestimenta era ridícula y estridente. La acción era simple, con este disfraz nuestro colaborador hizo un recorrido por la sala, simuló observar con interés las obras artísticas de este reconocido artista. Sin duda fue una acción osada y arriesgada, por suerte la seguridad del museo no se percató de esta actividad. A la salida del Museo del Palacio de Bellas Artes construimos un féretro de cartón, donde nuestro compañero vestido de pollo se recostó. En esta simulación de caja mortuoria de color negro colocamos varios letreros con diversas consignas en contra del arte institucional y tradicional. Más adelante hicimos una procesión con este contenedor, de Bellas Artes a “La Esmeralda”, el trayecto fue documentado en fotografía y video. En una segunda etapa presentamos en la escuela estas secuencias de imágenes en diapositivas, las cuales narraban el progreso de la acción, para ello invité por primera vez a mi compañero de generación Ulises Mora para que se integrara a nuestro equipo. El evento lo acompañamos con sonido y otras actividades alusivas al *performance*.

”Lo que me parece relevante de esta experiencia es que esta actividad la realizamos en el espacio público, fuera de cualquier museo o institución. Y desde otra perspectiva histórica, considero que a través de esta obra se deja ver el ambiente político, social y cultural que por esos momentos predominaba en nuestro país a principios de los años noventa. Las galerías

y los museos estaban enfocados a los medios más tradicionales y había una gran ignorancia respecto a otras manifestaciones artísticas, por ello no es de extrañar que nuestra escuela formara parte de esta coyuntura cultural anquilosada.

”Fue a partir de esta primera experiencia en la escuela que decidimos formar el grupo 19 Concreto. A partir de los años noventa, y en adelante, desarrollamos múltiples proyectos y con el tiempo nos fuimos consolidando como uno de los más destacados grupos experimentales de esa década. Había una buena relación de amistad entre nosotros, realmente disfrutábamos crear juntos, el humor y el juego eran parte de nuestras dinámicas de trabajo. No había un líder que destacara y dirigiera, cada uno de los miembros que conformaron el colectivo aportaba ideas; había inteligencia, análisis y reflexión sobre cada uno de los temas que proponíamos. Cada vez que formulábamos un nuevo proyecto, lo articulábamos a partir del tipo de evento y contexto. Podría afirmar que la experiencia que obtuvimos al colaborar en este colectivo fue nuestra verdadera escuela y aprendizaje, que con el tiempo nos formó en todos los aspectos creativos, y gracias a la cual, más adelante, cada quien emprendió su propio camino como artista profesional.

”19 Concreto, como denominación, no tiene ningún significado; hay quienes asocian ese nombre al día 19 de septiembre de 1985, cuando aconteció el terremoto que devastó la ciudad. Pero no creo que sea así, aunque sin duda formamos parte de esa generación que como jóvenes vivimos esa terrible experiencia. La realidad es que buscamos un nombre para el grupo que fuese algo abstracto, que no remitiera a un significado definido o emotivo.

”Considero que el trabajo más significativo se hizo en la década de los años noventa, por el contexto histórico al que ya me he referido. Aunque en el grupo trabajamos de 1990 a 1997, aún décadas más adelante en un par de ocasiones nos hemos vuelto a reunir para generar dos nuevos proyectos a gran escala.

”Cuando se trabaja en colectivo surgen dinámicas interesantes, entre ellas la obra individual queda anulada, eso te resta protagonismo, a cambio puedes desarrollar proyectos a gran escala que de forma personal sería difícil realizarlos, especialmente cuando eres muy joven. El grupo destacó rápidamente, en poco tiempo ya nos presentábamos en diversos foros, museos y festivales internacionales de *performance*. Ganamos algunos concursos y obtuvimos becas de apoyo para dar sustento y continuidad a nuestros proyectos. Cómo jóvenes que éramos, sin duda, en el campo creativo maduramos con rapidez.

FL: *Sobre esta idea del anonimato existe un texto crítico de Josefina Alcázar donde cita algo que ella denomina como “una especie de Manifiesto Constitutivo” elaborado en los inicios de 19C. ¿Esto fue pensado así, como un manifiesto?*

RT: No sé exactamente a qué texto se refiere Josefina. Quizá este contenido esté incluido en un *dossier* que hicimos para dar difusión a nuestro grupo. En realidad, no lo veo como un manifiesto, en realidad reflexionamos sobre los temas que en esos momentos teníamos interés en trabajar, pero siempre abiertos a realizar diferentes tipos de proyectos. Dentro del contenido de este texto se muestra nuestro interés por trabajar con diversos lenguajes como el *performance*, la instalación o cualquier otro medio que se aleje de los formatos tradicionales.

”Nuestros temas giraban en torno a la globalización, la modernidad y al fenómeno de la cultura masificada, donde la importancia del individuo como ente social y participativo en la vida pública tiende a ser reducido, en aras de la modernidad, el progreso, la industrialización y de la acumulación de riqueza de unos cuantos. Había una preocupación por el deterioro del ambiente, la desigualdad económica, la corrupción en nuestro país. Al mismo tiempo nos mostrábamos abiertos a adoptar las influencias de las nuevas tecnologías de comunicación, como el uso del internet o cualquier otro medio. En la mayoría de las ocasiones abordamos estas propuestas de un modo lúdico, reflexivo y crítico, casi siempre con un tono de humor negro, que subrayaba estos temas de inflexión.

FL: *¿Dirías, también, que la conformación del colectivo fue una necesidad económica, una manera de costear lo que conllevaba una producción artística siendo jóvenes estudiantes?*

RT: No necesariamente... En esencia nos reunimos como grupo de trabajo para emprender proyectos con medios de expresión que no eran abordados en la academia. El grupo, para nosotros, representó un laboratorio de experimentación creativa y de reflexión en torno a los tiempos políticos, sociales y culturales que estábamos viviendo como generación. Lo cierto es que trabajar en colectivo tiene sus ventajas, una de ellas es que al colaborar de esa forma podíamos sumar fuerza de trabajo y desarrollar obras a gran escala que de modo personal sería más difícil, especialmente cuando eres joven y te encuentras en los inicios de tu carrera como artista. A ello se suma la parte económica, aunque la mayoría de las veces sustentamos los proyectos a través de becas y premios que en el transcurso de nuestra trayectoria íbamos obteniendo.

FL: *¿Qué relación tenía 19C con los colectivos artísticos de los años sesenta y setenta en México o en Latinoamérica? ¿Tenían información sobre ellos o los reconocían en tanto accionar colectivo como antecedentes artísticos a tomar en cuenta?*

RT: Teníamos poca información. Por ese entonces no había acceso al internet y había poca bibliografía. Sabíamos que en los años setenta se generaron importantes grupos de artistas en diversos continentes y en México, pero la información era escasa. En el transcurso del tiempo, al momento de participar en diversos festivales de *performance* que fueron organizados en México fuimos conociendo a artistas que formaron parte de estos colectivos. Más adelante, a través del maestro Alberto Gutiérrez Chong, y algunas muestras que hubo por esos tiempos, tuvimos interés en el trabajo del No Grupo, Pentágono, SUMA, etc... Sin embargo, debo de decir que, al pertenecer estos grupos a la generación de los años sesenta y setenta, nos sentíamos totalmente ajenos a sus propuestas, ya que formaban parte de otros tiempos.

”Por otro lado, es curioso decirlo, pero la generación de artistas que iba delante de nosotros se especializaba más en la pintura. Estos medios de expresión eran los que más predominaban en las exhibiciones de los museos. De ahí nuestra necesidad, como jóvenes, por no conformarnos con los medios más tradicionales y establecidos en el mercado por esos momentos; había que explorar nuevos caminos, romper con estos esquemas y arriesgarnos con nuevas propuestas. En los años noventa surgieron artistas interesantes en México, también se formaron nuevos grupos y se abrieron espacios independientes. De forma paralela, se empezaron a organizar los primeros festivales internacionales de *performance*, de instalación y de arte sonoro. De ahí en adelante todo era exploración y apertura; con el tiempo, la pintura pasó a otro término y los nuevos medios de expresión acapararon la atención en los principales foros de nuestro país. En este aspecto, una de las instituciones culturales que a mi parecer han sido más interesantes en cuanto a la difusión de estos medios fue el Museo Ex Teresa. Para las propuestas del grupo 19 Concreto, este espacio cultural fue nuestro laboratorio, siempre estuvo abierto y nos proporcionó su confianza y apoyo.

FL: En cuanto a la relación institucionalidad/alternatividad en esos años noventa, ¿qué era para ustedes el fenómeno de los espacios alternativos?, ¿por qué no fundar 19C su propio espacio como por ejemplo sí lo hicieron algunos artistas que has mencionado de esta generación?

RT: Es que son lógicas distintas. En el caso de los espacios independientes como La Panadería o Temístocles, por mencionar algunos sitios de exhibición, eran espacios donde un grupo de artistas, con un perfil definido, se asociaban para exhibir de forma individual su obra y de ese modo promover su trabajo. También hay que decir que varias de estas agrupaciones eran muy hábiles, desde jóvenes, para atraer la atención de los principales medios y de los curadores que circulaban por esos momentos. En nuestro caso era distinto, 19 Concreto para nosotros fue un laboratorio creativo, de trabajo y aprendizaje, no había necesidad de formar nuestro propio espacio, porque una de las premisas era desarrollar proyectos en diferentes

sitios y eventos, dónde fuese que nos invitaran, o a través de nuestra participación en convocatorias, entre estos eventos destacan los primeros festivales internacionales de *performance* organizados en México; primero en el Museo del Chopo y más adelante en el Museo Ex Teresa. En esos periodos tuvimos la oportunidad de conocer artistas internacionales y de nuestro país que enriquecieron nuestra experiencia.

FL: *Al revisar la producción de 19C vemos que instalación y performance —e incluso la hibridación o fusión entre estos dos términos— eran los lenguajes más recurrentes: ¿bajo qué nociones o conceptualizaciones pensaban y ponían en práctica estos términos cuando comentas que en la escuela no recibían una formación directa sobre estas prácticas artísticas?*

RT: Fueron términos que se usaron con frecuencia por esos años. Hoy en día me parece que la denominación no es tan importante, da igual si es *performance* o instalación, la importancia está en los contenidos, en los medios de expresión, en el uso del espacio, en el diálogo con el contexto, ya sea a través del uso del cuerpo o a través de la articulación de materiales y objetos que más adelante se van a desmontar. A menudo estas denominaciones se quedan cortas respecto a las cualidades de una obra, dado que una propuesta artística puede hacer uso de diferentes objetos, materiales, medios tecnológicos y sonoros, así como de la presencia del cuerpo para detonar una obra. Si revisamos la historia del arte veremos que hay muchos artistas que se sienten incómodos con este tipo de denominaciones, pues consideran que sus obras no encajan en estas clasificaciones o con ciertos movimientos artísticos. La historia del arte y la curaduría son muy dados a clasificar de esa manera las obras o a diversas generaciones de artistas, supongo que es para darle un orden y organización con fin de comprender mejor estos fenómenos culturales. Pero insisto, esta clasificación es limitada y superficial, si realmente se quiere comprender la obra de un autor hay que penetrar y adentrarse en su trabajo, investigar, profundizar, reflexionar, y si es posible, charlar con el autor.

”Respecto a tu pregunta, ahora mismo me vienen a la mente dos obras que realizamos con el grupo, en las cuales el *performance* y la instalación como medios de expresión se fusionan. La primera de ellas es *Inhumación* (Ciudad de México, Museo de Arte Moderno y Museo del Chopo, 1992). Del Museo de Arte Moderno trasladamos el tronco de un árbol, que yacía en los jardines interiores del recinto, lo movimos al interior del Museo del Chopo. Durante el evento del primer festival internacional de *performance* celebrado en este museo, delimitamos el tronco en una caja de madera que construimos en ese momento. Para ello, antes había que cortar una de sus ramas; sin embargo, durante el proceso del corte, el hacha se rompió. Tuvimos que improvisar una nueva manera de cerrar la caja; el resultado fue extraordinario, una vez concluida la acción, la forma del contenedor de madera con la rama del árbol expulsada hacia afuera era muy expresiva: a partir de la planeación de un *performance* se generó una instalación interesante, dramática y expresiva. Considero que éste fue uno de los primeros eventos muy importantes que realizamos en los orígenes del grupo.

”Otro proyecto de interés, en el sentido de fusionar varios medios de expresión, fue la obra *Orden y progreso* (Museo del Chopo, Ciudad de México, 1995). Se tomó como referente histórico la construcción de este edificio del año 1903, el cual un empresario mexicano compró (después), y que en su origen la estructura fue un pabellón para una exposición de Arte e Industria Textil en Düsseldorf. Al interior de esta edificación industrial introdujimos una enorme maquinaria para hacer tortillas de maíz, que echamos a andar para edificar una larga torre con este alimento. Durante el proceso de construcción, de fondo musical se escuchó el vals “Sobre las olas”, (pieza) creada por el compositor mexicano Juventino Rosas en 1885. Al final del evento la torre no logró sostenerse por sí misma y se cayó, recordándonos el fracaso del progreso en la historia de nuestro país. La obra alude a la corriente positivista en México y al conocimiento como base de orden social promovido en la segunda mitad del siglo XIX.

FL: *Has mencionado algunos de los espacios más importantes para las presentaciones de 19C, como el Chopo o Ex Teresa, los cuales intentaban*

alejarse de la exhibición exclusiva del formato pictórico que primaba en la mayoría de las instituciones de arte en México. ¿Por qué presentarse en espacios institucionales? ¿Sintieron que siendo jóvenes tenían espacios institucionales dónde presentarse? ¿Cómo llegaban a ellos y qué ventajas/desventajas les confería?

RT: Pienso que fue una coyuntura generacional en los años noventa. En el momento que hay una necesidad de explorar nuevos medios de expresión más allá del formato pictórico u otras expresiones más tradicionales, que era lo que predominaba en las galerías y museos, también por esos años, a través de la iniciativa de otros artistas, se empiezan a organizar los primeros festivales internacionales de *performance*. El primero de ellos se realizó en el Museo del Chopo en 1992, al siguiente año y de forma subsecuente este tipo de eventos se presentaron en el Museo Ex Teresa, que por esa época se estaba inaugurando como espacio cultural. Puedo recordar también que de forma paralela a estos espacios, cada vez más, otras instituciones culturales estaban dando cabida a estas nuevas expresiones, el crecimiento era paulatino. El grupo 19 Concreto inició en los años noventa: al momento de inaugurarse estos nuevos espacios vimos que para el colectivo era una buena oportunidad participar, así es como empezamos a tener una presencia importante entre el público que asistía a dichos eventos. En un inicio participamos a través de convocatorias abiertas y concursos, con rapidez empezamos a obtener reconocimientos y más adelante ya formábamos parte de los programas de artistas invitados. En poco tiempo nuestra obra maduró y cada propuesta era diferente. Trabajar en una institución con estas características no necesariamente implica que tu obra va a quedar domesticada o tus medios de expresión van a ser limitados: también hay que recordar que por décadas estos espacios fueron dirigidos por otros artistas que compartían intereses similares en cuanto a la experimentación en las artes visuales. Otra ventaja de participar en estos eventos es que podías conseguir apoyo económico y logístico para producir las obras y también había la oportunidad de presenciar eventos de artistas de diversas generaciones y latitudes del mundo.

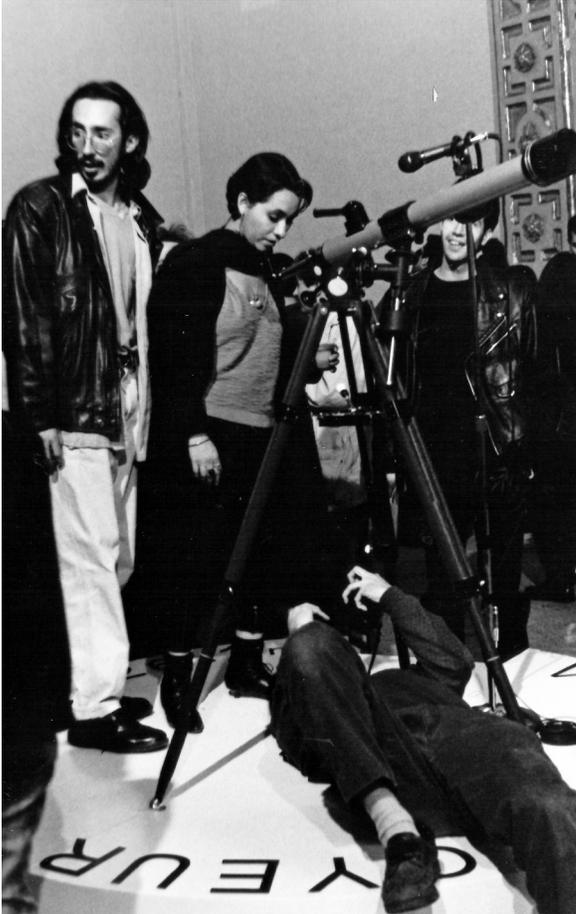


Figura 2. 19 Concreto, *Voyage-Voyeur*, 1994, Muestra de Instalaciones, fotografía de Mónica Naranjo (atribuido), Centro de Documentación Ex Teresa, Ex Teresa Arte Actual, INBAL.

FL: *¿Tenían alguna intención crítica hacia la institucionalidad del arte en el país y sus mecanismos de exhibición, en la misma medida en que buscaban insertarse dentro de estos espacios?*

RT: Como grupo, en nuestras propuestas creativas siempre tuvimos una postura crítica hacia el sistema político, económico y cultural predominante. También hubo proyectos que apuntaban hacia una reflexión sobre el deterioro del ambiente y la falsa expectativa sobre la modernidad y el progreso, en aras de la desigualdad y la pobreza, al mismo tiempo que trabajamos con los nuevos medios de comunicación, que por ese periodo iniciaba el uso de medios tan importantes como el internet. Para nosotros la presencia y el vínculo humano fue esencial en nuestras obras, al tiempo que cuestionábamos la masificación, la industrialización y la explotación laboral. En cada propuesta hubo un intento por abordarlo con inteligencia, imaginación, creatividad y, en especial, con sentido del humor, que a mi parecer era cáustico, crítico e irónico. El hecho de haber participado en instituciones públicas o privadas no comprometió nuestra libertad de expresión a través de las herramientas que te proporciona el arte para crear, y al mismo tiempo fue posible

incidir de manera crítica desde las entrañas de la propia institución. En referencia a ello, me viene a la mente la obra *¡Fuera!* (Museo Ex Teresa Arte Actual, Ciudad de México, 1994), en la cual fuimos invitados para ser juzgados dentro de un certamen nacional de *performance*. Al final de la organización de este evento, con una acción frente a la audiencia, el grupo 19 Concreto también cuestionó su jerarquía en él.

FL: *Al revisar las conceptualizaciones de las obras, se puede observar cómo emplearon continuamente las categorías de modernidad/posmodernidad, así como las ideas de modernización y progreso. ¿Por qué deciden conceptualizar sus obras a partir de estos términos y desde dónde les llegaban las principales influencias o nociones teóricas sobre estos conceptos?*

RT: Desde que éramos jóvenes, de forma continua vivimos diferentes tipos de crisis económicas, políticas y sociales. Por algún motivo, cada uno de los integrantes del grupo 19 Concreto proveníamos de familias de clase media venidas a menos, debido a las continuas crisis económicas que afectaban a nuestro país, la desigualdad, el desempleo y las malas políticas de nuestros gobernantes; un país en el cual predominaba al abuso del poder, la represión y la corrupción. Convivimos en una sociedad conservadora, racista, que consume refrescos y comida chatarra, abducida por la religión y la televisión. Por otro lado, la pandemia del VIH afectó nuestra sexualidad, influyó en la forma en como nos relacionamos con los demás y en nuestra propia intimidad. El terremoto del 85 que devastó la ciudad nos marcó como generación. Cada día estaba más presente el deterioro del ambiente en nuestra ciudad y en el mundo. Nos tocó la entrada de la era de la globalización, el final de la Guerra Fría, el derrumbe del muro de Berlín, el fin de las grandes utopías, la entrada al libre mercado y los efectos de la política neoliberal que hoy sigue imperando. Estos fenómenos histórico-predominantes en los años ochenta y noventa fueron aspectos que nos influyeron cuando éramos jóvenes. Durante este periodo hay obras que inciden claramente en estos temas, por mencionar algunas: *Orden y progreso* y *De etiqueta* (Museo Ex Teresa Arte Actual, Ciudad de México, 1993).

FL: *La inserción de objetos “tecnologizados” en sus obras pareciera ser una constante. ¿De dónde proviene ese interés en los años noventa en la obra de 19C por un arte que incorpora como material artístico determinados objetos tecnológicos?*

RT: Me parece que la incorporación de los medios tecnológicos en nuestras propuestas de trabajo se da paulatinamente de forma natural. Todas

las obras que realizamos por ese periodo fueron impermanentes, la única manera de registrarlos fue a través del uso de la cámara fotográfica y del video; en ese aspecto ya se podría afirmar que el uso de la tecnología estaba presente. Desde nuestros primeros proyectos, en el escenario donde nos presentábamos proyectábamos algunas imágenes a través del uso de diapositivas que acompañaban las acciones. Creábamos sonidos a través de instrumentos que construíamos con desechos de material o con el uso de sintetizadores. También exhibíamos secuencias de video, que previamente editábamos, para que formaran parte del ambiente que en esos momentos habíamos planificado. Más adelante, en los siguientes años fuimos incorporando diferentes tipos de instrumentos, utensilios y maquinarias de mayor escala y medios de comunicación más sofisticados como el uso del internet. Los medios tecnológicos jugaron un papel predominante en nuestras obras, que al mismo tiempo incidían de modo crítico con el tema de la industrialización, la modernidad y el progreso, en contraste con la precariedad.

FL: *¿Para usted cuáles serían obras representativas de 19C en el uso del elemento de lo tecnológico y por qué?*

RT: La pregunta es complicada, porque considero que cada propuesta tiene sus propias cualidades. Como te mencioné antes, casi en todas las obras que propusimos estaban presente los medios tecnológicos. En la obra *De etiqueta* (Museo Ex Teresa Arte Actual, Ciudad de México, 1993), metimos un carrusel de feria al interior de la capilla principal del Ex Templo de Santa Teresa, que al girar la maquinaria con el uso de un motor eléctrico se exhibía a mujeres y hombres que colgaban del anillo horizontal de la estructura, más adelante estos cuerpos enganchados fueron sustituidos por trozos de carne que, instantes después, fueron devorados por perros hambrientos. En la obra *Orden y progreso* integramos al escenario una enorme maquinaria para hacer tortillas, el elemento industrial se integró perfectamente al escenario que fue construido a principios del siglo XX como símbolo de la modernidad y la entrada de la era de la industrialización en México. En uno de nuestros últimos proyectos que realizamos en el periodo de los años



Figura 3. 19 Concreto, ¡Fuera!, 1994, Tercer Festival Mes del Performance, fotografía de Mónica Naranjo, Centro de Documentación Ex Teresa, Ex Teresa Arte Actual, INBAL.

noventa, me refiero a *Vía Satélite* (Museo Ex Teresa Arte Actual, Ciudad de México, 1995-1996) trabajamos con diferentes medios de comunicación a larga distancia, como fue el uso de internet [...]. Entramos en comunicación con artistas de otras partes del mundo, nuestros cuerpos fueron los instrumentos para que estos artistas ejecutaran sus acciones desde otras regiones del mundo. También hubo otras obras, como la instalación participativa *Voyage-Vouyeur* (Museo Ex Teresa Arte Actual, Ciudad de México, 1994), en la cual creamos una instalación con diversos tipos de telescopios, en la cual los espectadores espían a otros visitantes que a su vez también utilizaban un instrumento óptico para observar de modo discreto hacia otro punto lejano del museo. Para la bienal de Monterrey construimos la obra *Sillón biosintético* (Segunda Bienal de Monterrey, Museo de Monterrey, Nuevo León, 1994): era un mueble forrado de pasto sintético, en la parte superior del sillón colgamos una regadera que dejaba caer agua sobre la superficie del mueble. El objeto absorbía el agua y la regresaba de forma recíproca al sistema de riego, y así

sucesivamente se autoregaba. Pienso también en el homenaje que le hicimos al profesor Alberto Gutiérrez Chong, que fue un gran maestro para todos nosotros mientras estudiamos en “La Esmeralda”. La obra se llamó *Al maestro, con cariño* (Galería Art Deposit, Ciudad de México, 1996). Instalamos un cuerpo en forma de maniquí muy parecido a nuestro profesor, lo vestimos con su ropa, las manos estaban hechas de cera y en la cabeza se proyectaba su rostro, en la cual se simulaba su habla; el contenido de sus palabras era en referencia a la propia exhibición en la cual estábamos participando. En fin, podría hablarte de muchas obras más, no menos relevantes, donde el uso del sonido, los medios de comunicación y la tecnología en diferentes dosis estuvieron presentes.

FL: *Respecto a la crítica de arte, ¿cómo fue en términos generales la recepción de sus obras por parte de la crítica especializada en ese momento?*

RT: Lo que sucedió con el grupo es que, a diferencia quizá de otros artistas de nuestra generación, para nosotros no hubo una preocupación por vincularnos con los críticos o historiadores que había en el momento. Quizá no estábamos tan preocupados por la promoción, porque donde quiera que nos presentábamos teníamos un buen recibimiento, siempre salían nuevos contactos y también invitaciones para realizar nuevas propuestas en otros sitios. Nosotros estábamos concentrados en nuestros proyectos, que reflexionábamos y analizábamos, estábamos en comunicación con otros artistas pero raras veces nos vinculamos con especialistas de nuestro medio. Por eso mismo creo que no abundan textos que hagan referencia al grupo 19 Concreto por esos años. Por otro lado, no eran muchos los especialistas que escribieran sobre el *performance*, que fue una de las expresiones en las cuales más nos enfocamos. Nunca nos sentimos parte de ningún gremio, pero debo decir que en los años noventa, desde mi percepción, el *performance* se percibía como una categoría menor al resto de las expresiones artísticas contemporáneas. En ese entonces empezaban a sobresalir artistas tan relevantes como Francis Alÿs o Santiago Sierra, ambos creadores de origen extranjero, que también se expresaban a través del uso del cuerpo o con la participación y colaboración de otras

personas, pero sus propuestas no las denominaban dentro del lenguaje del *performance*, sino que se decía que hacían acciones.

FL: *En una obra como Vía Satélite, con la que el grupo cierra su recorrido, vemos un proceso de actualización dado por las variaciones realizadas cada vez que la presentaban, donde además existía un interés por los mecanismos de comunicación y distribución del arte: ¿por qué hacer estas variaciones? ¿Por qué tener la comunicación (y los medios de comunicación) como el eje central? ¿Qué referentes artísticos tenían en mente para su elaboración?*

RT: Sí, considero que la obra *Vía Satélite* es una de las propuestas más relevantes del grupo, y al mismo tiempo significativa, porque con este evento, y al sumar algunas obras más, decidimos cerrar nuestro ciclo como grupo de trabajo. Aunque años más adelante, de forma especial, realizamos dos nuevos proyectos. Respecto a *Vía Satélite*, la idea surgió porque dos de nuestros compañeros por esos años se encontraban viajando en Europa. Ambos estaban en sitios distintos, para coordinar su encuentro hicieron uso de los medios de comunicación que tenían a su alcance. Más adelante, cuando uno de nuestros amigos regresó a México, me refiero a Ulises Mora, nos compartió su experiencia. En ese momento convenimos entre todos que sería interesante realizar una obra a través de estos nuevos medios de comunicación a larga distancia, especialmente me refiero al internet.

”Preparamos un buen proyecto, que en resumen consistía en contactar artistas de diferentes países con el fin de que nos dictaran instrucciones desde sus lugares de origen para que nosotros, en vivo, las ejecutáramos en México a través del uso del teléfono, el fax y el internet. Realizamos este proyecto por escrito, para la producción y su realización obtuvimos la beca de Jóvenes Creadores del Fonca en 1994. Antes de desarrollar los eventos más importantes, planeamos diversos ensayos, para ir familiarizándonos con estos medios. Uno de los primeros sitios donde empezamos a trabajar en ello fue el Centro Multimedia, que por ese entonces dirigía Andrea Di Castro. También por ese periodo nos estuvo apoyando Héctor Velarle, un

amigo nuestro especialista en el tema de las telecomunicaciones. Llevamos a cabo diversas acciones en diferentes sitios, curiosamente uno de estos espacios fue la casa de un familiar del artista Gómez Peña, ubicada en la colonia Santa María la Rivera. En ellas, desde mi hogar, dicté por teléfono algunas instrucciones a mis amigos para que realizaran actos en vivo. También hicimos algunos otros ejercicios durante los encuentros del Fonca. Más adelante, cuando ya habíamos articulado bien el proyecto, las obras definitivas se programaron en el Museo Ex Teresa. Para ello organizamos dos eventos de carácter internacional, a través del contacto de artistas de diversas regiones del todo el mundo.

”Más adelante cuando el ciclo del grupo 19 Concreto concluyó, como artista individual fui invitado a realizar un evento en el Museo de Arte Contemporáneo de Finlandia, Kiasma. En ese espacio desarrollé una propuesta a través del uso de estos medios de comunicación, pero esta vez cambié la estrategia, no sólo me comuniqué con artistas que vivían en México, sino que también entré en contacto con personas de diferentes edades y oficios, que en tiempo real, a través del uso del internet, me dictaban instrucciones para que las llevara a cabo en Helsinki. La obra se llamó *Anatomía simbiótica de un extraño en Escandinavia* (Kiasma, Contemporary Art Museum / MuuMediaFestival, Helsinki, 1998).

”En cuanto a nuestras influencias, la verdad es que no teníamos muchas referencias en ese momento respecto al uso de estos medios, por otro lado considero que fuimos de los primeros artistas en el mundo en explorar el uso del internet de la forma en como lo hicimos. Quizá un referente histórico importante para la obra *Vía Satélite* sea el movimiento artístico denominado Arte correo; fue una corriente cultural interesante que principalmente se dio en los años sesenta, setenta y ochenta, que de alguna forma podría vincularse con este tipo de manifestaciones.



Farah Leyva Batlle

Licenciada en Historia del Arte por la Universidad de La Habana y Maestra en Estudios de Arte por la Universidad Iberoamericana, ha trabajado como especialista en Museología y Curaduría en el Museo de Arte Colonial de la Oficina del Historiador de La Habana, donde investigó y realizó exposiciones de arte cubano y latinoamericano, y donde impartió talleres de educación patrimonial. Ha participado en diversos eventos a nivel internacional. Sus intereses investigativos se centran en la relación arte-tecnología en México, con énfasis en procesos de producción, materialidades y políticas culturales.



Roberto de la Torre

Vive y trabaja en la Ciudad de México. Cofundador del grupo experimental de arte 19 Concreto (1990-1996), estudió artes visuales en la ENPEG “La Esmeralda”, donde actualmente imparte cátedra. Ha participado en diversos festivales de arte, nacionales e internacionales, y su obra se ha presentado en 17 países alrededor del mundo, en regiones como América del Norte, América del Sur, Europa y Asia.