

Noen tanker om kunst i Mexico fra

1990- og 2000-tallet [\[1\]](#)

Skrevet av Irmgard Emmelhainz

I løpet av ca. det siste tiåret har kulturproduksjonen i Mexico blitt preget av en forsterket allianse mellom staten, konserner, private initiativer og kunstmarkedet. Den meksikanske samtidskunstens oppblomstring, internasjonalisering og tilegnelse av global relevans, knyttet seg til den globale spredningen av et estetisk språk basert på arven fra den konseptuelle og minimalistiske kunsten fra 1960- og 70-tallet; til de brutale endringene og det sosiale opprøret som nyliberal politikk medførte, og til globale sosioøkonomiske prosesser i den nye verdensordenen, inkludert en sosial forandring og en post-politisk erfaringsmåte. I løpet av de siste 25 årene, har grensene for kulturutveksling blitt ekstremt porøse. Spredningen av meksikansk kunst startet i 1990-årene, og i dag blir den produsert og stilt ut over hele verden. Denne rotløsheten er et tegn på den «postkonseptuelle» tilstanden i samtidskunsten. Ifølge Peter Osborne innebærer «det kontemporære» at begrepet om det postmoderne uttømmes som kritisk og temporal kategori, for å erstattes med en singular, komplekst internt differensiert modernitet som innebærer en romliggjøring av historisk temporalitet. [\[2\]](#) I den forstand kunne vi tenke på samtidskunsten som et sted hvor konstruerte, konseptualiserte narrativer fra hele verden konfronteres samtidig i et forsøk på å forstå nåtiden, ved at tiden settes i parentes og rommet kondenseres. [\[3\]](#) Med andre ord projiserer samtidskunsten en fiktiv enhet inn i et mangfold av ideer om tid og rom, og danner en illusorisk, felles platform som nettopp beviser mangelen av et globalt tid-rom og av en klar sosioøkonomisk differensiering. Et begrep som går hånd i hånd med begrepet samtidskunst, er semiokapitalisme (eller kulturell kapitalisme), kapitalismens

asdada

nåværende stadium som er nedfelt i fristillingen og

finansialiseringen av markedene, hvor kreativitet og kognitivt

arbeid er i kjernen av produksjonen av overskudd, samtidig som digital kommunikasjon har blitt fullt integrert med våre hverdagsliv. I lys av dette må vi vurdere to karakteristiske trekk ved samtidskunsten: for det første, de-differensieringen av media, eller det Rosalind Krauss kaller “post-medium”-tilstanden i kunsten, som innebærer at kunstens mediespesifisitet har forsvunnet, og en åpenhet for mixed-media-kombinasjoner og en avlæring av håndtverket i den kunstneriske produksjonen. Konsekvensen er ofte at man kombinerer ulike kunstpraksiser, med en mangende tematikk og formal sammenheng fra det ene verket til det neste. For det andre, som Frederic Jameson har påpekt, har museet blitt omgjort til et rom for populær- og massekultur som annonserer utstillinger som kommersielle attraksjoner; fiendtligheten som moderne avantgardekunst ble møtt med har forsvunnet, og kunsten opplever i stedet en slags populistisk vending. Dette skjer også på grunn av en endring i den estetiske persepsjonens struktur: kunst har blitt til en unik evenement eller erfaring hvor vi konsumerer en idé som konfigureres av sammensetningen av elementer i verket, snarere enn å handle om sanselig tilstedeværelse.[\[41\]](#) Videre er prominensen til samtidskunsten i og fra Mexico knyttet til begreper som forbedring og utvikling, som kultur anses som redskap for, og til institusjonaliseringen og markedsføringen av *brudd-modellen*. Med andre ord, i løpet av de siste 25 årene ble en annen måte å lage stille ut og sirkulere kunst i Mexico forbundet med den globaliserte økonomien ved hjelp av private og offentlige midler. Hvis vi tar disse poengene i betraktning, kan det hevdes at kunsten i Mexico fra 1990- og 2000-tallet omfatter en overgang fra å reflektere over modernitetens brutte premisser, slik det fortoner seg fra en perifer synsvinkel, og fra å utfordre det overflatiske, institusjonaliserte imaget av «det meksikanske», til det som ble kalt «det kontemporære».



asdada

aasd

For å begynne å ta for oss meksikansk kunst i nyere tid, etter at en ny historisk periode så dagens lys i 1989 med Soviet-Unionens fall, kunne vi kaste et blikk på *Un banquete en Tetlapayac* (2000), en film av Olivier Debroise kunne hevdes å oppsummere temaer og stemninger som preget den meksikanske kunstscenen på 1990-tallet. Filmen tar utgangspunkt i Sergei Eisensteins opphold ved Tetlapayac-haciendaen under en uventet forsinkelse i filmingen av *¡Qué viva México!* i 1931. Eisensteins film stod sentralt i utpenslingen av *Mexicanidad* eller meksikansk kulturell identitet i det 20. århundre, basert på hans referanser til billedbruken hos David Alfaro Siqueiros, Jean Charlot, José Clemente Orozco, Diego Rivera og José Guadalupe Posada samt til meksikansk folkløse. Oliver Debroises film er en eksperimentell iscenesettelse av Eisensteins episode på Tetlapayac, da teamet hans drakk, spiste og debatterte i dagvis på haciendaen. Debroise ba lokale og internasjonale kunstnere, intellektuelle, kritikere og kuratorer (Laureana Toledo, Javier de la Garza, Roberto Turnbull, Thierry Jeannot, Cuauhtémoc Medina, Silvia Gruner, Dmitri Leninovich, Lutz Becker, Melanie Smith, Sarah Minter, James Oles, Enrique Ortiga, Andrea Fraser, Serge Gilbert, Sally Stein, etc.) om å spille rollene til sine tilsvarende moderne karakterer, og diskutere tema som film, modernitet, politikk, konstruksjonen av det meksikanske, Eisensteins verker, kommunismens frafall, estetikk og historie. Diskusjonene er knyttet til sentrale spørsmål i kunsten på 1990-tallet: hvordan danne et estetisk-politisk prosjekt som et rom for progressiv politikk etter sosialismens frafall – her ble Cuba et veldig nærliggende eksempel, da et stort utvalg kubanske kunstnere og intellektuelle kom til Mexico på 1980- og 1990-tallet – Zapatista-opprøret, ratifikasjonen av NAFTA og liberaliseringen av markedene? Parallelt med disse spørsmålene, leter man etter alternativer til statlig finansiering for å unngå instrumentalisering av kulturen, hvilket resulterte i fruktbare alternative utstillinger og rom for dialog ledet av et nettverk av kunstnere og kritikere (Salón des Aztecas, La Panadería, Curare, La Quiñonera, Temístocles 44, ZONA, Art Deposit, CANAIA), hvor undersøkelser av en ny, postnasjonal, postkommunistisk og nykonseptuell følsomhet florerte.



Disse undersøkelsene ble ledet av kulturprodusenter og radikalt eksperimenterende kuratorer som Guillermo Santamarina, leder for Ex-Teresa Arte Actual og El Eco Musems, Pip Day, som fostret frem en hel generasjon av unge fryktløse kuratorer, bl.a. gjennom workshopen Teratoma. Stilt overfor endringene som nyliberal politikk medførte, ble moderne nasjonsnarrativer inadekvate og irrelevante, og Mexico ble gradvis berøvet sin kulturelle spesifisitet. Frihandelen kom hånd i hånd med liberaliseringen av identitet, historiske konstruksjoner og en postmoderne, pastisj-aktig mestizo-hybriditet – som ikke desto mindre ble utforsket i Rubén Ortiz Torres' verk om "kulturelle misforståelser», eller Silvia Gruners video *Don't Fuck with the Past, You Might Get Pregnant* (1995), hvor kunstnerens tilnærming til hukommelsen skjer gjennom kroppslig kontakt, og historiske konstruksjoner blir fordreid ved å etablere et eskatologisk, erotisk forhold til dem.[\[51\]](#)

asdada



Hvis vi holder i mente at både moderne kunst og den moderne verden hadde vært knyttet til industriell kapitalisme, disiplinære samfunn, en avantgardistisk erfaringsmåte (ansett som en utbrukt strategi), revolusjon og et kommunistisk alternativ (begge ansett som overflødige), statsproteksjonisme – som finansieringen av kunstlivet var en del av, utviklingen av en massekultur, fremskritt- og universalitetsideologi, osv., kan det sies at kunsten i Mexico på 1990-tallet ønsket å ta et oppgjør med en modernitet som i den Tredje Verden kom til å bli ansett som ekstremt begrenset, og for også mislykket. Dette førte til en kunstnerisk tendens til å undersøke prekariteten i å jobbe fra modernitetens utposter, ved hjelp av billige materiale, enkle poetiske gester og flyktige verk. Nærliggende eksempler her er Damián Ortegas skulptur *Building Module with Tortillas II* (1998), Gabriel Orozcos fotografi *Sand on Table* (1992–93), Francis Alÿs' performance *Sometimes Making Something Leads to Nothing*

asdada

(1998), eller Silvia Gruners fotografi *Reparar* (1999), som alle var
preget av konseptuelle, situasjonistiske eller formale spørsmål.

Et annet relevant eksempel er Pedro Reyes' nytolkninger av moderne arkitektur, eller snarere: hans revitalisering av funksjonalismen, oversatt til de nye kollektivitetsformene som nettopp er et resultat av revisjonen av modernitetens sosiale, politiske og arkitektoniske premisser, slik vi ser det i *Sombrero colectivo* (2004), *Cápuas* (2002) eller *Zikzak* (2003).[\[6\]](#)



Eksempler på datidens estetiske følsomhet er også de som undersøkte sine egne, perifere produksjonsbetingelser ved å ta for seg implikasjonene av manglende direkte tilgang til kanoniserte kunstverk fra Nord-Amerika og Europa fra 1960- og 1970-tallet – noe som i dag ville være utenkelig på grunn digital teknologi, samt den globale utbredelsen av plattformer for spredning av globalisert kunst, teori, kritikk og historie. Man lot seg inspirere av omstendighetene for å lage nyoppføringer og iscenesettelser som ikke var parodier, men snarere bestrebelser på å erkjenne eksistensen av et sentrum ved hjelp av kopier, for på denne måten å markere en klar forskjell og avstand[\[7\]](#). *Portable Broken Obelisk (For Outdoor Markets)* (1991–1993) av Eduardo Abaroa etter Barnett Newman's *Broken Obelisk* (1967) utenfor Rothko Chapel i Houston, og Daniel Guzmán og Luis Felipe Ortegas video-performanser *Remake* (1994–2003), der de gjenskapte nøkkelperformanser fra kunsthistorien av kunstnere som Bruce Nauman or Paul McCarthy basert på bilder fra kunsthistoriebøker, er også emblematiske i så måte. Man finner også verk med direkte referanser til sin egen perifere natur, eller til Mexicos tilhørighet “i Den Tredje Verden”, for eksempel Yoshua Okóns videoserie *Oríllese a la orilla* [Trekk til side] (1999–2000), i hvilken kunstneren betalte politimenn penger for å la ham filme dem i ulike handlinger (dans,

asdada

fortelle spøker, vifte med en lommelykt, ta seg i skrittet).

Videoene tematiserer en ikke uproblemtisk, kynisk spenning mellom
rase, klasse og maktmisbruk (politimennenes hvite, maskuline privilegium), og autoritetsfigurers upålitelighet som et kulturelt trekk med referanse til kulturell underutvikling, og samtidig som et tegn på fraværet av en sosial kontrakt i Mexico. Et annet eksempel er et verk av SEMEFO, kollektivet hvor Teresa Margolles var grunnlegger og medlem, og som tok i bruk likhus, med eller uten tillatelse. Gjennom en etterlengtet katolsk, eskatologisk logikk som gikk ut på å sakralisere sporene etter menneskekropper ved å omgjøre dem til relikvier/ kunst, alluderte SEMEFOs arbeid til frikjennelser, administrativ korrupsjon og ansvarsfraskrivelser som preget håndhevelsen av lover og regler i Mexico, så vel som til de sosio-kulturelle implikasjonene av likenes status, særlig de som døde som følge av vold.[\[8\]](#)



En gruppe kunstnere som var virksomme tidlig på 1990-tallet, knyttet til *Taller de los viernes* [fredagsverksted], responderte på debattene rundt *Mexicanismo* og offisiell kunst på radikalt eksperimentelle måter. Gruppen inkluderte Gabriel Orozco, *Dr. Lakra*, Damián Ortega, Abraham Cruzvillegas og Gabriel Kuri, og de fleste av disse møttes en gang i uken i nærmere fem år for å diskutere, eksperimentere med og utveksle ideer. I søkingen etter alternative utstillingsmåter, ble de prototyper for en ny, anti-institusjonell, globalisert praksis: Gabriel Orozcos *Shoe Box* som ble stilt ut på Venezia-biennalen i 1993 hadde allerede utfordret selve begrepet om «den perifere kunstner». I 1999 stilte de ut sine verk gjennom Kurimanzutto-galleriet (sammen med andre internasjonale kunstnere) på Medellín-markedet i Roma-bydelen, innplassert mellom frukt- og grønnsaksboder. Utstillingen som bar tittelen “Market Economics,” pekte på et

asdada

nytt smaksparadigme, preget av kunstnernes undersøkelser og
eksperimenter, og ga form til en ny global figur av kunstneren

som lever av sitt arbeid. Selv om verkene til medlemmene i *Taller de los viernes* er ekstremt diverse, deler de noen formale og konseptuelle interesser som f.eks. konstruksjon, samlepraksis, materialiteten i organiske og industrielt produserte eller funnede objekter, samt mer klassiske problemer innen skulptur (likevekt, form, romlige relasjoner), og det at verkene deres til tider resulterer i visuell assosiasjonslek og politisk kommentar.

Narrativene om modernitetens brutte premisser, kombinert med erfaringen av politisk usikkerhet og uro som følge av globaliseringen, åpnet dørene for lavmælte gester eller *détournements* i hverdagen gjennom et bredt spekter av medier. Kunstnere utforsket prosessene i undergrunnsøkonomien og former for arbeid i Mexico City, den urbane arbeiderklassens prekære situasjon, deres bygningsmaterialer og enkle løsninger, betydningen av og kvaliteten til folkelig håndtverk osv., noe som kunne tolkes som påstander om den sosiale og politiske situasjonen, slik den materialiserte seg i forflytningen av objekter fra en kontekst til en annen. Disse manipulasjonene av virkeligheten hadde en kritisk slagside, idet de politiserte det urbane, språklige, visuelle og fenomenologiske rommet. Her kunne vi snakke om en romliggjøring i kunsten, blant annet en problematisering av hverdagspraksiser, forestillinger om mulige romforhold, materielle manifestasjoner av det sosiale eller kollektive imaginære og en performativ aktualisering av ulike spatiale ordener og regimer i en aktuell, historiserende temporalitet. I så måte innebærer romliggjøring også en kamp for steders betydning og en destabilisering av kulturelle verdier og sosiale betydninger, som ble vevet sammen i subjektive, men kortvarige synspunkter. Muligens oppsummerer disse to strofene fra Mónica de la Torres dikt *Crush* den subjektiviseringen av rommet som er karakteristisk for det jeg kaller spatialisering i kunst:

Et tema for bevisstheten er et kammer av ekko

Et sted er en beholder for steder [\[9\]](#)

asdada

aasd

Og:

Hva ligger på innsiden, hvis alt er utvendig. La du noengang merke til hvordan det private aldri overvinner det offentlige? Men hvordan det fordreier det.[\[10\]](#)

Man kunne si at spatialisering i kunsten gikk hånd i hånd med nedbyggingen av moderne, universalistiske ideologier: byens spatialitet, eller snarere en følelse av *stedlighet* begynte å gjøre seg gjeldende, og et sted som var uavklart, forflyttet og subjektivt erfart. Byens potensial som epistemisk rom og slik sett som en mektig bærer av sanselig viten, ble tatt i bruk, og hovedstaden Mexico D.F. fikk en nøkkelposisjon i samtidskunstens imaginære, som en metafor eller allegori for de foranderlige geopolitiske grensene, med urbane strukturer sett fra subjektive synsvinkler og flyktige, velformulerte gester som avtegner ustadige sosiale og historiske realiteter. Eksempler på kunsverk innen denne retningen er Gabriel Orozcos fotografi *Island within an Island* (1993) eller hans dokumenterte aksjon *Until I Find Another Yellow Schwalbe* (1995) (dette til tross for at ingen av verkene ble laget i Mexico City), Silvia Gruners video-installasjon *Atravesar las grandes aguas ;Ventura!* (1999), Santiago Sierras performance *Obstruction of a Freeway with a Truck's Trailer* (1998), Melanie Smiths filmer *Spiral City* (2002), *Tianguis II* (2003) eller *Parres Trilogy* (2004) eller sågar også Pablo Vargas Lugos installasjon-skulptur *Visión antiderrapante* (2002). Vi har også Thomas Glassfords lys-intervensjon på Tlatelolco University Cultural Center, *Xipe-Totec* (2010).

På grunn av byens fremstående plass i kunsten, opplevde Mexico City et kort eksotiserende øyeblikk i 2002, da to internasjonale utstillinger fant sted: *Zebra Crossing*, kuratert av Magalí

asdada

Arriola (Berlin) og *Mexico City: An Exhibition about the Exchange Rates of Bodies and Values* (New York og Berlin), kuratert av Klaus

Biesenbach, som fremstilte livet i byen som en sensasjonalistisk metafor der konsekvensene av markedsliberaliseringen ble illustrert: vold, kaos, usikkerhet, økende klasseskiller. Imidlertid ble begge disse utstillingene preget en misforståelse, der man tok meksikansk kunst for å være Mexico, og som Daniel Montero har formulert det: ingen av disse utstillingene var egnet til å unnsnippe definisjonsmakten fra sentrum overfor periferien, som overskygget verkene med nettopp disse narrative[n¹¹¹]. Senere sluttet Mexico med å være perifer, og tok førerretet ikke bare som et laboratorium for å undersøke de sosio-politiske konsekvensene av nyliberalismen, men også i en estetisk og litterær avant-garde. Som et av virkemidlene for å stimulere internasjonale relasjoner og tiltrekke seg utenlandsk kapital, hadde Mexico i 1990-årene implementert en politikk for å finansiere utdannelsen til en ny klasse av kognitive arbeidere som ble flytende i den globale kunstens, designets og arkitekturens lingua franca, og som utgjorde landets nye sofistikerte og velstående enklaver. Samtidig som det er et av verdens farligste land for journalister, er Mexico et av de beste for kulturprodusenter. Under eks-president Carlos Salinas de Gortari ble CONACULTA og FONCA etablert i 1992 for å finansiere kulturprosjekter, og slik ble staten en direkte kultursponsor (i økende partnerskap med finanssektoren, særlig siden 2000) som formet en øvre middelklasse av kulturprodusenter ved å la intellektuelle, forfattere, kunstnere, arkitekter, akademikere osv. leve komfortabelt og spre sine arbeider over hele verden.



Ved starten av 2000-tallet hadde den globale kunstscenen eksplodert, da nomadisme og “post-studio”-praksiser ble en betingelse for estetisk produksjon. Francis Alÿs’ *Turista* (1994) og *Gringo* (2004) eller Gabriel Orozcos *Turista maluco* (1991)

asdada

illustrerer dette. Videre var de formene for kunnskap som kan ^{aasd}
avledes fra intervensjoner i romlige strukturer med et kritisk
eller politisk potensial, premisset for InSite, et binasjonalt utstillingsinitiativ som fant sted på grensen mellom Tijuana og San Diego med fem utgaver mellom 1992 og 2005. Grensen ble et fruktbart sted for å undersøke utfordringene og endringene som kom av den nyliberale økonomiens utnyttning av arbeidskraft og fordrivning av mennesker, den nye hybridiseringen i populærkulturen forårsaket av strømmen av utenlandske immaterielle og materielle varer, forestillinger [\[12\]](#) og identiteter. InSite omgjorde byen til et laboratorium for å spore kompleksiteten i de globale endringene gjennom subtile rekonfigurasjoner eller intervensjoner i urbane rom eller sosiale strukturer, og lot grensesonen fremstå som et stridspreget og politisert sted, en allegori over globale maktrelasjoner og den globale politikkenes vugge. Emblematiske verk innen denne rammen er: Silvia Gruners installasjon *The Middle of the Road* (1994) og videoen *Narrow Slot/Sueño Paradójico* (2001), Javier Téllezs performance *One Flew Over the Void* (2005), Marco Erres *Trojan Horse* (1997), Gustavo Artigas' performance *The Rules of the Game* (2000), Judy Wertheins *Brinco*, 2005 eller Krystoff Wodiczkos *Tijuana Projection*, 2001. Det kan også hevdes at en modell for estetisk intervensjon i offentlige rom ble propagert av InSite, og at denne etablerte en platform for andre biennaler i byer over hele verden. Plattformen besto i å invitere kunstnere fra andre steder for å gjøre stedsspesifikke intervensjoner, og som slik spilte en nøkkelrolle i samtidskunstens nomadisme. I det øyeblikk globaliseringens skyggesider ble avslørt (massiv forflytning og urettferdighet, krig og vold, sult, finanskriser, miljøødeleggelser), nådde denne modellen sin begrensning. Ettersom denne modellen innebærer at kunstnere som er fremmed for lokale situasjoner skal intervenere og implementere mer eller mindre frigjørende/ symbolske verktøy i konfliktsoner, begynte intervensjonene i økende grad å ligne på symptomlindrende eller kortsiktige løsninger på de massive ødeleggelsene forårsaket av nyliberal globalisering. Begrensningene til denne proto-politiske intervensjonsmodellen ble kynisk eksponert i Renzo Martens' film *Enjoy Poverty III* (2006) og i prosjektet hans med å bringe kognitivt arbeid til Congo, *The Institute of Human Activities* (pågående siden 2012) [\[13\]](#) og også artikulert av forfatteren Leslie Jamison, når hun beskriver de etiske implikasjonene ved å være en utlending som spaserer rundt i Tijuana i 2010, under voldens dystreste høydepunkt:

Jeg tror at hvis jeg går gjennom gatene hvor noen var redde,

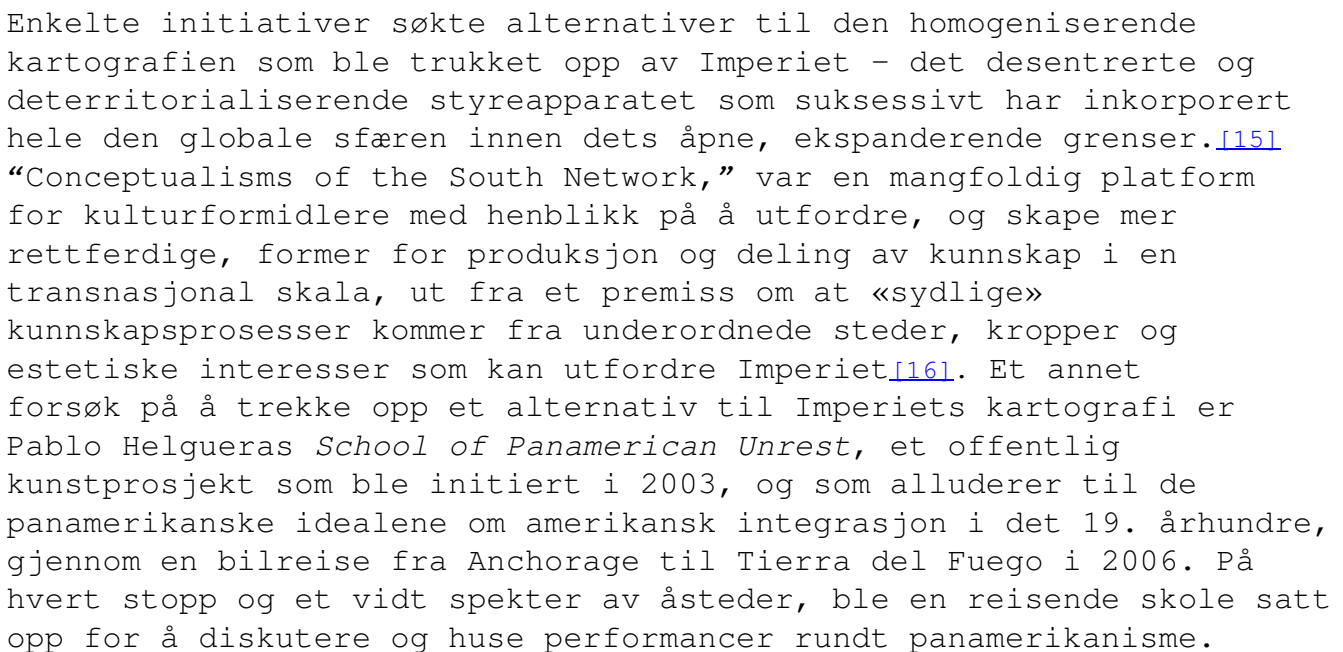
asdada

hvor en hel by var redd, så vil jeg kanskje forstå frykten litt bedre. Dette er turismens store fiksjon, at hvis vi beveger

kroppene våre til et sted, så trekker dette stedet nærmere oss, eller vi til det. Det er et raskt tilgjengelig rus av empati. Vi inntar den som en shot tequila, eller en dose kokain fra nøkkelen til en fremmeds hjem. Vi ønsker at øyeblikkets og tilstedeværelsens beruselse skal oppløse eksistensen av forskjell. Noen ganger gir byen sex på første date, andre ganger ikke. Men alltid, alltid, våkner vi om morgenen og innser av vi slett ikke kjente den i det hele tatt.[\[14\]](#)

Da vi kom til 1990-tallet hadde den koloniale distinksjonen mellom sentrum og periferi blitt irrelevant: kulturproduksjonen såvel som kapitalen begynte å gi sin hyllest til desentralisering, og overflødiggjorde distinksjonen mellom den første og den tredje verden, på et tidspunkt hvor den Andre hadde blitt gjort gjennomsluktig av kunst, etnografi og journalistikk. Det globaliserte markedet, med dets evne til å overskride nasjonale delinger, integrerte den første og den tredje verden, og tvang visse områder i den tredje verden til å "utvikle seg", ved å skape nisjer av velstand og kulturell sofistikasjon innen den tredje verden, og områder med ekstrem fattigdom og elendighet innen den første. Kommunismens fall i 1989 og utviklingsdiskursen som globaliseringen avstedkom, fikk «Den Tredje Verden» til å forsvinne som estetisk-politisk kategori, og erstattet den med en tidsmessig ekvivalent som inntil videre var «et annet sted» (sett fra vårt ståsted). Grensen (eller andre tidligere perifere byer og områder) er dette "andre stedet", som alltid forblir et sted i umiddelbar fare, hvor det haster å intervenere, et epistemisk og symbolsk rikt sted som det likevel sjelden krangles om å eie, hvor *underklassen*, de som er ekskludert fra de globale prosessene, kjemper for å overleve i en prekær situasjon (favelaer eller elendighetsbelter, soner som er frakoplet økonomien, neglisert av nasjonalstater, krigssoner i påvente av «fredsoppretting» osv.). I denne konteksten er Francis Alÿs' *Reel Unreel* (2012), som ble filmet og vist i Kabul i ruinen av en kino, et tegn på at samtidskunsten kom til Kabul (som var en forgreining av Documenta i 2012) før våpnene stilnet og transnasjonale

symptomdempende middel og et innvarslende tegn, en uatskillelig kompanjong for nyliberale sosio-økonomiske prosesser.





Halvveis inn i det første tiåret på 2000-tallet, hadde globaliseringsdiskursene fremhevet overvinnelsen av geografiske inndelinger, språkbarrierer og etniske forskjeller, undermineringen av moderne nasjonalstatlige begreper og idealer om etnisk og formal renhet. Innenfor denne diskursen ble «Mexico» omgjort til et geografisk område, et begrep som var definert fra utsiden av sitt eget territorium ved hjelp av globale økonomiske transaksjoner (immigranter, kulturell kapital i andre land, eksporterte varer som kultur). Paradoksalt nok forårsaket globaliseringens altoverskyggende makt nettopp også en blomstrende homogenisering av visse aspekter ved modernismen: ved siden av det engelske språket og konseptkunsten som kulturutvekslingens lingua franca, finner vi suburbane eller alternative urbane livsstiler, generiske og konsumerbare etniske identiteter, og andre trekk ved kultur og livsstil som ble spredt av globale massemedia (Starbucks, Apple computers), demokrati, neomodernistisk arkitektur, ja til og med diskursen rundt menneskerettigheter. I den sammenheng stilte Miguel Venturas arbeider fra 1990-tallet opp en kritikk av globaliseringen av vestlig modernisme, fascismens utopiske aspekter, kapitalisme, psykoanalyse og abstraksjon; deres globale spredning og koloniserende effekt som følge av markedsliberalisering. Gjennom en fiktiv institusjon “New Interterritorial Language Committee” (NILC), konstruerte Ventura et ideologisk prosjekt med proto-fascistiske trekk og et system av forvrengninger som tematiserte produksjonen av nye subjekter som var både i stand og oppfordret til å produsere sitt eget “universelle” språk som en kur mot fremmedgjøring og koloniale mindreverdigheitsfølelser. NILC er en parodi på samfunnets primære undertrykkelseskrefter (språk og utdanningsinstitusjoner, så vel som kulturelle rom og sosiale ritualer), som på en forunderlig måte spiller noen av de normaliserte aspektene ved den globaliserte vestlige moderniteten i våre liv. Videoen hans, *How Can I Love You, My New Little One?* (2000), en del av utstillingen hans ved Carrillo Gil Museum i 2001, “The PMS Dilemma,” vbilder et NILC-transformasjonsritual som gir en

asdada

person evnen til å bli produsent av “sitt eget private språk”.

asda
Dette lyder som et ekko av Frederic Jamesons påstand om at moderne
fragmentering var i ferd med å sprengte samfunnet ettersom hver (etniske, økonomiske) gruppe utviklet private språk, og i den grad at hvert individ ble til en slags språk-øy .[\[17\]](#) I tråd med dette er Venturas “PMS Dilemma” en kritikk av normaliseringen av vestlig modernisme og av engelsk som globaliseringens *linguae francae*, i form av den ustanselige dannelsen av private språk og av selvets idiosynkratiske uttryksformer, idet modernitetens koder homogeniseres og nasjonale, kommunitaristiske- og familiebånd fragmenteres.

Med sin praksis i diaspora i California, var Guillermo Gómez-Peñas arbeider fra 1980- og 1990-tallet på linje med identitetspolitikk og estetikk i USA. Senere begynte Gómez-Peñas performative verk å stille spørsmål ved urettferdigheten i den daværende globale orden, og samtidig med å hylle immigrasjon, nomadisme, hybridiserte identiteter og praksiser, og å vise at det haster med skape nye strategier for politisk dissens, å fordømme xenofobi, prekære arbeidsbetingelser, og å finne opp strategier for å revitalisere samfunnsbånd, gjennom nye teknologier, virtual reality og cybernetikk, ved å belyse forvitringen av nasjonal bevissthet, osv. I video-performansen hvor han leser opp et dikt, *Declaration of Poetic Disobedience* (2005), graver Gómez-Peña ut en diskursiv posisjon for å problematisere og motstå globaliseringens homogeniserende og ødeleggende kraft ved å rekonfigurere begrepene “oss” og “dem”, og fremhever hvordan de utsattes ståsteder for protest og kulturforskjeller har blitt omgjort til varer.



Ved å ta opp visuell kultur som et sted for politisering på linje

asdada

med feministisk video og performance-kunstnere på 1970-tallet, ~~hadde verkene til tre kvinner Ximena Cuevas, Lorena Wolfffer og~~

Minerva Cuevas, en felles hensikt i å belyse hvordan media og markedsføringen av selskaper konstruerer forstillinger som får fotfeste i kulturelle oppfatninger, samt hvordan de kan problematiseres og overvinnes. For eksempel kan Ximena Cuevas' videoer beskrives som satirer over visuell kultur, idet den filtreres gjennom personlig idiosynkrasi, og skaper avstand hos betrakteren fra den melodramatiske stemningen i meksikansk kultur.

På sin side opererer Lorena Wolfffers verk i krysningspunktet mellom kunst og aktivisme. Hun tematiserer den kulturelle fabrikeringen av kjønn, og trekker inn pedagogiske plattformer for kollektiv utvikling som motvekt mot kjønnsbasert vold og for å gi kvinner en stemme. Den ikoniske serien hennes, *Soy totalmente de hierro* [Jeg er fullstendig stål], består av ti reklameskilt spredt rundt i byen i 2000, en parodi på en klesforretnings markedsføringskampanje som blåser opp stereotypiene om hvite overklassekvinner som konsumerer og poserer, som et feminint ideal. I 2000 grunnla Minerva Cuevas *Mejor Vida Corp.* [Bedre liv. Corp.], et multimediaprosjekt med utgangspunkt i et selskap som skulle identifisere og reparere forfalne bygninger i Mexico City. Vi har også Daniela Rossells serie *Ricas y Famosas* [Rike og berømte] med nærmere 100 fotografier som avbilder kvinnelige medlemmer av oligarkiet i Mexico. Rossells fotografier kan beskrives som etnografiske studier av den herskende klassens dekadente fantasier, med utgangspunkt i kvinnelige positurer og interiøret i hjemmene deres. Bildene uttrykker en motsetning mellom hjemmet som "privat" rom vs. det "offentlige" rom hvor (kjønns- og klasse-) politikk står på spill. Ved å gi subjektene muligheten til å konstruere sine egne visuelle bilder/ subjektiviteter, lar hun kvinnene iverksette fantasier om selv-objektivering og seksualisering, som smelter sammen med de kitchpregede, om enn luksuriøse, interiørene i husene deres, som blir minutiøst vedlikeholdt av undersåttene som til tider inngår i bildene.



asdada

Rossell ble forbundet med "Generasjon XX", sammen med kunstnere asas
som Miguel Calderón, Yoshua Okón, Carlos Amoraless, Artemio, Pablo
Helguera, Minerva Cuevas, Claudia Fernández, Gustavo Artigas,
Daniel Guzmán, Richard Moszka, Luis Felipe Ortega, Sofía Tabóas,
Diego Toledo, Jonathan Hernández, Vicente Razo og Gustavo Artigas.
Disse stilte ut ved La Panadería (om ble grunnlagt i 1994 av
Calderón og Okón), [18] og Pablo Helguera karakteriserte verkene
deres som en hybrid mellom meksikansk modernitet, global pop og
kunsthistoriske referanser. [19] For eksempel brukte Miguel
Calderón kameraet for å skape en ettrinns-prosedyre hvor
subjektivismen fjernes, idet han manipulerer sine egne bilder
som fasaden av den ustabile kulturelle/ sosiale og politiske
meksikanske identiteten i samtiden. Til felles med Okón og
Amorales kan Calderón hevdes å innta en kynisk posisjon overfor
de fatale konsekvensene av globaliseringen, som i Mexico tidlig
ble synonymt med grov utnyttning av arbeidskraft, og slik med
nedverdiggelsen av arbeidstakers livs- og arbeidsbetingelser.
Calderóns fotografiserie fra 1998 hvor arbeidere (vaktmestere og
vektere) fra MUNAL (Nasjonalmuseet) poserer og imiterer malerier
fra museet, er en indirekte tematisering av klassespørsmål. I
Carlos Amoraless *Flames Maquiladora* (2001-02), ble
publikum invitert til å skjære opp kirsebærrød
vinyl for å produsere meksikanske *luchadores*, støvler som brukes i
brytesport, og som etterpå ble solgt som kunstobjekter (reklamer
med påskriften "Work for fun! Work for me!" var en del av
installasjonen). I verket *All Employees* (2002), besøkte Yoshua
Okón Carl's Jr.-restauranter i LA for å filme korte videoer
hvor hver av de ansatte presenterer seg selv bak skranken som
foran en kunde. Deretter skjøt Okón alle videoene sammen og
omformet bilde og lyd til en abstrakt masse som ble projisert
bak en ekte skranke i reell størrelse. Felles for disse verkene
er hvordan de understreker relevansen til eldre arbeidsformer i
oppretholdelsen av den globale økonomien, mens de synliggjør
arbeidsbetingelene under nyliberalismen. I den samme kyniske
banen, både fremhever og usynliggjør verkene til Santiago
arbeidskraft ved å sammenstille kroppar som er mer utslitte,
rotløse eller berøvede enn andre, med mer privilegerte kroppar,
idet de «konfronteres» på museer, gallerier eller biennaler (*Workers
Who Cannot be Paid, Remunerated to Remain Inside Cardboard Boxes*,
2000 eller *Wall Enclosing a Space*, 2003). I Sierras work, blir
betalt arbeidskraft utnyttet på tre nivåer: av maskineriet som
sliter ut deres vitalitet, idet den blir stilt til disposisjon for
kunstnerens egen kynisme, og for den estetiske nytelsen hos den
privilegerte klassen. Kynismen og ambivalensen som karakteriserer
denne tendensen kan tilskrives den «postkommunistiske tilstanden»
hvor fallet av den moderne kommunistiske utopi frembringer en
formalisert, revolusjonær desillusjon. I følge narrativet som
ligger til grunn for avantgarde-kunsten, skulle arbeidere kunne

asdada

frigjøres fra arbeidets tyranni og fra borgerskapet; denne mulige
fremtiden ble imidlertid avstumpet av det faktum at kommunismen

fant sted som en hendelse i historien, og mislyktes både som ideologi og praksis. I samtidskunst av denne kyniske typen, ser imidlertid ikke konsumsamfunnets fremmedgjøring ut til å være problematisk, og det gjør heller ikke den voksende urettferdigheten og arbeidsløsheten, ettersom den økende mengden sårbare subjekter blir normalisert. En annen erfaringsmåte som kunne kalle "post-kommunistisk" finner vi i verk som er basert på hensiktsløse, store gester som fører til ingen ting. Silvia Gruners *500 of Impotence or Possibility* (1995) og *Away from You* (2001) er basert på ulike Sysifos-arbeid som er dømt til evig repetisjon, og – som det å bruke en kran til å dyppe et 500 kilo tungt smykke i San Diego-bukta mens man svømmer ustanselig i en retning – leder bare til frustrasjon. Vi finner også Enrique Ježiks maktesløse aggresjoner, som *A Kilometer* (2004) og *Untitled (Damage and Reparation)* (2005), som involverer bruk av tungt maskineri, og Francis Alÿs' ambivalente *Paradoxes of Praxis*: en serie poetiske handlinger hvor kunstneren utfører tilsynelatende bortkastede handlinger eller arbeid som eventuelt kan bli til kommentarer til den sosio-politiske situasjonen. For å ta den nyeste, i *Paradox # 5: Sometimes We Dream as We Live, and Sometimes We Live as We Dream* (2014), sparker Alÿs en ildkule gjennom det ødelagte urbane og sosiale teppet i Ciudad Juárez. Disse verkene opererer i en evig nåtid, og fremkaller en ventetilstand som aldri blir avløst.



Kunstnere som Edgar Orlaineta og Carla Herrera-Pratts som er assosiert med Art Deposit, et visningsrom som ble startet i 1996 av Steffan Bruggeman, Iñiqui Bonillas og Ulises Mora, nytolker moderne, konseptuelle og minimalistiske strategier for å behandle sosio-politiske problemer (Carla Herrera-Pratts' *Remesas-Sending Money Back*, 2003-), personlige anliggender (Iñiqui Bonillas, *J.R. Plaza Archive*, 2003) eller for å produsere institusjonskritiske konseptuelle utsagn, som i Bruggemans verk (*Naked Girl*, 2003 eller

asdada

Show Titles, 2000-). Vi har også Diego Teos oversettelser av readymades til visuelle metaforer og romlige markører (*Untitled*, 2003), Antonio Vega Macotelas eller Claudia Fernández' forflytning av det stedsspesifikke til fellesskapsbaserte verk (*Time Exchange*, 2006-2010), Julieta Arandas undersøkelser av politikk, territorium, tid og utveksling (kapitalismens komponenter) gjennom konseptuelle strategier (*You Had No Ninth of May*, 2008), eller Mariana Castillo-Deball's arkeologiske forskning på rollen objekter har i hvordan vi forstår historien, og hvordan de kan avgi nye forbindelser og meninger (*Stelae Storage*, 2013). Enkelte kunstnere med tilhørighet i denne generasjonen omarbeidet i 1990-årene spørsmål rundt det offentlige rom og spatialiseringen av kunst ved å tilsløre den interne eller eksterne, offentlige karakteren som er iboende i kunstnerisk produksjon. Med andre ord kom kunsten til å reflektere over temporalt lokaliserte steder, og fremhevet at statusen som offentlig eller privat ikke lenger var relevant, i møte med den florerende privatiseringen av alle ting. Et eksempel er Héctor Zamoras intervensjon på fasaden av Carrillo Gil-museet, *Paracaidista*, Av. Revolución 1608 Bis (2004), der kunstneren reiste en enhet for prekær bosetning med gjør-det-selv-teknikker som ofte ble tatt i bruk i slumbydeler. Rommets ambivalente status som privat eller offentlig ble gjort eksplisitt ved at kunstneren bodde i det i tre måneder, noe som også pekte mot den tiltakende privatiseringen av kunstnerisk finansiering. [20] Marcela Armas' *Un día de trabajo* [En dags arbeid], 2007, er en performance hvor kunstneren bad ti medisinske assistenter ved IMSS [Det Meksikanske Institutt for Sosial Helse] om å utføre sine daglige gjøremål mens de bar på en enorm uniform som holdt dem bundet sammen. I performansen dannes det en spenning mellom privat interesse, kollektive drømmer, og behovet for å forhandle mellom dem av effektivitetshensyn, og det samfunnsmessige eksteriøret blir slik forbundet med institusjonens byråkratiske funksjonsmåte. Videre dykker Diego Berruecos' visuelt undersøkende arkiv, *La solución somos todos* [Vi er alle løsningen] (2011) ned i PRI's [Det Institusjonelle Revolusjonære Parti] visuelle historie, og synliggjør politikken som ligger nedfelt i språket, landskapet, kollektiv hukommelse og PRI-arkitekturen, for å stille spørsmål ved hvordan disse sansbare manifestasjonene har blitt en del av meksikansk kultur. Deres materielle og sansbare allestedsnærvær danner en bakgrunn for folks smak og en ubevisst ideologisk følsomhet.

asdada



Innen banene av institusjonskritikk ble institusjonen mediet for kunstverket, og underlagt den modernistiske refleksivitetstradisjonen. For eksempel tok Pablo Helguera fatt i kunstinstitusjonen (bestående av sosiale relasjoner, diskurser, et rammeverk for det fysiske rom) som et middel og et tema i sitt verk under symposiet han organiserte i 2002, *The Museum as Medium*, som undersøkte institusjonskritikkens arv; i sin bok *Contemporary Art Style Manual* (2007), *Artoons*, 2 bind med tegneserier fra kunstverden (2009) eller den rådgivende bloggen *The Estheticist* (2010–11). Det er også nærliggende å tenke på Mario García Torres' verk som er basert på skjulte historier eller rykter fra kunsthistorien eller film, som han oversetter til videoer, bøker, utstillinger, glassmontre eller postkort.



asdada

1. sin analyse av kunsthistoriske linjer og opphav har reaktualisert
kunstnere som Robert Barry, Alighiero Boetti, og Dr. Atl for å undersøke mekanismene som gjør det mulig at verkene deres blir til kunst, og utforske systemet som støtter opp om narrative deres. Ytterligere institusjonskritikk har blitt utarbeidet i verkene til Adriana Lara i *Art Film I: Ever Present, Yet Ignored* (2006) og *Banana Peel* (2008) samt av kollektivet Tercerunquinto og Débora Delmar. Disse eksemplene på institusjonskritikk virker konservative når man sammenligner dem med Miguel Venturas *Cantos cívicos* 2008-2009, en *Gestammt*-installasjon for åpningen av MUAC, det Nasjonale Universitetets Museum for Samtidskunst. Venturas kamikaze-avanguardistiske utstilling trakk en analogi mellom 1929 og 2008 da begge årene markerer starten på både en finanskrisen exhibition og en epoke preget av rasisme og xenofobi. Innen en enorm struktur som parodierer museums-starkitektur i samtiden, iscenesatte Ventura NILCs omdannelse til et fascistisk regime. Strukturen inkluderte en samling av Nazi-utstyr, et vivarium for rotter, tunneler og en gigantisk collage bestående bl.a. av hakekors overlappet av dollertegn, portretter av falne amerikanske soldater fra krigen i Irak, heteroseksuell og homoseksuell pornografi, bilder av avføring, en samling av etniske dukker hengt opp i hierarkisk orden (hvite på toppen, brune og svarte på bunnen), det hele under oppsyn av all presided by Milton Friedman som blir servert avføring fra en sølvskje. Venturas installasjon trakk en analogi mellom 1930-tallsnazismen som et følsomt kulturelt og sosialt apparat som eksisterte for å legitimere utryddelsen av sin rasemessige og ideologiske Andre, og samtidskunstens bånd til det globale nyliberale oligariatet som deres middel til å legitimere og/ eller tilsløre pågående prosesser med berøvelse av eiendeler, miljøødeleggelser, utryddelse og økende urettferdighet.



asdada

Den konstante forflytningen av kunstnere tvers over kloden med ^{asda}
Mexico City som et episenter, vitner om at Mexico har forsterket

sin posisjon som et avgjørende felt for produksjonen og sirkulasjonen av samtidskunst. Feltet har utvidet sine operasjoner på tvers av skillelinjene mellom institusjonelle og alternative, offentlige og private rom, ettersom nye rom og aktører stadig dukker opp innen konteksten av et blomstrende kunstmarked, utstillings-, produksjons- og utdanningsrom. Dette har blitt utført gjennom en blanding av statsstøtte og private finansinstitusjoner, samt en spesifikk eksportpolitikk for kulturproduksjon. Statens samarbeid med kunstmarkedet for å investere i artfaiaren Zona MACO er ett eksempel - der man ikke bare kjøpte kunst, men også dekket reisekostnadene til internasjonale museumsdirektører, kuratorer og gallerister - og generelt, implementeringen av et offisielt program for å veilede den symbolske utviklingen så den skulle tilfredsstille etterspørselen etter kulturelle/ kreative verdier og appetitten på luksusvarer.[\[211\]](#)

Søkenen etter alternative rom for utstilling og dialog som man var så opptatt av på 1990-tallet, hadde ved midten av 2000-tallet utviklet seg til et legitimeringsarbeid som ble realisert gjennom brudd eller problematisering av diskurser og praksiser, gjennom markedsføringsstrategier, og ved å flette sammen nettverk med visse diskurser innen kunstinstitusjonen og ved å danne alternative rom eller praksiser. Et eksempel er den større utstillingen som fant sted i 2007, *The Age of Discrepancy: Art and Visual Culture in Mexico, 1968-1997* ved MUCA UNAM (Museet for Vitenskap og Kunst ved Mexicos Nasjonale Autonome Universitet). Fra et akademisk og historisk legitimeringssynspunkt, søkte utstillingen å bygge et narrativ rundt støpningen av det moderne Mexico, og fremla en genealogi for samtidskunsten hvor modernistisk utopi blir oversatt til en modernitet i krise f.o.m. kravene fra, og undertrykkelsen av studentopprøret i 1968. I dette narrative, innvarsler 1968 en epoke i meksikansk kunst hvor kunstnerne befester sin rett til å være uenig i institusjonenes dikterte kanon, markedet og den konvensjonelle smak som promotes av kulturindustrien. Utstillingen fastlo "diskrepans" som et sunt og ikke-voldelig alternativ til autoritarianisme, og kunst som det egnede stedet for samfunn til å analysere, problematisere og korrigere seg selv for å forhindre "autoritære fristelser". I dette narrative ble modernitetens krise fulgt av en sorg over moderniseringens fallitt i Mexico på 1990-tallet, før man gikk inn i en ny, nyliberal, "demokratisk" epoke hvor kulturinstitusjonene konsolideres som oppholdsrom for dissens, hvor kunsten (som stadig mer ble finansiert av private selskaper) ble gitt en dissiderende funksjon og oppgaven med å

asdada

avdekke, sjokkere, eller normalisere kynisme. I så henseende ble

UNAM vokteren av samtidskunstens arv - ikke minst som vertskap for

Universitetets Museum for Samtidskunst (MUAC), som ble åpnet i 2008 og som innehar en samling av dissident-kunst etter 1968.

Universitetet har dermed blitt den siste stående bastion innen det raskt krympende utdanningssystemet i Mexico og en offisiell

beholder for (middelklassens, men ikke urbefolkningens) symbolske misnøye, med sponsormidler fra større selskaper. Kunstens økende

avhengighet av privat finansiering, gjennom sponning av symposia,

prosjekter, utstillinger, stipender, publikasjoner, samt

tilstedeværelsen av styremedlemmer i offentlige museer for å

representere selskapenes makt og interesser, har åpnet for en sakte

overføring av kulturell kapital til businesssektoren. Dessuten har i

de siste 10-15 årene en fremadstormende kreativ klasse gitt liv til

visse områder i Mexico City hvor gallerier, gourmet-bakerier,

boutique-hoteller, designforretninger, arkitektkontorer,

kunstatelierer osv. har blomstret opp. Som en tydeliggjøring av båndene mellom boligmarkedet og kunstmarkedet, har denne kulturelle

transformasjonen også blitt markert av to filantroper som har reist

museer i et gammelt bilproduksjonsområde i Mexico City kjent som

Nuevo Polanco, nå fremfor alt preget av skyskrapere som huser

hovedkvarterene til transnasjonale selskaper,

luksusleilighetskomplekser og kontorer. Soumaya-museets

populistiske filantropi reflekteres av den middelmådige kvaliteten

til dets universaliserende kunstsamling, mens Jumex-museet

gestalter finanskapitalens høykultur, med en beholdning av

internasjonal samtidskunst, fra minimalisme til yngre global kunst.

Begge museene reflekterer selskapsinteresser - noe den nylige

avlysningen av en utstilling med Hermann Nitsch ved Jumex-museet

illustrerer - [\[22\]](#) i tillegg til eiernes smak, og tjener som

instrumenter for PR og markedsføring, samtidig som man forsøker å

bidra til landets «menneskelige kapital».

Innen dette panoramaet virker det vanskelig å se for seg

en horisont med kritisk autonomi. Kunsten spesielt og

kulturen generelt er ikke aggregater av staten, private

selskaper og media, men snarere det sentrale maskineriet

for å administrere konsensus og kanalisere antagonisme.

Samtidig er den meksikanske konteksten innfelt i globale

prosesser og taper på denne måten sin spesifikke logikk;

som konsekvens av dette står vi overfor problemer og

utfordringer som er analoge med andre land som ikke

nødvendigvis befinner seg i Sør: Ikke bare er kulturen

generelt og samtidskunsten spesielt, maktens våpen, men

stater og selskaper investerer i dem fordi de ser dem

asdada

som kilder til overskuddsverdi, økonomisk vekst og

~~symptomdempende midler overfor herjingene som den~~

nyliberale politikken har skapt i det sosiale teppet.

Det virkelige problemet her har å gjøre med det faktum

at kunsten ikke lenger avtegner noen reproduktiv eller

representativ sfære, men snarere et felt for sosial og

økonomisk produksjon og makt. Kunstens autonomi har

derfor blitt et problem, ikke bare fordi den legitimerer

hva som helst som kunst eller hvem som helst som

kunstner, men fordi det er en sfære for produksjon av

overskuddsverdi. Dessuten er *Kunstverden* en økonomi som

handler om spesialisering og produksjon av sosiale

forhold som materialiserer seg i utstillinger,

konferanser, residencies, vernissager, dedikasjoner,

VIP-fester og presentasjoner. Forbindelsene og

nettverket som skapes er viktigere enn verkene eller

prosjektene selv, og derfor er *Kunstverden* en kontekst og et sosialt

distribusjonsnettverk. Samtidig er samtidskunsten en fornøylespark

for 1%'en, med den funksjon å forskjønne kapitalismen. Dette er

grunnen til at samtidskunsten er uløselig knyttet til prekaritet,

utnyttelse, berøvelse av eiendeler, krigen mot organisert kriminalitet

og boligmarkedsbobler. Dersom samtidskunsten kunstnerisk skal

kondensere de økonomiske globaliseringsprosessene i et forsøk på å

forstå nåtiden, må den nødvendigvis trekke ideologikritikk inn i

bildet, men også sin egen uløselige knyttethet til de

senkapitalistiske prosessene for kulturproduksjon.

— er en uavhengig oversetter, forfatter, forsker og

foredragsholder basert i Mexico City. Hennes arbeider om film,

Palestina-spørsmålet, kunst, film, kultur og nyliberalisme har

blitt oversatt til italiensk, fransk, engelsk, arabisk,

tyrkisk, hebraisk og serbisk, og hun har også presentert dem

selv i en rekke internasjonale fora. Emmelhainz sitter i

redaksjonsrådet til [Scapegoat Journal](#), og har nylig avsluttet arbeidet

med en bok om nyliberalismen som sensibilitet og common sense,

forankret i urban planlegging, livet/ arbeidslivet, kulturen, sosiale

bevegelser og kvinnekamp.

asdada

aasd

[11] Denne teksten er muligens begynnelsen på en større undersøkelse; på grunn av dens perspektiv og begrensninger, måtte den være altomfattende og samtidig reduktiv. Jeg ønsker å takke Jimena Acosta, Tatiana Cuevas, Pip Day, Silvia Gruner, Damián Ortega og Miguel Ventura for deres generøse gjennomlesning og kommentarer til tidligere versjoner av denne teksten.

[21] Ibid., p. 19. Ikke ulikt Nicolas Borriauds begrep “Altermodern” slik det brukes i *Altermodern* (London: Tate Publishing, 2009).

[31] Miwon Kwon, “Questionnaire on the Contemporary *October* 130 (Fall 2009), p. 17.

[41] Frederic Jameson, “The Aesthetics of Singularity” *New Left Review* 92 (March-April 2015).

[51] Cuauhtémoc Medina,
“Irony, Barbary,

asdada

Sacrilege" (1997) trans.

ason Camus, available

online: <http://v1.zonezero.com/magazine/essays/distant/zironia2.html>

[6] Tatiana Cuevas, intervju med Pedro Reyes, *Bomb* 94 (Winter 2006), available online: <http://bombmagazine.org/article/2779/pedro-reyes>

[7] Olivier Debroyse, *La era de la discrepancia arte y cultura visual en México 1968-1997* (México D.F., MUAC, 2007), p. 406.

[8] Ana Romandía, "Semefo 1990-" *Artes e historia de México* (Octubre 2011), available online: http://www.arts-history.mx/pieza_mes/index.php?id_pieza=30092011170758

[9] Ibid., p. 28.

[10] Mónica de la Torre, "Crush," *Public Domain* (New York: Roof Books, 2008), p. 28.

asdada

[111] Daniel Montero, *El cubo de Rubik, arte mexicano en los años 90* (México DF: Fundación Jumex Arte Contemporáneo, 2013), p. 217.

[121] I betydningen den kreative og visuelle dimensjonen av den sosiale verden.

[131] See: <http://www.renzomartens.com/news>

[141] Leslie Jamison, *The Empathy Exams*, (New York: Graywolf Press, 2014), p. 59.

[151] Michael Hardt og Antonio Negri, *Empire* (Cambridge, Mass., Harvard University Press, 2000), p. xii.

[161] Joaquín Barriandos, et al, "Micropolitics of the Archive - Part I: Southern Conceptualisms Network and the Political Possibilities or Microhistories" *Field Notes* 02, available online: <http://www.aaa.org.hk/FieldNotes/Details/1208>

asdada

aasd

[17] Frederic Jameson, "Postmodernism and Consumer Society", *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture* Hal Foster, Ed. (New York: The New Press, 1983) p. 136.

[18] Se: Jimena Acosta Romero, "La Panadería, 1994-1996: un fenómeno sociológico, estético y generacional". Tesis de licenciatura en Historia del Arte, Universidad Iberoamericana, México, D.F., 1999.

[19] Pablo Helguera, "La generación XX y su doble encrucijada" *Exit Mexico* ed. Rosa Olivares (2005), p. 72.

[20] Se: Edgar Alejandro Hernández e Inbal Miller Gurfinkel, eds., *Sin Límites: Arte Contemporáneo en la ciudad de México 2000-2010* (México D.F.: Promotora Cubo Blanco A.C., 2013)

[21] Se: Blanca González Rosas, "Arte: Zona MACO y los invitados de CONACULTA" *Proceso* April 19, 2012, available online: <http://www.proceso.com.mx/?p=304846> and also: Irmgard Emmelhainz, "Art and the Cultural Turn: Farewell to Committed, Autonomous Art?" *e-flux journal* #42 (February 2013) available online: <http://www.e-flux.com/journal/art-and-the-cultural-turn-farewell-to-committed-autonomous-art/>

asdada

aasd

[22] Se Victoria Burnett, “Museo Jumex Cancels a Hermann Nitsch Show” New York Times

http://www.nytimes.com/2015/02/25/arts/design/museo-jumex-cancels-a-hermann-nitsch-show.html?_r=0