

Entre lo neobarroco, lo alternativo y lo discrepante: artistas y espacios de creación en el México de los noventa


Between the neo-baroque, the alternative and the discrepant: artists and creation spaces in the nineties in Mexico

SOPHIA SACAL SMEKE*

Universidad Iberoamericana
México

*sophiasacals@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0001-5397-3971>

 <https://doi.org/10.52948/ds.v3i2.421>

Artículo de investigación

Recepción: 22 de noviembre de 2020

Aprobación: 22 de junio de 2021

Cómo citar este artículo:

Sacal Smeke, S. (2021). Entre lo neobarroco, lo alternativo y lo discrepante: artistas y espacios de creación en el México de los noventa. *Designio*, 3(2), 107-119.

Reconocimiento-SinObraDerivada 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND)

Resumen

La época de 1990 en México representa una apertura total, en ámbitos que van desde lo económico hasta lo artístico. Al tratar de insertarse en un mundo globalizado, el antiguo sistema del arte se vio fuertemente desestabilizado y las instituciones no pudieron responder inmediatamente a los cambios que se estaban gestando, por lo que surgieron espacios independientes donde se podía experimentar con absoluta libertad. Los espacios alternativos de esta época pueden ser calificados bajo el término “neobarrocos” por ser representativos de la inestabilidad y la polidimensionalidad que bien caracteriza esta corriente filosófico-estética. Este artículo expone la relación del panorama sociocultural, político e histórico con la emergencia de estos lugares, para así reflexionar sobre la posibilidad de que un fenómeno similar ocurra en la actualidad.

Palabras clave: alternativo, neobarroco, espacios independientes, arte contemporáneo.

Abstract

The nineties in Mexico were a period that represented a complete sense of openness, in aspects spanning everything from the economy to the art world. The old art system attempted to insert itself into a newly globalized world, but found itself suffering from a profound destabilization and the institutions failed to immediately respond to all the changes that were happening around them, which gave way to the rise of independent spaces where one could experiment with absolute freedom. This period's alternative spaces can be qualified under the term “neo-baroque” for being representative of the instability and the polidimensionality that characterizes this philosophic and aesthetic theory. This article exposes the relationship between the sociocultural, political and historical landscape and the birth of these spaces, in order to reflect on the possibility of a similar phenomenon occurring in today's world.

Keywords: alternative; neo-baroque; independent spaces; contemporary art.

Introducción

Es extraño cómo, al atravesar un momento de incertidumbre tan abrumador como lo ha sido la pandemia de coronavirus, el ser humano naturalmente se vuelca hacia su interior para reflexionar acerca de su pasado tanto individual, como colectivo. Como parte de este interminable ruminar surge la duda sobre el papel del arte en tiempos de crisis. La música, la pintura y la literatura no son herramientas mágicas que pueden ofrecer soluciones a las problemáticas a las que nos enfrentamos cotidianamente; no nos hacen ser más empáticos, ni tienen el poder de hacernos mejores personas. Sin embargo, el arte tiene la posibilidad de servir como un método de observación mediante el cual se puede realizar un comentario crítico sobre lo que está ocurriendo a nuestro alrededor. Observamos, procesamos, y después actuamos. Modificamos lo que nos hace sentir inconformes.

A lo largo del año 2020 todos nos hemos visto forzados a desplazar nuestros espacios de creación y exposición artística de lo público a lo privado, y hemos luchado por mantener vivos los lugares donde formábamos comunidad. Creo que la falta de certeza es una oportunidad de mirar hacia nuestro pasado reciente y buscar ahí la inspiración para construir una nueva forma de habitar el mundo y hacer sentido de él mediante el arte.

Con esto nos referimos específicamente a la década de los noventa en México, momento en el cual el sistema artístico se vio radicalmente modificado a partir de la emergencia de lo que hoy conocemos como arte contemporáneo. Durante esta última década del siglo pasado nacieron varios espacios independientes, fruto del deseo de experimentar desde lo material y lo conceptual. Dentro de estos espacios alternativos existía una libertad absoluta de creación, lo cual dio pie a que cada proceso y cada resultado sea distinto. Lo plural, múltiple y heterogéneo conviviendo, a menudo en contradicción o algunas veces en armonía, pero siempre creando un interesante diálogo entre obra-artista-espectador. A partir de estas ideas, proponemos una lectura de los espacios alternativos del México de los noventa como “neobarrocos.” Para entender este término, es necesario pensar el Barroco no como un período histórico que aconteció y que ha desaparecido; en cambio, como una actitud recurrente en el ser humano. Es una categoría de espíritu que puede emerger repetidamente a lo largo de la historia pues se opone a lo “clásico”, comprendido este como el sistema normativo que limita lo caótico

de la imaginación (Vidal Mesonero, 2012). En palabras de Omar Calabrese (1989), principal teórico para la fundamentación del término neobarroco en este texto:

Me parece que la oposición entre los dos términos se puede replantear en el ámbito del gusto contemporáneo y, más específicamente, en los juicios de valor. Al referirme a lo clásico hablo fundamentalmente de categorizaciones, de juicios orientados fuertemente a la estabilidad y al orden; en cambio, entiendo el barroco como categorizaciones de juicios que excitan sensiblemente el orden del sistema, lo desestabilizan en alguna parte y lo someten a turbulencias y fluctuaciones. (p. 26)

Lo neobarroco, por lo tanto, pertenece dentro de una dimensión fractal caracterizada por la irregularidad, la cual permite una constante ruptura de las normas. Por estas razones los espacios independientes—entre los cuales resaltan *Temístocles 44*, *La Panadería*, *El Archivero* o *La Quiñonera*—pueden ser calificados como neobarrocos por excelencia. Este artículo pretende exponer cómo el panorama sociocultural, político e histórico dio pie a la emergencia de estos lugares, para así reflexionar sobre la posibilidad de que un fenómeno similar ocurra en la actualidad.

Contexto sociocultural, político e histórico

Durante su presidencia entre 1988-1994, Carlos Salinas de Gortari se dedicó a transformar el país mediante un proceso de apertura a mercados internacionales. Dicha liberación de la economía trajo consigo una ruptura en la manera en que se producía, distribuía y compraba arte (Marzo, 2011). Salinas de Gortari creó en 1989 el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA) con el fin de “estimular la producción individual y de grupos[...]” (Montero, 2013). Para recibir este apoyo, los artistas debían presentar un proyecto con un plan a seguir, lo cual creó un ambiente de competencia entre los artistas de la época y, con ello, un sentido de censura y falta de libertad artística. El sistema institucional confirmó que solamente extendería su patrocinio a ciertas voces. El estilo preferido por la vertiente institucional durante los ochenta había sido el neomexicanismo, cuyo referente principal era el muralismo de José Clemente Orozco, Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros.

En las obras neomexicanistas se puede observar la construcción de un México a partir del rescate de iconografías patrias, religiosas y familiares, recontextualizando ciertos elementos del pasado y dándoles un nuevo giro (Espinoza, 2014). El problema era que el estilo seguía estando enfocado en México, sin recibir propuestas ni experimentaciones del mundo exterior, completamente globalizado. Fue dentro de este contexto de descontento que los jóvenes artistas empezaron a construir espacios independientes desde donde podían enunciar críticas libres y articular identidades propias. En las palabras de Vania Macías:

Los espacios alternativos no eran ya una respuesta a un desacuerdo político, sino más bien a un desacomodo dentro de una estructura institucional artística ineficaz, e incapaz de generar nuevos discursos y de entender la transformación e hibridación cultural que se estaba gestando en el país. (p. 366)

Es importante entender que si bien los artistas decidieron desprenderse del antiguo sistema, nunca tuvieron la intención de oponerse a él o de fungir como fuerzas subversivas. Más bien habían sido concebidos como una suerte de paraíso artístico, cuyo desinterés en la validación institucional permitía la experimentación total. Así, el artículo analiza cómo estos espacios llenaron los vacíos en el sistema de arte que el Estado no había podido reparar—o no había querido.

Hasta el siglo XIX, el período Barroco se había estudiado con cierto desprecio; su extravagancia, teatralidad y superfluo uso de ornamentación estaban diametralmente opuestos al sistema racionalista que predominó en el Renacimiento y el Neoclásico (Vidal Mesonero, 2012). Varios teóricos románticos, entre ellos Heinrich Wölfflin, rechazaron dicha crítica despectiva, abriendo así la posibilidad para que el siglo XX piense lo barroco como una estética recurrente en el devenir histórico (Vidal Mesonero, 2012).

En *La era neobarroca*, Omar Calabrese (1989) se pregunta si hay un gusto universal que podría definir el período actual, eventualmente llegando a la conclusión de que nos encontramos dentro de un momento netamente neobarroco, caracterizado por la inestabilidad, la polidimensionalidad y la mudabilidad. Calabrese retoma las ideas de otros teóricos como Eugenio D'Ors, quien diría que “el espíritu Barroco, para decirlo vulgarmente y de una vez, ‘no sabe lo que quiere’” (p.37). A lo que se refiere es que lo barroco oscila entre opuestos, se fascina de las contradicciones y no busca complacer al ojo con balances estéticos.

Nos sirve como método de investigación sociológico porque permite profundizar más allá de lo racional y evidente. Al tomar en cuenta la existencia de múltiples rostros sociales y los millones de hilos heterogéneos que tejen esta tela que llamamos “sociedad”, podemos llegar a una visión completamente distinta de este y cualquier otro momento histórico. Severo Sarduy, por otra parte, define lo neobarroco como un “reflejo necesariamente pulverizado de un saber que sabe que ya no está apaciblemente cerrado sobre sí mismo” (como se citó en Vidal Mesonero, 2012).

Cabe mencionar que en el caso de México esta apertura en el saber del arte probablemente no hubiera sido posible sin la liberalización de la política cultural que, a pesar de estar lejos de una democratización total, por lo menos permitió un mayor grado de participación (Ejea Mendoza, 2009). Fue desde estos espacios participativos que la tendencia neobarroca tomó fuerza, llegando a causar una fuerte excitación en el orden del sistema. Este se vio despojado de su capacidad de decisión de los valores y forzado a afrontar los turbulentos efectos de un diálogo que ya no podía ser suprimido.

Los artistas querían hablar, pero no había lugares para hacerlo, ni siquiera en contextos académicos. Las dos escuelas de arte estatales más renombradas—la Escuela Nacional de las Artes Plásticas (ENAP) y la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado “La Esmeralda”—se enfocaban principalmente en impartir clases sobre técnica y no crítica (Montero, 2013). Como ya se ha mencionado, lo importante en este momento era producir grandes pinturas, lo cual siempre es válido. El asunto es que el neomexicanismo raramente se servía de otras disciplinas o discursos provenientes de un contexto más globalizado. En este sistema educativo las clases de teoría e historia se encontraban en segundo plano. No obstante, sí hubo algunos talleres de discusión donde se podía trabajar en conjunto y participar en una reflexión teórica con otros artistas igualmente comprometidos con el arte. Durante estos encuentros se fueron formando los grupos de artistas que eventualmente abrirían sus propios espacios alternativos, como lo fueron Temístocles 44 o Zona (Montero, 2013).

Cabe recordar que para ese entonces México ya se encontraba en un proceso de apertura hacia un amplio flujo de pensamiento internacional. El mundo artístico, especialmente en Norteamérica y en Europa, se había convertido en una gran mesa de disección donde pensamientos contrarios podían confluír sin necesariamente llegar a un acuerdo. Proyectos como el Taller de los viernes de Gabriel Orozco o Mel’s Café en el departamento de Melanie Smith surgen del anhelo por parte de los artistas

mexicanos de los noventa por ser parte de estos debates internacionales en torno al arte y sus posibilidades materiales y conceptuales (Debroise & Medina, 2014).

Las reuniones en estos espacios eran informales y se centraban en la discusión sobre textos interesantes que los participantes habían leído recientemente o sobre proyectos que querían elaborar en el futuro. Los artistas que más frecuentemente se reunían eran Abraham Cruzvillegas, Damián Ortega, Gabriel Kuri, Jerónimo López, Francis Alÿs, Miguel Calderón, entre otros (Debroise & Medina, 2014). Existía entre ellos un intercambio de intereses que solo se puede explicar cómo Neobarroco. Dicha noción como sinónimo de comunidad, de redes afectivas que unen a personas, objetos y espacios. Esto nos remite a los escritos de Michel Maffesoli, sociólogo francés cuyo enfoque de estudio es lo cotidiano, ya que este sentido comunitario se gesta en lo que podría parecer insignificante o minúsculo, pero que en realidad tiene un papel fundamental en la construcción de una identidad colectiva.

Estos jóvenes no solo estaban habitando y trabajando en espacios físicos, sino también espacios mentales que amueblaron con sus ideales, sus energías y sus olas de afectividad. Además, podemos agregar que estas comunidades no se daban solo a nivel intelectual; fueron más que nada construidas a partir de actividades sociales como fiestas, inauguraciones y conciertos de rock. En esta época la escena social de la ciudad no era lo que es hoy en día. No había tantos lugares donde los jóvenes se podían reunir para socializar. Luego de Mayo del 68 las autoridades pensaban que cualquier reunión masiva seguramente desembocaría en una revuelta. Ir a ver una exposición a estos espacios presentó la oportunidad perfecta para conocer otros artistas e intercambiar ideas, incluso material bibliográfico difícil de conseguir. José Miguel González-Casanova describe estos espacios, en especial La Quiñonera, como lugares de encuentro donde se podía generar identidad (como se citó en Montero, 2013).

Esto no había sido posible antes, pues las identidades colectivas eran siempre impuestas por una u otra ideología. De acuerdo con Stuart Hall (2003), teórico cultural y sociólogo, la construcción de identidades resulta siempre en un discurso donde alguien inevitablemente quedará excluido. Tomemos las identidades nacionales como ejemplo dentro de las cuales se busca una homogeneidad representativa de la mayoría, algo que es simplemente imposible. Toda identidad, por más inclusiva que pretenda ser, es un cierre, una puerta que no deja entrar a ese otro que no “encaja”.

Los discursos políticos intentan reducir la enorme cantidad de subjetividades a una identidad unilateral porque son más fáciles de controlar. Lo que los artistas intuyeron es que el proceso de construcción identitaria es infinitamente maleable y contingente, y que puede ser interpelado por uno o muchos sujetos. Se dieron cuenta de que ellos ya no se lograban identificar con los otros alumnos de arte en las instituciones anteriormente mencionadas, por lo que comenzaron a formar sus propios discursos identitarios que después transfirieron a sus obras de arte, dotándolas así de una agencia llena de sentido.¹ Lo que artistas como Teresa Margolles o Silvia Gruner querían no era ya producir efectos de satisfacción; más bien buscaban quebrantar las identidades del pasado.

Un arte de ruptura

Para poder lograr esta ruptura total primero tuvieron que alejarse de los sistemas de significaciones ya caducos, por lo que era natural que gravitaran hacia el ambiente contracultural de la época. Esto los llevó a explorar el arte conceptual y no-objetual, tomando lo cotidiano como punto de partida para crear otro tipo de piezas. Los remakes son particularmente interesantes de analizar, pues muestran el interés de estos artistas por resaltar la diferencia y la distancia que había en la dialéctica centro-periferia (Debroise & Medina, 2014).

El *obelisco roto portátil para mercados ambulantes* (1993) de Eduardo Abaroa es un gran ejemplo de cómo las piezas se empezaron a convertir en algo más que su materialidad, es decir, en su relación con un contexto descentralizado y marginado. Esta obra está basada en una escultura llamada *Obelisco roto* (1963-1967) de Barnett Newman: consiste en un obelisco invertido cuya punta está apoyada sobre una base piramidal. Mientras que la escultura de Newman fue construida de acero corten, la de Abaroa tenía una estructura desarmable cuyo material principal es lona color rosa, propia de cualquier tianguis mexicano. Esta obra le está hablando directamente a esas instituciones estatales que en los ochenta nunca hubieran aceptado esto como "arte". Previo a este momento de irrupción, la crítica de arte se había limitado a un análisis meramente formal de la pieza porque los críticos carecían de las herramientas y de la bibliografía necesaria para escribir algo que vaya más allá de una descripción superficial.

¹ Utilizo aquí el término "agencia" como lo planteó el antropólogo social Alfred Gell, refiriéndose al poder que una obra de arte tiene de detonar sentimientos y pensamientos en el espectador que la contempla (Gell, 1998).

Si es cierto, como decía Pierre Bourdieu (1971), que “toda percepción artística implica una operación consciente o inconsciente de desciframiento” (p.61), entonces lo que ocurrió con *El obelisco roto portátil para mercados ambulantes* es que se presentó a sí misma como un código que el espectador tenía que decodificar. El problema era que las herramientas de desciframiento cultural eran ya demasiado antiguas y no funcionaban para aprehender este tipo de obras. El nivel de emisión de la obra era demasiado elevado para los receptores (los críticos), que estaban acostumbrados a comprender piezas que hablaban un lenguaje institucional. Las obras de Abaroa y sus compañeros buscaban romper con la idea de que solo algunos pocos podían entender la obra de arte; querían potenciar la posibilidad de una nueva visión artística, abierta a cualquier persona sin importar cual haya sido su nivel de educación. Esto resultó en un giro definitivo, aunque paulatino, en cómo se vivía la experiencia artística en el país.

Es importante detenernos en la cuestión de los imaginarios colectivos, pues estos fungieron como inagotable pozo imaginativo para las comunidades de artistas. El inquietante clima de los noventa daba mucho material con qué trabajar, con temas que van desde el aumento de la inseguridad y la corrupción, hasta las diversas propuestas ecológicas y éticas del momento. El arte creado en espacios independientes frecuentemente retrató el ambiente sexual y pornográfico, pobre y violento, que se experimentó durante esos años de crisis social. Sus medios les permitieron canalizar sus preocupaciones más personales e íntimas, así como redirigir esa mirada hacia el exterior; es decir, hacia una sociedad que reconocía en sus obras las mismas inquietudes. Las piezas son difíciles de digerir pues sus contenidos exponen una intimidad profundamente afligida por la brutal transformación de su cotidianeidad. Citando una vez más a Vaina Macías en su ensayo para el catálogo de la exposición *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997*:

[los artistas] utilizaron elementos de la vida cotidiana que no solo se limitaron a la privacidad de su casa, sino a la sociedad inmersa en un sistema mediático globalizado, y los transportaron al medio artístico para su relectura[...]. El trabajo artístico por tanto, formó parte de los fenómenos sociales y la cultura popular, y no se mantuvo en una esfera ajena y sublime, representante de lo bello en una producción social; en este contexto, los creadores se asumen y representan a sí mismos como sujetos descentrados. (2014, p. 370).

Los artistas de este período, en su invasión de territorios ajenos, habían bajado al arte de ese pedestal que lo etiquetaba como “alta cultura” y lo habían hecho asumir una forma más cercana a lo común.

Los espacios alternativos representaron de este modo una característica fundamental del neobarroco: su dimensión fractal, espejo de una cultura rizomática (Vidal Mesonero, 2012). Deleuze explicaría este fenómeno con el concepto de las mónadas, originalmente propuesto por Leibniz (Deleuze, 1989). El universo consiste en infinitas mónadas cerradas en sí mismas, que solo pueden llegar a relacionarse con las demás cuando entienden que todas son un espejo de la otra, tanto en el interior como en el exterior. Las acciones de una mónada tienen consecuencias afectivas que resultan en pliegues. Esto se puede traducir a la conformación de una cultura y de una sociedad. El ser humano, siendo un microcosmos del universo, refleja en su interior lo que ocurre alrededor de él. Y si ese exterior está fragmentado, entonces el arte que uno produce desde su intimidad no puede más que manifestar esos mismos pliegues.

De acuerdo con Veit Loers, la producción estética del sistema neobarroco se nutre de “imágenes y fragmentos culturales” que yacen dentro de la memoria colectiva de la sociedad (Vidal Mesonero, 2012). Sin embargo, la diferencia es que el neobarroco no copia ni reconstruye; no apela al “revival” de un cierto contexto, sino a la construcción de uno nuevo. A partir de esto podemos comprender la naturaleza de dichos espacios, en particular aquellos cuyas sedes previamente habían sido lugares abandonados y ahora presentaban la oportunidad de convertirse en algo más.

Entre los muchos ejemplos resalta la *Toma del edificio Balmori* en la esquina entre Orizaba y Avenida Álvaro Obregón. En 1990 se decidió que este edificio se debía derribar bajo el pretexto de que el terremoto del 1985 lo había vuelto inhabitable (Colin Moya & Petit de Murat, 2019). Los participantes del Salón des Aztecas lanzaron una convocatoria invitando a más de 100 artistas a intervenir las puertas y las ventanas. Así “la escenografía fue de lo más ‘locochona’”, dijo un espectador anónimo (Colin Moya & Petit de Murat, 2019). Algunos murales presentaban imágenes románticas, otros gritaban demandas políticas y otros apelaban a un cierto sentido del humor. El resultado fue una mirada delirante a un interior exteriorizado: el retrato de un universo de mónadas que se estaba aprendiendo a reconocer en su propio espejismo.

Durante este artículo, ha sido clave resaltar la independencia de los espacios alternativos y la indiferencia por parte de los artistas hacia la institucionalización de su arte. Si bien esto es cierto, también es necesario recordar que las instituciones generalmente son las que legitiman las obras de arte y que no es rara la ocasión en la

que un artista renuncia a su ética personal para conseguir dicha legitimación. Algunos artistas noventeros fueron acusados de haber abandonado sus valores a medida que sus obras se fueron incorporando al sistema. Cuauhtémoc Medina propone la idea del *abuso mutuo* y el *oportunismo responsable* en defensa de los artistas y del aura de sus obras (Debroise & Medina, 2014).

El oportunismo con responsabilidad se refiere a la manera en la que tanto artistas como curadores no se dejaron victimizar por la globalización, sino que se convirtieron en “agentes y críticos de ella, [participando] en un juego de abuso y malinterpretación mutua” (Montero, 2013). Esto explica por qué los artistas podían usar las becas del FONCA sin que afectaran sus impulsos alternativos o que, por ejemplo, La Panadería pudiera estar subsidiada por instituciones gubernamentales sin tener que resignar su conflictiva actitud frente al Estado (Montero, 2013).

El abuso mutuo tiene que ver con el otro lado de la moneda: el de la institución aprovechándose de las producciones periféricas para recalcar la diferencia entre *ellos* y *nosotros*. Stuart Hall, a quien ya hemos mencionado, nos decía que las identidades siempre se construyen a partir de la exclusión de lo *otro*, de lo diferente. Es así como las instituciones articularon su identidad en los noventa, solo que al final sí absorbieron todo lo otro a su discurso oficial. El nuevo siglo trajo consigo lo inevitable: la capitalización del arte noventero para, una vez más, promover una cierta imagen de México, solo que ahora esa imagen era *alternativa* (Montero, 2013). Y fue gracias a esta “aceptación” por parte del Estado mexicano que los espacios alternativos dejaron de existir y los artistas dejaron de poder trabajar a los márgenes. El arte alternativo se convirtió en contemporáneo, ese gastado término cuyos vínculos a lo *mainstream* parecen ser indestructibles.

Conclusión

Sería fácil terminar esta reflexión aquí y resignarnos a la realidad de la situación actual en el mundo artístico, pero parece que de este modo estaríamos tomando una postura poco crítica. Solo una persona ignorante podría afirmar que todo el arte contemporáneo es cómplice de un sistema opresor. No porque el arte actual no sea “alternativo”, en el sentido en el que solía ser en los noventa, significa que no busca encontrar un punto de quiebre. En medio de tanta obra vacía y completamente desprovista de significado podemos encontrar una chispa del fuego que mantenía activos a los espacios de los que tanto hemos hablado. En estos últimos años, los

artistas han sido quienes han reflejado la velocidad con la cual el mundo se mueve, dejando atrás a quien no pueda mantener el paso.

Hoy todos nos encontramos encerrados en casa, incapaces de escapar de asuntos que demandan nuestra atención. Este cambio de ritmo provocará una profunda transformación en el ámbito artístico, desde cómo se hace arte hasta dónde se expone. Los tiempos y las circunstancias son diferentes ahora, pero me parece que tenemos una oportunidad similar a la que los artistas en los años noventa tuvieron en su momento. Debemos aprovechar la incertidumbre y la inestabilidad de esta contingencia para poner en crisis aquello que causaba un malestar cultural previo a la explosión de esta pandemia. Ahora es el momento de producir obra, de articular discursos disidentes y de reinsertar en nuestros hogares—estos espacios alternativos que solo nos pertenecen a nosotros—la idea del *desajuste*.

Referencias

- Bourdieu, P. (1971). Elementos de una teoría sociológica de la percepción artística. En *Sociología del arte*. Ediciones Nueva Visión.
- Calabrese, O. (1989). *La era neobarroca*. (A. Giordano, Trans.). Ediciones Cátedra.
- Colin Moya, S., & Petit de Murat, Á. (2019, March 23). *Cuando los artistas salvaron al edificio Balmori*. Head Topics. <https://headtopics.com/mx/cuando-los-artistas-salvaron-al-edificio-balmori-4910343>.
- Debroise, O. & Medina, C. (2014). *La era de la discrepancia: arte y cultura visual en México, 1968-1997*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Deleuze, G. (1989). *El pliegue. Leibniz y el barroco*. (J. Vásquez & U. Larraceleta, Trans.). Ediciones Paidós.
- D'Ors, E. (2013). *Lo Barroco*. Tecnos/Alianza.
- Ejea Mendoza, T. (2009). La liberalización de la política cultural en México: el caso del fomento a la creación artística. *Sociológica (México)*, 24(71), 17-46. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0187-01732009000300003&lng=es&tlng=es.
- Espinoza, A. (2014, 12 de abril). *Más allá del neomexicanismo*. Confabulario. <https://confabulario.eluniversal.com.mx/mas-alla-del-neomexicanismo/>.
- Gell, A. (1998). *Art and Agency. An Anthropological Theory*. Oxford University Press.
- Hall, S. (2003). ¿Quién Necesita Identidad? En Stuart Hall y Paul du Gay, *Cuestiones de Identidad Cultural* (pp. 13-39). Amorrortu editores.
- Macías, V. (2014). Espacios alternativos de los noventa. En Debroise, O., & Medina, C. *La Era de la Discrepancia: Arte y Cultural Visual en México, 1968.1997* (pp. 366-377). Universidad Nacional Autónoma de México.
- Maffesoli, M. (1989). *En el crisol de las apariencias: para una ética de la estética*. Siglo XXI editores.
- Marzo, J. L. (2011, 18 de octubre). *Vista de Neo, post, ultra, pre, para, contra, anti. Modernidad, barroco y capitalismo en el arte contemporáneo mexicano*. Estudios Curatoriales. <https://revistas.untref.edu.ar/index.php/rec/article/view/709/648>.
- Montero, D. (2013). *El cubo de Rubik, arte mexicano en los años 90*. Fundación Jumex Arte Contemporáneo.
- Vidal Mesonero, A. (2012, 26 de abril). *La era Neobarroca. Alegoría, teatralidad y éxtasis sensorial*. Croma Cultura. <https://www.cromacultura.com/neobarroco/>.