

Las incógnitas de la sintaxis

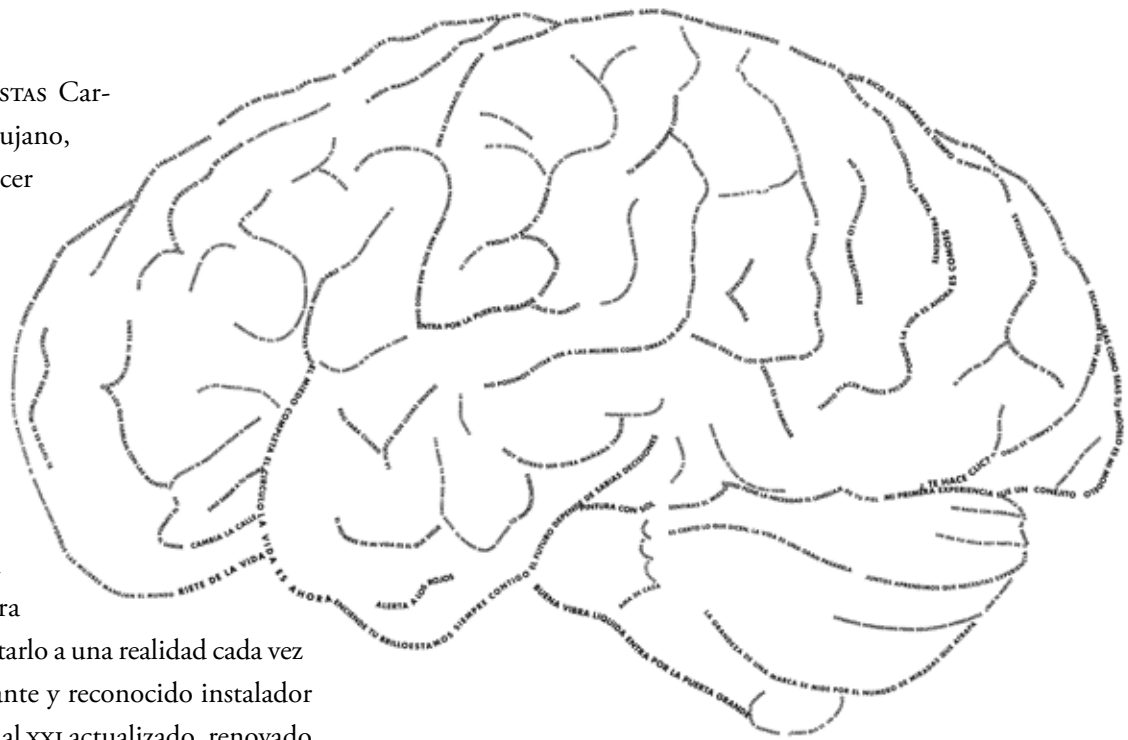
(entrevista a Carlos Aguirre)

Lorena Gómez Calderón

Desde que los "hombres adultos" comenzaron a leer a Lautréamont, ha existido una confusión entre arte (un modo de ver el mundo) y política (un modo de forzar a las masas a aceptar una manera determinada de ver el mundo).

Stewart Home

EN CADA UNA DE SUS PROPUESTAS Carlos Aguirre hace, como un cirujano, perfectas incisiones del acontecer político y social del mundo, deja al descubierto las entrañas de sociedades enfermas, dañadas, contaminadas y sometidas por el poder y la sinrazón. Mientras los medios de información incitan al consumismo y desinforman, Aguirre muestra instalaciones de gran belleza y limpieza plástica para atrapar al espectador... y enfrentarlo a una realidad cada vez más incierta. Es el más importante y reconocido instalador mexicano del siglo xx, que llega al xxi actualizado, renovado y fresco, manteniendo un pensamiento crítico y una postura congruente con su propuesta plástica y confrontando, una vez más, los cánones culturales, lo que le ha dado una completa libertad de expresión. Es un observador infatigable, con un sentido ácido e irónico de la historia de nuestros días, esa que tenemos al lado, junto a nosotros. Igual que los situacionistas (Internacional Situacionista) interpreta los hechos existentes, es un especialista del conocimiento de la realidad cotidiana. Como consecuencia de la constante renovación de los medios de comunicación masivos (internet, televisión, cine, revistas, periódicos) su proceso creativo evoluciona continuamente, lo que le permite, y exige, construcciones superiores de trabajo. No le interesan las formas tradicionales del arte, siempre ha buscado la experimentación, y mediante ésta hace frente a las viejas superestructuras y a las repeticiones dominantes entre algunos artistas de su generación.



En esta entrevista Aguirre habla de sus inicios en el incipiente arte conceptual mexicano de los años setenta y sus procesos de evolución. Con abierta franqueza se refiere a las limitantes que observa en el desarrollo del arte y el diseño contemporáneos, así como el estancamiento del arte producido por gente de su generación; además se refiere a su trabajo como profesor, en particular de sus alumnos del taller de ilustración de la UAM Xochimilco.

Tú estudiaste diseño industrial. ¿Cómo das el paso del diseño industrial a la creación artística?

Después de terminar la carrera de diseño industrial y de haberme metido en el diseño gráfico, hice una maestría en una escuela de arte en Londres. Mi contacto fue a través de esa escuela, que era muy distinto a lo que se manejaba en las escuelas de arte en México.

¿En qué años fue?

Estuve en Londres de 1974 a 1976.

¿Había en ese periodo alguna manifestación de artistas que estuvieran haciendo arte conceptual en México?

En esa época, que recuerde, no. Ni siquiera recuerdo haber tenido contacto con artistas en México, no tenía ningún interés en ser artista. Para mí el arte en esa época, y por lo que veía y percibía en México, era tremendamente aburrido. Era fotógrafo, en ese momento me dedicaba y vivía de eso; junté bastante dinero y me fui a Londres a especializarme como fotógrafo.

¿Antes habías estudiado artes visuales?

Nunca, cuando menos en México, no.

¿Cómo es tu encuentro con el arte conceptual?

De dos formas: una, de ver el lenguaje y meterme a dibujar. Me di cuenta que tiene un efecto muy curioso. Otra, de leer; leo mucho acerca de semiótica. En los museos de Londres, en todo lo que se estaba moviendo en esos años en el arte, me di cuenta de que uno puede participar de la producción artística sin tener estudios previos. Empiezo a dibujar y me percaté de que tengo las herramientas: leo semiótica, aprendo, entiendo el lenguaje de los signos y cómo funcionan, cómo puede uno significar cosas y veo mediante mi acercamiento con el arte contemporáneo que hay muchas alternativas y no necesariamente tienes que pintar como muralista, o hacer cosas abstractas como (Manuel) Felguérez o figurativas como (José Luis) Cuevas; hay otras manifestaciones más interesantes.

Cuando regresaste a México, ¿traías otras ideas?

Traía algunas ideas, pero desde Londres empecé a hacer cosas personales. Llego a México y poco a poco voy interesándome más en el trabajo artístico. Un día se da la oportunidad y



expongo en la Academia de San Carlos. Paradójicamente, expongo en una escuela, y me fue muy bien. A Raquel Tibol y a Armando Torres Michúa les gustó lo que vieron. Es cuando me doy cuenta de que ése es el camino que me interesa y empiezo a meterme cada vez más en las artes visuales; me envuelvo más y me manejo; por un lado, entro a trabajar con el grupo Proceso Pentágono, que me invita a participar; por otro, (Fernando) Gamboa me ofrece exponer en el Museo de Arte Moderno, cuando era vedado a personas de mi generación. Lo pude manejar y empecé a trabajar en la exposición, y así es como me sigo dentro de las artes visuales.

¿En qué año regresaste a México?

En diciembre de 1976. Para 1977 hay nuevo gobierno, no hay trabajo, y me voy a dar clases a la Universidad de Guadalajara, donde desarrollo la Escuela de Diseño Industrial. Durante todo ese año termino la producción de la exposición (de San Carlos) que tengo en mayo de 1978 y regreso a la ciudad de México. Encuentro un panorama muy interesante, porque todo el mundo está participando con trabajos, de alguna manera parecidos a los que estaba haciendo. Está el trabajo de la neográfica: una serie de trabajos alternativos que nunca había visto en México antes de partir a Londres. Para mí el resultado es súper gratificante, pues hubo un rompimiento

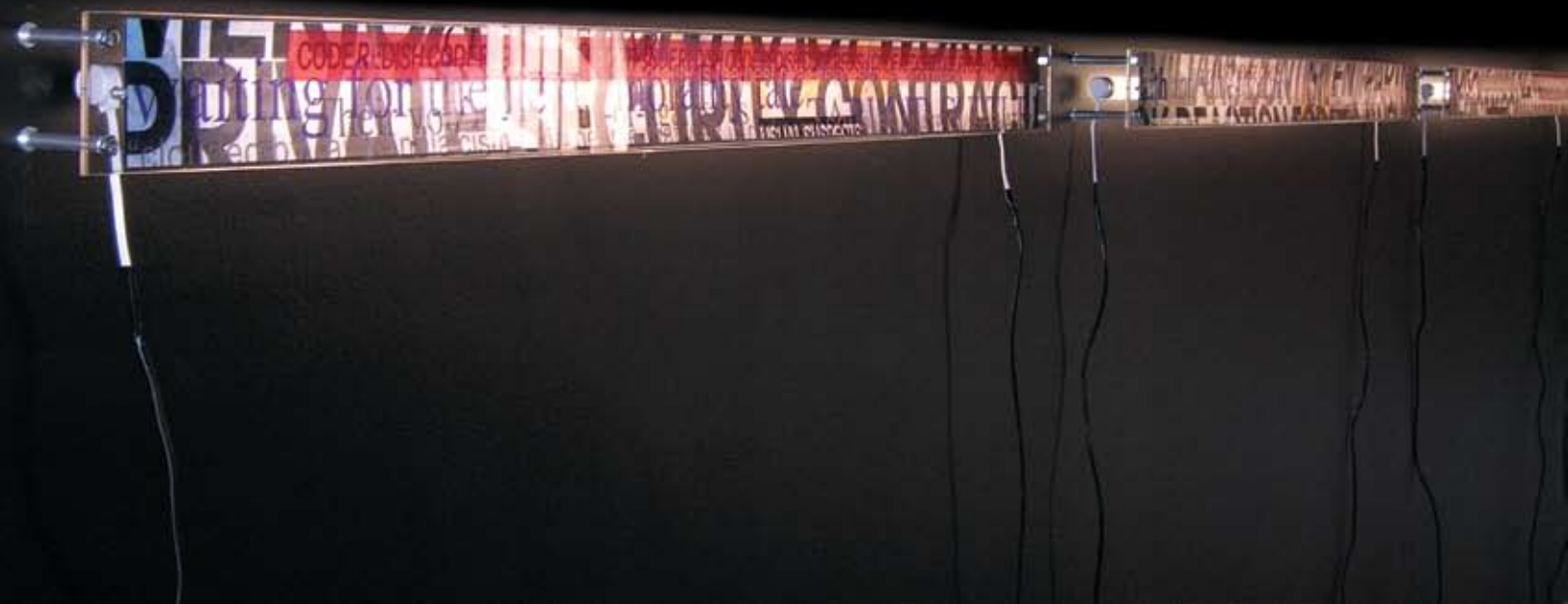
con el arte que me aburría: el arte de los Felguérez, de los Cuevas, de los Toledo, de toda esa gente que hacía un trabajo mucho más “normal”, tradicional. Por otro lado, somos una generación que fue muy afectada por el 68, por lo que fue la guerra sucia. Entonces, de alguna manera tenía interés por participar en el mundo del arte, pero de una manera distinta, de hacer obra con contenido.

Cuando empiezas a hacer este trabajo ¿hay público para este tipo de arte en esos años? ¿Lo entiende la gente? Porque hay muchos símbolos en el arte conceptual, ¿sí lo leen?

Creo que no. Creo que nunca ha habido público, así como tú lo mencionas, el gran público, no, y menos en esa época. El público empieza a generarse con el tiempo, cuando se educa a través del contacto con la televisión, con la publicidad, con el cine. La gente común lee estrictamente nada más obra narrativa, que tiene un contenido explícito, obvio, fácil. Cada vez el diseño contemporáneo, como el arte contemporáneo, están más presentes en los medios de comunicación masivos, se ha sofisticado más de lo que los alumnos creen y los docentes piensan que se hace en este trabajo.

Pero ¿hay público de diferentes niveles culturales?

El público que tiene acceso a la televisión no es el público de los años setenta, tiene mucha más información visual.



¿Aunque su nivel socioeconómico y cultural sea bajo?

Es que en los setenta del siglo pasado no había televisión y no había la posibilidad de acceso a ella; había cine de charros o cine de arte. Al cine de arte era muy difícil acceder y era un cine muy simbólico, difícil de decodificar. Actualmente el cine es muy parecido a la televisión. Si tú ves los programas norteamericanos que tienen ahorita en la televisión son muy populares. Todos los alumnos de alguna forma los conocen, los ven, y saben a qué me refiero y eso no se daba en los setenta; estos programas manejan mucha información visual contemporánea.

Entonces, ¿no crees que el arte sea elitista?

Creo que el arte contemporáneo es muy elitista, pero eso es otro boleto. Yo creo que estamos en una escuela de diseño en la cual los alumnos tienen que tener una información sobre lo que es el mundo del arte en el diseño, entonces pienso que estamos con ellos, no estoy hablando de una comunidad marginal o de charros, ahí no tendría absolutamente nada que hacer. Si tú traes un arte contemporáneo y explicas cuál es el concepto, la base, el propósito del artista, lo entienden. Lo que hago es traer muchos libros y más o menos explico su contenido, aunque no de todos, los alumnos también hacen sus interpretaciones y dan sus puntos de vista sobre lo que trata la obra.

Esto en lo que se refiere a la docencia, pero cuando presentas tu obra en el museo, si alguien no le entendió...

Se jodió totalmente. No soy la Secretaría de Educación Pública, ni soy la Secretaría de Cultura, soy un vil y vulgar artista.

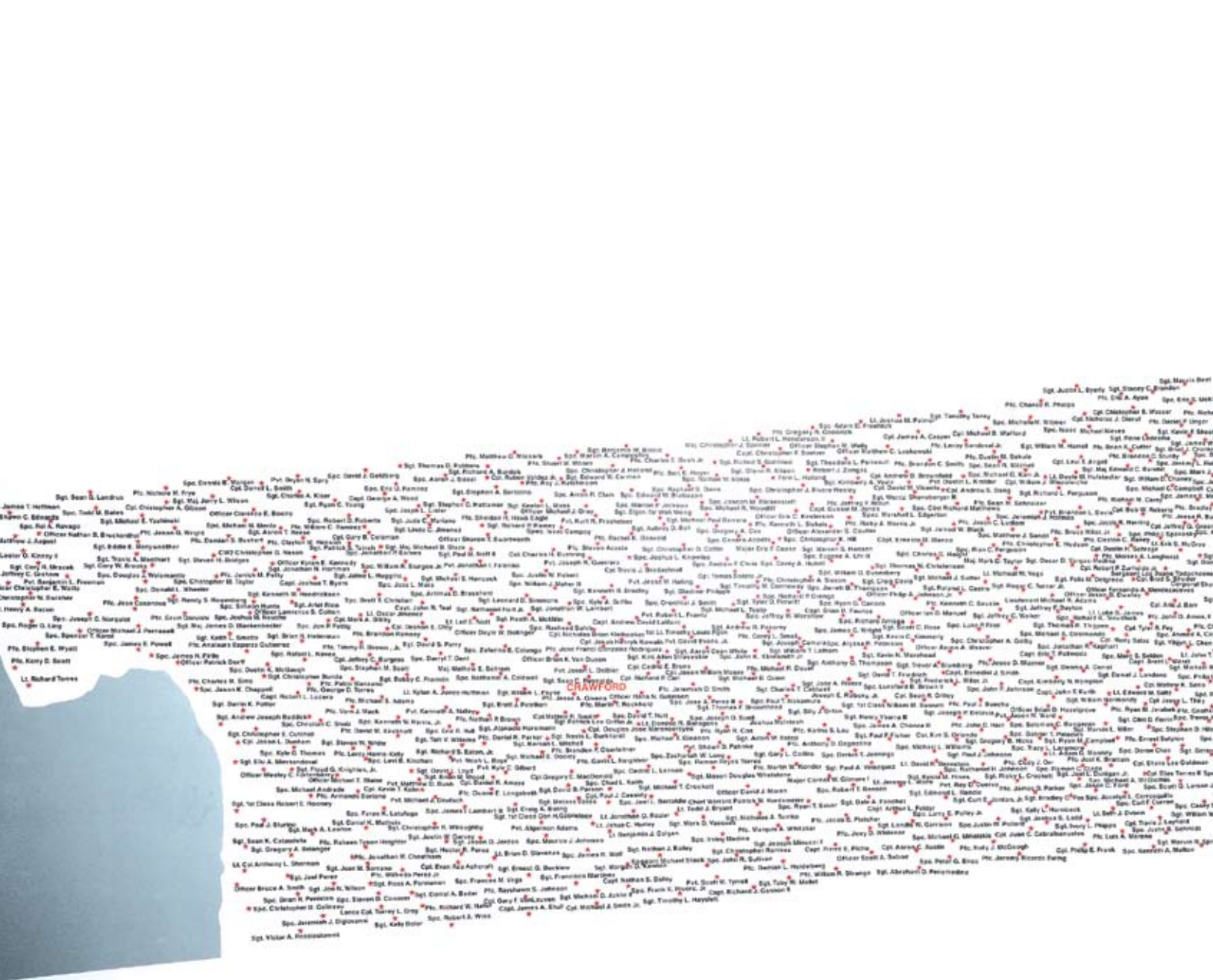
¿No es importante para ti que la gente que ve tu obra entienda qué estás queriendo decir?

No, quiero buscar mis límites y mi capacidad de significación, claro, podría ser mucho más abstracto; estoy tratando de configurar un lenguaje, pero no estoy tratando de dar clases al público. Lo siento, no es problema mío, no hago arte popular, nunca he expuesto en Fonart.

No necesariamente que hagas arte popular, ¿pero no crees que si hubiera una ficha explicativa sobre ese arte conceptual, de la obra que está viendo el público, sería más fácil para el espectador entenderlo?

Eso se hace cuando hay presupuesto y lo hacen generalmente los museos y me parece muy útil. Cuando presenté la pieza de *Crawford* en el Salón Bancomer se hizo una ficha, lo estuvimos platicando, se redactó, la escribió Sylvia Navarrete. Me la mostró, le comenté un par de cosas y quedó excelente. Pero en las galerías y en muchos lugares, evidentemente, no se hace. A veces no se escribe porque se trabaja a contrapelo;





somos un país tercermundista en donde no hay trabajo, no hay suficiente presupuesto para todo. Cuando he expuesto en otros museos me persiguen, me preguntan, como con la persona y le platico lo que traté de decir.

He ido a algunos museos en los cuales de plano no hay fichas, si acaso está el título de la obra, y por lo general son pequeñas. Por ejemplo, esto pasó en Ex Teresa, jamás ponían una ficha.

Pero, ¿por qué? Finalmente quienes van al Ex Teresa son los artistas. Es un lugar que se ha hecho estrictamente de artistas para artistas, casi no va público de otro tipo, y el que va es para confirmar que no entiende el arte contemporáneo.

¿Eso no te parece grave?

Me parece grave, pero no es mi trabajo. Hace menos de diez años, Teresa del Conde, que era la directora de artes plásticas del INBA, escribió que ella no estaba segura si las instalaciones eran arte o no, ¡hace menos de diez años! Y es una persona

que todavía sigue escribiendo en *La Jornada*, un periódico que supuestamente tiene una difusión en el medio intelectual. O sea, ese nivel de ignorancia nos habla de que apenas estamos saliendo del cascarón, estamos en la olla todavía. En abril hubo una serie de mesas redondas en el Museo del Chopo; era patético ver a la gente de mi generación, con los cuales compartí muchas cosas en los setenta, instalados en el siglo pasado, y estoy siendo generoso. Están en contra de la globalización, de los curadores, de las galerías, de las ferias, de exponer fuera de México. Me criticaron porque los textos que utilizo, que trabajo, están en inglés. Mi fuente de información es la política norteamericana sobre Irak, de dónde carajos la voy a sacar ¿de *La Jornada*? Es muy limitada, porque además ellos la sacan del *New York Times*, Brooks lo que escribe hoy es lo que salió en el *New York Times* ayer. Recibo este periódico, me voy a la fuente directa.



¿Cuándo empiezas a hacer instalaciones?

Empecé a hacer instalaciones en 1989. Antes de ese tiempo trabajaba sobre la revolución mexicana. En ese trabajo más que el tono de identidad o de asumirme como mexicano lo que era importante era escribir sobre la revolución desde un aspecto crítico, diferente a la revolución, y eso fue lo que hice en esa época. Tomé la decisión y me interesó mucho; leí mucho, hice distintas lecturas sobre el mismo tema (la revolución) y visité archivos; no había internet en ese tiempo, pero en Londres, por ejemplo, fotografié los artículos del *Times*, y descubrí cuál era la visión extranjera sobre la revolución mexicana, básicamente durante 1913 y 1914. Cuando abrieron los ejemplares y tumbaron Tepito salió muchísimo material en La Lagunilla. Me hice de archivos, me hice de mucho material que era inédito, conseguí periódicos y formé un archivo, una especie de trabajo alrededor de documentos. Lo que trataba

de hacer era contradecir la historia oficial y en ese momento me pareció muy interesante.

¿Cómo muestras este material, estos documentos?

Hacia lo que en esa época denominó Raquel Tibol neográfica, una combinación de técnicas en las que el soporte básico era el papel: pintaba, usaba mucho texto, investigué otras técnicas y materiales que habían funcionado para lograr el efecto que a mí me interesaba; me metí con serigrafía y trabajé con sellos, trabajé con muchos instrumentos alternativos. Después de haber trabajado con ese tema por varios años, me empieza a aburrir, me empieza a hartar, y me propuse hacer un cambio. Desde entonces me ha interesado esta parte que llamo “dignificar el papel del artista”; es decir, que no te cases con un solo tema, estilo (todos sabemos de quiénes hablamos) y desde el que digo: voy a trabajar sobre otro concepto, otro tema, otro lenguaje, otras técnicas, otros materiales. Si estaba



trabajando con materiales bidimensionales, empecé a hacer tridimensionales; si trabajaba la historia, empecé a trabajar con dos temas al mismo tiempo. En ese momento la contaminación de la ciudad de México era brutal y comencé a trabajar sobre ello; también empezaba la violencia, empecé a trabajar sobre ella; dejé de trabajar en formato pequeño y empecé a hacer obra grande.

¿Tus cambios no son paulatinos?

No, me tardé unos años; son muy dolorosos, son muy conflic-

tivos, pero cuando llegas a lo que quieres y vuelves la cabeza te das cuenta de que el cambio fue muy fuerte, muy grande.

¿Cuándo presentas tu primera instalación?

Déjame contarte una anécdota muy divertida. En 1989, en el Museo Carrillo Gil, siendo la directora Silvia Pandolfi, estaban acostumbrados a cambiar de una exposición a otra en dos días y medio, y para montar la obra me dieron una semana y media. Fue una negociación muy difícil, finalmente me quitaron tiempo de exposición porque no podían entender la idea de

que la sala se cerrara durante una semana y media para montar piezas que se hacían en espacio específico. Acordamos que la sala estuviera abierta y que la gente que quisiera entrar pudiera hacerlo; si me preguntaban, les contestaba. Lo que pasó es que cuando me preguntaban qué tipo de material estaba trabajando, como estaba trabajando con la contaminación, les contestaba la verdad: que trabajaba con mierda; daban media vuelta y se iban. Fue un método muy bueno para quitármelos de encima.

¿Qué significan para ti la Bienal de São Paulo y la de París?

Fueron geniales, pues son como mercados enormes. Lo más interesante es la relación que estableces con la obra de los demás artistas porque vas a ver obra que es muy probable que vaya a trascender o de artistas que no vas a volver a ver en tu vida. Pero lo que vale la pena es tener esa gran variedad de obras frente a ti: ver cómo se manejan los otros. Me ha tocado ver cada bicho mamón o gente linda e interesante. He tenido experiencias de todo tipo.

¿Esta convivencia con los artistas se da en México?

Sí, el artista mexicano es más de pachanga que de competencia. Es bueno para beber, para parrandear, no tienen todavía, por suerte, esa actitud de competencia.

¿Pero no es un problema que no haya crítica?

Todo es muy relativo, sería ideal que México tuviera buenos

¿Cómo ves la instalación en México?

Lo que sucede es que le seguimos llamando instalación a una serie de obras que podríamos catalogar como obras de arte contemporáneo; si le quieres seguir llamando así puedes hacerlo, pero ya no es precisamente una instalación lo que estamos viendo actualmente. La obra de arte contemporáneo incluye instalación, pero también muchos otros lenguajes que no lo son. Instalación se le llama a todo material, a toda obra que tiene materiales no convencionales. En junio pasado hice una intervención en París, y no es precisamente una instalación; pero todo el tiempo te decían que si era una instalación y decías que sí, automáticamente. Pero creo que ya deberíamos dejar las etiquetas y más bien hablar de que en el arte contemporáneo hay muchas manifestaciones distintas, actualmente ya hay combinaciones de fotografía, video.

Sin afán de etiquetar a nadie, ¿tú eres instalador?

Ahora estoy trabajando con materiales que no son eso: trabajo directamente en la pared.

Sí, pero es una pieza para esa pared, ¿o esa misma obra la llevas a otra pared?

La reproduces en la computadora y la llevas a otro lugar.

Sí, pero aquí ya interviene la tecnología.

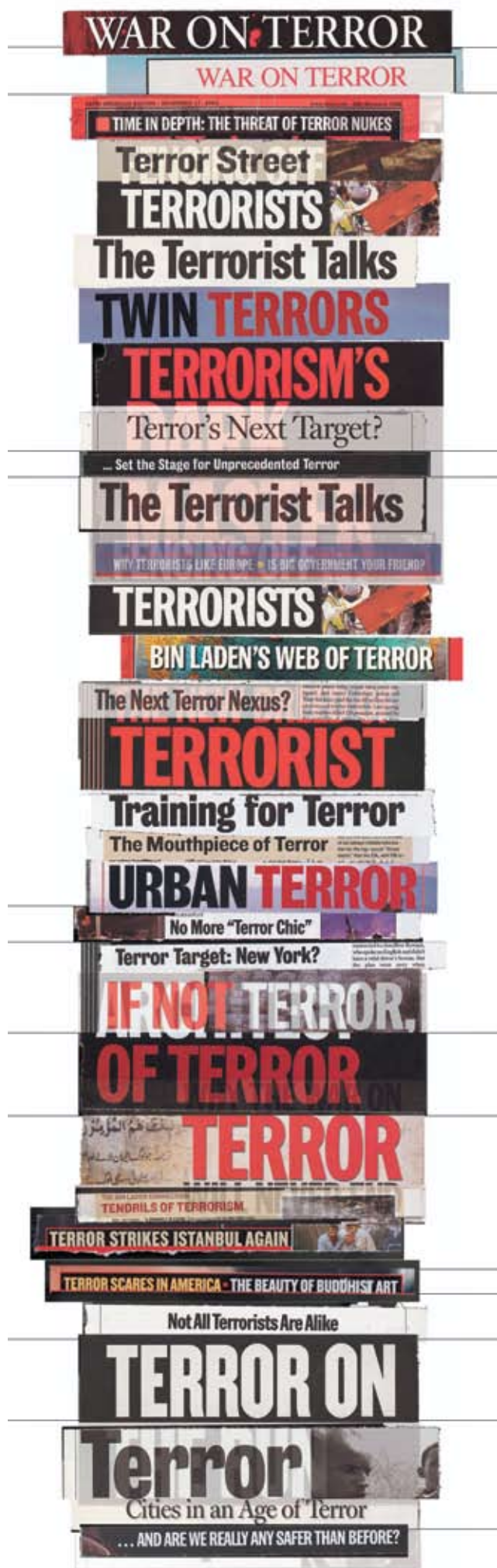
Bueno, cambié el martillo y las pinzas por las teclas.



curadores, que fueran más profesionales en el museo, sería ideal que tuviéramos mejores críticos, pero sólo existen críticos como la que escribe actualmente en *Proceso*... En mi época leí mucha crítica basura, no era gran cosa. Lo que más ayuda como crítica es una persona que no conoce tu obra, con la que nunca has platicado y te da una opinión personal, positiva o negativa, generalmente las negativas ayudan más. Si la persona que te hace comentarios ha seguido tu trabajo, tienes una relación con esa persona y además le cuentas todo lo que estás narrando, a eso no le veo mucho chiste, se da una complicidad.

¿Este proceso por qué se da?

Porque vuelvo a cambiar, me vuelvo a hartar. En la Bienal de São Paulo, en 1998, llego de nuevo a otro límite. En São Paulo tuve una experiencia complicada porque la pieza que hice era muy pesada, muy peligrosa, muy fuerte. El director de la Bienal me obligó a mantenerla lo más alta posible, porque los brasileños tocan todo, tocan hasta al artista. Era muy peligrosa, estaba llena de picos, y si le caía a alguien, lo mataba. El día de la inauguración de la Bienal vi a una joven colgándose de la cuerda que sostenía la pieza, y la pieza no sé cuánto pesaba, pero si se hubiera caído, mata a alguien.



Me di cuenta de que era mi límite, ya estaba haciendo piezas que empezaban a tener conflictos. Una por poco se cae en la galería Nina Menocal; en Estados Unidos me censuraron otra porque era peligrosísima y pusieron a un par de policías, uno enfrente y otro atrás de la pieza, para que la gente no pasara por ahí. Encontré cuáles eran mis límites con esa técnica y ese lenguaje y entonces decidí cambiar. Viene un cambio que también me pareció muy interesante porque cambio no nada más de concepto, me meto en el lenguaje, en el lenguaje escrito, otro lenguaje diferente. Estoy trabajando con la computadora y con la fotografía, con otras dimensiones, regreso mucho a lo bidimensional. Hago cosas que siento que son distintas a las que estaba haciendo antes. Hay algo que ha cambiado en el mundo del arte que la mayoría de los artistas de mi generación no han percibido: una serie de reglas y valores, y puedes darte cuenta de ellas, sentir y entender, si analizas el trabajo de los jóvenes. La manera de relacionarte con el público, con la obra, ha cambiado de una manera radical, las reglas de cómo manejar tu propio trabajo y cómo relacionarte y la intervención del curador. Hay otra serie de reglas que como artista tienes que entender y asumir. El espacio conceptual que tenía en los ochenta es distinto; pude hacer un cambio, salté del dibujo y de la neográfica a la instalación, pero ahora el salto es mucho más complicado. *Referente a la evolución del arte, de las propuestas y de los lenguajes, tengo muy presente tu comentario a Víctor Muñoz sobre tu participación en la Feria ARCO de Madrid, en la que viste obras que ustedes pudieron haber hecho en los setenta. ¿Ha cambiado todo esto; es cierto que las nuevas generaciones están repitiendo lo que hicieron ustedes?*

Están llegando a ciertos paralelos, a decir cosas similares, pero de alguna manera los soportes son distintos y además intervienen otros factores. Posiblemente, nosotros no pudimos, no le dimos o no lo significamos como ahora lo significan los artistas jóvenes. Eso me llama la atención, pero hay una cierta lógica, en lo visual te podría decir que el desnudo se ha hecho durante siglos y de repente hay corrientes que tienen una gran distancia generacional, pero que de alguna manera se tocan. Lo que pasa es que había cosas que nosotros hicimos en los setenta y que podríamos insertarnos perfectamente; no por repetir aquella pieza, pero seguir el mismo método y es, de alguna forma, lo que queremos hacer Víctor y yo en Ciudad Juárez.

Tu obra es muy visceral, hiere y hasta llegaría a molestar. ¿No has tenido problemas?

Censura, sí, me han censurado varias veces y lo que más me han censurado es la palabra *mierda*, la he usado en muchas



ocasiones. En el Museo de Arte Moderno, en diciembre de 2004, dentro de la muestra del Salón Bancomer, me censuraron el cinturón donde jugaba la relación entre el “hoy, hoy, hoy”, donde continuaba en juegos de palabras hasta el oink. El día de la inauguración la obra estaba situada a la altura que habíamos acordado, dos o tres semanas después regresé y el cinturón lo habían colocado a una mayor altura y además tenía un censor de movimiento exactamente debajo de la obra y un guardia que no te dejaba acercarse, por lo cual, entre el sensor y el guardia, al espectador le era difícil acercarse a ver la obra.

¿Cuál es tu respuesta a esto?

En el pasado hice mis rabietas, pero en esta ocasión, honestamente me dio flojera. El museo está bastante desprestigiado, y no soy de los que se aprovechan para salir en *La Jornada* al día siguiente. Le he comentado a la gente clave, pero no para armar líos.

¿Qué significa para ti pertenecer al Sistema Nacional de Creadores?

Una ayuda económica bastante buena, y me gustó que en esta ocasión me la dieran, principalmente porque era sobre mi nuevo proyecto. Ya había participado antes. En la tercera ocasión todavía seleccionaban o premiaban a pintores y escultores, pero no a instalacionistas. Lo que sucedió fue una cosa muy divertida: un año antes, en la segunda convocatoria, propuse un tema, y no me lo aceptaron por un veto de Gerzo. Unos meses después me invitan a participar en la beca Guggenheim y concurso con el mismo proyecto que había presentado al Fonca, y me dan la Guggenheim. Desde entonces, que fue en 1994, no han vuelto a dar una beca a artistas mexicanos con esas características. Al año siguiente, ya me dan la del Sistema Nacional de Creadores. ¿Cómo a veces

se necesita un apoyo exterior para que te tomen en cuenta? En esta ocasión, en 2005, lo que más me gustó es que muchos de los participantes son jóvenes. Me interesa participar con artistas más jóvenes y eso para mí es el premio.

¿Qué significó en tu trayectoria Proceso Pentágono?

Fue una experiencia muy enriquecedora porque era, y he sido siempre, un artista muy solitario. Platico mucho conmigo, me la paso muy bien solo; no soy una persona que salga a buscar amigos, sino que busco mis espacios, solo, de aislamiento. Proceso me abrió la posibilidad de tener intercambios creativos con otros artistas, entonces esa experiencia fue muy buena. Estuve muy poco tiempo, dos años; fue una experiencia muy enriquecedora porque me permitió aprender a trabajar en forma colectiva. Una de las cosas que criticaba cuando me salí es que prácticamente era imposible mantenerte en un grupo para toda la vida, porque los intereses iban variando, iban cambiando. Poder trabajar de una manera colectiva me pareció invaluable, porque ahora puedo hacer un colectivo con mi hijo (Carlos Amorales); ya he trabajado con otras personas e inclusive tengo un proyecto con Carlos, y es muy divertido, porque no tiene esa actitud. Entonces le digo: “espérate, si se trata de un trabajo de dos tiene que ser entre dos”. Es muy interesante encontrar un mecanismo para poder trabajar con una persona más joven, estamos en proceso de trabajo. No estamos todavía haciendo el proyecto, pero ya hemos hablado, hemos avanzado conceptualmente el proyecto.

¿Qué es CyAD, qué es la UAM para ti como docente, qué satisfacciones, qué errores o qué accidentes?

Ciencias y Artes para el Diseño es un lugar muy extraño donde se privilegia todo, menos las artes. Si se habla de Ciencias y Artes para el Diseño no se aprovecha precisamente la capacidad que tienen los artistas en la docencia;



se desdeña sistemáticamente la creación y se ha dado muchísima más importancia a la ciencia. Pero eso lo vi desde que entré a esta carrera en 1978, una gran oposición al arte, para la carrera el arte era una cosa elitista. En la UAM algunos maestros creen tener toda la verdad; creen que el público es prácticamente un ignorante, que hay que educarlo y hay que ser obvio y narrativo para que el diseño se entienda, las posibilidades que puede dar el arte para atrapar tu mirada, para enriquecer la propuesta visual y generar diferentes signos, lenguajes, etcétera. Me he podido imponer en el área, pero porque tengo un origen vasco, pero nada más por eso; si hubiera sido débil estuviera ilustrando libros para los “teóricos” de la universidad. En cuanto a la UAM en su conjunto, espero que el cambio del coordinador de Difusión Cultural sea benéfico y dé apertura al arte y al diseño contemporáneo. Esto es una universidad, por lo tanto el estudiantado es joven y sus intereses tienen que ver más con este siglo que con el pasado, por lo tanto hay que mostrarles lo contemporáneo, las nuevas tendencias en el arte y el diseño. Éste es un lugar para estudiantes no un mausoleo, ¿dónde están las nuevas generaciones?

¿Tú tratas de impulsar a tus grupos?

Evidentemente, están contentos; les traigo libros de arte contemporáneo, hacemos todo tipo de propuestas para chingar la retina, tratamos de hacer un trabajo que no sea

lo convencional, lo tradicional, experimentamos con todo tipo de tipografías, con formatos distintos. Jamás usamos las zonas áureas, todo lo que sea convencional está vedado en este salón (área de ilustración).

¿A qué aspira Carlos Aguirre, el artista?

Es muy difícil saber... a qué aspiro. Siento que he podido mantener al día mi cerebro activo y seguir siendo creativo, estar interesado por lo que está sucediendo en el mundo del arte, proponer, si se puede; todos los días generar ideas nuevas, diferentes, conceptos, etcétera. Creo que lo que trato es que a pesar de nuestro envejecimiento inexplicable, nuestro cerebro pueda continuar actualizado y generar obra que pueda considerarse contemporánea. Me ha pasado, afortunadamente muy poco, y desafortunado en otro, que curadores extranjeros han seleccionado mi obra y luego la han rechazado porque querían una exposición de artistas de menos de 30 años... bueno, pues escojan dos obras mías. Casi tengo dos veces 30. •

LORENA GÓMEZ CALDERÓN es egresada de la Escuela de Periodismo Carlos Septién García. Realizó la investigación para los catálogos *Cronología del performance* y *Con el cuerpo por delante: 47 880 minutos de performance*. Es asistente editorial del CYAD de la UAM Xochimilco.