

FUERA DE MÉXICO TODO ES TAIWÁN

MELQUIADES HERRERA

*Natalia de Rosa, Roselín Rodríguez y Julio García Murillo /
Los Yacuzis, Grupo de Estudios Sub-Críticos*

*Por lo pronto sabemos que México se encuentra al sur de los
Estados Unidos y al norte de Sudamérica.
NO-GRUPO, MEDELLÍN, 1981*

Tal vez algún día el Nuevo Aeropuerto Internacional de la Ciudad de México (NAICM) sea una ruina. Las kilométricas mallas hidráulicas, estructuras tubulares, horripilantes vidrios y juegos de transparencias serán testigos posmodernos de una farsa especulativa donde aún no identificamos de qué lado jugamos; contra quién y a favor de quién; de qué lado de la cama —o del globo— dormimos, soñamos o nos levantamos. Ahí, en Ecatepec, la irremediable adoración tecnócrata al progreso también ha quedado materializada a su alrededor por miles de proyectos inmobiliarios para las clases medias de la capital. Al mismo tiempo, el Tratado de Libre Comercio TLC ha llegado a su momento de crisis global; y, entonces, el imaginario de la “fayuca” retorna como horizonte reprimido y posibilidad de nuestros esquemas de consumo cotidianos.¹

Hace treinta años, en los preludios del TLC y en una colonia vecina al NAICM —Ciudad Azteca—, un andariego coleccionista plástico iniciaba todas las mañanas un recorrido que lo llevaba hasta Xochimilco. Gracias a su coleccionismo, o quizás a su estrabismo, este pea-

¹ Para conocer más sobre la definición de la “fayuca” y su vaticinado retorno ver: <http://www.eluniversal.com.mx/columna/leonardo-curzio/mundo/los-tiempos-de-la-fayuca>

Javier Hinojosa, de la serie “Las fases de Melquiades II”,
Polaroid, ca. 1994. Fondo Melquiades Herrera.
Centro de Documentación Arkheia-MUAC ▶





Portafolio Samsonite amarillo con contenido original, 41 × 32 × 9.5 cm, ca. 1994, Fondo Melquiades Herrera. Centro de Documentación Arkheia-MUAC

tón profesional² pudo atisbar en esas travesías los desastres entonces insospechados de nuestro nebuloso presente. “Fuera de México todo es Taiwán”, dijo por esas fechas y así, de tajo y con una lírica que hace retumbar hoy en sus ejes al globo dirigido hacia el oriente, Melquiades Herrera (1949-2003) —artista plástico y del arte acción, escritor, matemático y mago amateur— cortaba de tajo con su “Cuchillo de Fantomas”³ cualquier resabio de nostalgia nacional y, simultáneamente, de esperanza en el porvenir. Él sabía ya que la ficción de suspender los aranceles no nos haría libres, ni felices.

En la práctica de Herrera hubo un ejercicio de evasión —fiscal— del pasado —épico— y

del malinchismo —conceptual—. Su mayor constancia y militancia fue la de explorar el carácter fetichista de la fayuca (pues la mercancía a secas está tan *passé*): sus rutas, su historia, sus texturas y colores. Es decir, su *persistencia plástica*. En el doble sentido del término en su desvarío mexicano: petroquímico y pictórico. Melquiades hacía del caminar un oficio, pero, al coleccionar durante su tránsito diario objetos de consumo urbano, y ubicar en ellos signos económicos y sociales, también realizó una práctica sistemática de registro mordaz de una encrucijada histórica. Todo traducido luego en clave humorística a escritos y acciones en espacio público y en televisión (también pública).

Melquiades, con la elegancia picaresca de un *dandy* subdesarrollado, portaba una bolsa de mandado o alguno de sus múltiples portafolios Samsonite. En ellos transportaba, como en un museo portátil del instante, universos discursivos y figuras alegórico-materialistas

² El epíteto fue acuñado por César Martínez en “Melquiades Herrera, el peatón profesional”, 2003, consultado el 12 de noviembre 2017, www.martinezsilva.com/textos_propios.html

³ Melquiades Herrera, “El cuchillo de Fantomas” en Alfonso Morales, *Divertimento, vacilón y suerte. La colección del profesor Melquiades Herrera 1979-1990*, Secretaría de Hacienda y Crédito Público (SHCP), 1999, p. 12 (Fondo Melquiades Herrera/Centro de Documentación Arkheia/MUAC. En adelante: FMH/Arkheia/MUAC).

del presente: los objetos de circulación post-GATT/Consenso de Washington/NAFTA y otros residuos de la retórica de la *Revista Mexicana*.

Pero en su colección hubo de portafolios a portafolios. Uno de ellos sólo nos llega inmaterial e incoloro a través de una nota mecanoscrita donde se lee el inventario de objetos transportados por Herrera en un viaje que realizó en 1995 a San Antonio, Texas:

1. Un velís-portafolios de mano que contenía aproximadamente: Unos 70 (setenta) peines y cepillos de plástico con accesorios, con un plato de plástico, estuche de bisutería, bolsita de lona, un

pués de entrar en vigor el Tratado de Libre Comercio de América del Norte. Este festival consistía en una serie de eventos de arte acción⁵ y exhibición organizados por Jump-Start Co., colectivo y espacio coordinado por artistas del *performance* de San Antonio, y que contaba con una agenda crítica centrada en procesos transmigratorios. En su póster de difusión se puede leer:

¿Qué significa Libre Enganche? Bueno, "libre" [en español en original] significa "libre". "Enganche" significa un anzuelo o algún tipo de dispositivo que reúne —o engancha— cosas. De este

El artista desvía la circulación de dichas mercancías del consumo frenético en el Distrito Federal hacia el sitio emisor de su proliferación donde, sin embargo, nunca habrían sido vistas, ni siquiera imaginadas sooo kitsch.

juguete de hule de perro, etcétera; peines y cepillos que tienen variadas formas y colores con un peso total neto de 4.25 kgs. (cuatro kilogramos y veinticinco gramos aproximadamente).

2. Objetos varios como lazos, dos aros de alambro con bolsas de chicles y bocas rojas; silbatos [sic], 3 peines, un envase de perfume, limas de uñas, 3 cubetas miniatura de lámina; unos lentes, pastelillo, ojos y dientes, una cachucha verde, todos de plástico: un sombrero de papel y una calaca de papel maché, unas 10 manitas y seis matamoscas de plástico, etcétera.⁴

El destino de este contenido fue el "Festival de Libre Enganche" (7-25 de junio, 1995), evento al que fue invitado Herrera un año des-

modo, este festival sirve como un dispositivo que fomenta la libre alianza entre artistas mexicanos y mexicano-americanos (chicanos) que exploran el impacto de eventos tales como el TLC [NAFTA], la proposición 187 [Prop 187], la reforma a las políticas del estado de bienestar [Welfare Reform] y problemas migratorios.⁶

En esta primera edición del encuentro, Herrera presentó dos de sus *performances* más conocidos, cifrados ya en su inventario-visa: *Venta de peines* y *Vendedores ambulantes*. Ambos fueron presentados como índices de una reflexión sobre la crisis económica derivada

⁴ "Relación de utilería que porta Melquiades Herrera", México, 6 de junio de 1995 (FMH/Arkheia/MUAC).

⁵ Colectivos de artistas como el No-Grupo, del que formaba parte Herrera, empleaban el término arte acción en lugar de *performance*, por tratarse de una exportación anglosajona. Otra forma de llamarlo era "montaje de momentos plásticos".

⁶ Póster del Festival Libre Enganche, 1995 (FMH/Arkheia/MUAC).



Lentes con figuras diversas del Fondo Melquiades Herrera. Fondo Melquiades Herrera. Centro de Documentación Arkheia-MUAC, s.f.

del NAFTA y su impacto en la economía informal y la extinción de la fayuca hacia 1995 en el Distrito Federal. *Vendedores ambulantes*, en su variación sanantonina, realiza un *reportaje plástico* sobre la transformación de los dichos de los vendedores ambulantes en el lapso de una década: parece video-nota informativa, pero está lleno de cualidades pictóricas (y petroquímicas). Por su parte, *Venta de peines* no es otra cosa que un pregón poético-visual en el que el cambio de modelo comercial se escenifica en la transformación de un vendedor ambulante en un "agente comercial" que ofrece sus productos de puerta en puerta.

Con la exportación de estas acciones, Herrera hizo uso de la habilidad del merolico callejero y ofreció al público estadounidense los reelaborados reductos de las promesas económicas del TLCAN. En la presentación de estos objetos, el artista desvía la circulación de dichas mercancías del consumo frenético en el Distrito Federal hacia el sitio emisor de su

proliferación donde, sin embargo, nunca habrían sido vistas, ni siquiera imaginadas como *kitsch*. Así, el contenido de ese portafolios de viaje es un conjunto de herramientas desarmadas, sin instrucciones de uso, que al emplearse activan un mecanismo de contestación.

La provocación se vuelve más explícita si recordamos un recorte de papel que Herrera distribuyó entre el público durante sus presentaciones de objetos,⁷ con la siguiente inscripción en español e inglés:

En Estados Unidos los millonarios arruinados vuelven a empezar vendiendo manzanas en un carrito ambulante de madera; en México se ha sabido de fortunas que se iniciaron vendiendo cajas de jitomates. Si usted es de los que aguan-

⁷ Melquiades Herrera se consideraba a sí mismo no un *performer* sino un "presentador de objetos". Dulce María de Alvarado (Moro), "El arte conceptual contra la represión. Entrevista con Melquiades Herrera", Martín González (ed.), *Revista Generación*, año XVI, núm. 54, p. 8.

taron la tentación de arrojar por la ventana de un quinto piso, puede volver a hacer fortuna vendiendo peines como éste.⁸

San Antonio, Texas, cobra relevancia como sitio de las acciones si recordamos que en 1968 hospedó la HemisFair '68,⁹ feria que abrió por primera vez la posibilidad de transformar las políticas desarrollistas de la posguerra y los planes de la Organización de Estados Americanos y la Alianza para el Progreso en el continente. Es decir, San Antonio y esta exposición internacional fueron el laboratorio para anunciar políticas económicas y visuales sustentadas en un libre comercio entre los países americanos, que posteriormente se consolidaron en el NAFTA. En 1971 esta misma ciudad dio pie a una serie de redes entre el movimiento artístico mexicano y el chicano por medio del mural que realizó Grupo Mira en Texas.¹⁰ Esta obra colectiva anuncia lo que recientemente Amy Sarah Carroll ha llamado la “elusión de la frontera” por la vía estética, práctica que será consolidada en los años noventa desde una mirada que sitúa lo posmoderno más allá de la alegoría global.¹¹

Durante la década de los noventa, el arte contemporáneo mexicano modifica sus prácticas y discursos en función de nuevas políti-

cas de movilidad, ligadas al espacio global abierto con el neoliberalismo. Un nuevo mito de la disolución de las fronteras y el libre flujo de los cuerpos y la información se hizo evidente en muchas de sus producciones. Sin embargo, las acciones de Herrera en 1995¹² sugieren otra lectura de ese aparente *continuum* al enfatizar el desplazamiento como una operación de importaciones y exportaciones, que efectúa sobre los materiales en tránsito modificaciones inevitables. Un puñado de objetos comerciales puede aparecer del otro lado como provocadores culturales. Esta exportación de objetos viaja también a contracorriente de lo que su colega Rubén Valencia, a finales de los setenta, había bautizado como *fayuca conceptual*, para referirse a la importación constante de marcos de referencia externos para entender las prácticas artísticas locales. A una importación de ideas, una exportación de objetos.

En el archivo que resguarda el Centro de Documentación Arkheia del Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC) se conserva un cuidadoso conjunto de testigos de este viaje, incluido el inventario de objetos, el boleto de avión y el comprobante de equipaje y aduana. Por ellos sabemos que regresó en junio a su casa en Tizoc 25, manzana 305, Ciudad Azteca, cerca de donde hoy se construye el nuevo aeropuerto. Por otro lado, en plena renegociación del TLCAN, su colección se exhibe en el MUAC. Si usted es de los que todavía aguantan la tentación de arrojar por la ventana de un hipotético piso cincuenta frente a Ciudad Universitaria, visite la muestra y grite al llegar: “Fuera de México, todo es Taiwán”. **U**

⁸ Bocetos de volante “En Estados Unidos los millonarios”, ca. 1995 (FMH/Arkheia/MUAC).

⁹ Esta feria hemisférica creó un modelo de colaboración entre el Estado y el sector privado, teniendo como soporte a la división de artes de la Pan-American Union. Claire Fox, *Making Art Panamerican: Cultural Policy and the Cold War*, University of Minnesota Press, Minnesota, 2013, p. 180.

¹⁰ Annabela Tournon, “Aunque al seco tronco lo sigan regando” Reprises du muralisme chez les grupos (1968-1978)”, en *Nuevo mundo*, *Mundos nuevos*, revista digital, 15 de diciembre de 2014. Consultado el 25 de febrero de 2018 en journals.openedition.org/nuevomundo/67543

¹¹ Amy Sarah Carroll, *REMEX: Toward an Art History of the NAFTA Era*, University of Texas, Austin, 2017, p. 65 y ss.

¹² Mismo año en que Maris Bustamante realiza sus *Naftaperformances*. *Ibid.*