

**Universidad Nacional Autónoma de México**  
**Facultad de Filosofía y Letras**  
**Colegio de Historia**

**El uso del video para la documentación de arte contemporáneo**  
**(Videocatálogos del Museo de Arte Carrillo Gil 1992 -2000)**

Alumna: Claudia Curiel de Icaza

Asesor: Dr. Álvaro Vázquez Mantecón



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## **Dedicatoria y agradecimientos**

Mi agradecimiento más profundo a la Universidad Nacional Autónoma de México por dejarme formar parte de ella.

Esta tesis la dedico a mi familia: mamá, papá y hermanos, Álvaro, Francisco y Marina por fomentarme la irreverencia, necedad y perseverancia que necesité para terminar este proceso al ritmo de mis inquietudes. A mi sobrino Sebastián y a todos mis abuelos: Stella, Pichirilo, la bella Güera y el valiente Nicolás.

Agradezco a mis redentores: Ivette, Álvaro Vázquez, Idalia y Alberto porque sin ellos este largo camino nunca hubiera llegado a su fin.

A mis maestros favoritos: Evelia Trejo y Pedro Salmerón, por su disposición para formar alumnos.

A mis entrevistados, por regalarme su tiempo y entusiasmo para recuperar la experiencia que forma esta investigación: Silvia Pandolfi, Ana Garduño, Elías Levín, Daniel Peña, Jorge Reynoso, Edgardo Kim y Renato Gozález Mello.

A quienes más padecieron los tropiezos y me arrojaron de nuevo al campo de batalla: Bruno, Diego, Leonardo; y de manera muy especial a Bernardo Baranda por su paciencia y cariño.

En orden cronológico, a todos los que participaron de manera activa en el ánimo renovador para despertar de esta pesadilla: Jimena, Gerardo, Gaby, Artur, Yokoyani, Martín, Adolfo, Gregory, Mariana, Rosana y Guadalupe Curiel, Grace, Laura, Don Beto, Constanza y Verónica.

Por último y de manera especial a Chompics, Govinda, Les Claypool, el aguelo Williams y Verónica Pequis por regalarme los momentos recreativos más atinados para salir airosa de esta misión.

# Índice

## Introducción

## Capítulo 1

### **El Museo de Arte Carrillo Gil (MACG) como institución reproductora de capital cultural**

- Función del MACG dentro del circuito de museos del INBA
- Patrocinio de video
- El MACG como institución reproductora de *capital cultural*

## Capítulo 2

### **El video como herramienta de documentación de arte contemporáneo**

- Consolidación del video como medio audiovisual independiente
- El video como soporte artístico, herramienta de documentación y archivo
- Ventajas y desventajas técnicas del video
- Reapropiación del video en México

## Capítulo 3

### **Videocatálogos**

- Líneas generales del archivo de videocatálogos
- El video como herramienta de documentación de arte contemporáneo

## Conclusiones

## Bibliografía

*El arte ya no es un vehículo de mera apreciación: la obra de arte, vínculo entre el artista y el cuerpo social, es, ante todo, un argumento, la emanación de una estrategia que no necesariamente tiene que acompañarse de lo bello o de aquella definición anticuada de belleza que, desde luego, hoy en día no se contempla.*

Luz María Sepúlveda

## Introducción

La investigación titulada “El uso del video para la documentación de arte contemporáneo (Videocatálogos del Museo de Arte Carrillo Gil 1992 -2000)” surgió del seminario *Conjunciones y Disyunciones* realizado en julio de 2008 en el Museo de Arte Carrillo Gil. La misión del proyecto consistió en la elaboración de fichas de sala sobre algunas obras de la colección permanente, las cuales también se sumarían a los contenidos de la página web del museo.

Mi participación se incluyó en el desarrollo de los contenidos institucionales del museo (historia, arquitectura, vocación y concepto) motivada por el interés de aprovechar la plataforma académica para visualizar un ejemplo de gestión cultural, lo cual finalmente derivó en este trabajo de titulación.

De esta manera decidí acotar un breve periodo durante la dirección de Silvia Pandolfi en el MACG de los noventa cuando se gestionó (1991) un patrocinio de tecnología con Fundación Japón México<sup>1</sup> que proveyó al museo con equipo completo de producción y post-producción, mismo que lo convirtió en el primer espacio –competente al circuito de museos del INBA- con herramientas tecnológicas de este tipo. Cámaras de video y equipos de edición fueron motivos de exploración para una nueva generación de historiadores, quienes pudieron desarrollar sus contenidos de maneras novedosas a través de videocatálogos, de entrevistas y de visitas a taller en un momento en el que los

---

<sup>1</sup> Fundación Japón tenía un programa en la década de los noventa en la que proveían de equipo tecnológico a países del tercer mundo con la misión de fomentar el desarrollo de contenidos a partir de tecnología. Elías Levín, Septiembre 2009. Producción de videocatálogos en el Museo de Arte Carrillo Gil. México D.F (Entrevista).

márgenes del objeto artístico habían virado a lo performativo, objetual y efímero, implicando nuevas formas de documentación.

Es importante destacar que el estado actual del archivo de videos que se produjo con este patrocinio se conoce poco, no está sistematizado y sólo cuenta con una vaga carpeta de información sobre sus contenidos; la mayoría de los materiales sigue sin digitalizarse con riesgo de perderse en poco tiempo y el formato Beta y VHS en el que se mantienen para su divulgación exclusiva en la biblioteca del museo, dificultan la consulta porque sólo tienen un equipo de reproducción.

De ahí que esta investigación tome por objeto de estudio este archivo (1992-2000) producido en el MACG gracias a la visión de una gestión particular en el museo de ese periodo. Este archivo además de ilustrar gran parte del panorama del arte emergente y alternativo<sup>2</sup> de los noventa en nuestro país, también pone de relieve aspectos importantes de la gestión que le dio lugar. Una gestión que supo articular e incluir en su programación discursos alternativos que habían sido abandonados por la institución desde que el Estado después del 68 fue cuestionado sobre su papel hegemónico<sup>3</sup> como mecenas y promotor del arte, y quedó al margen para dar cuenta de las prácticas nacientes que esta vez se alojarían en espacios independientes.

---

<sup>2</sup> El término alternativo en esta investigación se remite, para el caso de las prácticas artísticas, a expresiones basadas en soportes novedosos, no tradicionales, cuya apuesta discursiva tenía por objeto el desmarque de toda noción oficial del arte en relación a su función, la del espectador y la del objeto artístico. Asimismo, nos referimos a espacios alternativos a aquéllos donde circularon y exhibieron estas prácticas; espacios que por naturaleza buscaban la emancipación de los circuitos de exhibición oficial a manera de exponer conforme a sus propias reglas y nociones. Ambos conceptos devienen, en gran medida, de la tradición artística gestada entre los colectivos en los años setenta.

<sup>3</sup> Olivier Deboraise (et.al), "Genealogía de una exposición" en: *La era de la discrepancia: arte y cultural visual en México 1968-1997*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2007, p. 21.



Así es como esta investigación toca incluso el perfil del museo como ejemplo de institución reproductora de *capital cultural* entendido a través del concepto de Pierre Bourdieu sobre “los sistemas de enseñanza en los que se reproducen y construyen las estructuras del espacio social”<sup>4</sup> siendo que la experiencia laboral de los videocatálogos también dejó entrever el firme compromiso del museo por educar y formar profesionales del arte bajo posturas afines a los márgenes de los nuevos objetos artísticos.

El primer capítulo desarrolla la función del MACG dentro del circuito de museos del INBA; pone de relieve el perfil que nos remite a la ampliación de su oferta museística, en los noventa, la cual confluyó por su naturaleza -performativa, efímera con los métodos de documentación emanados del patrocinio de video. También hace énfasis en la dirección de Silvia Pandolfi, quien redefinió la vocación del MACG y estructuró como ya sugerimos, dinámicas laborales de formación y reproducción de *capital cultural* entre sus jóvenes colaboradores, lo cual enlaza un breve ejemplo de gestión cultural con los contenidos que se le desprenden.

El siguiente capítulo titulado “El video como soporte de documentación de arte contemporáneo” inicia con una breve reseña sobre la evolución y constitución del video como medio independiente, el cual consignó un lenguaje audiovisual con características y posibilidades propias. Es decir, como soporte artístico, archivo de nuevas tecnologías y herramienta de documentación de prácticas artísticas contemporáneas. Después introduce el contexto en que se reapropió en México para finalizar con un breve esbozo de su adopción, uso y significación en el MACG.

El último capítulo da cuenta del análisis realizado a partir del archivo de videos. En la primera parte se destacan los videocatálogos más relevantes que ejemplifican las

---

<sup>4</sup> Bourdieu, Pierre. *Capital cultural, escuela y espacio social*. México, Siglo XXI, 1997, p. 78.

líneas centrales de la producción artística que interesó tanto a realizadores como a artistas: el proceso creativo, la función del espectador en la construcción de sentido y la inclusión de soportes no tradicionales en las obras. En la segunda se profundiza en 3 videos específicos a modo de señalar la operación y las posibilidades del video en su interacción con las prácticas artísticas documentadas. Es decir, como herramienta de registro, como soporte para la construcción de fuentes y como medio para visualizar las dinámicas que anteceden al desarrollo de prácticas artísticas contemporáneas.

## Capítulo 1

### El Museo de Arte Carrillo Gil (MACG) como institución reproductora de capital cultural

Este capítulo describe la función del Museo de Arte Carrillo Gil, dentro del circuito de museos del INBA, cuando se consolidó en los noventa como espacio alternativo y articuló propuestas artísticas que hasta ese momento no circulaban por entornos institucionales. Refiere la gestión de Silvia Pandolfi (1984-1997) en la que se redefinió la vocación del museo con perfil en arte contemporáneo y se adaptó una sala de video al interior del MACG que lo inauguró como el primer espacio de exhibición institucional con medios tecnológicos para generar novedosos contenidos. Asimismo, destaca la visión general de la dirección de Pandolfi en un momento en que el museo se comportó como ejemplo de institución reproductora de *capital cultural* ubicada en este caso por sus esfuerzos de investigación y exploración sobre “nuevas concepciones curatoriales y museográficas en torno al arte contemporáneo en México”<sup>5</sup> y por su función formativa de una red de profesionales del arte, quienes actualmente reproducen esta lógica educativa.

#### Función del MACG dentro del circuito de museos del INBA

Después del 68 el Estado mexicano pasó por una etapa en la que se le cuestionó su papel hegemónico como mecenas y promotor del arte. En ese tono se fraguaron concepciones artísticas y espacios de exhibición independiente (Salón Independiente<sup>6</sup> 1968 y el Museo

---

<sup>5</sup> “Durante la gestión de Pandolfi se desarrollaron nuevas propuestas para la museografía y la curaduría nacional e hicimos las exposiciones más sobrias para destacar las obras en cuestión”. Edgardo, Ganado Kim. Julio 2010. Gestión Silvia Pandolfi en el Museo de Arte Carrillo Gil. México D.F. (Entrevista).

<sup>6</sup> Secundada por un grupo de artistas inconformes con el sistema político, quienes optaron por llevar la disidencia política al plano formal a través del Salón Independiente (1968), y orientaron para ello sus búsquedas al cruce interdisciplinario y a la inserción de soportes no tradicionales para contrarrestar el estrecho criterio oficial sobre un arte visual basado en las categorías de siempre (pintura, escultura, grabado

del Chopo<sup>7</sup> 1973) para alojar prácticas nacientes. Por su parte, el Estado abandonó la adquisición de lo producido en este esquema y se limitó al empuje de pocas vertientes. Esto dispersó el panorama del arte en México porque el circuito de museos del INBA dejó de articular la variedad de expresiones pronunciadas en el país como en un principio se hizo con el arte posrevolucionario. En los noventa, cuando proliferaron con más fuerza los espacios alternativos, esta dispersión se hizo más evidente.

Espacios como la Quiñonera, el Salón des Aztecas, Temístocles 44, La Zona, Pinto mi Raya y La Panadería (entre otros), surgieron para consolidar la supervivencia de artistas afines a un discurso que desde hacía tiempo no tenían resonancia en recintos institucionales, siendo insuficientes los espacios de exhibición independiente.

El Museo de Arte Carrillo Gil de los noventa revirtió, en su modesta dimensión, esta lógica. Gracias al perfil alternativo que se forjó a finales de los ochenta, se diferenció del resto del circuito institucional con lo que articuló (y capitalizó) propuestas de arte joven contemporáneo que por tiempo se habían desvinculado de la institución y del panorama del arte mexicano centralizado por el Estado. De ahí que se convirtiera en puente comunicante entre la institución y las prácticas artísticas que habían virado a nuevos rumbos sin eco en escaparates del INBA.

Sin embargo, la particularidad del MACG en el panorama de museos del INBA parecía establecida desde un principio: su colección de origen sobre la Escuela Mexicana

---

y fotografía). Los independientes fueron los primeros en mostrarse receptivos a otras tendencias internacionales que ampliaran su libertad creativa así para que se rompieran las barreras entre la obra de arte y el espectador. Pilar García Germeño. Salón Independiente: una relectura en: *La era de la discrepancia: arte y cultural visual en México 1968-1997*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2007, p 41.

<sup>7</sup> El Museo Universitario de Chopo quedó listo como un espacio dedicado a la difusión cultural, en particular del arte joven y experimental en 1975. Desde su inauguración, el Museo fue un centro promotor del arte contemporáneo. Historia del Museo Universitario del Chopo, se encuentra [en línea]: <<http://www.chopo.unam.mx>> [Consulta el 12 de Julio de 2010].

de Pintura (principalmente de Orozco y Siqueiros) y obras en pequeño formato de las vanguardias internacionales. El acervo concebido por el coleccionista Álgvar Carrillo Gil, quien adquirió las obras (1938-1965), y eventualmente destinara a un museo (1974) que llevó su nombre con la misión de salvaguardar la integridad de su colección, configuró la vocación del MACG a la conservación y exposición del acervo.

En la práctica el MACG de un principio no tuvo esta vocación clara ni otra más destacada en el espectro de museos del INBA. Era evidente que no competiría con los contenidos y la misión del Museo de Arte Moderno destinado institucionalmente para tal objetivo ni con el Palacio de Bellas Artes ocupado de la exhibición de artistas consagrados. Tampoco se deslindaría de la imposición de exposiciones diplomáticas que en todo momento se incluyen en museos institucionales. A no ser por los Encuentros de Arte Joven que se alojaron desde 1984 en el MACG y que después contribuyeron a su apertura en arte contemporáneo, exposiciones como *Tesoros del Ermitage, Dos siglos de arte ruso (1984)* y *Pintura rumana contemporánea (1979)* sólo comprometían su oferta y lo dejaban con un perfil poco atractivo.

Esta falta de vocación se evidenció en las primeras direcciones del museo. Fernando Gamboa, primer director del MACG 1974, no potenció la autonomía del acervo con la identidad que le dio origen al recinto. El museo en sus inicios “se mantuvo como mausoléo vacío porque bajo [esta administración] la colección siguió viajando durante diez años, al cabo de su primer década”<sup>8</sup>. La itinerancia de la colección en calidad de préstamo para complementar el discurso estético de las exposiciones oficiales en el

---

<sup>8</sup> Ana Garduño, *Acervo privado y discurso público: relevancia y vigencia de la colección Carrillo Gil*, en: Catálogo 30 años el museo de Arte Carrillo Gil, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2004, p 43.

extranjero, siempre fue una constante.<sup>9</sup> Las políticas culturales de los cincuenta se habían limitado a la difusión y exhibición de arte mexicano así como al apoyo de la pintura mural, dejando al Estado con un deficiente acervo sobre plástica mexicana.<sup>10</sup>

Por su parte, la gestión posterior de Miriam Molina a principios de los ochenta aunque sí se enfocó en la colección permanente y abrió la oferta a exposiciones temporales, no promovió revisiones críticas ni apostó por expresiones que atrajeran público al museo. Tampoco aseguró independencia en la programación ni apuntó a la formación de una red de profesionales del arte que contribuyeran a la investigación y exploración curatorial y museográfica como se hizo en los noventa.

Fue hasta la dirección de Silvia Pandolfi, quien gestionó al museo durante 14 años (1984-1997) cuando ocurrieron cambios significativos en la programación y vocación del espacio y se posicionó al MACG con una identidad crítica y revisionista de perfil arriesgado en arte contemporáneo. Esta vez el museo se hizo de un público cautivo y ganó relativa visibilidad dentro del panorama de museos de la ciudad.

Asimismo, articuló “una vida social y cultural”<sup>11</sup> en la que convivieron estrechamente artistas, curadores e investigadores así como un público general que atendió a las instalaciones del MACG por la expectación de sus exposiciones.

---

<sup>9</sup> Las políticas culturales posrevolucionarias consideraban que el Estado debía controlar todo los aspectos del arte, sin embargo, “tenía una falla estructural: El Estado-arquitecto se interesó por fortalecer las manifestaciones artísticas pero poco se ocupó de su distribución, resguardo y consumo, especialmente en cuanto a arte moderno y contemporáneos...[por tanto]...las exiguas colecciones públicas debían complementarse con obras de colecciones privadas.” De ahí que la colección privada de Carrillo Gil figurara constantemente para complementar las exposiciones oficiales. Ana Garduño, *Álvar Carrillo Gil: perfil y contexto de un coleccionista de arte en México (1938-1974)*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2004, p. 432-433. Esta publicación actualmente se encuentra editada como *El poder del coleccionismo de arte: Alvar Carrillo Gil*, Coordinación de Estudios de Posgrado-Programa de Maestría y Doctorado en Historia del Arte-UNAM, 2009, Colección Posgrado 38, 663 p.

<sup>10</sup> Ana Garduño, *Acervo privado y discurso público: relevancia y vigencia de la colección Carrillo Gil*, *Op cit*, p. 22.

<sup>11</sup> Además de las exposiciones con sus respectivas inauguraciones, Silvia Pandolfi coordinó una cafetería dentro del MACG para que funcionara como un punto de encuentro al sur de la ciudad en el que pudieran

Sin embargo, tuvieron que pasar varias etapas dentro de la misma gestión de Pandolfi para que se activaran estos cambios. De una primera iniciativa sobre la revisión crítica de la colección permanente de arte moderno “se formuló un sistema de reflexión en relación a la historia del arte mexicano que pretendía abarcar la *Ruptura*,<sup>12</sup> con una exposición preparada por Teresa del Conde, hasta los años más recientes de producción con la exhibición *De los Grupos los Individuos* (1985).”<sup>13</sup> Un periodo definido por la colección de origen y exposiciones temporales en soportes tradicionales. Después vino una segunda etapa a finales de los ochenta en la que Pandolfi replanteó la vocación del museo. Renovó la programación del MACG como una estrategia que aportara algo diferente al público y lo hiciera regresar, para lo que recuperó el espíritu de innovación con el que fue conformada la colección de origen<sup>14</sup> ampliando así su oferta y promoviendo nuevos puntos de encuentro entre la colección permanente y las exhibiciones temporales.

Esta apertura se debió a la estrecha relación de Pandolfi con las galerías independientes de la ciudad, por ejemplo, los artistas cubanos de la galería Nina Menocal de los que se retroalimentó para refundar su visión sobre los márgenes del objeto artístico al que apostó. El perfil joven y arriesgado se reforzó a través del “Encuentro Nacional de Arte Joven que albergó el MACG (de 1987 a 1998) y años después con la Muestra de

---

hacer vida social y cultural tanto profesionales del arte como el público general. En la cafetería vendían y prestaban libros en calidad de consulta así como los videocatálogos y catálogos producidos por el MACG. Silvia Pandolfi Diciembre 2009. Producción de videocatálogos en el Museo de Arte Carrillo Gil. México D.F (Entrevista).

<sup>12</sup> *Ruptura, 1952-1965: Catálogo de la exposición*, Museo de Arte Carrillo Gil, México, INBA-SEP, 1988.

<sup>13</sup> Silvia Pandolfi, “Presentación del catálogo” en: *De los grupos los individuos: Catálogo de la exposición*, Museo de Arte Carrillo Gil, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1985.

<sup>14</sup> Álvaro Carrillo Gil, “desde sus primeras adquisiciones fue visible su inclinación hacia aquellas piezas más radicales e innovadoras, por temática, expresión plástica o formal.” Ana Garduño, *Acervo privado y discurso público, relevancia y vigencia de la colección Carrillo Gil*, *Op.cit.*, p. 24.

Jorge Reynoso. “Apuntes a una vocación” en: *30 años del Museo de Arte Carrillo Gil*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2004, p. 67.

Jóvenes Creadores del FONCA (1993-1998)”<sup>15</sup>. Asimismo, su joven equipo de trabajo, el cual tenía inquietudes sobre arte contemporáneo y amplia libertad para proponer temáticas y objetos de exhibición, también tuvo influencia en el viraje hacia estas prácticas artísticas.

Las expresiones que finalmente se alojaron en el MACG se caracterizaron por renovados soportes (objetos dados *–readymade–*, elementos electrónicos, materiales orgánicos, etc) cuya naturaleza efímera y performativa además de imprimirle al MACG un perfil alternativo, implicó nuevas formas de documentación que confluyeron con el patrocinio de video.

### **Patrocinio de video**

El patrocinio de tecnología de Fundación Japón México se generó en este contexto. Aunque la iniciativa devino del equipo de colaboradores, quienes transmitieron la inquietud de solicitar (1991) una beca en tecnología que proveyera al museo con nuevas herramientas de trabajo, las cuales además inaugurarían al museo como el primer espacio dentro del circuito del INBA con una división propia de videos, la decisión final y la visión general del MACG como espacio de vanguardia era de Pandolfi.

El equipo eventualmente asignado al MACG (1992) era semi-profesional. Con esto quiero decir que el museo se equipó con tecnología para producir y post-producir contenidos sin necesidad de buscar apoyo técnico o recursos externos para finalizar sus materiales, aunque no fuera tecnología de punta. “Cámaras de video, equipos completos

---

<sup>15</sup> Jorge Reynoso. “Apuntes a una vocación” en: *30 años del Museo de Arte Carrillo Gil*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2004, p. 67.



de post-producción y de proyección”<sup>16</sup> inauguraron al museo como el primer espacio institucional con una división completa de video que posibilitó nuevas opciones para representar y documentar el arte contemporáneo.

En un inicio se pensó que el equipo podría utilizarse para hacer de las exposiciones un *museo móvil*, susceptible de trascender las coordenadas temporales de la exhibición como ampliación del esquema de divulgación de las obras. Sin embargo, esta visualización viró en la práctica puesto que nunca se implementaron mecanismos de distribución que sustentaran el proyecto. En su lugar quedaron documentales<sup>17</sup>, registros de visitas a taller de los artistas, programas de pequeñas exposiciones individuales sobre

---

<sup>16</sup> El área de producción contó con 3 cámaras portátiles 3ccd, 3 módulos de grabación Hi8, 3 tripiés con dolly, 2 maletas de iluminación con lámparas de 1000w, 2 lámparas portátiles, 5 micrófonos lavalier, 3 dinámicos, 2 micrófonos boom, 2 grabadoras DAT y accesorios para ese equipo. El estudio contó con 2 cámaras 3ccd M7 con tripiés y dolly, switcher de video, micrófonos inalámbricos, reproductora de doble deck para cassetes, antenas para el circuito de audio, 1 monitor program, 1 mesa con cámara adaptada para captura de impresos con bocinas. Para la captura y post producción: Isla *off line* con casetera Hi 8 a 3/4 SP, 2 monitores, Isla *on line* con reproductoras, 1 Hi8 y otra de 3/4 para terminar master en 3/4 SP, tituladora, generador de efectos, editora *AB Roll*, 4 monitores. Para distribución: rack con monitor para copiado Hi 3/4 SP, VHS multinorma a VHS y Betamax, rack de transferencia con VHS, multinorma NTSC-PAL-SECAM, 1 monitor. Parra proyección: rack de reproducción con monitor, amplificador de audio, bocinas, caseteras 3/4 SP y VHS, antenas de recepción FM, proyectores de diapositivas, pantallas de proyección, sincronizador para proyectores, cideoprojector con mobiliario. El área de mantenimiento e ingeniería: kit básico de mantenimiento. Para consulta: 3 monitores en biblioteca con mobiliario. La donación incluyó la instalación tipo “llave en mano” y una garantía. El INBA aportó la adecuación de las instalaciones. Daniel, Peña. Patrocinio de Fundación Japón. Daniel, Peña, Octubre 2009. Producción de videocatálogos en el Museo de Arte Carrillo Gil. México D.F. (Entrevista).

<sup>17</sup> Entre los documentales encontramos: “Imágenes del mundo flotante” en: Álvaro Vázquez, MACG, *Imágenes del mundo flotante, cultura japonesa*, México, MACG, 1993, documental, 12 minutos, “Electografías de Cuenca” en: Elías Levín, *Electrografía de Cuenca*, México, MACG, 1995, documental, 12 minutos. En estos casos el video más que para el registro de los procesos creativos –videocatálogos- se utilizó para generar y narrar contenidos específicos, predeterminados por un análisis y discurso anterior. En esta línea también se hicieron registros sobre los Encuentros Nacional de Arte Joven y los coloquios de arte y tecnología alojados en el museo como: “Otras gráficas” en: Álvaro Vázquez, *Otras gráficas: video, computadora, fax*, México, MACG, 1993, documental, 21 minutos; “Medios alternativos” en Everardo González, *Medios alternativos*, México, MACG, 1996, documental, 16 minutos; y “Encuentro Nacional de Arte Joven” en: Elías Levín, *MACG: Encuentro Nacional de Arte Joven*, México, MACG, 1995, documental, 21 minutos.

artistas de mediana trayectoria, y videocatálogos que servían para la documentación del proceso creativo atravesado en las obras, punto de enlace entre el video y las prácticas documentadas, y una de las apuestas de Pandolfi respecto a la posible función del video en el MACG.

### **El MACG como espacio reproductor de capital cultural**

La redefinición de la vocación del Museo de Arte Carrillo Gil durante la gestión de Silvia Pandolfi trascendió el mero interés por la calidad en la oferta y contenido de las exposiciones, la revitalización del espacio y la construcción de un público cautivo como lo expuse en la primera parte. La formación de una red de profesionales del arte que hoy en día gozan de espacios privilegiados en el ámbito profesional que hayan elegido, también se fraguó en el MACG de esta época, haciéndose cada vez más relevante al paso del tiempo.

Consideré pertinente destinar este último apartado a la relación entre el concepto de Pierre Bourdieu sobre *capital cultural* y la función del MACG como ejemplo. Inquietud que surgió de las 8 entrevistas que realicé con colaboradores del equipo de Pandolfi, para rastrear su gestión y la experiencia de los videocatálogos, en las que se reveló un énfasis constante en la dinámica laboral como ejercicio formativo en arte contemporáneo sin un precedente en el país y sus instituciones culturales.

Es importante remarcar que el equipo de Pandolfi, mayoritariamente joven, conformado por estudiantes entre los veintitrés y veintiocho años, incluso sin haberse titulado, fue el grupo que tuvo la oportunidad de formarse en este marco. Si bien es común que la planta laboral de los museos del INBA, debido a los bajos recursos para

personal sin carreras consolidadas, conduzca a la contratación de jóvenes en calidad de pago o servicio social; sin embargo, para Pandolfi también fue importante que sus curadores e investigadores fueran de la generación de los artistas que tenía previsto catapultar para generar una comunicación más empática entre las partes. Además, “confiaba plenamente en ellos, en su inteligencia y su capacidad para aprender rápido y hacer las cosas que hicieron.”<sup>18</sup>

La contratación de equipo joven también respondió a una visión general de esta dirección sobre lo que un museo debía ofrecer (y reproducir) más allá de la temática y oferta de sus exposiciones: investigación y formación de públicos y profesionales del arte. De aquí que el MACG durante la estancia de Pandolfi afinara estrategias de trabajo colectivo en el que la educación y el aprendizaje fueran los acentos principales.

Por otro lado, este interés formativo también se complementó con un equipo de trabajo comprometido con el arte contemporáneo que se derivó de su formación académica. Aunque algunos de sus miembros venían de carreras como arquitectura y comunicación, la mayoría había pasado por el Colegio de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, el cual no contaba con un amplio programa de estudios en arte contemporáneo. Las materias optativas para especialización en Historia del Arte estaban “recargadas en programas sobre arte colonial”<sup>19</sup> de manera que “si querías aprender sobre arte contemporáneo, lo tenías que aprender sobre la marcha.”<sup>20</sup> Esto

---

<sup>18</sup> Silvia Pandolfi. Diciembre 2009. Gestión, patrocinio de video y equipo de trabajo. México D.F (Entrevista).

<sup>19</sup> Edgardo Ganado Kim, (Entrevista), *Op. cit.*

<sup>20</sup> Garduño, Ana. Julio 2009. Museo de Arte Carrillo Gil. México, D.F. (Entrevista).

repercutió en una “tendencia general del equipo de trabajo por documentar, explorar y llenar vacíos sobre arte contemporáneo”.<sup>21</sup>

La dinámica de trabajo fue intensa y rigurosa, pero muy flexible, todos podían participar aunque las decisiones finales fueran de la dirección. Comenta Ana Garduño que “Pandolfi les dio mucha libertad para proponer, generar sus propios proyectos, equivocarse y toparse con las trabas de la burocracia institucional”<sup>22</sup>. Esto les permitió “jugar al museo”,<sup>23</sup> “vivir sus propias experiencias fallidas y hacer oficio a temprana edad; oportunidad que no hubieran tenido en cualquier otro espacio del INBA”<sup>24</sup> en el que su trabajo se hubiera visto relegado a responsabilidades acotadas sin espacios significativos de participación. En cambio “en el MACG de Silvia podías participar y proponer y hacerte cargo de tus proyectos, condiciones inimaginables en otros espacios oficiales donde no podías aspirar a participar de manera activa”.<sup>25</sup>

Esta experiencia laboral generó investigación en torno al arte contemporáneo y promovió la exploración museografía y curatorial. Asimismo, acercó prácticas artísticas a un público que no estaba acostumbrado a verlas en un circuito institucional e insertó a muchos artistas jóvenes a este circuito con lo cual en muchos casos catapultó carreras.

---

<sup>21</sup> *Ídem.*

<sup>22</sup> *Ídem.*

<sup>23</sup> Álvaro Vázquez Mantecón. Diciembre 2009. Gestión Silvia Pandolfi y estrategias de producción del videocatálogo de Los Grupos. México D.F. (Entrevista).

<sup>24</sup> Ana Garduño, (Entrevista), *Op.cit.*

<sup>25</sup> *Ídem.*

## Capítulo 2

### El video como herramienta de documentación de arte contemporáneo

Este apartado expone la evolución del video como un medio audiovisual que se generó un lenguaje propio y posibilidades inéditas en el campo del arte: como soporte artístico, herramienta de documentación para arte contemporáneo y archivo con nuevas tecnologías. Incluye un apartado en el que se diserta sobre sus ventajas y desventajas técnicas en comparación a otro formato como el cine para sugerir los márgenes que podrían hacer pertinente esta investigación. Por último, contextualiza la inserción y el modo de reapropiación del video en México, posteriormente en el MACG y su significación en el museo.

### Consolidación del video como un medio audiovisual independiente

Los aparatos de transmisión electrónica, desde su surgimiento, llamaron la atención de los artistas; novedosos medios como la radio y la televisión, durante la primera mitad del siglo XX, “demostraron su capacidad para involucrar a públicos de masas sin la necesidad de reparar en las distancias.”<sup>26</sup> Esto persuadió al gremio artístico (experimental) de que la tecnología podía proveer de soportes para construir, representar y mirar el arte desde nuevas perspectivas.

Cuando el video emergió, en Europa y Estados Unidos (1960), se propagó rápidamente entre el movimiento artístico, pero sólo entre algunos porque todavía no se hacía de él un medio de fácil acceso técnico y económico. Por otro lado, el incipiente

---

<sup>26</sup> Silvia, Martin, *Videoarte. Serie menor*, Alemania, Taschen, 2006, p.7.

desarrollo de la post-producción sólo posibilitaba al video “como herramienta de inmediatez entre la acción y lo registrado, fincado únicamente en la realidad cotidiana”<sup>27</sup> Su constitución formal como medio independiente, con un lenguaje visual autónomo, que lo diferenciara del cine, la televisión y la fotografía se estableció después de varias etapas.

Como en la introducción de todo medio el video pasa por un proceso de desarrollo de novedad técnica a la formación de un medio específico como forma de expresión, el cual requiere de condiciones técnicas para manejar el aparato con fines estéticos y finalmente, culminar en las connotaciones culturales de un nuevo medio que puede hacer valer su singularidad al establecer sus diferencias.<sup>28</sup>

### **El video como soporte artístico, herramienta de documentación y archivo**

En los setenta el video se hizo de un perfil propio que amplió sus posibilidades. El surgimiento de las simulaciones, imágenes construidas con o para el arte conceptual, *body art*, *land art*, arte de acción, etc, enriquecieron su espectro visual dándole nuevas connotaciones en el mundo del arte. A mediados de la década, con mejorías en el montaje y los efectos en la mezcla y transición de imágenes, despuntó la primera generación importante de videoartistas, la cual fomentó firmemente el uso del video como soporte documental y artístico entre galerías y museos. Un ejemplo sintomático de este nuevo paradigma para el mundo del arte fue el video-manifiesto de Nam June Paik –

---

<sup>27</sup> *Ibid*, p.11.

<sup>28</sup> As with the introduction of every medium, video encompasses a process of development from a technical novelty to the formation of media-specific forms of expression, which reflect the Basic technical conditions governing the apparatus aesthetically and, finally, culminate in the cultural connotations of a new medium,

renombrado iniciador del video-arte, quien vio al nuevo medio electrónico “*como el recurso* que revolucionaría al arte y la información, como la técnica del *collage* en su momento reemplazó a la pintura en óleo y por el cual, el tubo catódico reemplazaría el formato del cuadro”.<sup>29</sup>

Hacia los ochenta el video se popularizó entre múltiples sectores, sus precios disminuyeron considerablemente y su manejo y portabilidad se hicieron cada vez más sencillos. También proliferaron las imágenes electrónicas que hicieron de la cámara un instrumento para visualizar narraciones y ficciones más complejas convirtiendo al video en recurso flexible para documentar, “constituirse como soporte artístico, y situarse como espacio de experimentación técnica y estética.”<sup>30</sup>

Sin embargo, el video no sólo se configuró como soporte para conformar y representar prácticas artísticas; también posibilitó la creación de archivos, que a través de estas nuevas tecnologías, propiciaron otras formas de acercarse a la documentación. Si bien el archivo es un lugar de inscripción en el que se instituye, conserva y repite cierta administración y distribución de la información, también es la marca de una tensión entre lo público y lo privado. Por ello cuando un archivo se genera en video es importante destacar que su reproductibilidad técnica asigna otro tiempo y otro lugar para la reapropiación de los contenidos: otra forma de negociar con el sentido y origen de lo documentado.

---

which can assert its singularity in setting itself apart from another media. Ivonne Spielmann, *Video: the reflexive medium*, Londres, Cambridge, 2008, p.3. (La traducción es mía).

<sup>29</sup> This new electronic medium would revolutionize art and information as collage technique replaced oil-paint, the cathode ray tube will replace canvas. Silvia, Martin, *Op.cit*, p.76. (La traducción es mía).

<sup>30</sup> Ivonne Spielmann. *Op.cit*, p.87.

Esto abre el archivo en video (en el caso de que esté dispuesto para su fácil acceso) a la democratización del sentido, donde la traducción e interpretación que actualizan los contenidos dejan de operar como un lugar que simplemente asigna origen. Derrida considera que un archivo con nuevas tecnologías “debe ser idiomático, y por tanto, a la vez ofrecido y hurtado a la traducción, abierto y sustraído a la iteración y a la reproductibilidad técnica.”<sup>31</sup>

Esta apertura a la resignificación constante del sentido es otro punto de encuentro entre el video y las expresiones artísticas que se documentaron a través de este medio. Es decir, la libertad del espectador para la construcción y asignación de sentido (de la que más adelante hablaremos), un sentido que nunca está cerrado ni acabado y que se reactiva y actualiza a la luz de su recuperación para el futuro, son énfasis de las prácticas y las herramientas de documentación que se erigen bajo el mismo principio de actualización de sentido y que hacen parecer que los registros en video del MACG sean un ejercicio atinado.

### **Ventajas y desventajas del video**

Anteriormente mencionamos las posibilidades del video y su pertinencia en diferentes campos del arte, de la documentación y la experiencia; sin embargo, este breve espacio tiene la intención de disertar sobre las ventajas y las desventajas del medio para dar una justa dimensión de sus hallazgos y riesgos en el marco de esta investigación.

Si comparamos el video con el cine que podría ser lo más parecido en cuanto a registro de movimiento, podemos decir que sus materiales son considerablemente más baratos y así también sus producciones. Por ejemplo, un formato como el de 16mm que

---

<sup>31</sup> Jacques Derrida, *Mal de Archivo*, Madrid, Trotta 2007, p. 98.



es una cinta de 11 minutos contrasta sustancialmente en precio con una cinta en video la cual puede durar entre 45 minutos y 3 horas.

Asimismo, una producción en cine requiere de amplios recursos técnicos (las cámaras y la iluminación también son más caras que el video) y humanos para operar, mientras que el video puede solucionarlo con un equipo de hasta dos personas para ejecutar cualquier grabación. Otro aspecto importante es el costo de post-producción (revelado y edición), el cual también aumenta significativamente en formatos cinematográficos si lo comparamos con el video que simplemente no requiere de complejos procesos de finalización.

Sin embargo, es importante destacar que el video aún con todas estas ventajas económicas y técnicas también implica desventajas importantes. La calidad incluso hoy en día de la mejor cámara en video no supera la profundidad de campo que sí posibilita una cinta en 16mm; tampoco los contrastes de luz se consiguen con la nitidez del cine. Si a esto le añadimos el peligro latente del video que es la conservación, pues de no transferir sus materiales en un margen corto de tiempo a otras opciones, corren el riesgo de perderse, mientras que en cine podría presumirse que incluso pasando décadas desde su producción, la reproducción se conserva casi intacta.

La intención de hacer relevante el peligro de conservación del video es fundamental porque atañe al estado actual del archivo. En el siguiente capítulo veremos aspectos del contenido y las formas narrativas en las que está ordenado el material, el cual también se puede reflejar en los títulos la bibliografía sobre videocatálogos de esta investigación, con la finalidad de hacer un llamado a todo aquél posible interesado en

recuperar e investigar más sobre estos contenidos desprovistos de una política seria de preservación.



Diálogo entre Edie Sedgwick y su imagen en cine. Andy Warhol 1965.

### **Reapropiación del video en México**

El vacío sobre una historia formal del video mexicano hace difícil rastrear sus inicios. Aunque se sabe que en los setenta Pola Weiss, Ulises Carrión, Andrea di Castro y Felipe Ehrenberg (entre otros) ya habían explorado el mundo del video, no fue hasta los noventa cuando se experimentó una considerable afluencia del medio como soporte artístico, tema de discusión y herramienta de documentación en entornos institucionales. De ese ímpetu surgió la primera Bienal de Video en México (1990), el Centro Multimedia CNART y la

Bienal de Videoarte de la Cineteca Nacional (1992); se crearon las revistas en video *Videofront* y *Visión múltiple* (1993)<sup>32</sup>; y se gestionó el patrocinio japonés de video en el MACG (1991), el cual inauguró al museo como el primer espacio dentro del circuito de exhibición del INBA con sala de producción y edición de videos.

Sin embargo, la popularización del video como recurso documental y experimental en nuestro país, devino en gran medida por un grupo de cineastas que por falta de apoyo económico para sus proyectos veía frustrada la concreción de los mismos y empezó a explorar con más fuerza el video a mediados de los ochenta, cuando éste ya era un medio de fácil acceso y portabilidad. Ximena Cuevas, una de las cineastas más prolíficas y reconocidas del país, ejemplifica esta vertiente.

Mi formación es en cine, trabajé 10 años dentro de todos los departamentos posibles, cuando me sentí lista para hacer mi propia película (1991) me topé con la burocracia y juegos de poder de un medio tan caro. Me imaginé a los cuarenta con mi proyecto bajo el brazo, o en el mejor de los casos con una única película, y pensé ¿cómo uno puede afinar el ojo como lo haría cualquier artista: un escritor escribe diario, un dibujante, un pianista? Fue cuando me compré una cámara casera con la idea de tomarla como cuaderno de apuntes.<sup>33</sup>

El MACG fue sensible a lo que en esos momentos representaba el video en el panorama del arte contemporáneo. Involucró coloquios como el de “Otras Gráficas”<sup>34</sup> y “Medios

---

<sup>32</sup> Fernando, Llanos. (et.al), *Videoarte: video crítico en Latinoamérica y el Caribe*, p 37. Texto en línea, <<http://www.videoarte.org>> [www.videoarte.org](http://www.videoarte.org). [Consulta el 22 de mayo de 2010].

<sup>33</sup> Ximena Cuevas en. *Ibid.* p. 56.

<sup>34</sup> Álvaro Vázquez, *Otras gráficas: video, computadora, fax*, México, MACG, 1993, documental, 21 minutos.

alternativos”<sup>35</sup> en los que resaltaba la función del video como soporte artístico y herramienta de documentación; también abrió sus instalaciones a cineastas, artistas visuales y todo aquél que quisiera explorar y desarrollar sus contenidos a través de este medio. Estas experiencias fomentaron el intercambio entre realizadores (videocatálogos), curadores y artistas que enriquecieron las estrategias de registro y los planos discursivos de las exposiciones albergadas. El video también se constituyó como “un lugar en el que se podía jugar, donde todos podían opinar y participar de lo que se iba imaginando”<sup>36</sup> convirtiéndose en un espacio de formación para mirar y respresentar prácticas artísticas.

Por tanto, el video en el MACG (1992-2000) se utilizó principalmente como herramienta para el registro de una parte del panorama del arte contemporáneo en México, enfocado a creadores jóvenes y emergentes de soportes no tradicionales (inclinadas a lo efímero y performativo) quienes privilegiaban el proceso creativo atravesado en las obras más que el objeto en sí implicando al video como la herramienta propicia para la captura del movimiento y desarrollo de las dinámicas creativas, y la tridimensionalidad de los objetos. Artistas de mediana y larga carrera con formatos clásicos también fueron parte de la programación del museo mas no así el interés central de los videocatálogos; la participación del video en estos campos se apegó más al formato documental.

---

<sup>35</sup> Everardo González, *Medios alternativos*, México, MACG, 1996, documental, 16 minutos.

<sup>36</sup> ÁlvaroVázquez Mantecón. (Entrevista). *Op. cit.*

## **Capítulo 3**

### **Videocatálogos**

Visto que la exhibición de expresiones artísticas cuya naturaleza enfatizó el proceso creativo y la integración de nuevos soportes implicando al video como el medio propicio para su documentación, este último apartado está dedicado al análisis del acervo de videocatálogos (1992-2000), principalmente a los producidos durante la gestión de Silvia Pandolfi por ser el periodo que generó el proyecto y en el cual se desarrollaron poco más del 70% de los materiales, pero también encontraremos un par de ejemplos de los últimos dos años y medio de producción (1997-2000) –ya en la gestión de Osvaldo Sánchez- sólo para dar un panorama general del acervo.

La primera sección esboza las características y temáticas generales de los videocatálogos con la finalidad de exponer las nociones y preocupaciones estéticas más recurrentes entre los artistas y curadores de las exposiciones registradas. La segunda parte profundiza en la descripción de 2 videocatálogos y 1 documental, producidos durante los primeros años del proyecto, con la intención de mostrar de modo específico la función del video en el MACG.

#### **Líneas generales del archivo de videocatálogos**

En el primer capítulo mencionamos que el Carrillo Gil proyectó en un inicio la conformación de un museo móvil que ampliara la estrategia de divulgación de sus exposiciones a través del video, pero que esta iniciativa que no se llevó a cabo por falta de un esquema efectivo de distribución<sup>37</sup>, quedando los videocatálogos como la propuesta

---

<sup>37</sup> El registro se utilizaba fundamentalmente como material de prensa, después de su presentación en la inauguración no contaba con espacios de exhibición y distribución. La libería del museo en la que se

de Pandolfi para explotar la división de video y paliar la falta de catálogos escritos. También vimos que el equipo joven de trabajo provenía en su mayoría de la carrera de Historia consolidando un grupo con inquietud para explorar, documentar y formarse en arte contemporáneo. Por ello surgió un primer ejercicio en video, muy sencillo y sin esfuerzos importantes de post-producción, en el que se hacían entrevistas con los artistas.

Más adelante se afinó la idea original de Pandolfi sobre los videocatálogos; una suerte de catálogo videado sobre las piezas de la exposición en cuestión, el cual enfatizaba el desarrollo y evolución del proceso creativo ilustrado de voz de los artistas con inserciones de música, texto e imágenes que complementaban el audiovisual.

Los videocatálogos se presentaban durante las inauguraciones para acompañar breves folletos cuya función cubría la parte crítica en el esquema de divulgación de las exposiciones. El ritmo de producción era “avasallador, alrededor de 40 exposiciones temporales al año donde los montajes terminaban muchas veces sólo doce horas antes de su exhibición”<sup>38</sup> por lo que en muchos casos incluso no se llegaba a la producción del folleto crítico y sólo quedaba el video como contenido de la exposición.

La producción de videocatálogos se realizó durante 8 años (1992-2000). Contrario a lo que se pensaría sobre la diversidad de temáticas y preocupaciones en torno al arte y las exposiciones que sugiere un periodo así, se encontraron como líneas recurrentes: el énfasis en el proceso creativo, la desmitificación del artista como agente fundamental en la construcción de sentido y la inserción de soportes no tradicionales.

---

venderían más adelante estos videos y la biblioteca en la cual supuestamente quedaría como material de consulta, no fueron estrategias prolíficas. Edgardo, Ganado Kim, (Entrevista), *Op.cit.*

<sup>38</sup> Daniel, Peña, (Entrevista). *Op.cit.*

La preocupación por el desarrollo y evolución de los procesos creativos lo expondré de manera detallada en el siguiente apartado a través del análisis de *Rastra*, uno de los videocatálogos más emblemáticos sobre el tema, por ser la directriz más relevante del archivo. Pero la inserción de soportes no tradicionales que devino por reapropiación del *readymade*<sup>39</sup> y las estrategias de vanguardia (entre las más importantes), y la desmitificación del artista como agente fundamental en la construcción de sentido, lo reseño enseguida con breves ejemplos.

Adolfo Patiño en *Animismos*<sup>40</sup> (1992), testimonia la influencia de la resignificación de objetos dados –*readymade*– con la intención de renovar elementos en sus obras. Así vemos la instalación de una cruz hecha con focos (con imágenes de Cristo dentro) para llamar la atención sobre la comercialización de los símbolos religiosos mientras que en otro espacio, un recuadro de dólares simula tickets que representan la función y finalidad del dinero en nuestra sociedad. En ambos casos los objetos dados se recodificaron para generar una dimensión lúdica y estética.

Por su parte, Raymundo Sesma<sup>41</sup> (1996) reapropió *La última cena* de Leonardo Da Vinci para resignificarla desde múltiples soportes como la gráfica, la pintura, el *performance*, la instalación, el *collage*, y lo multimedia. En el mismo sentido Eduardo Abaroa<sup>42</sup> (1999) involucró soportes como televisores, caricaturas y variedad de juegos infantiles como pretexto para hablar de la infancia; y Silvia Gruner (2000)

---

<sup>39</sup> El *readymade* fue un término acuñado por Marcel Duchamp con el que propuso la resignificación de un objeto fabricado industrialmente, escogido al azar, sin fines estéticos e insertado en el mundo del arte como resultado de una transformación mental y no física. Jorge Juanes, *Duchamp: itinerario de un desconocido*, México, Ítaca, 2009, p. 126.

<sup>40</sup> Álvaro Vázquez, *Adolfo Patiño: Animismos*, México, MACG, 1992, videocatálogo, 11 minutos.

<sup>41</sup> Carlos Salomón, *Raymundo Sesma: Epifanías*, México, MACG, 1996, videocatálogo, 11 minutos.

<sup>42</sup> Daniel Peña, *Eduardo Abaroa: Engendros del ocio y la hipocresía*, México, MACG, 1999, videocatálogo, 9 minutos.

pretendió “la dislocación del objeto para destituirlo de su función y retornarlo a sí mismo”<sup>43</sup> en un sentido por recodificar objetos sin función aparente, a través de la reapropiación de objetos encontrados como fotografías, rompecabezas y pantallas.

Patrick Dougherty (1995) utilizó ramas de árbol para hacer esculturas perecederas como ejercicio de arte povera en el que el énfasis residía “en hacer que los materiales dialogaran con el espacio”<sup>44</sup> y en el que se revalorara la capacidad expresiva de los soportes orgánicos. Del mismo modo, Gabriela Portillo<sup>45</sup> (1995) tejió un vestido de cabello natural, pero el video en este caso también funcionó como soporte de la obra para relatar una historia, parte de la obra y el proceso creativo, en la que el vestido simula una red de telaraña.

En todos estas obras hubo un ejercicio de resignificación de objetos cuya función inicial no se pretendió para la experiencia estética. Un viraje meramente duchampiano en el que se apeló a un arte reflexivo más allá de lo mimético y representativo. “Un arte que ya no se trataría más de ser visto sino pensado y de constituirse como objeto de reflexión”.<sup>46</sup>

La interacción del espectador como agente fundamental en la construcción de sentido es reiterado en casi todos los videos, tanto por artistas como curadores. Esta posición frente al arte significa la renuncia del artista como fundador de significado, lo cual abre la experiencia estética a “la polisemia y a la libre interpretación a favor de la alteridad que es el espectador”.<sup>47</sup>

---

<sup>43</sup> Guillermo Camacho, *Silvia Grüner: Circuito interior*, México, MACG, 2000, videocatálogo, 11 minutos.

<sup>44</sup> Jorge Reynoso, *Patrick Dougherty: Cruzando el Río Grande*, México, MACG, 1995, videocatálogo, 7 minutos.

<sup>45</sup> Luis Gallardo, *Gabriela Portillo: Vestido*, México, MACG, 1995, videocatálogo, 13 minutos.

<sup>46</sup> Jorge Juanes, *Op. cit.*, p.126.

<sup>47</sup> Roland Barthes, *La muerte del autor*, consulta en línea:

<<http://www.ucm.es/info/especulo/numero26/crisisau.htm>> [Consulta 14 de febrero de 2009].



Así encontramos como Néstor Quiñones en *Aquietamiento* (1992) manifiesta un interés por “un público activo que haga lo que quiera y que participe para despertar nuevas percepciones”,<sup>48</sup> mientras Felipe Ehrenberg, en *Pretérito imperfecto* (1992) “pide al público que se acerque a su obra y haga de ella una obra polivalente, siempre reinterpretable, en la que la última palabra sea la suya”<sup>49</sup>.

Raymundo Sesma (1996) plantea que la obra “nunca es la misma sino autónoma y desarrollada por sí misma, recuperada por el trabajo de un concepto a través de un espectador activo”<sup>50</sup> al tiempo que la instalación de una frase con naipes a gran escala de José Miguel González Casanova (1996) se funda “en la preocupación de la convergencia entre público y obra para propiciar el encuentro del espectador consigo mismo”<sup>51</sup> sugiriendo siempre como eje principal la participación del público.

Patrick Dougherty (1995) en la instalación mencionada también se interesa por un público activo el cual “pudiera incluso participar mientras se realizaba la obra”<sup>52</sup> como una estrategia para la vulgarización del arte. Y Yishai Judisman en *Sumo* (1999) a pesar de montar su obra en un soporte clásico como la pintura, también define su discurso por el interés “de involucrar al público en la construcción de sentido.”<sup>53</sup>

Este énfasis de un público activo, el cual figura como un elemento común en todo discurso del arte contemporáneo, aparece a lo largo del archivo de video y se constituye como uno de los recursos fundamentales que activan las experiencias estéticas documentadas.

---

<sup>48</sup> Álvaro Vázquez, *Néstor Quiñones: Aquietamiento*, México, MACG, 1992, videocatálogo, 7 minutos.

<sup>49</sup> Elías Levín, *Felipe Ehrenberg: Pretérito imperfecto*, México, MACG, 1992, videocatálogo, 8 minutos.

<sup>50</sup> Carlos Salomón, *Op.cit.*

<sup>51</sup> Juan Carlos Laguna, *José Miguel González Casanova: Cartas*, México, MACG, 1996, videocatálogo, 8 minutos.

<sup>52</sup> Jorge Reynoso. *Cruzando el Río Grande. Op.cit.*

<sup>53</sup> Gaudalupe Jasso, *Yishai Judisman: Sumo*, México, MACG, 1999, videocatálogo, 7 minutos.

## **El video como herramienta de documentación de arte contemporáneo**

Este apartado profundiza en 2 videocatálogos y 1 documental para exponer la función del video y sus posibilidades como herramienta de documentación de las prácticas artísticas mencionadas. Inicio con el videocatálogo *Rastra* de Diego Toledo porque corresponde a uno de los ejemplos más emblemáticos sobre el registro de los procesos creativos que en la mayoría del archivo de video se constituye como uno de los elementos fundamentales de las prácticas artísticas registradas. Sigo con el videocatálogo de *Lavatio corporis* de Grupo SEMEFO porque fue uno de los más llamativos en el sentido del amplio despliegue de recursos técnicos y humanos utilizados para su realización; también porque es el video que interviene durante la inauguración además de registrar el proceso creativo y el de montaje. Finalizo con el documental de *Los Grupos* por ser claro ejemplo del uso del video como herramienta para generar fuentes y como parte de una estrategia para hacer un esbozo general de la lógica de videocatálogos comprendida en el archivo analizado.

### *Diego Toledo, Rastra*

El videocatálogo de Diego Toledo, *Rastra* (1993), surgió por iniciativa del MACG en el marco de las exposiciones individuales orientadas a la apuesta de artistas emergentes. El realizador fue Elías Levín con participación de Daniel Peña en la producción. El punto central del videocatálogo es la exposición del proceso creativo atravesado en la obra; de hecho es el que sugiere Levín como el video con el que “se dio un giro enfático hacia el

registro de lo procesual al tiempo que se generaba un discurso más complejo que el de las simples entrevistas realizadas en un principio.”<sup>54</sup>

La narrativa de este videocatálogo es muy sencilla: va de la exposición de las piezas por voz del artista (en entrevista) a la visualización de la construcción de la obra en el taller como proceso previo a su instalación en el museo. En este orden se repiten las secuencias cada vez que incluyen nuevas piezas que integran la exhibición y, como todas son ensamblajes, ejemplifican exhaustivamente el proceso creativo aludido como una de las intenciones principales de este video. La edición se apoya en imágenes y sonidos que refuerzan metafóricamente las ideas centrales de la exposición: la vida, la naturaleza, la erosión, la presencia y el tiempo.

La primera secuencia de la pieza *Detener* nos da una idea general de la estrategia del video para hacer relevante el proceso detrás de la obra. Vemos encuadres de las manos, los pies, y la postura en acción del artista mientras trabaja en su taller así como tomas abiertas del espacio donde se descubren las herramientas para soldar, cortar y ensamblar, las cuales dan la sensación de las implicaciones detrás de la construcción de cada pieza antes de su montaje. La secuencia también incluye imágenes de ríos, presas y mares (entre otros) como elementos que se integraron para reforzar el discurso del artista sobre un constante devenir como metáfora de la vida. El objetivo de la pieza según Diego Toledo era: “Su transformación mientras se expusiera para crear conciencia del correr del tiempo, del dejar que las cosas fluyan contra la necesidad de parar el tiempo en las cosas

---

<sup>54</sup> Elías Levín, Septiembre 2009. Producción de videocatálogos en el Museo de Arte Carrillo Gil. México D.F (Entrevista).

vivas."<sup>55</sup> De esta forma la imagen no sólo expone un proceso sino que apoya la intención del artista.

Otra secuencia destacada es la de *Araña*, recreación de un modelo natural a través de un objeto tridimensional con la que se intentó “dejar la pared para meterse en el espacio y crear un juego entre el objeto y la escultura”<sup>56</sup> colocada en una esquina del museo. En este caso el video también mostró su proceso de construcción y la secuencia intercaló sonido de rayos, agua e imágenes de fábricas industriales una vez más como estrategia de apoyo al discurso del artista, pero enfatizando el proceso de instalación de la pieza en el museo esta vez marcado por el interés de hacer uso del video para mostrar los diferentes ángulos de la pieza ya montada.

Una última pieza que vale la pena señalar para el caso de Diego Toledo es la de *Consumidor*. Aunque esta secuencia sigue la lógica ya mencionada respecto al trabajo previo para finalizar con el montaje en el museo, se diferencia de las demás porque el énfasis está situado en su instalación y posterior funcionamiento, y no tanto en su proceso de construcción. La pieza, un modelo en forma tubular que se colgó del techo para proyectar luz por periodos de tiempo con el fin de generar sombras, implicaba funciones programadas que complejizaban su puesta en marcha. Razón por la que el video a mi parecer destaca esta parte del proceso como la más importante a la que suman las ventajas de este medio visual para explotar el funcionamiento y tridimensionalidad del objeto.

---

<sup>55</sup> Elías Levín, *Diego Toledo: Rastra*, México, MACG, 1994, videocatálogo, 18 minutos.

<sup>56</sup> *Ídem*.

*Grupo SEMEFO, Lavatio Corporis*

Con Grupo SEMEFO (1992) las estrategias de producción se complejizaron. A cargo de Elías Levín y Daniel Peña, también fue un video por iniciativa del MACG y sus curadores, quienes vieron esta propuesta, “de personas relacionadas con rock urbano macizo y performance no académico un acontecimiento del mundo del arte mórbido y de seres orgánicos que como obra de arte merecía ser catapultada.”<sup>57</sup> En términos de producción fue de las exposiciones más difíciles; el video no sólo reparó en el proceso creativo detrás de la obra sino que intervino en la acción durante la inauguración como veremos más adelante.

La particularidad de este grupo fue su participación como un colectivo de músicos, pintores, fotógrafos y performancers que buscó penetrar “el lado oscuro de la sociedad, entendida como un dispositivo que produce muerte masiva, a través de la representación de imágenes idealizadas sobre la muerte utilizando cadáveres de animales y restos humanos como soporte principal.”<sup>58</sup>

El tema central de *Lavatio Corporis*, la violencia. Inspirada en la obra de José Clemente Orozco destacó la simbología del caballo como eje central de la instalación. El caballo definido no sólo por las representaciones de Orozco sino por distintas connotaciones culturales, las cuales se insertan en texto en el video: “El caballo pálido del Apocalipsis que presagia la muerte, caballos nefastos cómplices de las aguas

---

<sup>57</sup> Elías Levín, *Grupo Semefo: Lavario Corporis*, México, MACG, 1993, videocatálogo, 17 minutos.

<sup>58</sup> *Ídem.*



GRUPO SEMEFO / *Lavatio corporis* / MACG 1993.

nefastas”<sup>59</sup> o los muchos “significados culturales de este símbolo como sinónimo de impetuosidad, deseo, juventud, ardor, etc”.<sup>60</sup>

La primera parte del video muestra fuertes imágenes sobre el proceso de disección de varios caballos que más adelante se ensamblan para conformar un carrusel dentro del museo. El escenario parece un taller al aire libre en las afueras de la ciudad en el que aparecen los diferentes miembros del colectivo haciendo cortes para vaciar a los animales y dejarles sólo el esqueleto. En un siguiente corte se ve el trabajo de una sierra eléctrica sobre un cráneo de caballo que lo divide en varias partes, las cuales más adelante se instalan dentro de cubos transparentes con formol. Toda la secuencia está musicalizada

---

<sup>59</sup> *Ídem.*

<sup>60</sup> *Ídem.*

con *dead metal*, interpretada por el mismo grupo que tocó en vivo durante la inauguración tomando parte del *performance*.

El fuerte olor a formol y la natural descomposición de las piezas “que por momentos estaban llenas de moscas”<sup>61</sup> fue una de las fases más difíciles y delicadas del proceso creativo. Sin embargo, así se llevaron a cabo las últimas etapas: la del montaje y la de inauguración. Fases que requirieron de un amplio despliegue de recursos humanos y tecnológicos, mayor a cualquier otro en la trayectoria de los videos del acervo. Durante el montaje porque había que cargar pesados armazones que servirían para empotrar a los animales disecados, y en la presentación inaugural porque el video participó para testificar la presencia del público al momento que el grupo musical de *dead metal* abrió la exposición, motivo por el cual hubo que programar varias cámaras que apuntaran el *performance* desde ángulos distintos. El ritmo acelerado de esta última secuencia muestra imágenes en *close up* de las obras montadas (el cráneo de un caballo seccionada en varias partes dentro de cubos con formol o el carrusel de caballos, etc) y algunas otras panorámicas sobre el público, el grupo musical y la exposición.

El video de Semefo consta de varias etapas de producción que lo distinguen de todos los demás, la parte que se hizo en preproducción con estrategias narrativas prefiguradas como la inserción de textos y música, y la que se realizó en vivo durante la inauguración para dejar registro del *performance* que también fue parte central de la instalación. Esta excepción interesa porque resulta el único video que destaca la participación del público durante el acto creativo con un transcurso de investigación previa y de producción y posproducción.

---

<sup>61</sup> Daniel Peña, (Entrevista), *Op.cit.*

Finalmente vemos que detrás de esta producción y del contenido de la obra en sí la visión más destacada reside en el equipo curatorial que permitió que esta exhibición fuera posible en el espectro institucional con lo que abrió camino a un nuevo régimen de la sensibilidad. Asimismo, *Lavatio corporis* como apuesta del museo para acercarse a un público de jóvenes no alienados a la programación del MACG funcionó para confinar al mayor número de espectadores durante los últimos 5 años de sus exposiciones.

### *Los Grupos*

El video de *Los Grupos*<sup>62</sup> (1994) se concibió como documental por lo cual habría que separarlo de la lógica narrativa de los videocatálogos que hemos venido constatando (entrevista, visita a taller y motanaje en museo); sin embargo, tampoco está desvinculado de la línea curatorial del MACG ni de la producción de videos del museo. Recordemos que éstos se realizaron por un equipo de trabajo que heterogéneo en formación, era de la misma generación y compartía inquietudes sobre documentación de arte contemporáneo.

Otra particularidad de este video fue su ejecución como coproducción entre el MACG y Fomento Nacional para la Cultura y las Artes a través de una beca que había adquirido Álvaro Vázquez Mantecón, realizador del *Los Grupos*. El financiamiento del FONCA sirvió para la compra de materiales de grabación mientras que el museo aportó los recursos humanos y técnicos. De esta forma se generó un video por iniciativa externa al MACG que sumó contenidos al archivo del museo.

---

<sup>62</sup> Álvaro Vázquez, *Los Grupos*, México, MACG, 1994, documental, 57 minutos.





LOS GRUPOS / Grupo Suma / MACG 1994.

La intención del documental fue generar fuentes sobre un grupo de artistas que como colectivos de arte habían sido fundamentales en la escena de la historia del arte mexicano y del cual habían vacíos de información. Surgido de la experiencia de trabajo de Vázquez Mantecón como investigador de las exposiciones individuales del MACG en las que colaboró con integrantes del movimiento (Felipe Ehrenberg de Proceso Pentágono, Adolfo Patiño de Peyote y la Compañía, Mario Rangel Faz de Grupo SUMA) el documental también fue influido por la exposición *De los Grupos los individuos*<sup>63</sup> que se presentó en el MACG de 1985 como una muestra del trabajo reciente de los artistas que

---

<sup>63</sup> Silvia Pandolfi, Catálogo *De los Grupos los individuos*, *Op.cit.*

integraron los colectivos. Sin embargo, la falta de información sobre la trayectoria respecto a lo que éstos artistas habían forjado para los años sesenta y setenta en nuestro país fue el incentivo para proyectar en *Los Grupos* un ejercicio que supliera vacíos sobre la forma en que, bajo el mismo contexto político-social, operaron para conformarse como colectivos de arte dejando un legado importante en el arte contemporáneo mexicano

La particularidad de este proyecto respecto a los demás, fue el amplio despliegue de material. Alrededor de 38 entrevistas y muchas horas de grabación con artistas como Felipe Ehrenberg, Gabriel Macotella, Mario Rangel Faz, Maris Bustamante, Adolfo Patiño, Víctor Muñoz y Ricardo Rocha (entre otros), conforman el contenido que eventualmente se editó para el documental de *Los Grupos*. Asimismo, se pueden consultar completas algunas de las entrevistas individuales, pero no deja de hacer falta un catálogo formal así como su transferencia a formatos accesibles (muchos siguen en BETA o VHS, algunos incluso nunca se transfirieron y se perdieron) y la implementación de una estrategia efectiva de difusión para la divulgación de sus contenidos.

La narrativa del documental es hilada por entrevistas con muchos de los miembros representativos de los colectivos de arte de los setenta mexicanos. Todas éstas coordinadas bajo el mismo criterio: la formación, la concepción artística antes y después de la experiencia del 68 y la finalidad de los colectivos en el entorno político-social del momento (entre las más importantes). Las secuencias del documental se repiten con la misma fórmula; van de la entrevista con el artista, a cortes con imágenes sobre los trabajos realizados (en colectivos) como recurso para ilustrar el discurso de los entrevistados, haciendo énfasis en la renovación de soportes, formas de exhibición y circulación de estas nacientes prácticas artísticas, en el marco de un contexto nacional

sediento de nuevas opciones. Razón por la que el material recopilado en este proyecto se convierte en fuentes de primera mano sobre un periodo que hasta ese momento había sido poco documentado y que se posibilitó gracias a las ventajas económicas de un formato como el video.

## Conclusiones

“El uso del video para la documentación de arte contemporáneo (Videocatálogos del Museo de Arte Carrillo Gil 1992 -2000)” fue un pretexto para visualizar a través de un contenido específico, como estos videos, la estructura y gestión a partir de la cual se desprende un proyecto como este. Es decir, innovador y experimental para un contexto institucional de principios de los noventa del que se revalora sobretodo, la dinámica laboral y la visión formativa que se le asignó al Museo Carrillo Gil de ese periodo. También fue una oportunidad para revisar un archivo de video olvidado en la memoria del museo, que se descubre como fuente de primera mano sobre una parte del panorama del arte contemporáneo. El material comprende en su mayoría arte joven y alternativo y expone el cruce de prácticas curatoriales, miradas teóricas y propuestas de exhibición.

Desafortunadamente este material es desconocido. No está sistematizado y sólo cuenta con una carpeta de información incipiente sobre su producción y contenido; la mayoría sigue sin digitalizarse con riesgo de perderse en poco tiempo y el formato Beta y VHS en el que se mantienen para su divulgación exclusiva en la biblioteca del museo, dificultan la consulta porque sólo tienen un equipo de reproducción y hay que verlos en el mismo espacio destinado para lectura, accesible sólo con previa cita. Esta dificultad para consulta de material y la falta de una estrategia actual para su restauración y divulgación, hacen que objetivo final de este trabajo sea dar a conocer en su modesta dimensión el estatus de este archivo en caso de que alguien más adelante quiera retomarlo.

La intención de acercarme al campo de la gestión cultural aprovechando la plataforma académica tuvo buenos resultados, aunque fue difícil puesto que no hay muchos estudios dirigidos por esta línea que daten del periodo de los noventa en el que enmarqué esta investigación. Sin embargo, encontré cómo una gestión perfiló su misión hacia la reproducción de *capital cultural*, aquello que hemos designado en la tesina como el compromiso que estableció la dirección de Silvia Pandolfi en el MACG para la formación de una red de profesionales del arte, quienes tuvieron la oportunidad de hacer oficio a temprana edad y profundizar en arte contemporáneo dejando una generación que reproduce actualmente la formación de jóvenes en estos campos.

Otra aportación de esta gestión, además de una redefinición importante en la vocación, identidad y construcción de un público cautivo con el que nunca había contado el museo, fue el acierto de articular y capitalizar propuestas de arte joven alternativo que hasta ese momento no habían gozado de espacios de exhibición en el circuito de museos del INBA. Esto le asignó una función al MACG de los noventa como puente comunicante entre la institución y prácticas artísticas que para muchos espectadores no acostumbrados a los espacios alternativos de exhibición, se convertía en plataforma de ofertas novedosas.

Asimismo, el eje central de la investigación respecto a la pertinencia del video como herramienta de documentación de arte contemporáneo se hizo más evidente una vez concluido el análisis del archivo de videos (1992-2000). Aunque inicialmente abordé el tema con la premisa de que las prácticas artísticas albergadas en el MACG de los

noventa se recargaban en el proceso creativo atravesado en las obras, a lo cual el video se configuraba como la herramienta propicia para captar estas dinámicas y la tridimensionalidad de los objetos; otras temáticas recurrentes (y comunes a todo discurso estético contemporáneo) como la construcción de sentido a partir de un espectador activo y la concepción que sugiero del acervo como archivo a partir de nuevas tecnologías, confluyen en nuevos puntos de encuentro.

El énfasis de artistas, curadores y realizadores por reforzar la función del espectador en la construcción de sentido, donde el objetivo de las obras expuestas era la apuesta a la polisemia, coincide de fondo con la naturaleza del archivo en video. Retomo la visión derridiana sobre la apuesta del archivo con nuevas tecnologías “ofrecido y hurtado a la traducción, abierto y sustraído a la iteración y a la reproductibilidad técnica”<sup>64</sup> y asumo que las propuestas artísticas documentadas y la insinuación de un constante ejercicio por reactualizar los contenidos –archivos- a la luz del presente como posibilidad para la democratización de la información y el sentido, emanan del mismo discurso sobre la *reproductibilidad técnica*.

Por último quisiera destacar que el patrocinio de video, además de inaugurar al MACG como el primer espacio institucional con equipo tecnológico de ese tipo, también propició un ejercicio de políticas de archivo y documentación en un contexto de incipientes compromisos oficiales al respecto. Esto colocó al museo como espacio atento al aspecto formativo, el cual coincide con el perfil de institución reproductora de *capital*

---

<sup>64</sup> Jacques, Derrida, *Op.cit.* p. 98.

*cultural*, esta vez traspolando la reproducción educativa al marco de los documentos generados como espacio –una vez más como archivo- que conserva, estructura y establece puntos de repetición que estructuran el espacio social.

## Bibliografía

- Anderson, Perry, *Los orígenes de la posmodernidad*, Barcelona, Anagrama, 2000.
- Arteaga, Agustín, *Un siglo de arte mexicano: 1900-2000*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1999.
- Battcock, Gregory, *La idea como arte: documentos sobre el arte conceptual*, Barcelona, Gili, 1977.
- Benjamin, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México, Ítaca, 2004.
- Bourdieu, Pierre, *Capital cultural, escuela y espacio social*, México, Siglo XXI, 1997.
- Cabbane, Pierre, *Conversando con Marcel Duchamp*, México, Alias, 2006.
- Debroise, Olivier (et.al), Catálogo *La Era de la discrepancia: arte y cultural visual en México 1968-1997*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2007.
- Derrida, Jacques, *Ecografías de la televisión*, texto en línea: <<http://www.librospdf.net/jacques-derrida-ecografias-de-tv>> [www.librospdf.net/jacques-derrida-ecografias-de-tv](http://www.librospdf.net/jacques-derrida-ecografias-de-tv) [Consulta 23 de marzo de 2009]
- \_\_\_\_\_, *Mal de Archivo*, Madrid, Trotta, 1995.
- Espinosa, César (et.al), *La perra brava: arte, crisis y políticas culturales*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2001.
- Foucault, Michel, *¿Qué es un autor?*, texto en línea: <<http://www.saber.ula.ve.com>> [www.saber.ula.ve.com](http://www.saber.ula.ve.com), [Consulta el 15 de febrero de 2009].



Garduño, Ana, *Álvar Carrillo Gil: perfil y contexto de un coleccionista de arte en México (1938-1974)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2004.

\_\_\_\_\_ *El poder del coleccionismo de arte: Alvar Carrillo Gil*, Coordinación de Estudios de Posgrado-Programa de Maestría y Doctorado en Historia del Arte-UNAM, 2009, Colección Posgrado 38, 663, p.

Gombrich, E.H, *La historia del arte*, Londres, Phaidon, 2008.

Hobsbawm, E.H, *Historia del siglo XX*, Buenos Aires, Crítica, 1998.

Catálogo, *Inventario MACG*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2008.

Catálogo, *30 años del Museo de Arte Carrillo Gil: origen y vocación*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2004.

Juanes, Jorge, *Duchamp: itinerario de un desconocido*, México, Ítaca, 2009.

Llanos, Fernando (et.al), *Videoarte: video crítico en Latinoamérica y el Caribe*, Texto en línea: <<http://www.videoarde.org>> [www.videoarde.org](http://www.videoarde.org). [Consulta el 20 de mayo de 2010].

Manrique, Alberto, *Arte mexicano S. XX*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994.

Martin, Silvia, *Videoarte. Serie menor*, Alemania, Taschen, 2006.

Sepúlveda, Luz María, *Artes visuales en México: siglo XXI*, México, La oruga Lapizlázuli, 2007.

Spielmann, Ivonne, *Video: the reflexive medium*, Londres, Cambridge, 2008.

Subirats, Eduardo, *El reino de la belleza*, México, Fondo de Cultura Económica, 2003.

### **Acervo de videos**

- Álvaro Vázquez, *Adolfo Patiño: Animismos*, México, MACG, 1992, videocatálogo, 11 minutos.
- Álvaro Vázquez, *Luis Camintzer: Los San Patricios*, MACG, 1993, videocatálogo, 12 minutos.
- Elías Levín, *Diego Toledo: Rastra*, México, MACG, 1994, videocatálogo, 23 minutos.
- Álvaro Vázquez, *Néstor Quiñones: Aquietamiento*, México, MACG, 1992, videocatálogo, 9 minutos.
- Elías Levín, *Felipe Ehrenberg: Pretérito imperfecto*, México, MACG, 1992, videocatálogo, 12 minutos.
- Elías Levín, *José Bedia: Brevísima relación de la destrucción de las Indias*, México, MACG, 1992, videocatálogo, 8 minutos.
- Elías Levín, *Grupo Semefo: Lavario Corporis*, México, MACG, 1993, videocatálogo, 17 minutos.
- Jorge Reynoso, *José Hernández: Ecos de luz*, México, MACG, 1993, videocatálogo, 3 minutos.

- Daniel Peña, *Miguel Chevalier: Oro negro*, México, MACG, 1993, videocatálogo, 6 minutos.
- Elías Levín, *Isaac Lucero: Sueños olvidados*, México, MACG, 1994, videocatálogo, 5 minutos.
- Elías Levín, *Ulises García: Ficciones sobre un cuadro célebre*. México, MACG, 1995, videocatálogo, 7 minutos.
- Luis Gallardo, *Patricia Soriano: Las cosas que inventa el sol*, México, MACG, 1995, videocatálogo, 9 minutos.
- Luis Gallardo, *Gabriela Portillo: Vestido*, México, MACG, 1995, videocatálogo, 13 minutos.
- Peña Daniel, *Jordi Boldó*, México, MACG, 1995, videocatálogo, 11 minutos.
- Daniel Peña, *Rodolfo Zanabria: Correteando la tortilla*, México, MACG, 1995, videocatálogo, 34 minutos.
- Daniel Peña, *Francisco Gallardo: Silencios*, México, MACG, 1995, videocatálogo, 9 minutos.
- Jorge Reynoso, *Patrick Dougherty: Cruzando el Río Grande*, México, MACG, 1995, videocatálogo, 7 minutos.
- Carlos Salomón, *Raymundo Sesma: Epifanías*, México, MACG, 1996, videocatálogo, 11 minutos.
- Conrrado Tostado, *Mario Rangel Faz: Grupo Suma*, México, MACG, 1996, videocatálogo, 12 minutos.

- Elías Levín, *Diego Medina: Historias*, México, MACG, 1996, videocatálogo, 5 minutos.
- Guillermo Camacho, *Víctor Guadalajara: Elipsis*, México, MACG, 1996, videocatálogo, 5 minutos.
- Joel Brito, *Fernando García: Emplazamientos*, México, MACG, 1996, videocatálogo, 7 minutos.
- Juan Carlos Laguna, *José Miguel González Casanova: Cartas*, México, MACG, 1996, videocatálogo, 8 minutos.
- Elías Levín, *Ana Busto: Transportar*, México, MACG, 1997, videocatálogo, 4 minutos.
- Guillermo Camacho, *Joan Borssa: Poesía visual*, México, MACG, 1998, videocatálogo, 5 minutos.
- Daniel Peña, *Vargas Lugo: CongoBravo*, México, MACG, 1998, videocatálogo, 7 minutos.
- Gaudalupe Jasso, *Yishai Judisman: Sumo*, México, MACG, 1999, videocatálogo, 7 minutos.
- Daniel Peña, *Eduardo Abaroa: Engendros del ocio y la hipocresía*, México, MACG, 1999, videocatálogo, 9 minutos.
- Guillermo Camacho, *Silvia Grüner: Circuito interior*, México, MACG, 2000, videocatálogo, 11 minutos.

- MACG, *Imágenes del mundo flotante, cultura japonesa*, México, MACG, 1993, documental, 12 minutos.
- Álvaro Vázquez, *Otras gráficas: video, computadora, fax*, México, MACG, 1993, documental, 21 minutos.
- Álvaro Vázquez, *Los Grupos*, México, MACG, 1994, documental, 57 minutos.
- Elías Levín, *Los contemporáneos*, México, MACG, 1993, documental, 14 minutos.
- Álvaro Vázquez, *Gráfica holandesa, taller de Piet Clement*, México, MACG, 1993, documental, 17 minutos.
- Elías Levín, *Gunther Gerszo: Paisaje, gráfica y dibujo*, México, MACG, 1994, documental, 14 minutos.
- Elías Levín, *Electrografía de Cuenca*, México, MACG, 1995, documental, 12 minutos.
- Elías Levín, *MACG: Encuentro Nacional de Arte Joven*, México, MACG, 1995, documental, 21 minutos.
- Everardo González, *Medios alternativos*, México, MACG, 1996, documental, 16 minutos.
- Daniel Peña, *Gabriel Figueroa*, México, MACG, 1996, documental, 23 minutos.
- Daniel Peña, *MACG: Encuentro Nacional de Arte Joven*, México, MACG, 1996, documental, 14 minutos.

- Elías Levín, *MACG: Siqueiros en el MACG*, México, MACG, 1996, documental, 14 minutos.
- Elías Levín, *Transgresiones del cuerpo: arte contemporáneo mexicano*, México, MACG, 1996, documental, 22 minutos.
- Daniel Peña, *Escultura japonesa*, México, MACG, 1997, documental, 7 minutos.

## **Entrevistas**

- Garduño, Ana. Julio 2009. Museo de Arte Carrillo Gil. México, D.F. (Entrevista).
- González Mello, Renato. Noviembre 2009. Gestión Silvia Pandolfi. México D.F. (Entrevista).
- Jasso, Karla. Marzo 2010. El video como herramienta de divulgación del arte objetual y políticas de archivo del Laboratorio de Arte Alameda. México D.F. (Entrevista por correo electrónico).
- Levín, Elías. Septiembre 2009. Producción de videocatálogos en el Museo de Arte Carrillo Gil. México D.F. (Entrevista).
- Pandolfi, Silvia. Diciembre 2009. Gestión patrocinio de video y equipo de trabajo. México D.F. (Entrevista).
- Peña, Daniel. Octubre 2009. Producción de videocatálogos en el Museo de Arte Carrillo Gil. México D.F. (Entrevista).

- Reynoso, Jorge. Junio 2009. Visión proyecto de videocatálogos en el Museo de Arte Carrillo Gil. México D.F. (Entrevista).
- Vázquez Mantecón, Álvaro. Diciembre 2009. Gestión Silvia Pandolfi y estrategias de producción del videocatálogo de Los Grupos. México D.F. (Entrevista).
- Kim, Edgardo. Julio 2010. Función del MACG de los noventa dentro del circuito de museos del INBA. México D.F. (Entrevista).