



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
Facultad de Filosofía y Letras

ANÁLISIS DEL PROYECTO *GUERRILLA GIRLS X THE ILLUMINATOR* PARA SU IDENTIFICACIÓN COMO ACONTECIMIENTO TEATRAL Y LA IDENTIFICACIÓN DE LA FIGURA DEL ESPECTADOR

TESINA

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE:
Licenciado en Literatura Dramática y Teatro

PRESENTA:
Laila Velázquez Estrada

ASESORA:
Mtra. Rosa María Gómez Martínez

SINODALES:
Alejandro Ainslie Aspuru
María Eliza Mass Zuñiga
Sisu González Ramírez
Horacio José Almada Anderson

CDMX

Febrero 2024



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.

AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer primero a mi asesora la maestra Rosa María Gómez Martínez por su enorme paciencia, su profesionalismo, sus saberes y su experiencia.

A mis padres por confiar en mí, por ayudarme a mover colchones por toda la facultad para mis exámenes finales, por las horas de ensayo en su casa, por las noches que pasaba leyendo y me apoyaban. Por confiar en mí como directora y como teatrera.

A Regina, por apoyarme siempre y echarme porras. Por celebrar mis avances por más pequeños que fueran, por recordarme siempre que sí puedo.

A Laila de prepa 6, que quería estudiar medicina pero mejor estudió teatro.

Que la valentía nunca muera.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	5
CAPÍTULO I - ¿Teatralidad o teatro?	11
1.1 ¿Qué nació primero el teatro o la teatralidad?.....	11
1.2 La palabra teatro y cómo nos cansamos de definirla en la carrera.....	13
1.3 Para entender la teatralidad.....	15
1.4 La teatralidad como un fenómeno social.....	16
1.5 Teatralidad en <i>Guerrilla Girls X The Illuminator</i>	17
1.6 Teatro ≠ Teatralidad.....	19
CAPÍTULO II - ¿Gorila Girls o Guerrilla Girls?	22
2.1 ¿Cómo iniciaron?.....	22
2.2 “Es más fácil hacer el trabajo cuando eres clandestino, no oculto, pero clandestino.”.....	26
2.3 ¿Cómo trabajan?.....	28
2.4 Desbloqueando mi Guerrilla Girl interior.....	29
CAPÍTULO III- Definiendo y encontrando a los espectadores	33
3.1 Espectadores sin saberlo.....	33
3.2 ¿Cómo saber si son espectadores de un acontecimiento teatral?.....	35
3.3 Acontecimiento convivial - <i>Sin convivio no hay teatro</i>	36
3.4 Acontecimiento de lenguaje o acontecimiento poético - <i>El lenguaje poético</i>	38
3.5 El acontecimiento expectatorial – <i>Desde el espacio de veda</i>	39
3.6 ¿De qué son espectadores?.....	41
CAPÍTULO IV - Expectaciones y espectadores	43
4.1 <i>Guerrilla Girls</i> y el <i>Whitney</i>	48
4.2 Expectación museográfica.....	53
4.3 El espectador dentro del museo.....	58

4.4 Expectación en la calle.....	62
4.5 Espectador en la calle.....	65
CONCLUSIONES.....	68
BIBLIOGRAFÍA.....	76

INTRODUCCIÓN

Terminé mi licenciatura en Literatura Dramática y Teatro en el 2019 con una visión amplia sobre el teatro, entendiéndolo como un acontecimiento, un fenómeno histórico-social, y de la manera más conceptual¹, como arte. El tiempo que fui universitaria, los días en las aulas-teatro y la experiencia de irme de intercambio a la Universidad de Regina, en la provincia de Saskatchewan, Canadá, finalmente me llevaron a terminar este ciclo con otros intereses inclinados a la historia del arte y a los museos. Escribir este trabajo es la unión de todo esto.

Mi primer acercamiento a *Guerrilla Girls*² tuvo que haber sido de manera accidental e incluso me gustaría decir que fue casi inconsciente, pues no podría decir con exactitud cómo fue. Tal vez en alguna clase o en alguna plática entre colegas, pero desde antes de encontrarme con ellas, su nombre ya me sonaba conocido aún sin saber quiénes eran. No fue sino hasta el verano del 2019 que pude conocerlas.

La sede del XI Encuentro del Instituto Hemisférico de Performance y Política³ fue la Ciudad de México, entre los recintos estuvo la Universidad Nacional Autónoma de México. En el comité organizador se encontraba la Doctora Didanwy Kent, quien en ese momento y un par de años antes había sido mi maestra en la Facultad de

¹. “Pertenciente o relativo al concepto.” Diccionario de la lengua española, “Conceptual”, <https://dle.rae.es/conceptual?m=form>. En este caso el *concepto* al que es relativo es a *teatro*, pues al pertenecer a las Bellas Artes, lo considero arte.

². Colectivo feminista, artístico activista fundado en 1985 y establecido en la ciudad de Nueva York desde entonces. Está integrado por más de 15 mujeres cuya identidad está oculta detrás del nombre del grupo y de la máscara de gorila. El objetivo de su activismo es hacer justicia en el mundo del arte. Página oficial: <https://www.guerrillagirls.com>

³. Fundado hace 20 años por Diana Taylor, es una institución comprometida con la justicia social, abordada desde la investigación artística y el intercambio de saberes de artistas, académicos y activistas de todo el continente americano, generando publicaciones; foros; encuentros; talleres; archivos digitales; y actividades en línea. Página oficial: <https://hemisphericinstitute.org>

Filosofía y Letras. Pero ese semestre, siendo su alumna en la asignatura Seminario de Investigación II, platicó al grupo sobre este Encuentro y nos invitó a participar como parte del staff. Sin pensarlo acepté. Ser parte de este evento que sucedió durante seis días me hizo conocer otras formas de expresión, artistas e investigadores, y fue ahí que por mi propia decisión conocí a *Guerrilla Girls*.

Una de las conferencias a las que asistí tenía como nombre *¿Cuántas feministas se necesitan para cambiar una bombilla⁴?*, la ponente fue Donna Kaz⁵. Para cuando entré a la Sala Miguel Covarrubias lo único que sabía era que algo tenía que ver con *Guerrilla Girls*, porque en el programa del Encuentro lo decía. Recuerdo bien que asistí sola, asistí conmigo misma, con una Laila muy curiosa y emocionada por lo que iba a escuchar.

Recuerdo que me reí mucho en la conferencia, y que también quedé fascinada por lo que Donna Kaz contaba sobre *Guerrilla Girls* y su experiencia de ser parte del grupo. Acompañando a estos relatos e historias, mostró muchos de los pósters que *Guerrilla Girls* han hecho públicos. Fue la primera vez que yo los veía, aún tengo presente cómo reaccioné. Me sentía en conflicto porque muchas veces quería reír, pero al mismo tiempo sabía que se trataba de realidades injustas, y para mí en ese entonces era inconcebible reírme de algo que me incomodaba. La manera

⁴. Conferencia dictada por Donna Kaz en el marco del XI Encuentro Hemisférico del Performance y Política en la Sala Miguel Covarrubias del Centro Cultural Universitario. Esta trata sobre el trabajo detrás de abordar al feminismo desde una mirada cómica. Instituto Hemisférico de Performance y Política, "Donna Kaz (Guerrilla Girls on Tour!): ¿Cuántas feministas se necesitan para cambiar una bombilla? Sobre la creación de comedia feminista en el siglo XXI", Hemispheric Institute, 2019, <https://hemisphericinstitute.org/es/encuentro-2019-keynote-lectures/item/3110-donna-kaz-guerrilla-girls-on-tour-how-many-feminists-does-it-take.html>

⁵. "Donna Kaz es performer, activista, autora y líder feminista en asuntos relacionados a la combinación del activismo y el arte." Instituto Hemisférico de Performance y Política, "Donna Kaz", Hemispheric Institute, 12 de junio de 2019, <https://hemisphericinstitute.org/es/hidvl-interviews/item/2877-donna-kaz.html>

humorística que tiene el colectivo para abordar temas controversiales fue lo que me hizo poner atención en ellas.

Aprendí mucho haciendo este análisis e investigación, como esta frase que encontré mientras leía una de las entrevistas que les han hecho “[...] si puedes hacer que alguien que no está de acuerdo contigo, se ría sobre un asunto, como que ya tienes un gancho en su cerebro⁶.”

Investigando sobre el grupo, encontré su serie *Querido Coleccionista de Arte*⁷, en la cual exponen las injusticias salariales que existen en las galerías y museos de arte. Este proyecto me pareció muy atractivo y a la vez confrontador, porque como lo mencioné al inicio de la introducción, actualmente uno de mis principales intereses son los museos de arte y la historia del arte. Nunca hubiera pensado que me enteraría de esta realidad de manera accidental.

Entre el grupo de acciones, particularmente me interesó una realizada en conjunto con el grupo *The Illuminator*, la cual consistió en proyectar en la pared del *Museo Whitney*⁸, el mensaje: “¡El arte es taaan caro! Incluso para multimillonarios. ¡Entendemos totalmente porque no le puedes pagar a todos tus empleados un salario digno!⁹”. Esta proyección tomó de sorpresa a todos aquellos que esa noche

⁶. Anannya Sarkar, "Why feminist group Guerrilla Girls wears Gorilla masks", The Telegraph Online, The Telegraph, 2 de marzo de 2019, <https://www.telegraphindia.com/culture/arts/why-feminist-group-guerrilla-girls-wears-gorilla-masks/cid/1686056> Traducido del original en inglés “[...]if you can make someone who disagrees with you to laugh at an issue, you kind of have a hook inside their brain.”

⁷. 22 Months, “Guerrilla Girls - Not Ready to Make Nice”, vídeo de Vimeo, 3:38, publicado hace 8 años, <https://vimeo.com/128335171> . Traducido del original en inglés “Dear Art Collector”.

⁸. Museo Whitney de Arte Estadounidense. 99 Gansevoort St, New York, NY 10014, Estados Unidos.

⁹. GUERRILLA GIRLS, “Guerrilla Girls and the Illuminator Collective 5.2.2015”, vídeo de Youtube, 0:43, publicado el 5 de mayo de 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=w5WZoHv07V8>

asistieron a un evento en el museo, y también a transeúntes que coincidieron en ese lugar y en ese momento.

Antes de iniciar mi investigación, automáticamente sentí el impulso de ponerme en los zapatos de esas personas. Como amante de los museos de arte, me pude visualizar fácilmente asistiendo esa noche al evento en el museo, admirando el arte en las paredes con una copa de vino blanco en mi mano. Y después saliendo, topándome con ese mensaje. A partir de eso me surgieron ciertas preguntas que impulsaron este trabajo, responderlas es el propósito que busca esta tesina en cada uno de los capítulos.

¿Las personas que vieron la proyección pueden considerarse espectadores?

¿Se puede ser espectador de un acontecimiento no teatral, o esta palabra es usada solamente en términos de teatro?

¿La proyección puede considerarse un acontecimiento teatral?

¿Existió teatralidad esa noche a pesar de no tratarse de una obra de teatro?

¿Cómo fue el comportamiento de los espectadores en lugares tan distintos pero tan cercanos?

¿Podría considerarse que existió la misma expectación dentro y fuera del museo?

En el **Capítulo I. La teatralidad, ¿teatro?** analizaré los conceptos de *teatralidad* y *teatro* desde la teoría del autor Jorge Dubatti en el libro *Introducción a los estudios teatrales*¹⁰, para poder diferenciarlos y entenderlos como conceptos diferentes. Y

Traducido del original en inglés "Art is sooo expensive! Even for billionaires. We totally get why you can't pay all your employees a living wage."

¹⁰. Jorge Dubatti, *Introducción a los estudios teatrales*, (México: Libros de Godot, 2011), <https://formaciondanzacontemporanea.files.wordpress.com/2013/05/dubatti-introduccion-a-los-estudios-teatrales-1.pdf>

poder responderme si existe teatralidad en la proyección, y si esta puede considerarse un acontecimiento teatral.

En el **Capítulo II. ¿Gorila Girls o Guerrilla Girls?** abordaré al grupo *Guerrilla Girls*. Es muy importante conocer la historia de ellas, saber por qué y cómo iniciaron, qué fue lo que las motivó a denunciar las injusticias del arte y convertirse en, como se llaman ellas mismas, *la consciencia del arte*. También haré una descripción de la serie "*Querido Coleccionista de Arte*¹¹", mencionando las diferentes acciones que sucedieron, y por último me concentraré en relatar cómo sucedió la acción¹² de la proyección, titulada "*Guerrilla Girls X The Illuminator*¹³". Para esta investigación recurrí a la ficha técnica de la exposición de 1984 *Un estudio internacional de reciente pintura y escultura*, presentada en el Museo de Arte Moderno (MoMA) de Nueva York¹⁴, que marca el inicio de este colectivo, este documento me llevó a entrevistas en periódicos y videos. Otro de mis recursos fue acudir a la página oficial de *Guerrilla Girls*¹⁵, en donde encontré todos sus proyectos ordenados cronológicamente, lo cual fue muy práctico para revisar su historia, estos a su vez me llevaron a videos y entrevistas en diferentes medios y de distintos países.

En el **Capítulo III. Definiendo y encontrando a los espectadores** hablaré sobre

¹¹. 22 Months, "Guerrilla Girls - Not Ready to Make Nice", vídeo de Vimeo.

¹². Nombro acción a la intervención artística porque para que sucediera requirió de un proceso de preproducción, fue algo planeado y estudiado. Esta palabra usada varias veces a lo largo de este trabajo no tiene relación con el movimiento mexicano de los noventas "Arte-Acción".

¹³. Colectivo artístico-activista compuesto por artistas visuales, cineastas, educadores y tecnólogos que radican y trabajan en la ciudad de Nueva York, en Estados Unidos. Su trabajo consiste en realizar proyecciones-intervenciones en espacios públicos, que abordan crisis sociales. The Illuminator, "About", The illuminator Org., 24 de enero de 2024, <https://theilluminator.org/about/>

¹⁴. Traducido del título original inglés "*An International Survey of Recent Painting and Sculpture*". The Museum of Modern Art, "An International Survey of Recent Painting and Sculpture. Fact Sheet", no. 6 (1984): 1 - 2, https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/6070/releases/MOMA_1984_0006_6.pdf?2010

¹⁵. www.guerrillagirls.com

dos temas, primero sobre la figura del espectador y enseguida sobre los acontecimientos teatrales. Ambos a partir de la teoría del mismo Dubatti, en el libro *El Convivio Teatral. Teoría del Teatro Comparado*. Mi mayor interés en este capítulo es poder entender de qué está constituido el acontecimiento teatral, para poder reconocer o no los elementos en la propuesta *Guerrilla Girls X The illuminator*.

Finalmente en el **Capítulo IV. Expectaciones y espectadores**, profundizaré sobre dichos conceptos desde la misma óptica de Dubatti, expuesta en la conferencia *Expectatorialidad, expectación, expectativas, transexpectación*¹⁶. Mis objetivos son entender que la expectatorialidad es solamente el tronco común de un montón de expectativas, analizar desde dos formas de este fenómeno que se producen en la noche de la proyección de *Guerrilla Girls*: la museográfica y la activista, además de ahondar y comprender la figura del espectador, cómo puede verse afectado por lo que espera y por el lugar desde dónde lo hace. Previo a este recorrido teórico y reflexivo, realizaré un recorrido histórico comprendiendo la relación que tiene el colectivo con los museos, para posteriormente estudiar a estos recintos como instituciones de la mano de los términos espacio privado y espacio público.¹⁷

¹⁶. Instituto de Artes del Espectáculo UBA, “Conferencia de Jorge Dubatti: ‘Expectatorialidad, expectación, expectativas, transexpectación’”, video de Youtube, 1:25:00, publicado el 5 de octubre de 2022, https://www.youtube.com/watch?v=Q6--9nOYeY8&t=1s&ab_channel=InstitutodeArtesdelEspect%C3%A1culoUBA

¹⁷. Según la teoría de Nora Rabotkinof citada en Maite Málaga Iguñiz, «Cuando el arte ocupa la calle. El tiempo, la memoria y el espacio público en dos estrategias para construir dispositivos disidentes», (tesis doctoral, Universidad Nacional Autónoma de México, 2018), 235, <http://132.248.9.195/ptd2018/mayo/0774074/Index.html>

CAPÍTULO I

La teatralidad, ¿teatro?

A lo largo de mi licenciatura la palabra teatralidad, especialmente al pronunciarla, me hizo enfrentarme al ejercicio de cuestionar su relación con el teatro. Pensar en la teatralidad, indudablemente, nos refiere al teatro. La fonética nos lleva a estar a punto de pronunciar *teatro* y si pensamos en su escritura, encontramos esta misma relación de cercanía. El objetivo de este capítulo es poder entender y pensar en la *teatralidad* como algo independiente al *teatro*.

¿Qué nació primero el teatro o la teatralidad?

Para dar respuesta a esta pregunta inicié con una consulta en el diccionario y después revisé a otros autores que se dedican al teatro. Primero, visité el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española para consultar el término teatralidad y teatral. La *teatralidad* está definida como “1. f. Cualidad de teatral.”¹⁸ A mi parecer, es una definición con poca claridad y ambigua, que por consecuencia me llevó a buscar el significado de la palabra *teatral*: “1. adj. Perteneciente o relativo al teatro. 2. adj. Efectista, exagerado y deseoso de llamar la atención. *Aparato, actitud, tono teatral*”¹⁹.

Entonces, ¿se puede definir a la *teatralidad* sin el teatro?

Obtener una respuesta me llevó a consultar el *Diccionario de Teatro*²⁰, escrito por uno de los primeros autores que conocí en la carrera, Patrice Pavis. Para el término

¹⁸. Diccionario de la lengua española, “Teatralidad”, <https://dle.rae.es/teatralidad?m=form>

¹⁹. Diccionario de la lengua española, “Teatral”, <https://dle.rae.es/teatral?m=form>

²⁰. Patrice Pavis, *Diccionario del teatro*, (España: Paidós, 1983), <https://marisabelcontreras.files.wordpress.com/2015/03/diccionario-del-teatro.pdf>

“*Teatralidad*”, el autor inicia diciendo: “Nuestra época teatral se caracteriza por la búsqueda de esta teatralidad oculta por tanto tiempo.²¹” Si bien mi interés en este trabajo se contiene en esta declaración, desde mi punto de vista, el calificativo “oculta” implica cierta obviedad tanto en su gramática y su definición: “Pero el concepto tiene algo de mítico, de demasiado general y hasta de idealista.²²”, lo que deja una sensación de que se trata de algo abstracto.

Una definición que encontramos en una de las publicaciones de Jorge Dubatti, atiende la teatralidad como una “estructura trascendental²³”, como la considera Josette Féral²⁴. Si bien ésta sí excluye la palabra teatro, no se aproxima a una definición más concreta ni accesible. Por un lado, está la palabra *estructura*, que me conduce a pensar en algo que está “distribuido, con las partes de un conjunto ordenadas, articulado”.²⁵ Por otro lado, está la palabra trascendental, que para mí se refiere a algo que sobrepasa un primer nivel de entendimiento, lo que me conecta con la forma en que Josette Féral concibe la teatralidad, un contenido organizado que sobrepasa un primer nivel de entendimiento²⁶.

Esto, a su vez me refiere a Dubatti cuando dice, “En conclusión, el teatro es un acontecimiento complejo dentro del que se producen necesariamente tres

²¹. Pavis, *Diccionario del teatro*, 434.

²². Pavis, *Diccionario del teatro*, 434.

²³. Josette Féral, *La teatralidad: en busca de la especificidad del lenguaje teatral*, (Buenos Aires: Galerna, 2004) 87-105, citado en Jorge Dubatti, *Introducción a los estudios teatrales*, (México: Libros de Godot, 2011), 36, <https://formaciondanzacontemporanea.files.wordpress.com/2013/05/dubatti-introduccion-a-los-estudios-teatrales-1.pdf>

²⁴. Escritora canadiense y profesora de la Universidad de Quebec, cuyos temas giran en torno al estudio de la teoría teatral.

²⁵. Significado de la palabra *estructurar* del Diccionario de la Real Academia Española.

²⁶. Definición propia, construida a partir de analizar las palabras que la autora Josette Féral utiliza para definir *teatralidad*.

subacontecimientos relacionados: convivio, poiesis corporal in vivo, expectación.²⁷

La palabra *acontecimiento* entonces despierta también mi atención, más adelante, en este capítulo, regresaré a ella; por otro lado el concepto de *subacontecimiento*²⁸ mencionado en la cita anterior, lo usa el autor Jorge Dubatti para diferenciar al acontecimiento teatral de los acontecimientos artísticos y no artísticos.

Si en el mundo hay diferentes acontecimientos, el acontecimiento teatral se diferencia de otros acontecimientos de reunión (no artísticos) y de otros acontecimientos artísticos (el cinematográfico, el plástico, el radial, el musical, el televisivo, etcétera) porque posee componentes de acción (subacontecimientos) determinados, de combinatoria singular que construyen una zona de experiencia y de subjetividad que posee haceres y saberes específicos en la singularidad de su acontecer [...]²⁹

La palabra teatro y cómo nos cansamos de definirla en la carrera

Tal vez no fue en la primera clase de mi licenciatura, ni en la primera hora, ni estaba plasmada en mi agenda escolar, ni en alguno de los regalos de bienvenida, pero claramente la definición de *teatro* fue uno de los primeros temas a tratar de la carrera. Pasó, por supuesto, por las clases de teatrología, donde generó una discusión en donde cada quien dio sus razones para poder o no definirla; aunque se terminó precisando en las clases de historia recurriendo a la sabiduría de los viejos, pero tan acertados y tan al día, griegos. La definición se construye a partir de la etimología de la palabra misma, siendo para mí una definición simple y concreta, además de histórica.

“Si *théatron* (en griego) reenvía a la idea de mirador, la raíz compartida con el verbo *theáomai* remite al ver aparecer: el teatro, como acontecimiento, es un mirador en el

²⁷. Dubatti, *Introducción a los estudios teatrales*, 42.

²⁸. Este concepto lo usaré a lo largo de mi investigación para referirme al convivio, poiesis y expectación, englobados en un sólo término.

²⁹. Dubatti, *Introducción a los estudios teatrales*, 30.

que se ven aparecer entes poéticos efímeros, de entidad compleja³⁰.” En esta definición tenemos, por una parte, al *mirador*, un lugar desde donde se mira; por otra, volvemos a encontrarnos con la palabra *acontecimiento* usada casi de la misma forma: “[...] el teatro es un acontecimiento³¹[...]” y “[...] el teatro, como acontecimiento ³²[...]”, de la misma forma , Dubatti acude a la raíz de la palabra *théatron* para poder también definir el acontecimiento teatral.

Hablar de algo *que vemos aparecer* me recuerda inevitablemente a las palabras de Peter Brook en su famoso ensayo *El espacio vacío*: “Un hombre camina por este espacio vacío mientras otro le observa, y esto es todo lo que se necesita para realizar un acto teatral³³.” Brook concluye la cita con las palabras *acto teatral*, aunque esta expresión proviene de una traducción del inglés, considero que es lo mismo que hablar del acontecimiento desde la perspectiva de Dubatti. Ese alguien que atraviesa, es el mismo que aparece como un ente poético efímero, pero no podemos concebir esta idea sin la presencia de otra persona, pues es su mirada la que es interrumpida y modificada. Me refiero a la *interrupción* como el momento de quiebre en el espacio y tiempo de la mirada, esta sigue existiendo pero no es la misma. Porque cuando somos testigos de algo que sucede generamos un nuevo pensamiento o idea que nos cambia, así la interrupción haya durado sólo unos instantes.

El teatro, entonces, no es sólo el lugar al que se asiste, sino que a este término se

³⁰. Dubatti, *Introducción a los estudios teatrales*, 34.

³¹. Dubatti, *Introducción a los estudios teatrales*, 42.

³². Dubatti, *Introducción a los estudios teatrales*, 34.

³³. Javier Huerta Calvo, "Aproximación a Peter Brook, poeta de la escena", *The Conversation*, 30 de julio de 2019, <https://theconversation.com/aproximacion-a-peter-brook-poeta-de-la-escena-116228>

suma la noción de acontecimiento. La definición que yo construyo, a partir de las dos revisadas anteriormente, es la siguiente:

El acontecimiento teatral es una acción que interrumpe y modifica la mirada del otro.

Para entender la teatralidad

En un inicio entendía la palabra *teatralidad* como algo que se refería a lo que sucedía indudablemente en un escenario en el momento único y exclusivo de una obra de teatro. Las luces que iluminaban a los actores, la escenografía eran, así mismo, teatrales y, por lo tanto, relacionadas con el concepto de teatralidad. No pensaba en que ese término pudiera expandirse a otros fenómenos culturales. Fue hasta que conocí los textos del ya citado Jorge Dubatti y a profesoras como Rosa María Gómez³⁴ y Didanwy Kent³⁵, que pude comenzar a expandir mis horizontes teatrales en lo teórico.

Gracias a ellos pude entender este concepto como un fenómeno social, donde la palabra *fenómeno* está definida en el *Diccionario de la lengua española* como: “Toda manifestación que se hace presente a la consciencia de un sujeto y aparece como objeto de su percepción³⁶.” Puede parecer una definición muy concreta, sin mucha

³⁴. “Es maestra en Historia del Arte (UNAM), tiene licenciaturas en Historia del Arte (UIA) y Actuación (EAT). [...] Miembro del SPEEP (Seminario Permanente del estudio de la Escena y el Performance), del Seminario de investigación “Del texto al espectáculo: proceso de escenificación de *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, de Lope de Vega”, del Seminario de Arquitectura teatral en México, coordinadora del Aula del Espectador (Teatro UNAM). “Gómez Martínez Rosa María”, Colegio de Literatura Dramática y Teatro, Facultad de Filosofía y Letras, 2024, <https://teatro.filos.unam.mx/gomez-martinez-rosa-maria-2/>

³⁵. “Es doctora y maestra en Historia del Arte por la UNAM. Tiene estudios de Licenciatura en Letras modernas italianas en la Facultad de Filosofía y Letras. Sus líneas principales de investigación son los cruces entre artes desde las perspectivas intermediales y performativas.” “Kent Trejo Didanwy Davina”, Colegio de Literatura Dramática y Teatro, Facultad de Filosofía y Letras, 2024, <https://teatro.filos.unam.mx/kent-trejo-didanwy-davina-2/>

³⁶. Diccionario de la lengua española, “Fenómeno”, <https://dle.rae.es/fen%C3%B3meno>

carne que desmenuzar, pero no es así. ¿Qué es una manifestación? Manifestación³⁷ es una acción que tiene la intención de decir algo. En palabras de teatrera: es una acción que tiene un subtexto.

La teatralidad como un fenómeno social

Después de tener contacto con la definición de fenómeno pude atender la *teatralidad* como un acontecimiento social, o sea que tiene a la acción como eje central, en otras palabras:

Hay una teatralidad social, extendida, diseminada en todo el orden social; todas aquellas acciones destinadas a organizar la mirada de los otros dentro de las interacciones sociales (la seducción, el deporte, una clase, el desfile de modas, la liturgia, etcétera). Pero no son teatralidades poéticas, no son metafóricas ni oximorónicas.³⁸

La teatralidad juega un rol importantísimo en la sociedad, pues las acciones a las que ésta se refiere tienen toda la intención de acomodar u organizar la *mirada social*³⁹. Hay un propósito debajo de la acción, como dije antes, un subtexto. Sobre esto Dubatti dice que:

Llamamos teatralidad anterior al teatro a todo fenómeno de óptica política o política de la mirada [Geirola, 2000] en el que no intervienen necesariamente los tres subacontecimientos constitutivos del acontecimiento teatral. La óptica política implica un conjunto de estrategias y operaciones (conscientes o no) con las que se intenta organizar la mirada del otro⁴⁰.

Para entender el concepto de *óptica política* y *política de la mirada* propuestos por el autor, y *mirada social* propuesto por mí; haré un ejercicio analítico citando el

³⁷. El diccionario de la lengua española define esta palabra como : Reunión pública, generalmente al aire libre y en marcha, en la cual los asistentes a ella reclaman algo o expresan su protesta por algo. Diccionario de la lengua española, "Manifestación", <https://www.rae.es/drae2001/manifestaci%C3%B3n>

³⁸. Dubatti, *Introducción a los estudios teatrales*, 45.

³⁹. Acuña este término propio para referirme a la mirada del otro dentro de las interacciones sociales, como lo dice Jorge Dubatti en la anterior cita. Véase cita 33.

⁴⁰. Dubatti, *Introducción a los estudios teatrales*, 44.

siguiente ejemplo, "Habría una teatralidad natural o grado cero de la teatralidad: por ejemplo, el llanto del bebé que pide comida o el grito del accidentado que reclama auxilio⁴¹." En el primer caso nuestro sujeto es el bebé quien llora (acción) con la intención clara de recibir comida (organizar la mirada); en el segundo, tenemos a un accidentado como sujeto que grita (acción) para reclamar auxilio (organizar la mirada). Las acciones, llorar y gritar son *las estrategias y operaciones (conscientes o no)* que constituyen la *política de la mirada*. Esta teatralidad innata de los seres humanos me ayuda a entender que "La teatralidad es anterior al teatro y está presente en prácticamente la totalidad de la vida humana [...]"⁴².

Teatralidad en *Guerrilla Girls X The Illuminator*

Ahora me interesa concluir este capítulo analizando la proyección desde la teatralidad. La acción ocurrió un sábado por la noche, sin aviso ni espera, cuando una de las caras del *Museo Whitney* de arte estadounidense contemporáneo, se iluminó y esta luz le habló a las personas. Se proyectó un mensaje en letras grandes amarillas, lo suficientemente grande para ocupar una área igualmente grande del inmueble. El contraste con la oscuridad de la noche hizo que la proyección destacara el texto y se leyera con gran facilidad: "*Querido Coleccionista de Arte: El arte es taaan caro! Incluso para multimillonarios. ¡Entendemos totalmente porque no le puedes pagar a todos tus empleados un salario digno!*"⁴³, firmado con *Guerrilla Girls #theilluminator99*.

⁴¹. Dubatti, *Introducción a los estudios teatrales*, 44 y 45.

⁴². Dubatti, *Introducción a los estudios teatrales*, 54.

⁴³. GUERRILLA GIRLS, "Guerrilla Girls and the Illuminator Collective 5.2.2015", video de Youtube. Traducido del original en inglés "*Art is sooo expensive! Even for billionaires. We totally get why you can't pay all your employees a living wage*" Traducido del original "*Art is sooo expensive! Even for billionaires. We totally get why you can't pay all your employees a living wage*".

Si la teatralidad es un fenómeno que precede al teatro, y que ahora puedo definirla como cualquier acto donde se organice la mirada, incluso podría pensarlo como un sinónimo de la óptica de la mirada. Entonces es claro que existe teatralidad⁴⁴ en esta proyección.

Me gustaría proponer dos planos de organización de la mirada que encuentro en el acontecimiento de dicha proyección:

El plano literal: Una gran luz blanca iluminó una pared en la noche. Esta luz proyectaba un mensaje con letras lo suficientemente grandes y claras para que fuera leído por muchas personas a diferentes distancias. Difícilmente este acontecimiento podría haber pasado desapercibido, con este propósito se intentó dirigir la mirada de las personas a atender ese mensaje.

El plano social: En este aspecto el grupo pretende sembrar una idea nueva en la cabeza de todo aquel que lo lea. La frase refiere a las injusticias salariales que sufren algunos de los trabajadores de los museos de arte en contraste con figuras de poder como directores de museos o los grandes coleccionistas de arte, tal es el caso de Adam D. Weinberg, director actual del *Museo Whitney* cuyo salario es de casi un millón de dólares⁴⁵.

Guerrilla Girls pretenden alzar la voz por todas esas personas que no son pagadas

⁴⁴. Si bien otros autores encuentran que su implicación es igual en *performatividad*, decido usar la palabra *teatralidad* porque tiene una mayor cercanía conmigo. Por un lado, su raíz está en la palabra en español *teatro*, y no del inglés, como es en *performatividad*, cuya raíz es *performance*. Y por otro lado, porque el acercamiento con los textos del autor Jorge Dubatt desde el primer año de mi licenciatura, me familiarizaron con esta palabra.

⁴⁵. Non Profit Light, "Whitney Museum of American Art", Non Profit Light, 2022, <https://nonprofitlight.com/ny/new-york/whitney-museum-of-american-art>. Cifra salarial anual: \$994,169 USD.

con un salario digno, pero también buscan cambiar esa realidad, y la manera en que lo hicieron fue haciendo público y exponiendo este dato a muchas personas.

A continuación hablaremos sobre los *tres subacontecimientos constitutivos del acontecimiento teatral* propuestos por Jorge Dubatti para entender las diferencias entre el *teatro* y la *teatralidad*, y la relación que tienen entre ellos.

Teatro ≠ Teatralidad

Regresando a lo dicho por Dubatti para recordar su definición: “El teatro se define lógico-genéticamente como un acontecimiento constituido por tres subacontecimientos relacionados: el convivio, la poiesis y la expectación⁴⁶.”

Entendemos como convivio a “[...] la reunión, de cuerpo presente, sin intermediación tecnológica, de artistas, técnicos y espectadores en una encrucijada territorial cronotópica (unidad de tiempo y espacio) cotidiana (una sala, la calle, un bar, una casa, etcétera, en el tiempo presente).”⁴⁷ Este *subacontecimiento* da cabida a poder mirar a las diversas manifestaciones artísticas, pues en muchas, como la pintura o la escultura carecen del convivio, o como dice el autor son expresiones artísticas *des-auratizadas*.⁴⁸ Éste es imprescindible ya que la presencia del otro modifica nuestra propia mirada a través de generar vínculos entre unos y otros: “En el teatro se vive con los otros: se establecen vínculos compartidos y vínculos vicarios que multiplican la afectación grupal.”⁴⁹ Pero, ¿qué tan cierto es que otras

⁴⁶. Dubatti, *Introducción a los estudios teatrales*, 35.

⁴⁷. Dubatti, *Introducción a los estudios teatrales*, 35.

⁴⁸. “El teatro es arte aurático por excelencia (Benjamin), no puede ser des-auratizado (como sí sucede con otras expresiones artísticas) y remite a un orden ancestral, a una escala humana antiquísima del hombre, ligada a su mismo origen.” Dubatti, *Introducción a los estudios teatrales*, 35.

⁴⁹. Dubatti, *Introducción a los estudios teatrales*, 35.

manifestaciones artísticas carezcan del convivio? Que este no sea natural⁵⁰ no impide que pueda suceder. Existe la posibilidad del encuentro no planeado de artistas, técnicos y asistentes.

El segundo *subacontecimiento* es la *poiesis*, respecto a la cual Dubatti dice que “Llamamos poiesis al nuevo ente que se produce, y es, en el acontecimiento a partir de la acción corporal.”⁵¹ Su uso (y origen) es el mismo dado en la Poética de Aristóteles: “[...] fabricación, elaboración, creación de objetos específicos, en su caso, pertenecientes a la esfera del arte.”⁵² Cuya “[...]función primaria [...] no es la comunicación sino la instauración ontológica: poner un acontecimiento y un objeto a existir en el mundo.”⁵³

Y el tercer *subacontecimiento* es la *expectación*, “[...] considerada como sinónimo vivir-con, percibir y dejarse afectar en todas las esferas de las capacidades humanas por el ente poético en convivio con los otros (artistas, técnicos, espectadores).”⁵⁴ El espectador es, hasta que cumple con la función principal de la *expectación*, la de “[...]observar la poiesis con distancia ontológica⁵⁵, con consciencia de separación entre el arte y la vida [...]”⁵⁶ A esta separación Breyer la llama *veda* “No hay teatro sin función expectatorial, sin espacio de veda.”⁵⁷ Esta

⁵⁰. En el *acontecimiento teatral, teatro*, el convivio sucede de manera natural.

⁵¹. Dubatti, *Introducción a los estudios teatrales*, 38.

⁵². Dubatti, *Introducción a los estudios teatrales*, 38.

⁵³. Dubatti, *Introducción a los estudios teatrales*, 38 y 39.

⁵⁴. Dubatti, *Introducción a los estudios teatrales*, 42.

⁵⁵. “[...] ciencia de las esencias, una teoría de los objetos, de aquello en que consisten los entes. Se trata de pensar en qué consiste el teatro, sí puede ser pensado como ente y cómo se relaciona con los otros entes, especialmente con el ente fundante, metafísico e independiente, condición de posibilidad del resto de los entes: la vida.” Dubatti, *Introducción a los estudios teatrales*, 18.

⁵⁶. Dubatti, *Introducción a los estudios teatrales*, 41.

⁵⁷. Gastón Breyer, *Teatro: el ámbito escénico*, (Buenos Aires:Centro Editor de América Latina, 1968), citado en Dubatti, *Introducción a los estudios teatrales*, 41.

veda es un periodo de tiempo en el que existe una clausura, un alto en el espacio que crea una distancia.

Si uno de estos *subacontecimientos* no sucede, entonces no podemos estar hablando del *teatro* como *acontecimiento teatral*, sin embargo sí hablaríamos de una teatralidad pues “Si el acontecimiento espectacular poético deja de producirse, no provisoria sino definitivamente, el teatro deviene en otra práctica espectacular, el de la parateatralidad o la teatralidad social, porque el acontecimiento de la poiesis se clausura, se fusiona con la vida y se anula.”⁵⁸

Finalmente, comprendemos a la teatralidad como un fenómeno social que implica una óptica de la mirada, o sea una organización de la mirada, y que no está necesariamente relacionado con el acontecimiento teatral.

⁵⁸. Dubatti, *Introducción a los estudios teatrales*, 41.

CAPÍTULO II

¿Gorila Girls o Guerrilla Girls?

¿Cómo iniciaron?

En este segundo capítulo estudiaremos más concretamente este grupo al que muchas veces hemos llamado con otro nombre, la verdad es que tiene un nombre intencionalmente confuso, ¿es gorila o es guerrilla? Al finalizar este capítulo podremos pronunciar correctamente su nombre y sabremos si este juego de palabras es una juguetona casualidad, o si detrás existe otra razón.

Para entrar en contexto, corría el año de 1984 cuando el Museo de Arte Moderno (MoMA, por sus siglas en inglés) situado en la ciudad de Nueva York, reabrió sus puertas, después de una remodelación de cuatro años. Para conmemorar la fecha, se inauguró la exposición temporal *Un estudio internacional de reciente pintura y escultura*⁵⁹, que estaba a cargo de Kynaston McShine, curador *senior* de escultura y pintura. Él se refería a este evento como un suceso que marcaría un nuevo inicio, como una *celebración*.

Es una celebración de nuestra reapertura y de nuestros tiempos. La exhibición es un estudio, un resumen. Fue importante tener trabajos de muchos lugares diferentes, así como introducir la actividad actual a una gran audiencia. Yo quería que fuera un corte transversal internacional de lo que está sucediendo.⁶⁰

La exposición consistía en 195 obras pictóricas y escultóricas de 165 artistas contemporáneos (obras hechas a partir de 1975) a nivel internacional. La

⁵⁹. Traducido del título original inglés “*An International Survey of Recent Painting and Sculpture*”. “Exposición que mostrará las recientes tendencias hacia el impresionismo en pintura [...] así como otros aspectos de esta estética.” The Museum of Modern Art, “An International Survey of Recent Painting and Sculpture.”

⁶⁰. Michael Brenson, “A Living Artists Show at the Modern Museum”, The New York Times, 21 de abril de 1984, <https://www.nytimes.com/1984/04/21/arts/a-living-artists-show-at-the-modern-museum.html>

inauguración fue el día 17 de mayo de 1984, y concluyó el 7 de agosto del mismo año. Entre los objetivos principales⁶¹ se encontraban: mostrar la riqueza y la diversidad artística internacional, así como reconocer la ausencia de un estilo predominante.

Otro de los objetivos, oficialmente no tan reconocido, pero públicamente bien sabido, era responder y hacer frente a la presión mediática que el museo había tenido debido a las críticas y comentarios por la falta de exposición de artistas vivos. La muestra, por eso hace énfasis en que habría solamente artistas expuestos que hayan comenzado su trayectoria a partir de 1975, o sea que tuvieran casi 10 años activos. Michael Brenson escribió un artículo al respecto en el New York Times en donde dice que:

Un estudio internacional de reciente pintura y escultura, la primera gran exhibición internacional en el Moderno⁶² desde 1970, es considerada una respuesta a la crítica persistente de algunos artistas y críticos, sobre la parcialidad que desde hace mucho el museo ha tenido a favor del trabajo producido a principios de siglo; y como resultado, en gran medida ha ignorado a artistas vivos⁶³.

Desafortunadamente la exposición curada por Kynaston McShine, no tuvo el recibimiento esperado y los datos que verdaderamente pusieron en el reflector a la nueva exposición fueron que:

⁶¹. The Museum of Modern Art, "An International Survey of Recent Painting and Sculpture. Fact Sheet".

⁶². Se refiere al Museo de Arte Moderno (MoMa por sus siglas en inglés) de la ciudad de Nueva York.

⁶³. Michael Brenson, "A Living Artists Show at the Modern Museum", The New York Times, abril 21 de 1984. Traducido del original en inglés "An International Survey of Recent Painting and Sculpture," *the first major international survey exhibition at the Modern since 1970, is regarded as a response of sorts to persistent criticism by some artists and critics that the museum has long been biased in favor of work produced earlier in the century and has largely ignored living artists as a result.*

1. Los artistas expuestos eran solamente de estos 17 países: Alemania Occidental, Australia, Austria, Bélgica, Brasil, Canadá, Dinamarca, España, Estados Unidos de América, Francia, Gran Bretaña, India, Italia, Países Bajos, Polonia, Suecia y Suiza.
2. De 165 artistas expuestos el 100% eran blancos.
3. Solamente habían 13 artistas mujeres.

Estos poco inclusivos datos hicieron que, exactamente un mes después, el 17 de junio de 1984 un grupo de mujeres artistas, curadoras, críticas e historiadoras, se reunieran afuera del Museo de Arte Moderno de Nueva York para protestar por la poca representación femenina y la falta de inclusión de la exposición.

La protesta fue como normalmente las conocemos: con pancartas, cartulinas pintadas, muchas personas reunidas en un mismo lugar coreando frases y haciendo mucho ruido. En medio de todo este caos conocido y planeado, un pequeño grupo de mujeres se dio cuenta de que realmente no estaban llamando la atención de los transeúntes, tampoco estaban haciendo repensar a todos aquellos visitantes, ni siquiera a ellos que entraban al museo les importaba lo que estaban haciendo.

¿Por qué? ¿Por qué nadie las volteaba a ver? ¿Por qué nadie se paraba a leer las pancartas? ¿Por qué no se unían? Puedo imaginarme que ellas se hicieron estas preguntas.

Este pequeño grupo se dio cuenta de que, si en serio querían llamar la atención de las personas y denunciar las injusticias, tenían que manifestarse de forma distinta:

“Nos dimos cuenta de que tenía que haber un nuevo tipo de arte activista que hiciera que las personas cambiaran de opinión sobre estos asuntos.”⁶⁴ Y no sólo se dieron cuenta de eso, sino que encontraron la fórmula perfecta para hacer que alguien cambiara de opinión.

Al poco tiempo de esta protesta, Frida y Kathe, participantes de esta, convocaron una reunión para hablar sobre la idea de formar un grupo y hacer posters para pegarlos en las calles. El resultado fueron dos posters, el primero decía: “¿Qué tienen estos artistas en común? Ellos permiten que su trabajo sea expuesto en galerías que exponen no más del 10% de artistas mujeres o ninguna en absoluto”⁶⁵. Después de la pregunta había una larga lista de algunos de los hombres más reconocidos en la escena del arte; el segundo poster decía: “Estas galerías exponen no más del 10% o absolutamente nada a artistas mujeres.”⁶⁶ seguido de una lista de galerías de arte de Estados Unidos. Ambos carteles fueron firmados por “La conciencia del mundo del arte.”⁶⁷

Una media noche del mes de mayo, estas mujeres salieron juntas a pegar los posters por el barrio de SoHo, de la ciudad de Nueva York. No se esperaban lo que

⁶⁴. Artspace, "Giving the art world hell since 1985": An Interview with the Guerrilla Girls, Artspace, 16 de diciembre de 2019, https://www.artspace.com/magazine/interviews_features/qa/giving-the-art-world-hell-since-1985-an-interview-with-the-guerrilla-girls-56368 . Traducido del original en inglés “*We realized that there had to be a new kind of activist art that would change people’s minds about these issues.*”

⁶⁵. Artspace, "Giving the art world hell since 1985": An Interview with the Guerrilla Girls, Artspace, 16 de diciembre de 2019. Traducido del original en inglés “*What do these artists have in common? They allow their work to be shown in galleries that show no more than 10% women artists or none at all.*”

⁶⁶. Guerrilla Girls, “NYC Recount”, POSTERS, STICKERS, BILLBOARDS, VIDEOS, ACTIONS: 1985-2023, Guerrilla Girls, 2015, <https://www.guerrillagirls.com/projects> . Traducido del original en inglés “*These galleries show no more than 10% women artists or none at all.*”

⁶⁷. Traducido del original en inglés “*Conscience of the art world*”.

ocurriría al día siguiente, en palabras de ellas: “Cuando esos dos posters llegaron a las calles de Nueva York en mayo de 1985 el infierno se desató”.⁶⁸

Con esos posters *Guerrilla Girls* anunciaron su llegada, aún no eran conocidas con ese nombre, pero sí como *La consciencia del mundo del arte*. La historia detrás de su nombre es esta:

“Es más fácil hacer el trabajo cuando eres clandestino, no oculto, pero clandestino.”⁶⁹

Tras su primer éxito, la gente empezó a hablar de ellas, se estaban volviendo famosas e incluso aquellas personas que lograban verlas en acción, pegando pósters por las calles de Nueva York, les pedían fotografías y esto las hizo pensar en disfrazarse para poder pasar desapercibidas. *Guerrilleras* era una palabra que usaban normalmente para definirse “Estábamos tratando de pensar en disfraces porque éramos guerrilleras (las luchadoras por la libertad) antes de ser gorilas (los animales).”⁷⁰ y fue así que en una de sus reuniones mientras algunas de ellas pensaban en el disfraz perfecto, otra de ellas escribía en un pizarrón la palabra *gorilla*⁷¹ en vez de *guerrilla*⁷². Esta confusión fonética fue perfecta para ellas porque las hizo pensar en dos cosas: “[...] estaba mostrando otro estereotipo de cómo los simios han sido siempre usados para disminuir a las personas y son totalmente mal

⁶⁸. Artspace, "Giving the art world hell since 1985": An Interview with the Guerrilla Girls, Artspace, 16 de diciembre de 2019. Traducido del original en inglés “*When those first two posters hit the streets of New York in May 1985 all hell broke loose.*”

⁶⁹. Amy Harrison, “Guerrilla In Our Midst”, Video de Vimeo, 1:04, publicado el 8 de abril de 2019, <https://vimeo.com/ondemand/guerrillasinourmidst>. Traducido del original en inglés “*It's easier to do the work when you are underground, not hidden, but underground.*”

⁷⁰. Sarkar, "Why feminist group Guerrilla Girls wears Gorilla masks", The Telegraph Online. Traducido del original en inglés “*We were trying to think of disguises because we were guerrillas (the freedom fighters) before we were gorillas (the animals).*”

⁷¹. *Gorila* en inglés.

⁷². En inglés ambas palabras se pronuncian de la misma forma, *gorilla*: /gə'ɹɪlə/ y *guerrilla* /gə'ɹɪlə/.

interpretados. Son criaturas muy poderosas, más fuertes que los humanos; y la idea de poder apilar todo eso y ponerlo sobre un cuerpo femenino fue muy tentador.”⁷³

Para probar su idea decidieron tomar un par de fotografías con máscaras de gorilas por las calles, y, sin buscarlo, las personas reaccionaron como ellas esperaban “Y en ese momento, alguien detrás de mí me miró sobre mi hombro y dijo “¡Esas son unas fotografías muy raras!” Y yo me quedé como “¡Okay, esto es! ¡Lo conseguimos!”⁷⁴

Además de ser perfectas para hacer a las personas hablar, la máscara les dio la posibilidad de mantenerse en el anonimato, algo muy valioso. Lo que ellas dicen al respecto es que “Somos un grupo anónimo y nuestro anonimato mantiene el foco en las problemáticas que señalamos en vez de en nuestras propias personas. El misterio atrae gente hacia nuestra causa.”⁷⁵

Usar la máscara les dio seguridad para poder hablar de todas las injusticias que ocurren dentro de museos y galerías de arte, sin tener que comprometer sus propias carreras artísticas o personales. Recordemos que este grupo se conforma únicamente de mujeres, así que el género fue siempre un factor importante para tomar la decisión de mantener su identidad oculta, “Siempre que una mujer se queja

⁷³. Sarkar, "Why feminist group Guerrilla Girls wears Gorilla masks", The Telegraph Online. Traducido del original en inglés “[...]it was claiming another stereotype as apes had always been used to diminish people and are completely misunderstood. They are very powerful creatures, stronger than humans and the idea of piling all of that on top of a female body was just too tantalizing.”

⁷⁴. Frida en Sarkar, "Why feminist group Guerrilla Girls wears Gorilla masks", The Telegraph Online. Traducido del original en inglés “And at that point, someone behind me looked over my shoulder and said, “Those pictures are really weird!” And I was like, “Okay, this is it! We got it!””

⁷⁵. Constanza Guariglia, "Guerrilla Girls: la resistencia feminista golpea el mundo del arte.", La Nación, Grupo de Diarios de América, 9 de noviembre de 2018, <https://www.lanacion.com.ar/cultura/guerrilla-girls-la-resistencia-feminista-golpea-el-mundo-del-arte-ni-d2189938/>

sobre algo, su vida es examinada. Manteniendo nuestras vidas en secreto, mantuvimos la atención en nuestro mensaje.”⁷⁶

Otra manera que tienen de proteger su identidad es que dentro del grupo⁷⁷ y para las intervenciones públicas es que toman el nombre de artistas fallecidas para usarlos como seudónimos, como un acto de honrarlas y tomarlas en cuenta por todos los años que no lo fueron⁷⁸. Algunos de los nombres⁷⁹ que han sido usados a lo largo de los años son: Frida Kahlo, Claude Cahun, Julia de Burgos, Audre Lorde, Ana Mendieta, Aphra Behn, Kathe Kollwitz, Bernice Abbott, Tina Modotti, Diane Arbus y Gertrude Stein.

¿Cómo trabajan?⁸⁰

Este grupo en el que han participado alrededor de 55 mujeres de todo el mundo, trabaja de manera colectiva, alejándose de los cánones antiguos donde los artistas son genios solitarios. Su forma de trabajo sigue tres líneas, “[...] primero, retorcer un tema y escribir un encabezado de una manera única e inolvidable, segundo pensar en una imagen escandalosa, y tercero, probar nuestro caso con

⁷⁶. Lila, "Guerrilla Girls: The Conscience of the Art World and Beyond.", Lila Interactions, vol. 1 , qtr. 2, (octubre-diciembre 2018),

<https://lilainteractions.in/guerrilla-girls-the-conscience-of-the-art-world-and-beyond/> . Traducido del original en inglés “*Any time a woman complains about something, her life is examined. By keeping our lives a secret, we keep the focus on our message.*”

⁷⁷. La página oficial de Guerrilla Girls es: <https://www.guerrillagirls.com> ,aquí podemos encontrar información acerca de su historia y fundación; todo su trabajo organizado de manera cronológica, desde su fundación al día de hoy; un apartado para contactarlas; y otro para acceder a su tienda en línea. Es una página web sumamente completa y sencilla de navegar. A lo largo de toda mi investigación fue una de mis fuentes principales de consulta.

⁷⁸. Guerrilla Girls, “Guerrilla Girls [videorecording] : secret identities”, video de NYU Libraries, 7:42, publicado en 1999, <https://sites.dlib.nyu.edu/hidvl/dz08ks43>

⁷⁹. Guerrilla Girls, “Guerrilla Girls [videorecording] : secret identities”, video de NYU Libraries. Lista de nombres obtenida del video Secret Identities.

⁸⁰. Al inicio de mi investigación intenté contactar al grupo mandando un correo a la dirección electrónica compartida desde su página web oficial. En este correo yo les platicué acerca de este trabajo de titulación y les pedí su apoyo para tener contacto directo con ellas y realizar alguna entrevista donde me contaran cómo trabajan. Desafortunadamente nunca tuve respuesta y decidí apoyarme en otras entrevistas ya publicadas.

estadísticas asesinas.”⁸¹ Y su fórmula perfecta es hacer todo con humor, pues han descubierto que:

Nos dimos cuenta que algunas veces el humor es la única manera en la que un grupo oprimido puede vengarse. Pero cuando empezamos a usar el humor en el trabajo y nos dimos cuenta de que en realidad tenía un poder para comunicar, también nos dimos cuenta que si puedes hacer que alguien que no está de acuerdo contigo, se ría sobre un asunto, como que ya tienes un gancho en su cerebro. Y cuando ya tienes su atención, puedes golpearlos con un montón de información, y ahí tienes otra oportunidad de hacer que cambien de opinión.⁸²

El resultado de este trabajo queda plasmado en pósters, calcomanías, espectaculares, videos, banners y acciones; que tienen en común la accesibilidad, la característica de ser reproducibles y portátiles; cuando cualquier persona puede ser poseedora de alguno de sus trabajos, les están haciendo partícipes de su trabajo: “Todos pueden poseer alguno de nuestros pósters. Nosotras queremos hablarle a las personas de una manera fácilmente digerible, y queremos producir algo donde todos puedan ser parte de.”⁸³

Desbloqueando mi Guerrilla Girl interior

Ahora les presentaré una de mis acciones favoritas de ellas y la razón de este trabajo, *Guerrilla Girls X The Illuminator*, la cual forma parte de la serie del 2015

⁸¹. Artspace, “Giving the art world hell since 1985”: An Interview with the Guerrilla Girls. “Traducido del original en inglés “[...] *first, twisting an issue around and writing a headline in a unique, unforgettable way; second, thinking up an outrageous visual; and third, proving our case with killer statistics.*”

⁸². Sarkar, "Why feminist group Guerrilla Girls wears Gorilla masks, The Telegraph Online. Traducido del original en inglés “*But when we started using humor at work and realized that it had an actual power to communicate, we also realized that if you can make someone who disagrees with you to laugh at an issue, you kind of have a hook inside their brain. And when you get their attention, you can slam them with some information, you have another chance to change their minds.*”

⁸³. Tate, “Guerrilla Girls – ‘You Have to Question What You See’. Artist Interview. Tate Shots”, Video de Youtube, 6:57, publicado el 5 de octubre de 2018,

https://www.youtube.com/watch?v=8uKq7hb2yoo&t=48s&ab_channel=Tate . Traducido del original en inglés “*Everyone can own a poster of ours. We want to talk in a way that people can digest easily and we want to produce something that everybody can be part of.*”

Dear Art Collector, conformada por dos acciones. Esta última tuvo sus inicios en 1986 con el poster *Dearest Art Collector*, que tenía este mensaje: “Querido coleccionista de arte: Nos ha llamado la atención que tu colección, como la mayoría, no contiene suficiente arte hecho por mujeres. Sabemos que te sientes terrible al respecto y que rectificarás la situación inmediatamente. Todo nuestro amor, Guerrilla Girls.”⁸⁴

La primera de las acciones de *Dear Art Collector* se llamó *Campaña de pega de calcomanías en la ciudad de Nueva York (NYC Stickers Campaign)*, consistió en regalar a transeúntes y museo asistentes; así como pegar calcomanías en museos, como el *Whitney*, y en las calles del barrio de Chelsea de Nueva York, tres diferentes tipos de calcomanías que tenían los siguientes mensajes escritos⁸⁵:

1. Querido coleccionista de arte: ¡El arte es taaan caro! ¡Incluso para millonarios! ¡Nosotras entendemos completamente por qué no le puedes pagar a todos tus empleados un salario mínimo!
2. Querida galería de arte: ¡Vender arte es taaan caro! ¡No me sorprende que no le puedas pagar a todos tus empleados un salario mínimo!
3. Querido museo de arte: ¡El arte es caro como también lo es construir nuevos edificios! ¡Nosotras entendemos totalmente porque no le puedes pagar a todos tus empleados un salario digno!

⁸⁴. Guerrilla Girls, “Dearest Art Collector”, POSTERS, STICKERS, BILLBOARDS, VIDEOS, ACTIONS: 1985- 2023, Guerrilla Girls, 1986, <https://www.guerrillagirls.com/projects> . Traducido del original en inglés “*Dearest Art Collector: It has come to our attention that your collection, like most, does not contain enough art by women. We know that you feel terrible about this and will rectify the situation immediately. All our love, Guerrilla Girls.*”

⁸⁵. Guerrilla Girls, “Billionaire Stickers Campaign, NYC.”, POSTERS, STICKERS, BILLBOARDS, VIDEOS, ACTIONS: 1985- 2023, Guerrilla Girls, 2015, <https://www.guerrillagirls.com/projects> . Mensajes originales: “*Dear Art Collector: Art is sooo expensive! Even for billionaires! We completely understand why you can't pay all your employees a living wage!; Dear Art Gallery: Selling art is sooo expensive! No wonder you can't pay all your employees a living wage!; Dear Art Museum: Art is expensive so is constructing new buildings! We totally get why you can't pay all your employees a living wage!*”

La segunda acción es la que nos interesa aquí: *Guerrilla Girls X The Illuminator* fue un proyecto en colaboración con *The Illuminator*, un colectivo de arte activista de la ciudad de Nueva York, ellos definen su trabajo como “(estar) Prendiendo una luz en los asuntos urgentes de nuestros tiempos.”⁸⁶ Lo cual consiste en “[...] enfocar la atención con intervenciones-proyecciones hacia diferentes crisis urgentes que nos confrontan, apoyando la lucha continua para crear un mundo más justo, pacífico y sostenible”.⁸⁷

Ambos colectivos comparten la lucha social y el interés por llevar asuntos importantes a la vista de todos. Así fue como *Guerrilla Girls* y *The Illuminator* se unieron para trabajar en el proyecto *Guerrilla Girls X The Illuminator*.

Las chicas nos cuentan en el video *Guerrilla Girls Not Ready To Make Nice*⁸⁸ las ideas que las movieron para llevar a cabo esta intervención: comienzan con una frase que definitivamente nos dejará pensando “[...] el mundo de los artistas es genial, ¡pero el mundo del arte apesta!”⁸⁹, y esto es porque las personas más ricas son las que están controlando los museos; haciendo que el poder se centre en este grupo reducido, que son a la vez quienes deciden qué artistas y qué obras se exhiben dentro de los museos; también nos dicen que, desafortunadamente, el mundo del arte se trata sobre dinero, y sobre la producción de obras de arte que son vistas y vendidas como objetos de lujo .

⁸⁶. “About”, The illuminator Org. Traducido del original en inglés “*Shining a light on the urgent issues of our time.*”

⁸⁷. “About”, The illuminator Org. Traducido del original en inglés “[...] *calls attention to the many urgent crises that confront us, in support of the ongoing struggle for a more just, peaceful and sustainable world.*”

⁸⁸. 22 Months, “Guerrilla Girls - Not Ready to Make Nice”, vídeo de Vimeo.

⁸⁹. 22 Months, “Guerrilla Girls - Not Ready To Make Nice”, video de Vimeo. Traducido del original en inglés “[...] *the world of artists is great, but the art world sucks!*”

La reproducción de esta intervención-proyección, como el colectivo *The Illuminator* llama a estas acciones, ocurrió meses antes, y el resultado final, como mencioné anteriormente, sucedió así: una noche en la que el *Museo Whitney* de Nueva York había organizado un evento, se vio en la pared de enfrente una proyección digital con el siguiente mensaje: “¡El arte es taaan caro! Incluso para multimillonarios. ¡Entendemos totalmente porque no le puedes pagar a todos tus empleados un salario mínimo!⁹⁰” seguido de los nombres de *Guerrilla Girls* y #theilluminator99 como firmas.

Y pasó justo lo que tenían planeado⁹¹, que al momento en que las personas salieron del *Museo Whitney*, después de haber tenido la experiencia de ver arte, se encontraron con una pared hablándoles, diciéndoles algo que no necesariamente querían saber.

Lo curioso es que esta intervención-proyección solamente fue exitosa por la presencia de los transeúntes y asistentes al museo, que de manera automática podemos reconocerlos como espectadores.

¿Entonces...*Gorila Girls* o *Guerrilla Girls*? Serán *Gorila Girls* desde su máscara de gorila tan característica, que se ha convertido en su imagen pública y parte de su identidad; pero desde su trabajo y su constante lucha por la justicia en el arte, serán *Guerrilla Girls*.

⁹⁰. GUERRILLA GIRLS, “Guerrilla Girls and the Illuminator Collective 5.2.2015”, video de Youtube. Traducido del original en inglés “Art is sooo expensive! Even for billionaires. We totally get why you can’t pay all your employees a living wage”

⁹¹. 22 Months, “Guerrilla Girls - Not Ready to Make Nice”, video de Vimeo.

CAPÍTULO III

Definiendo y encontrando a los espectadores

Espectadores sin saberlo

Ese sábado por la noche varias personas fueron espectadores de la misma intervención artística. Algunas de estas tenían en común haber asistido al evento celebrado la noche de este sábado en el *Museo Whitney*, y otras, lo único que tenían en común era que se encontraban caminando por la misma calle a la misma hora. El elemento sorpresa es lo que los une en un mismo grupo, para mí: (espectadores) la expectativa.

¿Pero se puede ser espectador sin saberlo?

La palabra espectador tiene sus raíces en la palabra latina *spectator, spectatoris* cuyo significado es “[...] el que tiene el hábito de mirar y observar, [...] observador, contemplador, también el que ha contemplado algo y puede servir como testigo y todo aquel apreciador crítico de algo. [...] “el que contempla un espectáculo público”, especialmente teatral, pero también otros.”⁹²

Por sus raíces y por el significado etimológico sí podríamos categorizar a estas personas (testigos) como espectadores, pues cumplen con todo lo que esta definición propone: por un lado las personas sí observaron la proyección en la pared de enfrente del museo; también son testigos de que esa intervención sucedió esa noche. Acerca de su papel como apreciadores críticos, no estoy 100% segura, pues a pesar de buscar, no encontré algún testimonio, pero puedo suponer que lo fueron,

⁹². Diccionario etimológico en línea, “Espectador”, <http://etimologias.dechile.net/?espectador>

pues el mensaje, como todos los mensajes que *Guerrilla Girls* hacen públicos, dicen algo que no sabíamos y que hubiéramos preferido no saber; y por último, sí son personas que contemplaron un espectáculo público.

Ahora, me gustaría revisar la definición de *espectador* del Diccionario de Teatro de Patrice Pavis. Lo primero que quiero resaltar es la distinción que hace entre *espectador* y *público*, nombrándolos como “[...] espectador como individuo y el público como agente colectivo.”⁹³, que se distinguen porque “El espectador-individuo es portador de códigos ideológicos, mientras que la platea⁹⁴ constituye a veces una entidad, un cuerpo que reacciona en bloque (participación).”⁹⁵ Entonces el espectador reacciona y vive un espectáculo de manera independiente, según sus referencias y experiencias. Para el autor, “La tarea (y el placer) del espectador consiste en efectuar sin tregua una serie de micro opciones, de mini acciones, para focalizar, excluir, combinar, comparar.”⁹⁶

Para aclarar este argumento, Pavis nos comparte esta cita de Bertolt Brecht, y que agrego aquí porque no puede ser más pertinente: “El efecto de la performance artística sobre el espectador no es independiente del efecto del espectador sobre el artista. En el teatro, el público regula la presentación.”⁹⁷ Entonces el espectador es consciente de las convenciones que son planteadas, pero tiene absoluta libertad de aceptarlas o no; y es en ese espacio de libertad entre la platea y el escenario en donde el espectáculo se ve regulado por el público. O dicho en otras palabras, en

⁹³. Pavis, *Diccionario del teatro*, 180.

⁹⁴. Haciendo referencia al público, pues la platea es el espacio comúnmente conocido que ocupa el público dentro de un recinto teatral.

⁹⁵. Pavis, *Diccionario del teatro*, 180.

⁹⁶. Pavis, *Diccionario del teatro*, 181.

⁹⁷. Pavis, *Diccionario del teatro*, 181.

donde el espectador tiene un efecto directo sobre el artista, pues es este el que puede decidir salirse de toda convención y romper la burbuja de la ficción, o como dice Breyer (y como revisaremos más adelante en palabras de Dubatti) romper el espacio de veda.

Hasta ahora ninguna de las definiciones ha respondido con precisión mi duda sobre ser espectador sin saberlo. Si bien ambas hablan de un espectáculo, ninguna habla acerca de la decisión de adquirir la cualidad de espectador. La proyección fue inesperada para quienes la observaron, en las personas no hubo una decisión premeditada sobre ser espectador ni un acuerdo al respecto. Sin embargo, lo fueron.

¿Cómo saber si son espectadores de un acontecimiento teatral?

¿Qué fue lo que observaron?

Como se mencionó anteriormente, Jorge Dubatti en su libro *El convivio teatral. Teoría del teatro comparado*, desmenuza el acontecimiento teatral y propone que está compuesto de tres *subacontecimientos*: el acontecimiento convivial, el acontecimiento de lenguaje o acontecimiento poético, y el acontecimiento de constitución del espacio del espectador.⁹⁸ Estos por separado son tan importantes como en conjunto, pues sólo si los tres están presentes, cumpliendo sus implicaciones individuales, es que entonces podemos referirnos a un acontecimiento teatral.

Si bien mi lógica me decía que podía solo hablar de los espectadores para poder

⁹⁸. Jorge Dubatti, *El Convivio Teatral. Teoría del Teatro Comparado* (Argentina: ATUEL, 2003), 16 <https://www.scribd.com/document/421488180/EL-CONVIVIO-TEATRAL-JORGE-DUBATTI>

definir a un acontecimiento teatral, las ideas del autor me dieron otro panorama. Entre esas, la siguiente: “La idea de espectáculo y de espectador no implican necesariamente teatralidad. En consecuencia, no es la condición aislada de espectador lo que determina la teatralidad sino lo que la completa concatenadamente con los procesos convivial y poético.”⁹⁹ A continuación revisaré los tres *subacontecimientos*, y con esta información analizaré el acontecimiento de mi interés: la proyección de *Guerrilla Girls* y *The Illuminator*.

Acontecimiento convivial - *Sin convivio no hay teatro*¹⁰⁰

Empezando con que el convivio puede ser definido como: “[...] una práctica de socialización de cuerpos presentes, de afectación comunitaria, y significa una actitud negativa ante la desterritorialización sociocomunicacional propiciada por las intermediaciones técnicas [...]”¹⁰¹ La última idea sobre la actitud negativa se refiere a que “[...] el teatro no acepta ser televisado ni transmitido por satélite o redes ópticas ni incluido en internet o chateado.”¹⁰², pues este “Exige la proximidad del encuentro de los cuerpos en una encrucijada geográficotemporal[...]”¹⁰³ Los cuerpos que se reúnen en un mismo espacio y tiempo son los de los actores, el público y los técnicos, “En el convivio no sólo resplandece el aura de los actores: también la del público y los técnicos.”¹⁰⁴

Si bien me parecía confuso el término de *aura* propuesto por Walter Benjamin y que

⁹⁹. Dubatti, *El Convivio Teatral. Teoría del Teatro Comparado*, 16.

¹⁰⁰. Dubatti, *El Convivio Teatral. Teoría del Teatro Comparado*, 17.

¹⁰¹. Dubatti, *El Convivio Teatral. Teoría del Teatro Comparado*, 17.

¹⁰². Dubatti, *El Convivio Teatral. Teoría del Teatro Comparado*, 17.

¹⁰³. Néstor García Canclini, *De las identidades en una época postnacionalista*, Cuadernos de Marcha, N° 101 (enero de 1995) citado en Dubatti, *El Convivio Teatral. Teoría del Teatro Comparado*, 17.

¹⁰⁴. Dubatti, *El Convivio Teatral. Teoría del Teatro Comparado*, 18.

está tan presente dentro del *subacontecimiento* 'convivio', pude terminar de entenderlo a partir de que Dubatti recupera el testimonio de Beatriz Sarlo.

[...] Hay algo que aprendí en Walter Benjamín: el riesgo que tiene el teatro me fascina [...] el riesgo de la equivocación, la cosa de que los actores se están moviendo en la cuerda floja. Es lo que Benjamín llama el aura. [...] En el teatro, el aura está en la presencia inmediata de los cuerpos. Hay mucha gente que dice que no tolera el teatro porque están los actores; lo que no toleran es el aura, esa cosa magnética que tienen los cuerpos de los actores [...]¹⁰⁵

El convivio y la reunión aurática comparten las mismas coordenadas cronotópicas, pues esta última sucede tan pronto inicia el convivio, dura lo que éste dura y finalizan al mismo tiempo, desapareciendo, esfumándose. Esta manera distintiva de terminar es la que distingue al teatro de otro tipo de arte, y que lo dota de la suerte (o no) de ser efímero.

Con la claridad sobre lo que el convivio engloba, ahora analizaré el acontecimiento que me interesa, únicamente en relación al convivio, es decir como un acontecimiento convivial. Hablemos sobre la *presencia de cuerpos presentes, de afectación comunitaria*; las personas que por casualidad se encontraron en el mismo espacio y tiempo, que se volvieron espectadores son eso, son cuerpos presentes que de manera grupal e individual, pudieron verse afectados. Usando las palabras del autor, resplandeció el aura de los espectadores, y debido a las nuevas conexiones que entre ellos se generaron, hubo una reunión aurática.

¹⁰⁵. Dubatti, *El Convivio Teatral. Teoría del Teatro Comparado*, 17 y 18.

Acontecimiento de lenguaje o acontecimiento poético - *El lenguaje poético*

Este acontecimiento sucede mientras que el convivio está sucediendo, por lo tanto implica de manera total el cuerpo y el aura de los actores. El autor Jorge Dubatti cita a diferentes autores para definirlo, entre ellos a Bauza quien se refiere a este lenguaje como: “[...] una desviación, [...] una physis poética, diversa de la physis natural.”¹⁰⁶ O dicho en otras palabras, este lenguaje poético sucede cuando “El poeta [...] a la vez que asume el mundo, crea otro situado en la esfera del arte.”¹⁰⁷

Para entenderlo mejor quiero concentrarme en esta última oración, empezando por reconocer a los actores como *el poeta*. El mundo que el actor asume es este que conocemos y en donde él mismo se asume como actor. ¿Pero cómo es capaz de crear otro? El otro mundo sólo se puede situar en el arte, como un espacio, valga la redundancia, poético; un lugar de creación y fabricación. Y es ahí en donde la palabra y el cuerpo del actor tejen juntos otro universo. “[...] los materiales verbales y no verbales se constituyen en signos que fundan-nombran-describen un mundo de representación y sentido[...].”¹⁰⁸

Esta creación de un otro mundo sucede de manera consciente, y de ninguna manera excluye a esta consciencia. Entonces, al ocurrir “[...] produce una amplificación del mundo, funda nuevos territorios del ser y es eso lo que distingue al teatro de otras formas de espectacularidad que podemos definir como "parateatrales"”.¹⁰⁹

¹⁰⁶. Hugo F. Bauzá, *Voces y visiones. Poesía y representación en el mundo antiguo* (Buenos Aires: Biblos, 1997), 43 citado en Dubatti, *El Convivio Teatral. Teoría del Teatro Comparado*, 20.

¹⁰⁷. Bauzá, *Voces y visiones. Poesía y representación en el mundo antiguo* (Buenos Aires: Biblos, 1997), 40- 41 citado en Dubatti, *El Convivio Teatral. Teoría del Teatro Comparado*, 20.

¹⁰⁸. Laura Cerrato, “Palabras Preliminares”, *Beckettiana*, n.º 12 , (Buenos Aires: 1992), citado en Dubatti, *El Convivio Teatral. Teoría del Teatro Comparado*, 20.

¹⁰⁹. Dubatti, *El Convivio Teatral. Teoría del Teatro Comparado*, 21.

Ahora pondré en cuestión la proyección de *Guerrilla Girls* para saber si tuvo como *subacontecimiento* el lenguaje poético. ¿En qué mundo estaba proyectado el mensaje: “¡El arte es taaan caro! Incluso para multimillonarios. ¡Entendemos totalmente porque no le puedes pagar a todos tus empleados un salario mínimo!”¹¹⁰?

Me hago esta pregunta porque la decisión de las personas de convertirse en espectadores es nula. Ya que todos fueron tomados por sorpresa, este acontecimiento sucede sin requerir la creación de un otro mundo, en palabras de Jorge Dubatti “[...] no instaura(n) un mundo otro paralelo al mundo sino que acontece(n) en la esfera ontológica de lo real intersubjetivo.”¹¹¹

El acontecimiento expectatorial – Desde el espacio de veda

Recordemos que este tercer *subacontecimiento* sucede también, de manera simultánea a los dos anteriores. Entonces cuando se crea el lenguaje poético, o el otro mundo, se genera a la vez “[...] un espacio de veda (Breyer) o espacio de reserva del teatro[...].”¹¹²

Este espacio lo visualizo como una tierra de nadie que permite dos cosas: primero que los actores puedan crear otro mundo; y lo segundo, que permite que las personas se puedan convertir en espectadores. Usando las palabras de Breyer, ese espacio de veda es una línea divisoria, una frontera amigable que abre posibilidades poéticas, como ya vimos, pero también posibilidades expectatoriales en tanto que las personas puedan adquirir la cualidad de espectadores: “El espectador se

¹¹⁰. GUERRILLA GIRLS, “Guerrilla Girls and the Illuminator Collective 5.2.2015”, video de Youtube. Traducido del original en inglés “Art is sooo expensive! Even for billionaires. We totally get why you can’t pay all your employees a living wage”

¹¹¹. Dubatti, *El Convivio Teatral. Teoría del Teatro Comparado*, 21.

¹¹². Dubatti, *El Convivio Teatral. Teoría del Teatro Comparado*, 21.

constituye como tal a partir de la línea que lo separa ópticamente del universo otro de lo poético.”¹¹³

Para que el espacio de la expectación exista, entendido entonces como “[...]un espacio complementario al poético[...].”¹¹⁴ tienen que ocurrir una serie de eventos: las personas deben asistir a la obra poética; ser testigos de lo que suceda; contemplarlo; y verse afectados externamente por la creación del lenguaje poético. “La asistencia al advenimiento y devenir de ese mundo, la testificación de ese acontecer, la contemplación y afección del universo de lenguaje desde fuera de su régimen óptico constituye el tercer acontecimiento o la instauración de un espacio complementario al poético: el de la expectación.”¹¹⁵

Imaginando el efecto en las personas que fueron testigos y espectadores de la proyección de *Guerrilla Girls*, me doy cuenta primero que el espacio de veda no existe como lo hemos visto, si no que hay una distancia entre el mensaje proyectado y las personas, ya que las personas están de un lado de la calle y la proyección del otro. Este espacio físico permitió que la lectura fuera posible, y que en el caso de los asistentes al museo pudieran leer este mensaje desde la puerta de salida, resultando en la activación de los transeúntes hacia un cuestionamiento del salario de los empleados del *Whitney*, y su implicación por asistir o no al recinto.

Pensemos en qué hubiera pasado si ese mensaje hubiera sido proyectado a una altura de 1.60 metros en la pared de enfrente, las personas hubieran seguido caminando; tal vez algunas se hubieran detenido a leer; pero posiblemente alguien se hubiera acercado lo suficiente a la pared para tener el mensaje proyectado en su

¹¹³. Dubatti, *El Convivio Teatral. Teoría del Teatro Comparado*, 21.

¹¹⁴. Dubatti, *El Convivio Teatral. Teoría del Teatro Comparado*, 21.

¹¹⁵. Dubatti, *El Convivio Teatral. Teoría del Teatro Comparado*, 21.

cuerpo; o tal vez alguien hubiera decidido buscar el proyector que lo hizo posible. Definitivamente no hubiera existido una *veda*.

Entonces existe solamente un espacio generado físicamente entre las personas y lo que están viendo, una distancia generada *artificialmente*; que hace posible la existencia de espectadores, pero no de espectadores de un acontecimiento teatral, como en un inicio yo lo había pensado.

¿De qué son espectadores?

Cuando el espacio de veda desaparece deja de ser teatro y se convierte en un espectáculo parateatral. “No hay teatro sin función espectacular, sin espacio de veda, sin separación óptica entre espectáculo y espectador. Si el acontecimiento espectacular deja de devenir, el teatro se transforma en práctica espectacular de la parateatralidad y el arte se fusiona con la vida”¹¹⁶.

Lo que distingue, entonces, al espectáculo parateatral es que “[...] quien observa se encuentra en el mismo nivel de realidad que el acontecimiento observado.”¹¹⁷ Al compartir realidades los espectadores se vuelven partícipes de lo que ellos están observando. Si bien este tipo de espectáculo comparte con el teatral tener una política de la mirada, la diferencia es que, en el acontecimiento parateatral la organización de la mirada sucede sólo en este mundo, no se crea un otro en donde suceda.

Como ya revisamos en la proyección de *Guerrilla Girls* no suceden los tres *subacontecimientos* propuestos en el libro *El Convivio Teatral* que hacen que un

¹¹⁶. Dubatti, *El Convivio Teatral. Teoría del Teatro Comparado*, 23.

¹¹⁷. Dubatti, *El Convivio Teatral. Teoría del Teatro Comparado*, 22.

acontecimiento pueda ser considerado como teatral. Pero tampoco puedo definirlo como un parateatral a pesar de reconocer que los transeúntes, quienes observan, están en la misma realidad de la proyección¹¹⁸; que ésta tiene una óptica de la mirada; y de que los espectadores existen como testigos y partícipes; porque en este caso sí existió un espacio de veda, tanto que hay una distancia entre los transeúntes y lo que se mira, deviniendo en la figura del espectador y en la expectación.

¹¹⁸. Dubatti, *El Convivio Teatral. Teoría del Teatro Comparado*, 22. Característica del hecho parateatral.

CAPÍTULO IV

Expectaciones y espectadores

En este capítulo final hago un análisis del espectador y de la expectación; primero en el museo *Whitney*, y después de la proyección de *Guerrilla Girls*. Mis objetivos son dos, el primero entender cómo el espectador se modifica por el espacio, y el segundo es reconocer una expectación liminal entre estas dos prácticas artísticas. El análisis y mis resultados están hechos a partir de la conferencia de Jorge Dubatti *Expectatorialidad, expectación, expectativas, transexpectación*¹¹⁹, realizada en octubre del 2022.

Hay dos temas: la expectación (liminal), y el espectador (con la capacidad de transformación); sin embargo estoy convencida de que no se puede hablar de uno sin mencionar al otro, por lo que he decidido empezar por la expectatorialidad para entender de dónde viene y lo que significa la palabra *expectación*.

La expectatorialidad la define el autor como lo que tienen en común todas las prácticas de expectación, “[...] es lo que las transversaliza.”¹²⁰ De esta, se desprende la palabra expectación, definida como: el pluralismo de expectativas (social, teatral, cinematográfica, museográfica, convivial, tecnovivial, activista, etc.) Los componentes de este pluralismo se pueden diferenciar desde mínimo ocho ejes (diferencias específicas): la praxis, el acontecimiento, la experiencia, la

¹¹⁹. Instituto de Artes del Espectáculo UBA, “Conferencia de Jorge Dubatti: ‘Expectatorialidad, expectación, expectativas, transexpectación’”, video de Youtube.

¹²⁰. Instituto de Artes del Espectáculo UBA, “Conferencia de Jorge Dubatti: ‘Expectatorialidad, expectación, expectativas, transexpectación’”, video de Youtube.

epistemología, las pedagogías, los saberes, las tecnologías y las políticas. Sin embargo, “Se pueden encontrar zonas de liminalidad entre expectativas.”¹²¹

Lo cual se refiere a que éstas pueden cruzarse y mezclarse. Dicha zona es la que particularmente me interesa: la liminalidad de la expectación museográfica del museo *Whitney* y del activismo de la proyección de *Guerrilla Girls*, ahondaremos en este tema un poco más adelante.

En el fenómeno de la expectación necesitamos a un sujeto que lleve a cabo la acción de espectar, o sea a un espectador.

De acuerdo a la noción de Dubatti, el espectador no se reduce únicamente a lo que hoy conocemos como teatro, si no que este concepto se amplía a las artes escénicas, este término “[...] no implica necesariamente ni territorialidad compartida ni reunión convivial [...]”¹²² El autor define a las artes escénicas como “Toda aquella práctica en la que se verifique, de manera completa o fragmentaria, continua o discontinua, la matriz de acontecimiento convivio + poiesis corporal +expectación.”¹²³ Lo que quiere decir que estas tres partes que configuran el acontecimiento no tienen que suceder al mismo tiempo ni en el mismo lugar. Dentro de las artes escénicas podemos encontrar dos subdivisiones: aquellas que implican un convivio y aquellas que no. Algunos ejemplos de las artes escénicas son: las

¹²¹. Instituto de Artes del Espectáculo UBA, “Conferencia de Jorge Dubatti: ‘Expectatorialidad, expectación, expectativas, transexpectación’”, video de Youtube.

¹²². Jorge Dubatti, “Teatro-Matriz y Teatro Liminal: la liminalidad constitutiva del acontecimiento teatral”, *CENA* No.19 (2016), https://www.researchgate.net/publication/320760891_TEATRO-MATRIZ_Y_TEATRO_LIMINAL_LA_LI_MINALIDAD_CONSTITUTIVA_DEL_ACONTECIMIENTO_TEATRAL

¹²³. Jorge Dubatti, “Teatro-Matriz y Teatro Liminal: la liminalidad constitutiva del acontecimiento teatral”.

proyecciones, hologramas, happenings, circo, acciones políticas, intervenciones urbanas, entre otros.

En este caso la proyección de *Guerrilla Girls* implica un convivio sobre todo entre los espectadores, y secundariamente podemos pensarlo también entre quienes encendieron el proyector y los espectadores; existe una poiesis corporal fragmentaria ya que no hay un cuerpo presente realizando una acción, los cuerpos que podemos observar son únicamente de los espectadores; y por último la expectación que en la proyección es nuestra pieza clave.

Regresando a la figura de espectador, hay que entenderlo como quien está a la espera de que algo suceda, se deja organizar la mirada y a la vez organiza la mirada de otro. Jorge Dubatti habla del espectador de una manera muy completa, mencionando las diferentes dimensiones que existen a su alrededor:

El espectador entendido como: quien observa con atención, a la espera de que alguien que lleva adelante una acción, que se deja organizar la mirada por otro y a la vez organiza la mirada (dimensión teatralidad), que instaura una existencia de mundo (dimensión ontológica) sea cotidiana o extracotidiana, que genera comunicación (dimensión semiótica), y a la par que observa y es observado (dimensión de igualación o democratización) en tanto que vivimos en una red de miradas.¹²⁴

Esta definición amplía el quehacer del espectador, haciéndolo ver como un sujeto activo, un poco contrario a lo que uno podría pensar respecto a la generalidad de la acción de esperar a que suceda algo. A continuación desmenuzaré las dimensiones de las que habla el autor, ejemplificando cada una con mi objeto de estudio, la proyección frente al *Whitney*.

¹²⁴. Instituto de Artes del Espectáculo UBA, “Conferencia de Jorge Dubatti: ‘Expectatorialidad, expectación, expectativas, transexpectación’”, video de Youtube.

Dimensión de teatralidad: Sucede por que existe una política de la mirada, es decir que, por un lado, el espectador se deja organizar la mirada y por el otro el organiza la mirada a un otro.

A través de dicha proyección las *Guerrilla Girls* están organizando la mirada de los transeúntes y museo asistentes, primero porque al proyectar el mensaje visualmente iluminaron una pared de un edificio, que en medio de la oscuridad de la noche es imposible de ignorar. A pesar de ubicarse en Nueva York, conocida como la ciudad que nunca duerme, por la cantidad de luz que tiene, la oscuridad es evidente, es imposible pasar por alto un foco lumínico tan grande. Políticamente también están organizando la mirada de estas personas, primero al compartir públicamente información sin una previa demanda, y después porque el peso de este mensaje en sí mismo es político, es un dato sobre la injusticia salarial cometida por lugares donde abunda el dinero.

Ahora veámoslo desde la otra cara, ¿cómo es que los espectadores, en este caso accidentales, están organizando la mirada? Por el contexto en el que se encontraron: personas reunidas con diferentes historias, pero reunidas alrededor de este museo, organizaron uno a uno la mirada del otro al hacer de esta acción una que la gente quiere ver.

Dimensión ontológica: Esta dimensión se refiere a la generación de un acontecimiento en la vida, el espectador está espectando algo que modificará su existencia, acontece la vida misma.

El acontecimiento generado es la proyección sorpresa de este mensaje. A algunas personas probablemente las modificó más, hay personas más empáticas que otras. Pero incluso a aquellas cuyo caso no fue la empatía, seguramente el asombro al ver la pared iluminada y enterarse de una realidad injusta sin haberla pedido, sí los afectó.

Dimensión semiótica: Existe por la generación de lenguaje y de comunicación en el espectador a partir de ser partícipe de la expectación.

En el video *Guerrilla Girls: Not Ready to Make Nice*¹²⁵ pude observar en algunos de los espectadores esta generación de lenguaje y de comunicación posterior a la expectación, expresada con personas tomando fotografías y hablando entre ellas.

Dimensión de igualación o dimensión de democratización: Es la dimensión en la que vivimos pues, aunque no queramos nuestra consciencia nos hace vivir en una red de miradas.

En esa noche puedo imaginar las miradas compartidas en busca del proyector, quizá de las *Guerrilla Girls*, o simplemente de alguien a quien responsabilizar por lo que estaban leyendo; y también las miradas sorprendidas buscando otros ojos en donde encontrar un segundo de reflexión.

Para concluir esta presentación de la expectartorialidad, la expectación y el espectador, quiero mencionar algo en lo que Dubatti hace hincapié “Siempre que hay expectación hay teatralidad, pero no siempre que hay expectación hay

¹²⁵. 22 Months, “Guerrilla Girls - Not Ready to Make Nice”, vídeo de Vimeo.

teatro.”¹²⁶ Retomando los capítulos anteriores y para entender el fin de este, es muy importante entender a estos dos conceptos como autónomos y reconocer la teatralidad como un fenómeno social, que sí involucra una expectación, pero que va más allá de las prácticas artísticas. “Puede haber expectación en prácticas sociales, artísticas. La expectartorialidad no es sinónimo de teatro, no se le puede llamar expectación teatral a todas las expectativas.”¹²⁷

Guerrilla Girls y el Whitney

Para poder hablar de la expectación museográfica, la que sucede dentro del museo, es preciso entender primero cuál es la relación que tienen las *Guerrilla Girls* con los museos, y específicamente con el *Whitney*, para comprender su motor de acción.

La preocupación de *Guerrilla Girls* hacia las injusticias artísticas, sociales y de género dentro de los museos y galerías de arte es publicada por primera vez en 1986 con el póster *Sólo 4 galerías comerciales en N.Y exhiben mujeres negras* (título original en inglés: *Only 4 commercial galleries in N.Y show black women*). A ese le siguieron otros más que hablaban sobre la falta de exhibición de mujeres artistas y artistas pertenecientes a una minoría. Un año después, en 1987 mientras sucedía la Bienal del museo *Whitney*, las *Guerrilla Girls* fueron invitadas por el restaurante The Clocktower, a realizar una exhibición sobre este evento, ellas decidieron mostrar información sobre la bajas cifras de mujeres y artistas de color expuestos en el evento, este fue el comienzo de la relación entre ellas y este específico museo.

¹²⁶. Instituto de Artes del Espectáculo UBA, “Conferencia de Jorge Dubatti: ‘Expectatorialidad, expectación, expectativas, transexpectación’”, video de Youtube.

¹²⁷. Instituto de Artes del Espectáculo UBA, “Conferencia de Jorge Dubatti: ‘Expectatorialidad, expectación, expectativas, transexpectación’”, video de Youtube.

Para 1989 crearon el póster *Código ético de las Guerrilla Girls para museos de arte*, donde visualizaron otras de las realidades que suceden dentro de los museos. El póster muestra 10 normas escritas con un lenguaje antiguo, visualmente expuestas talladas en una roca. Las normas se mofan de la realidad de los museos en Estados Unidos, y sarcásticamente son usadas para mostrar lo que no se debe hacer. El póster dice lo siguiente¹²⁸:

1. No serás patrono de un museo y al mismo tiempo accionista mayoritario de una de las principales casas de subastas.
2. Un curador no expondrá obras de ningún Artista con el que haya mantenido relaciones sexuales. Tampoco de artistas que hayan mantenido relaciones sexuales con su galerista, salvo que dichas relaciones se plasmen explícitamente en una etiqueta en la pared a unos 20cm de la obra expuesta.
3. No organizarás más de tres retrospectivas de ningún artista cuyo galerista sea hermano del comisario jefe.
4. No limitarás tu patronato a directores corporativos, empresarios ricos ni parásitos sociales. Destinarás al menos el 0.001% a artistas que representen las proporciones raciales y de género de la población de los EEUU.
5. No permitirás que las empresas laven su imagen pública en los museos hasta que hayan eliminado sus verdaderos residuos tóxicos, y limpiado sus vertidos de petróleo.

¹²⁸. Guerrilla Girls, "Código ético de las Guerrilla Girls para museos de arte", POSTERS, STICKERS, BILLBOARDS, VIDEOS, ACTIONS: 1985- 2023, Guerrilla Girls, 2017, <https://www.guerrillagirls.com/projects>

6. Ofrecerás espléndidos funerales a las mujeres artistas y a los artistas de color a los que tengas previsto exponer una vez fallecidos.
7. Si eres coleccionista de arte y perteneces al comité de adquisiciones para exposiciones, no utilizarás tu influencia para aumentar el valor de tu colección más de una vez al año.
8. Las empresas benefactoras cuyos ingresos procedan de productos dirigidos a mujeres y personas de color, destinarán sus donaciones a museos que organicen exposiciones y adquisiciones de arte para dichos grupos.
9. Mantendrás los salarios de los curadores tan bajas que deberían ser ricos de por sí, o estar dispuestos a trabajar con información privilegiada.
10. Admitirás ante el público que, términos como genio, obra maestra, seminal, potente, duro, enérgico y poderoso, tan solo se utilizan para apoyar el mito e incrementar el valor de mercado de los artistas blancos varones.

Años más tarde en el 2007, a finales de mayo y principios de junio en la ciudad de Atenas, Grecia, *Guerrilla Girls* dejaron un mensaje dirigido a los coleccionistas que asistían a la feria internacional de arte *Art Athina International Art*. Esta nota estaba impresa en un par de pósters en la entrada del centro de exposiciones que albergó el evento, un póster estaba en inglés y el otro en griego. El mensaje decía lo siguiente: “Querido Coleccionista de arte: nos ha llamado la atención que tu colección, como la mayoría, no contiene suficiente arte de mujeres. Sabemos que te sientes terrible por esto y que rectificarás la situación inmediatamente. Todo nuestro amor, Guerrilla Girls”.¹²⁹ A este primer póster dirigido a los coleccionistas de arte, le

¹²⁹. Guerrilla Girls, “Dear collector...we know you feel terrible”, POSTERS, STICKERS, BILLBOARDS, VIDEOS, ACTIONS: 1985- 2023, Guerrilla Girls, 2006-2008, <https://www.guerrillagirls.com/projects>. Traducción propia del original en inglés “*Dearest Art Collector: It has come to our attention that your collection, like most, does not contain enough art of woman. We*

siguió la serie *Querido Coleccionista de arte*. Que como menciono en el Capítulo II - ¿*Gorila Girls* o *Guerrilla Girls*?, consistió en llevar a cabo dos acciones; la entrega de calcomanías por Nueva York, y la proyección enfrente del *Whitney*, ambas sucedieron en el año 2015.

La relación entre *Guerrilla Girls* y el museo creció cuando en el año 2014 la institución adquirió el portafolio del grupo, el cual contenía 88 posters que el colectivo hizo entre 1985 y 2012, en los cuales exponían las injusticias raciales y de género existentes en galerías e instituciones de arte, entre ellos el mismo *Whitney*. Esta adquisición fue posible gracias a David Kiehl, curador de impresiones de ese año. A pesar de lo irónico que es que su trabajo esté expuesto en las instituciones que ellas critican, a ellas no les molesta, si no que lo ven como una oportunidad, Frida Kahlo¹³⁰ una de sus fundadoras piensa que “[...] si están dispuestos a admitir el problema e incluso tal vez pedirnos que hagamos algo, por qué no deberíamos hacerlo?”¹³¹ Y coincidiendo con ella Käthe Kollwitz, también fundadora, opina que:

Ahora somos las consentidas de tantos museos y es totalmente bizarro. ¿Deberíamos estar felices y emocionadas? ¿Molestas porque les tomó tanto tiempo? No lo sé. Nos importan más las cosas de la calle, pero los museos tienen una gran audiencia. Queremos que nuestro trabajo se preserve como un antídoto para todo el arte impulsado por el mercado que se resguarda en los museos solo para complacer a sus administradores.¹³²

know that you feel terrible about this and will rectify the situation immediately. All our love, Guerrilla Girls.”

¹³⁰. Recordemos que las integrantes del colectivo usan nombres de artistas difuntas para referirse a ellas mismas y seguir manteniendo su anonimato.

¹³¹. Melena Ryzik, “The Guerrilla Girls, After 3 Decades, Still Rattling Art World Cages”, The New York Times, 5 de agosto de 2015,

<https://www.nytimes.com/2015/08/09/arts/design/the-querrilla-girls-after-3-decades-still-rattling-art-world-cages.html> Traducción propia del original en inglés “[...]if they were willing to admit the problem and maybe even asked us to do something why shouldn't we do it?”

¹³². Ryzik, “The Guerrilla Girls, After 3 Decades, Still Rattling Art World Cages.” Traducción propia del original en inglés “Now we're the darling of so many museums, and it's totally bizarre. Should we be happy and excited? Annoyed that it took them so long? I don't know. We care more about the street stuff, but museums have a great audience. We want our work to be preserved as an antidote to all the market-driven art that museums collect to make their trustees happy.”

En el año 2015 se celebró el 30 aniversario del colectivo, y durante el mes de mayo la inauguración del nuevo recinto del *Museo Whitney*, cuyo anterior edificio, diseñado por el arquitecto Marcel Breuer, se encontraba en la Avenida Madison y la Calle 75 de la ciudad de Nueva York. El nuevo inmueble fue diseñado por el arquitecto Renzo Piano, ubicado en la Calle Ganservoort, número 99, dentro del barrio de Chelsea de la misma ciudad. Como parte de los festejos conmemorativos, la institución organizó un festival abierto al público y para todas las edades. El evento ofrecía talleres de performance, karaoke, eventos de mapping, espectáculos musicales, dancísticos, de marionetas y poesía. Además del gran evento, durante ese sábado el museo abrió sus puertas de manera gratuita. “Estos proyectos distintivos encarnan el enfoque multidisciplinario e inclusivo del museo hacia el arte contemporáneo. Las festividades alentarán al público a experimentar la nueva ubicación y la nueva arquitectura como parte del compromiso activo del museo con los artistas y la ciudad.”¹³³ Publicaba la página web oficial del museo para la invitación del festival. El festejo sucedió el dos de mayo sobre la Calle Gansevoort.

Según la nota *Las Guerrilla Girls, después de 3 décadas, siguen sacudiendo las jaulas del mundo del arte* (The Guerrilla Girls, After 3 Decades, Still Rattling Art World Cages), publicada por el *New York Times* el 15 de agosto del 2015 y escrita por Melena Ryzik; para celebrar la inauguración de la nueva sede del museo *Whitney*, la institución invitó a las *Guerrilla Girls*, ellas asistieron enmascaradas y

¹³³. Whitney Museum of American Art, “Whitney Block Party Sat. May 2 2015 10:30 AM - 9PM”, Whitney Museum of American Art, 2015, <https://whitney.org/events/whitney-block-party> Traducido del original en inglés “*These distinctive projects embody the Museum’s multidisciplinary and inclusive approach to contemporary art. The festivities will encourage audiences to experience the new location and new architecture as part of the Museum’s active engagement with artists and the city.*”

momentos después proyectaron el mensaje. A pesar de haber sorprendido a los asistentes no sorprendió a la institución pues esta había sido avisada previamente.

En la primavera, las Guerrilla Girls fueron invitadas a la inauguración del Whitney en su nuevo edificio, y ellas fueron, enmascaradas. Poco después, ellas proyectaron un mensaje acerca de la inequidad salarial en el exterior del edificio: “Querido coleccionista de arte/ el arte es taaan caro!/ incluso para multimillonarios/ entendemos totalmente porque/ tú no le puedas pagar a todos tus empleados/ un salario digno. (El museo había sido avisado de este acto).¹³⁴

¿Qué significa esto para el *Whitney*? Fue quizá lo que el museo estaba esperando, que su invitación resultara en una acción de ellas. Tal vez una especie de evidencia de la relación entre la institución y el colectivo, y por consecuencia de un pensamiento crítico de la institución, mostrándose vulnerable a ser expuesto, pero orillado a realizar cambios y a trabajar de manera justa.

¿Y qué significa para *Guerrilla Girls*? Ellas dejaron clara su postura hacia las instituciones de arte. Y como agradecimiento a la invitación dejaron un mensaje a los transeúntes, visitantes y al museo mismo, un recordatorio de que las injusticias dentro del mundo del arte siguen sucediendo.

Expectación museográfica

La expectación que sucede en el *Museo Whitney* de arte estadounidense la distingo como museográfica, o sea que es perteneciente o relativo a la museografía. Esta última significa un conjunto de técnicas y prácticas correspondientes al funcionamiento de un museo. A partir de estas definiciones (ambas pertenecientes

¹³⁴. Ryzik, “The Guerrilla Girls, After 3 Decades, Still Rattling Art World Cages”. Traducción propia del original en inglés “*In the spring, the Guerrilla Girls were invited to the opening of the Whitney at its new building in the meatpacking district, and they came, en mask. Not long after, they projected a message about income inequality on the outside of the building: “Dear Art Collector/ art is sooo expensive!/ even for billionaires/we totally get why/you can’t pay all your employees/ a living wage. (The museum had been tipped off to this act.)”*

al Diccionario de la Real Academia Española) podemos entender que una expectación museográfica es la que sucede dentro de estos recintos. Pero, ¿qué es ese lugar llamado museo? Un espacio de conservación, investigación y difusión. Según el Consejo Internacional de Museos (ICOM) la definición actual es la siguiente:

Un museo es una institución sin ánimo de lucro, permanente y al servicio de la sociedad, que investiga, colecciona, conserva, interpreta y exhibe el patrimonio material e inmaterial. Abiertos al público, accesibles e inclusivos, los museos fomentan la diversidad y la sostenibilidad. Con la participación de las comunidades, los museos operan y comunican ética y profesionalmente, ofreciendo experiencias variadas para la educación, el disfrute, la reflexión y el intercambio de conocimientos.¹³⁵

Esta definición muestra como objetivo de las diversas acciones que se llevan a cabo, así como de la misión y valores a *la educación, el disfrute y el intercambio de conocimientos*. Los conceptos de educación e intercambio de conocimientos significan hablar del aprendizaje. El museo entonces es un espacio en donde sus visitantes van en busca de un aprendizaje continuo, ya sea un museo con un patrimonio histórico, como cultural, el objetivo es el mismo: adquirir nuevos conocimientos que puedan ser utilizados para la creación de un mejor mundo.

¿Cómo los museos pueden lograr la transmisión e intercambio de conocimientos? Estos recintos deben buscar estrategias didácticas para que efectivamente el aprendizaje sea logrado. Estas pueden ser, como Magda Fernández lo menciona en su artículo *Los museos espacios de cultura, espacios de aprendizaje, un plan entre instancias educativas e instituciones museísticas*, “Los museos son espacios

¹³⁵. ICOM Consejo internacional de museos, “Definición de museo”, International Council of Museums, 24 de agosto de 2022, <https://icom.museum/es/recursos/normas-y-directrices/definicion-del-museo/>. Definición propuesta en la Asamblea General Extraordinaria, llevada a cabo el 24 de agosto del año 2022, en Praga, República Checa.

privilegiados para tratar las diferentes temáticas desde esta óptica global que facilita el proceso de enseñanza- aprendizaje. Este sistema de trabajo implica la necesidad de trabajar en equipo dentro del museo y fuera del museo.”¹³⁶ Pero también pueden ser estrategias museográficas aplicadas directamente dentro de los museos, en sus salas de exhibición y en su manera de exhibir y compartir su patrimonio:

[...] en el momento en que los museos se comprometen a ser espacios de instrucción, educación y divulgación orientados a público diverso [...] se han visto obligados no solamente a presentar su patrimonio sino a hacerlo comprensible. Esto ha implicado saber transferir todo un conjunto de conocimientos [...] de manera que facilite llenar el saco del bagaje cultural del que todo ciudadano debería disfrutar.¹³⁷

Cuando una persona decide ir a un museo y convertirse en museo asistente, ocurre algo similar a lo que sucede cuando las personas deciden ir al teatro y convertirse en espectadores; esto es el despojo de la realidad propia para poder entrar en la realidad propuesta por el artista, como dejarse en manos de ..., dejarse en manos del teatro o dejarse en manos del museo. Aunque los objetivos de ambos son distintos, hay una consciencia sobre lo que se va ir a espectral. En el teatro uno puede buscar la experiencia, pero en el museo esperamos aprender lo que anteriormente ignorábamos, enterarnos de algo nuevo.

Uno quiere ir a un museo y salir asombrado, fascinado, con conocimientos nuevos que a uno le cambian la vida, aunque sea de manera pequeña, como dice Dubatti, acontece algo nuevo que por serlo ya cambia nuestra vida. Por eso no es coincidencia que las escuelas de formación básica contemplen a los museos entre

¹³⁶. ICOM Consejo internacional de museos, “Definición de museo”.

¹³⁷. Magda Fernández, “Los museos espacios de cultura, espacios de aprendizaje”, *IBER. Didáctica de las Ciencias Sociales, Geografía e Historia*, no.36 (Abril-mayo-junio 2003): 55-61, http://www.ub.edu/histodidactica/index.php?option=com_content&view=article&id=15:los-museos-espacios-de-cultura-espacios-de-aprendizaje&Itemid=103

sus salidas extraescolares¹³⁸. Los museos complementan la formación recibida en las escuelas, para más tarde volverse lugares de formación pura. Cuando uno deja de ser niño y quiere seguir aprendiendo, va a un museo. Después de entender las implicaciones sociales que tienen los museos, me interesa analizar lo que le pasa al asistente desde la expectación.

A continuación me centraré en la expectación museográfica que sucedió en el museo *Whitney* durante la noche del sábado 2 de marzo del 2015, momentos antes a la proyección de *Guerrilla Girls*, revisando las diferencias específicas de las expectativas, a partir de los ocho ejes propuestos por el Doctor Jorge Dubatti. Más adelante profundizaré sobre la experiencia de los museo-asistentes como espectadores.

1. Praxis: Se refiere a la práctica que va a realizar el espectador. La necesidad de desplazarse hacia el lugar, en este caso el museo, de vestirse de cierta manera para asistir a este evento inaugural; y como otra práctica, es que este museo dedicado a las artes visuales de artistas estadounidenses contemporáneos, lleva a los espectadores a caminar entre las salas del museo, en silencio, manteniendo una distancia entre las obras artísticas y ellos mismos.

2. Acontecimiento: Sucede el sábado dos de marzo del 2015, día en el que se celebraba el festival de inauguración del nuevo edificio del *Museo Whitney*. El evento ofrecía diferentes actividades y espectáculos abiertos al público, además de ofrecer entrada gratuita al recinto. Usualmente el museo tiene un costo de \$25

¹³⁸. Dirección General de Innovación y Fortalecimiento Académico, "Programa de Visitas Escolares a Museos y Espacios Educativos", Gobierno de México, 2024, <https://www.aefcm.gob.mx/sirve/>

USD¹³⁹.

3. Experiencia: El museo se encuentra en la ciudad de Nueva York, en la isla Manhattan, ubicado dentro de Chelsea, un barrio conocido por sus galerías y museos de arte; rascacielos y edificios de lujo. La ubicación exacta del museo es entre el High Line y el Río Hudson. El primero es un paseo elevado que pasa en medio de los edificios más impresionantes de Nueva York, una maravilla arquitectónica; y por el otro lado está el Río Hudson, un río inmenso que a simple vista parece un mar, un lugar para pensar en la inmensidad de la naturaleza y la pequeñez del humano. Asistir al *Museo Whitney*, así sea de manera gratuita gracias a alguna conmemoración, es una experiencia de mundo, sin duda, y de privilegio.

4. Epistemología: Los saberes, límites y conocimientos que tiene el espacio de un museo privado y que son bien sabidos. A pesar de que ese sábado el museo fue público, sigue siendo un espacio privado y tradicional. Las personas saben las reglas básicas como no tocar las piezas de arte; mantener una distancia entre ellos y lo que observan; no consumir alimentos ni bebidas dentro; y no hacer mucho ruido, regla impuesta socialmente.

5. Pedagogías: Al espectador se le dan herramientas para hacer su experiencia más profunda; pueden ser herramientas museográficas con contenido histórico, o herramientas didácticas para lograr la transmisión de información y el aprendizaje.

6. Saberes: El espectador sabe cómo relacionarse con lo que está observando y con los otros asistentes. Sabe que tiene que moverse por el lugar para acceder a diferentes piezas; que lo que está viendo ya fue creado y que entonces holísticamente no hay una afectación convivial con el artista, sino sólo con los otros espectadores

¹³⁹. El costo de los boletos para adultos a los museos de la ciudad de Nueva York cuestan en promedio entre \$20 a \$30 USD, \$354 a \$546 pesos mexicanos.

7. Tecnologías: Las iluminación en cada sala, cada foco pensado para iluminar especificidades artísticas. Y los filmes con los que algunas de las exposiciones cuentan.

8. Políticas: El museo tiene una política muy clara, reconociéndose como “...una institución dedicada al arte de los Estados Unidos de América [...] presenta un rango completo del arte del siglo 20, así como de arte contemporáneo americano, centrado especialmente en el trabajo de artistas vivos. [...] posiblemente la mejor representación del siglo 20 del arte americano en el mundo¹⁴⁰.” Los asistentes que conocían el museo ya sabían que tipo de arte iban a encontrar, y los que llegaron contagiados por el espíritu artístico del festival, seguramente se percataron de ello.

El espectador dentro del museo

Hablar del espectador de un museo, primero nos refiere a la expectación museográfica, pero recordando el inicio de este capítulo, sabemos que el espectador construye o crea, cinco diferentes dimensiones a partir de su expectación. Estas son la dimensión performativa, de teatralidad, ontológica, semiótica y la dimensión de igualación.

¿Cuáles son las especificidades del espectador que asistió la noche del sábado al evento del museo *Whitney*? Hablar de esto, requiere de un ejercicio de imaginación y de ponerme a mí en el lugar de los hechos, y por supuesto me obliga antes a

¹⁴⁰. Whitney Museum of American Art, “About the Whitney”, Whitney Museum of American Art, 2024, <https://whitney.org/about>. Datos obtenidos del sitio oficial del museo Whitney, <https://whitney.org/>. Traducción propia del original en inglés “*As the preeminent institution devoted to the art of the United States, the Whitney Museum of American Art presents the full range of twentieth-century and contemporary American art, with a special focus on works by living artists. The Whitney is dedicated to collecting, preserving, interpreting, and exhibiting American art, and its collection—arguably the finest holdings of twentieth-century American art in the world—is the Museum’s key resource*”.

hablar de dos temas importantes: el primero es el espacio privado, y el segundo es la experiencia de asistir a los museos como instituciones de la modernidad artística.

Lo que menciona Maite Málaga Iguñiz en su tesis doctoral, *Cuando el arte ocupa la calle. El tiempo, la memoria y el espacio público en dos estrategias para construir dispositivos disidentes*¹⁴¹; respecto al *lugar*, me hace mucho sentido para entender que el espacio privado, antes de ser privado, en su generalidad, como lugar es “Una red única de conexiones vitales espacio-temporales sociales y materiales, y los significados asociados a ella.”¹⁴² El lugar son todas las conexiones dadas por el encuentro material y social en un mismo tiempo y espacio, y todos los lenguajes y conocimientos creados a partir de estas.

El *Whitney* esa noche decidió abrir sus puertas y no cobrar la entrada regular, sin embargo sigue siendo privado, y que lo sea significa otras cosas además de sus ingresos económicos. El Diccionario de la Real Academia Española define a lo privado de 7 maneras distintas, de las cuales la primera me interesa para este trabajo:

1. adj. Que se ejecuta a vista de pocos, familiar y doméesticamente, sin formalidad ni ceremonia alguna.

Nora Rabotnikof citada en el trabajo de Maite Málaga Iguñiz, habla de lo privado como lo oculto, lo secreto, “ [...] aquello que se sustrae a la mirada, a la

¹⁴¹. Maite Málaga Iguñiz, «Cuando el arte ocupa la calle. El tiempo, la memoria y el espacio público en dos estrategias para construir dispositivos disidentes».

¹⁴². Elizabeth Jeling, *La cultura en la crisis Latinoamericana*, (Buenos Aires: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2004), 24, citado en Maite Málaga Iguñiz, «Cuando el arte ocupa la calle. El tiempo, la memoria y el espacio público en dos estrategias para construir dispositivos disidentes», 50.

comunicación y al examen (de los otros).”¹⁴³ Comparando ambas definiciones encuentro que en la obtenida del diccionario, existe la presencia de otras (pocas) personas; mientras que en la segunda la mirada y presencia ajena es sustraída.

A mi parecer, este espacio no representa necesariamente la sustracción del otro, en cambio es una decisión que no afecta su calidad de privado. Como pasa en el museo, pues aquí se permite la entrada solamente a aquellos que cumplan con las normas y cuotas establecidas. Por lo tanto, ingresar se vuelve un privilegio. El museo *Whitney* de arte estadounidense es un museo privado que elige a quién darle un acceso.

Por otro lado, está la experiencia de asistir a este museo siendo una institución artística moderna, que como lo dice Anna María Guasch, en su artículo *Los museos y lo museal. El paso de la modernidad a la era de lo global*:

[...] está claro que en el periodo de la “alta modernidad”, la principal y casi única institución mediadora entre las obras individuales y el público era el museo, pero no aquel que habían imaginado Walter Benjamin —un museo en el que se erradicaba el “valor de culto”, que era sustituido por el valor de exposición, que encontraría justificación en el mundo mecánico de la mercancía (Benjamin, 2004)—, ni el “museo sin muros” de André Malraux —el museo imaginado gracias a las reproducciones (Malraux, 1956)— sino el museo como templo del arte, como santuario, un museo elitista de la alta modernidad.¹⁴⁴

El museo *Whitney* con sus grandes paredes blancas, ubicado en una zona privilegiada en la ciudad de Nueva York, es un museo elitista de la alta

¹⁴³. Nora Rabotnikof, “Público-Privado”, *Debate Feminista*, 9, vol. 18. (octubre de 1998), citado en Maite Málaga Iguñiz, «Cuando el arte ocupa la calle. El tiempo, la memoria y el espacio público en dos estrategias para construir dispositivos disidentes», 51.

¹⁴⁴. Anna María Guasch, “Los museos y lo museal. El paso de la modernidad a la era de lo global”, *Calle 14: revista de investigación en el campo del arte*, no.2 (diciembre del 2008), 13, <https://revistas.udistrital.edu.co/index.php/c14/article/view/1236>

modernidad, que coincidiendo con lo que la autora¹⁴⁵ dice. Los espectadores tienen una manera muy peculiar de relacionarse con este pues su relación es un tanto vacía, en donde podemos reducirlos a unos ojos que ven pero que no sienten; incluso el acto de observar lo hacen de manera discreta, casi a escondidas y en sintonía con lo que un espacio privado nos ofrece. Los espectadores observan y no interactúan, a los ojos de otros, son una espalda sin movimiento.

Pero, ¿qué hay en medio de esas paredes? Ahí están las estrategias didácticas y museográficas elegidas para garantizar el intercambio de conocimientos y el aprendizaje. El espectador se enfrenta a diferentes obras artísticas reunidas en un mismo lugar, como si estuviera dentro de un campo semántico, en este caso llamado arte estadounidense contemporáneo; pero también se enfrenta a convivir en el espacio con los otros espectadores.

Recordando lo que el autor Dubatti dice sobre el convivio, en este caso no hay un convivio con los artistas, pero sí lo hay con los otros espectadores. Este convivio resulta en una constante afectación entre espectadores. Imaginemos por ejemplo estar en un museo y presenciar el llanto desconsolado de una persona frente a una pintura, nuestra propia experiencia se vería afectada, tal vez esa pintura provocaría también el llanto en nosotros, o por lo contrario, quizá ignoraríamos esa obra. Este ejemplo puede ser un poco extremista, porque incluso un simple gesto o una acción pequeña, como tomar una fotografía, afecta la experiencia del otro.

Es muy curioso que dentro de los museos el intercambio energético y holístico entre espectadores sea tan perceptible. Puede que sea gracias a que las luces están encendidas dentro de las salas, las personas intercambian miradas y sonrisas; o tal

¹⁴⁵. Guasch, "Los museos y lo museal. El paso de la modernidad a la era de lo global", 14.

vez es porque el museo reduce principalmente su convivio a espectador-espectador, y entonces este intercambio se acentúa.

Asimismo, los espectadores inciden en la constante toma de decisiones de los otros: qué obras ver y cuáles no; qué recorrido hacer dentro de las salas y del recinto; frente a qué obras detenerse, etc. A pesar de que estas instituciones fomentan el aprendizaje, todo esto influye en los espectadores, modificando sus decisiones para adquirir nuevos conocimientos. La institución puede proponer y guiar, pero el espectador es libre de elegir y de dejarse guiar por quien elija.

Expectación en la calle

Si pensamos cronológicamente en la experiencia de los espectadores ese sábado por la noche, ya hemos recorrido la primera gran acción: expectación museográfica y las personas como espectadores del museo *Whitney* de arte contemporáneo estadounidense; ahora viene la segunda gran acción organizada por *Guerrilla Girls*.

“Activismo es lo que hacen los activistas, es decir, los métodos que utilizan para llevar a cabo sus cambios.”¹⁴⁶, en otras palabras el activismo es el “Ejercicio de proselitismo y acción social de carácter público, frecuentemente contra una autoridad legítimamente constituida.”¹⁴⁷ Si bien el trabajo de *Guerrilla Girls* no tiene que ver con la religión, sí es, e incluso es una de sus principales características, de carácter público, y evidentemente van contra una autoridad legítimamente

¹⁴⁶. Manual de Educación en los Derechos humanos con jóvenes, “La EDH y el activismo”, Consejo de Europa, 2022, <https://www.coe.int/es/web/compass/hre-and-activism#:~:text=Un%20activista%20es%20alguien%20que.llevar%20a%20cabo%20sus%20cambios>

¹⁴⁷. Diccionario de la lengua española, “Activismo”, <https://dle.rae.es/activismo?m=form>

constituida, en este caso el *Whitney*. Ahora a partir de los ocho ejes usados anteriormente, analizaré las diferencias específicas de la expectación activista.

1. Praxis: La práctica es una proyección pública sobre un edificio justo enfrente del *Whitney*. La fecha fue escogida para suceder la misma noche en la que el museo tenía un evento privado. Digo que es una proyección pública, porque a pesar de que esté sobre un determinado edificio, ocurre en una de las paredes externas, visible para los transeúntes, en el paisaje urbano de Nueva York.

2. Acontecimiento: En este caso hay dos acontecimientos; primero la acción cotidiana de trasladarse de un lugar a otro que hizo que algunas personas coincidieran con la proyección y leyeran en la pared el mensaje *Querido coleccionista de arte: El arte es tan caro, que entendemos totalmente que no puedas pagarle a todos tus empleados un salario mínimo*. Pero por el otro lado existe la acción previa específica de asistir al museo, que permitió que ese escogido grupo de personas, a su salida encontraran ese mensaje tan contrastante.

3. Experiencia: Porque la proyección suceda en la calle, en el espacio público, es abierta y accesible para todos. Vuelve a todas las personas que transitan ese espacio en potenciales partícipes de una acción, en este caso de leer y de, posiblemente para muchos, incluyendo a todos los asistentes del museo, enterarse de un dato sobre injusticia salarial que a nadie enorgullece.

4. Epistemologías: El trabajo activista de *Guerrilla Girls* denuncia las injusticias del mundo del arte, esta proyección por consiguiente, están pensados para hacerse de las maneras más públicas posibles, que sus mensajes y todas las injusticias sean sabidas por todos.

5. Saberes: Los saberes de la relación que los espectadores tienen con el espacio

público son de comunicación, creación de lenguaje y movimiento constante. “El espacio público se configura como lugar de sociabilidad, donde la persona se une con una multitud cuando es posible que tenga lugar “la visibilidad, la aparición y la exposición a la mirada de los otros¹⁴⁸”

6. Pedagogías: “El paseante, el transeúnte, es aquel que dota de significado y construye, a partir de sus trayectos y encuentros, el espacio. El espacio sólo puede ser público cuando es apropiado por los usuarios que crean un sin número de mapas de experiencia espacial.”¹⁴⁹ Que esta acción activista suceda en la calle y sea vivida por los espectadores del museo y los transeúntes, tiene la intención clara de ser contrastante para generar conflictos que deriven en nuevos conocimientos e ideas.

7. Tecnologías: La calle abre la posibilidad de usar las tecnologías que podamos. No existe una delimitación, existe la libertad y en esta los límites dependen de las personas. El espacio público se deja apropiar por cada persona que transite en él, usándolo a su beneficio. Otro uso de la tecnología es el proyector¹⁵⁰ usado para el proyecto *Guerrilla Girls X The Illuminator*.

8. Políticas: El activismo es un acto político donde lo que se busca es generar un cambio social. La política de *Guerrilla Girls* en esta proyección es denunciar públicamente las injusticias salariales que existen en las instituciones artísticas, haciendo un contraste entre el dinero que tiene un coleccionista, galería o museo de

¹⁴⁸. Rabotnikof, “Público-Privado”, citado en Iguñiz, «Cuando el arte ocupa la calle. El tiempo, la memoria y el espacio público en dos estrategias para construir dispositivos disidentes», 51.

¹⁴⁹. Iguñiz, «Cuando el arte ocupa la calle. El tiempo, la memoria y el espacio público en dos estrategias para construir dispositivos disidentes», 63.

¹⁵⁰. Owen Moore, “Los mejores proyectores para video mapping”, Gagadget.com, 31 de mayo de 2023, <https://gagadget.com/es/247013-los-mejores-proyectores-para-video-mapping/>. Si bien en las fuentes de información a las que acudí para mi investigación no encontré datos específicos sobre el proyector utilizado, lo puedo ejemplificar con el proyector “BenQ W2700 4K “. El cual es utilizado para video mapping en superficies irregulares como edificios.

arte, y los salarios bajos que reciben sus empleados, generando un conflicto en todas las personas que sean testigos de sus acciones.

[...] el espacio público está siempre en disputa entre aquellos que tienen en sus manos la planeación y ordenamiento, los que administran la ciudad, y los que la habitan y suelen desbordar los usos establecidos a partir de incluir prácticas sorpresivas y fuera del guión de la planeación urbana. El espacio público siempre es un lugar de conflicto.¹⁵¹

Espectador en la calle

El espectador en la calle es el opuesto perfecto al espectador dentro del museo, el primero se encuentra en el espacio público y el segundo en el privado. ¿Qué significa para un espectador estar en el espacio público y cómo su comportamiento se ve afectado?

Para hablar sobre los espectadores de la proyección de *Guerrilla Girls* quiero mencionar de nuevo la idea de Anssi Pansu, donde se define al lugar como una red de conexiones y sus significados, pues me interesa destacar la diversidad de conexiones que suceden en la calle. Si bien no vuelven la calle en un lugar mayor, sí la convierten en un espacio lleno de significados y movimiento, que ocurren gracias a la presencia de los transeúntes, de las personas que habitan y se apropian del espacio, y en este caso de los espectadores.

El paseante, el transeúnte, es aquel que dota de significado y construye, a partir de sus trayectos y encuentros, el espacio. El espacio sólo puede ser público cuando es apropiado por los usuarios que crean un sin número de mapas de experiencia espacial. Que un lugar sea practicado, vivenciado, implica que ha sido apropiado.¹⁵²

¹⁵¹. Iguñiz, «Cuando el arte ocupa la calle. El tiempo, la memoria y el espacio público en dos estrategias para construir dispositivos disidentes», 63.

¹⁵². Iguñiz, «Cuando el arte ocupa la calle. El tiempo, la memoria y el espacio público en dos estrategias para construir dispositivos disidentes», 63.

Es fácil ver cómo el espacio público puede ser apropiado si nos centramos en la acción de *Guerrilla Girls*, pues la apropiación física es visible, sin embargo durante esa acción los transeúntes también se apropiaron de la calle. Primero, al transitarla generaron movimiento y nuevos encuentros y después, al encontrarse con la pared hablándoles, convirtieron la calle en un lugar de expectación y a ellos mismos en espectadores.

El espectador en la calle actúa de manera individual por sus propias referencias, pasados y presentes, pero también tiene la facultad de actuar en colectivo al relacionarse con los otros. “El ámbito público toma la forma de lugar de deliberación, discusión y debate, de estar frente a frente, de la oportunidad de estar juntos.”¹⁵³ Y en este encuentro es donde el espectador puede realizar un intercambio ideológico; el cual puede ser de manera activa: al hablar y/o comunicarse con otros espectadores; y pasiva: al escuchar y/o observar las reacciones de los otros, pues estas afectan 100% la expectación.

A pesar de que quise reducir aún más la siguiente cita de Manuel Delgado, es tan completa y toca tantos puntos relevantes en este análisis que merece la pena leerla:

[...] en el caso de las movilizaciones, ese personaje central de la vida urbana –el simple peatón– alcanza unos niveles máximos de protagonismo, en tanto que se apropia, con otros como él, de calles, plazas, paseos, avenidas..., para convertirlos en proscenios de dramaturgias colectivas que son al mismo tiempo ordinarias y excepcionales. Son ordinarias, porque son, en efecto, personas ordinarias quienes las llevan a cabo para diferenciar los tiempos y los espacios de su entorno. Son a su vez también excepcionales, porque implican una transformación de los momentos y de los lugares que esos personajes anónimos utilizan, y porque, haciéndolo les otorgan una plusvalía simbólica, un estatuto moral o sentimental que los hace especiales, en cierta manera sagrados (...), expresando el compromiso

¹⁵³. Iguñiz, «Cuando el arte ocupa la calle. El tiempo, la memoria y el espacio público en dos estrategias para construir dispositivos disidentes», 208.

más profundo del ciudadano con su universo real y constituyéndose en una oportunidad inmejorable para contemplarlo manteniendo una relación especial con el escenario de su vida cotidiana.¹⁵⁴

Es interesante cómo un peatón puede ser considerado simple al transitar por el espacio público, pero que al ser parte de lo que Delgado llama una *dramaturgia colectiva*, deja de serlo y se convierte en protagonista de este. Entonces los peatones son vistos como complejos y capaces de modificar el significado de su entorno y de apropiarse de él, con el simple hecho de darle un nuevo significado a un lugar. En este caso, con sólo leer el mensaje situado en la pared enfrente del museo *Whitney*, los peatones espectadores y los asistentes al museo, hacen que este mensaje tenga una fuerza social. ¿Cuáles podrían ser estos nuevos significados? Gracias a esos espectadores, a partir de ese momento las condiciones laborales del museo son cuestionadas, y con ellas las políticas de la institución del *Whitney*, cumpliendo el objetivo de *Guerrilla Girls*: poner una nueva idea en la cabeza de las personas y exponer públicamente las injusticias del mundo del arte.

¹⁵⁴. Manuel Delgado, *Sociedades movedizas. Pasos hacia una sociología de la calle*, (Barcelona: Editorial Anagrama, 2007), 156-157, citado en Iguñiz, «Cuando el arte ocupa la calle. El tiempo, la memoria y el espacio público en dos estrategias para construir dispositivos disidentes», 64.

CONCLUSIONES

Como conclusiones generales de mi **Tesina. Análisis del proyecto *Guerrilla Girls X The Illuminator* para su identificación como acontecimiento teatral y la identificación de la figura del espectador:**

Ahora puedo contemplar las complejidades del acontecimiento teatral. Sus tres *subacontecimientos*¹⁵⁵: el acontecimiento convivial, el acontecimiento de lenguaje o acontecimiento poético, y el acontecimiento de constitución del espacio del espectador¹⁵⁶, lo convierten en un tema de estudio profundo y único. Este reconocimiento me llevó a distinguir el concepto de teatralidad¹⁵⁷ como un fenómeno social que implica una óptica de la mirada, o sea una organización de la mirada con un fin fijo, ya sea consciente o inconsciente.

A lo largo de mis capítulos pude encontrar la respuesta a las preguntas que me hice en mi introducción:

¿Las personas que vieron la proyección pueden considerarse espectadores?

¿Se puede ser espectador de un acontecimiento no teatral, o esta palabra es usada solamente en términos de teatro?

¿El acontecimiento de la proyección observada es teatral?

¿Existió teatralidad esa noche?

¹⁵⁵. Véanse las notas a pie de página no. 28 y 29 en la página 13.

¹⁵⁶. Dubatti, *El Convivio Teatral. Teoría del Teatro Comparado*, 16.

¹⁵⁷. Véase nota a pie de página 44 en la página 18.

Sobre el **Capítulo I. La teatralidad, ¿teatro?**, mi interés fue revisar los conceptos de *teatro* y *teatralidad* para poder usarlos como una especie de lentes, y ver con ellos el acontecimiento titulado *Guerrilla Girls X The Illuminator*. Partí de las definiciones de dos diccionarios: el *Diccionario de la lengua española* de la *Real Academia Española*¹⁵⁸ y el *Diccionario de teatro*¹⁵⁹ de Patrice Pavis. Del primer diccionario me encontré con nociones generales que confirmaron una falta de claridad, pero revisando el segundo pude resolverla. Teniendo estas dos definiciones, una más general y la otra general pero en términos del estudio del teatro, me adentré en lo que Jorge Dubatti decía del teatro y teatralidad en su libro *Introducción a los estudios teatrales*¹⁶⁰.

Con esta lectura logré referirme al teatro como acontecimiento teatral y a la teatralidad como un fenómeno social; el acontecimiento teatral, para ser considerado *teatral* necesariamente tiene que estar constituido por tres *subacontecimientos*: el convivio, el lenguaje poético y la expectación. Si bien en esta parte sólo los mencioné, fue con la intención de familiarizarme con ellos, para retomarlos y profundizar al respecto en el tercer capítulo.

El concepto de teatralidad logré separarlo de lo que antes pensaba: un concepto que tenía que estar ligado al arte o al teatro. Sin embargo comprendí que es un fenómeno social independiente al teatro, por más que sus letras sean casi las mismas, y que este fenómeno antecede al teatro.

¹⁵⁸. Diccionario de la lengua española, última actualización 2024, <https://dle.rae.es/>

¹⁵⁹. Pavis, *Diccionario del teatro*.

¹⁶⁰. Dubatti, *Introducción a los estudios teatrales*.

Finalmente, cuando intenté ponerme los lentes de la teatralidad y el teatro para analizar el acontecimiento de mi interés, fue más fácil hacerlo con un concepto que con otro. Reconocí la teatralidad en la proyección, observando que el objetivo principal y más visceral de *Guerrilla Girls* era simplemente organizar la mirada de todos aquellos que por casualidad se convirtieron en espectadores, para poder decirles algo que no sabían y sembrar una nueva idea y pensamiento en su cabeza.

El **Capítulo II. ¿Guerrilla Girls o Gorilla Girls?** es una revisión de la trayectoria de *Guerrilla Girls*, la cual inicia en 1984 con la inauguración de *Un estudio internacional de reciente pintura y escultura*¹⁶¹, exposición exhibida en el Museo de Arte Moderno de Nueva York. La falta de inclusión en la muestra fue muy criticada por varios artistas, entre ellos un par de mujeres que después de encontrarse ahí decidieron empezar un colectivo artístico activista, al que más tarde y por un error ortográfico, llamarían *Guerrilla Girls*.

En este capítulo, también se puede ver cómo el anonimato les confiere un poder, ya que centra la atención en el trabajo y no en quien(es) lo realizan, que se refuerza además con el uso de la máscara de gorila. Además se muestra su fórmula perfecta para hacer pósters que revolucionan el mundo artístico, la importancia del humor, y su trabajo detrás de las cifras duras que presentan.

Por último, abordé la proyección *Guerrilla Girls X The Illuminator*¹⁶², explicando

¹⁶¹. The Museum of Modern Art, "An International Survey of Recent Painting and Sculpture. Fact Sheet". Traducido del título original en inglés "*An International Survey of Recent Painting and Sculpture*".

¹⁶². GUERRILLA GIRLS, "Guerrilla Girls and the Illuminator Collective 5.2.2015", video de Youtube.

cómo sus inicios se remontan a un póster que fue publicado en 1986, titulado *Dearest Art Collector*; y que años después, en el 2015, se convirtió en una serie de acciones titulada *Dear Art Collector*. Sobre esta última, lo que me interesó fue hacer una descripción sobre el trabajo que implicó, la pre producción; y sobre lo que tuvo que pasar esa noche para que ese acontecimiento sucediera, y tuviera la reacción que ellas habían planeado.

En el **Capítulo III. Definiendo y encontrando a los espectadores** regresé y profundicé en en el acontecimiento teatral y los tres *subacontecimientos* que lo constituyen desde la teoría del mismo autor en el libro *El Convivio Teatral. Teoría y práctica del Teatro Comparado*¹⁶³. Mi objetivo fue encontrar respuestas sobre la figura del espectador en los testigos de la proyección; y sobre el tipo de acontecimiento que ésta es.

El primer *subacontecimiento* es el convivio el cual habla de una reunión aurática¹⁶⁴ la cual sucede entre actores, espectadores y técnicos. El segundo, es la creación de un lenguaje poético, de otro mundo constituido por el lenguaje verbal, corporal y gestual de los actores. El tercero, es el lugar de la expectación que se crea a partir de construir un espacio de veda entre los actores y el público.

Entonces, sobre la figura del espectador en este caso específico, concluyo que: el espacio de veda entre lo que se espera puede construirse físicamente; que es

¹⁶³. Dubatti, *El Convivio Teatral. Teoría del Teatro Comparado*.

¹⁶⁴. “Es efímero y no puede ser aprisionado por ningún soporte tecnológico porque está ligado a la cultura viviente, y en cuanto acontecimiento, sólo existe mientras sucede. Hay en ese encuentro más experiencia que lenguaje por ello marca el reencuentro en una subjetividad ancestral de unidad.” Nidia Burgos, “Jorge Dubatti, Introducción a los estudios teatrales. Propedéutica, Buenos Aires, Textos Básicos, Editorial Atuel, 2012, 192 pp.”, *Reseñas bibliográficas*, Pontificia Universidad Católica Argentina (2017): 227-233, <https://erevistas.uca.edu.ar/index.php/LET/article/view/1809/1689>

independiente al hecho teatral y a la toma de decisión de serlo; y que ser un espectador engloba las acciones de observar y ser testigo de algo. Sobre el tipo de acontecimiento que *Guerrilla Girls* hicieron que sucediera la noche de un sábado, me di cuenta que la reunión aurática, si bien no se dio como en el teatro, entre técnicos, actores y público, sí sucedió accidentalmente entre los involuntarios espectadores, pues por la naturaleza anónima del colectivo, en ese momento no había actores ni técnicos. La proyección no construyó otro universo a través de la *poiesis*¹⁶⁵, porque la intención era lo contrario, darle atención a una injusticia social presente en este mundo.

Y por último, el **Capítulo IV. Expectaciones y espectadores**, revisé la teoría de Jorge Dubatti sobre la *expectatorialidad, la expectación y los espectadores*¹⁶⁶, para a partir de estos, analizar lo ocurrido la noche del sábado cuando *Guerrilla Girls* decidió proyectar frente al *Museo Whitney*. Gracias a este análisis, puedo concluir lo siguiente:

La expectatorialidad es la gran familia de todas las expectativas, como dice Dubatti¹⁶⁷ cuando hace referencia a la teoría de Aristóteles del *género próximo*¹⁶⁸.

¹⁶⁵. “A la teoría, Aristóteles opuso la acción bajo la forma de *praxis* y de *poiesis*. Mientras que la *poiesis* (ποίησις) consiste en la producción o fabricación de una cosa diferente al sujeto que lo produce, la *praxis* (πρᾶξις) es una acción inmanente en la que el fin de la acción es la misma actividad (Aristóteles, 1961). Teresa Yurén, “Teoría y praxis”, Diccionario Iberoamericano de Filosofía de la Educación (DIFE), Fondo de Cultura Económica, FFyL, UNAM, 2016, <https://fondodeculturaeconomica.com/dife/definicion.aspx?l=T&id=27&w=>

¹⁶⁶. Instituto de Artes del Espectáculo UBA, “Conferencia de Jorge Dubatti: ‘Expectatorialidad, expectación, expectativas, transexpectación’”, video de Youtube.

¹⁶⁷. Jorge Dubatti.

¹⁶⁸. Norma Lizbeth Rivera López, “Operaciones conceptuadoras”, Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, 2017, https://www.uaeh.edu.mx/docencia/P_Presentaciones/b_huejutla/2017/operaciones_conceptuadoras.pdf. “La definición por género próximo y diferencia específica: es la definición tradicional postulada por Aristóteles como ejemplar. Consiste, precisamente en la caracterización de un objeto o ser, por la investigación de su género próximo y su diferencia específica son las características que lo

Respecto a la expectación, lo que ocurre en este caso es que podemos observar dos tipos: la museográfica y la activista. Ambas tienen diferencias específicas basadas en ocho ejes: praxis; acontecimiento; experiencia; epistemologías; saberes; pedagogías; tecnologías; y políticas.

La expectación museográfica sucede dentro del *Whitney*, y la activista sucede en la calle. Con esto podemos reconocer dos tipos de espacios: el espacio privado y el espacio público, dichos espacios afectan la conducta de quienes observan con atención, es decir de los espectadores.

Por un lado el espacio privado, el *Museo Whitney*, cuenta con normas establecidas que alejan a los espectadores del objeto observado, misma distancia que se ve reflejada también en la relación que existe entre ellos. Y por el otro lado, está el espacio público, la calle, un lugar abierto donde todo es visible, que se llena de significados por el cruce de personas y la creación de nuevas conexiones creadas por ellos: “[...] el espacio del performance nunca está vacío. Descubierta, sí, abierto, sí, pero nunca vacío. Siempre es un sitio de fuerzas físicas, sociales y de la física en la sociedad.”¹⁶⁹

Las personas en el espacio público tienen la capacidad de habitarlo y así transformarlo. Lo que ocurre al final de la proyección con los espectadores es la

distingue.” Concepto mencionado en Instituto de Artes del Espectáculo UBA, “Conferencia de Jorge Dubatti: ‘Expectatorialidad, expectación, expectativas, transexpectación’”, video de Youtube.

¹⁶⁹. Ngũgĩ wa Thiong'o, “Enactments of Power: The Politics of Performance Space”, *TDR*, vol. 41, no. 3, (1997): 11-30,

https://perfopraticas.files.wordpress.com/2011/09/thiong_o-ngugi-wa-enactments-of-power-e28093the-politics-of-performance-space.pdf

Traducción propia del original en inglés “*It is clear from this that the performance space is never empty. Bare, yes, open, yes, but never empty. It is always the site of physical, social, and physic forces in society.*”.

consciencia sobre una realidad antes ignorada. Para saber si el objetivo final de la acción de *Guerrilla Girls*, sembrar una idea en la cabeza de las personas, sucedió, tendría que entrevistar a algunos de los espectadores de esa noche de sábado en la ciudad de Nueva York, sin embargo, respecto a la intención final sobre ellos, el autor Ngũgĩ wa Thiong'o coincide: "Los principales ingredientes del performance son lugar, audiencia, tiempo y el objetivo —final, por decirlo de alguna manera— que podría ser instrucción o placer, o una combinación de ambos— en pocas palabras, algún tipo de efecto reformativo en la audiencia"¹⁷⁰.

Respecto a lo liminal Jorge Dubatti dice "La llamo liminal, en el sentido tanto de conexión, pasaje, "entre" y umbralidad, como de linde compartido [...]"¹⁷¹ La liminalidad es la zona en donde "se registran cruces, hibridez y mezcla, yuxtaposición [...]"¹⁷² A pesar de las diferencias específicas de ambas expectativas, la liminalidad existió en cuanto a la forma de espectar. Por mi experiencia previa asistiendo a museos de arte, y observando activismo en las calles, puedo suponer que ambas expectativas ocurrieron con una postura muy parecida: el espectador estuvo de pie, erguido, con la cabeza ligeramente tildada hacia un lado, y la mirada fija en el objeto de estudio. La manera en que el espectador se acerca por primera vez a ambas, es una actitud de silencio, ya sea por las políticas del lugar, o porque la expectación requiere de la lectura de un

¹⁷⁰. Thiong'o, "Enactments of Power: The Politics of Performance Space", 12. Traducción propia del original en inglés "*The main ingredients of performance are place, content, audience, time, and the goal -at the end, so to speak- which could be instruction or pleasure, or a combination of both- in short, some sort of reformative effect on the audience*".

¹⁷¹. Jorge Dubatti, "Artes conviviales, artes tecnoviviales, artes liminales: pluralismo y singularidades (acontecimiento, experiencia, praxis, tecnología, política, lenguaje, epistemología, pedagogía)", *AVANCES*, no. 30, (7 de enero de 2021): 30, <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/avances/article/view/33515>

¹⁷². Dubatti, "Artes conviviales, artes tecnoviviales, artes liminales: pluralismo y singularidades (acontecimiento, experiencia, praxis, tecnología, política, lenguaje, epistemología, pedagogía)".

mensaje. A pesar de que los asistentes al museo salieron del espacio privado, siguieron efectuando una expectación muy parecida; y por la relación del mensaje proyectado con el *Whitney*, la proyección misma pudo convertirse en una extensión de su experiencia de expectación museográfica.

BIBLIOGRAFÍA

Artspace. “Giving the art world hell since 1985’: An Interview with the Guerrilla Girls”. Artspace. 16 de diciembre de 2019.

https://www.artspace.com/magazine/interviews_features/qa/giving-the-art-world-hell-since-1985-an-interview-with-the-guerrilla-girls-56368

Brenson, Michael. “A Living Artists Show at the Modern Museum”. The New York Times, abril 21 de 1984.

<https://www.nytimes.com/1984/04/21/arts/a-living-artists-show-at-the-modern-museum.html>

Burgos, Nidia. “Jorge Dubatti, Introducción a los estudios teatrales. Propedéutica, Buenos Aires, Textos Básicos, Editorial Atuel, 2012, 192 pp.”. *Reseñas bibliográficas*. Pontificia Universidad Católica Argentina (2017): 227-233.

<https://erevistas.uca.edu.ar/index.php/LET/article/view/1809/1689>

Colegio de Literatura Dramática y Teatro. “Kent Trejo Didanwy Davina”. Facultad de Filosofía y Letras. 2024. <https://teatro.filos.unam.mx/kent-trejo-didanwy-davina-2/>

Colegio de Literatura Dramática y Teatro. “Gómez Martínez Rosa María”. Facultad de Filosofía y Letras. 2024.

<https://teatro.filos.unam.mx/gomez-martinez-rosa-maria-2/>

Diccionario de la lengua española. Última actualización 2024. <https://dle.rae.es/>

Diccionario etimológico en línea, “Espectador”,

<http://etimologias.dechile.net/?espectador>

Dirección General de Innovación y Fortalecimiento Académico. “Programa de Visitas Escolares a Museos y Espacios Educativos”. Gobierno de México, 2024.

<https://www.aefcm.gob.mx/sirve/>

Dubatti, Jorge. “Artes conviviales, artes tecnoviviales, artes liminales: pluralismo y singularidades (acontecimiento, experiencia, praxis, tecnología, política, lenguaje, epistemología, pedagogía)”. *AVANCES*, No. 30, (7 de enero de 2021): 30. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/avances/article/view/33515>

Dubatti, Jorge. *El Convivio Teatral. Teoría del Teatro Comparado* (Argentina: ATUEL, 2003), 16

<https://www.scribd.com/document/421488180/EL-CONVIVIO-TEATRAL-JORGE-DUBATTI>

Dubatti, Jorge. *Introducción a los estudios teatrales*. México: Libros de Godot, 2011.

<https://formaciondanzacontemporanea.files.wordpress.com/2013/05/dubatti-introduccion-a-los-estudios-teatrales-1.pdf>

Dubatti, Jorge. “Teatro-Matriz y Teatro Liminal: la liminalidad constitutiva del acontecimiento teatral”. *CENA* No.19 (2016).

https://www.researchgate.net/publication/320760891_TEATRO-MATRIZ_Y_TEATRO_LIMINAL_LA_LIMINALIDAD_CONSTITUTIVA_DEL_ACONTECIMIENTO_TEATRAL

Fernández, Magda. "Los museos espacios de cultura, espacios de aprendizaje". *IBER. Didáctica de las Ciencias Sociales, Geografía e Historia*. No.36 (Abril-mayo-junio 2003): 55-61.

http://www.ub.edu/histodidactica/index.php?option=com_content&view=article&id=15:los-museos-espacios-de-cultura-espacios-de-aprendizaje&Itemid=103

Guariglia, Constanza. "Guerrilla Girls: la resistencia feminista golpea el mundo del arte." *La Nación*. Grupo de Diarios de América. 9 de noviembre de 2018.

<https://www.lanacion.com.ar/cultura/guerrilla-girls-la-resistencia-feminista-golpea-el-mundo-del-arte-nid2189938/>

Guasch, Anna María. "Los museos y lo museal. El paso de la modernidad a la era de lo global". *Calle 14: revista de investigación en el campo del arte*. No.2.

Diciembre del 2008. <https://revistas.udistrital.edu.co/index.php/c14/article/view/1236>

Guerrilla Girls. "Guerrilla Girls and the Illuminator Collective 5.2.2015". Video de Youtube. 0:43. Publicado el 5 mayo de 2015.

<https://www.youtube.com/watch?v=w5WZoHv07V8>

Guerrilla Girls. "Billionaire Stickers Campaign, NYC." POSTERS, STICKERS, BILLBOARDS, VIDEOS, ACTIONS: 1985- 2023. Guerrilla Girls. 2015.

<https://www.guerrillagirls.com/projects>

Guerrilla Girls. "Código ético de las Guerrilla Girls para museos de arte". POSTERS, STICKERS, BILLBOARDS, VIDEOS, ACTIONS: 1985- 2023. Guerrilla Girls. 2017.

<https://www.guerrillagirls.com/projects> .

Guerrilla Girls. "Dearest Art Collector." POSTERS, STICKERS, BILLBOARDS, VIDEOS, ACTIONS: 1985- 2023. Guerrilla Girls. 1986.

<https://www.guerrillagirls.com/projects>

Guerrilla Girls. "Dear collector...we know you feel terrible". POSTERS, STICKERS, BILLBOARDS, VIDEOS, ACTIONS: 1985- 2023. Guerrilla Girls. 2006-2008.

<https://www.guerrillagirls.com/projects>

Guerrilla Girls. "Guerrilla Girls [videorecording] : secret identities". Video de NYU Libraries. 7:42. Publicado en 1999. <https://sites.dlib.nyu.edu/hidvl/dz08ks43>

Guerrilla Girls. "NYC Recount". POSTERS, STICKERS, BILLBOARDS, VIDEOS, ACTIONS: 1985- 2023. Guerrilla Girls. 2015. <https://www.guerrillagirls.com/projects>

Harrison, Amy . "Guerrilla In Our Midst". Video de Vimeo. 1:04. Publicado el 8 de abril de 2019. <https://vimeo.com/ondemand/guerrillasinourmidst>

Huerta Calvo, Javier. "Aproximación a Peter Brook, poeta de la escena". The Conversation. 30 de julio de 2019.
<https://theconversation.com/aproximacion-a-peter-brook-poeta-de-la-escena-116228>

ICOM Consejo internacional de museos. "Definición de museo". International Council of Museums. 24 de agosto de 2022.
<https://icom.museum/es/recursos/normas-y-directrices/definicion-del-museo/>

Iguñiz Málaga, Maite. «Cuando el arte ocupa la calle. El tiempo, la memoria y el espacio público en dos estrategias para construir dispositivos disidentes.» Tesis doctoral. Universidad Nacional Autónoma de México, 2018.
<http://132.248.9.195/ptd2018/mayo/0774074/Index.html>

Instituto de Artes del Espectáculo UBA. "Conferencia de Jorge Dubatti: 'Expectatorialidad, expectación, expectativas, transexpectación'". Video de Youtube. 1:25:00. Publicado el 5 de octubre del 2022.
https://www.youtube.com/watch?v=Q6--9nOYeY8&t=1s&ab_channel=InstitutoDeArtesdelEspect%C3%A1culoUBA

Instituto Hemisférico de Performance y Política. "Donna Kaz (Guerrilla Girls on Tour!): ¿Cuántas feministas se necesitan para cambiar una bombilla? Sobre la creación de comedia feminista en el siglo XXI". Hemispheric Institute. 2019.
<https://hemisphericinstitute.org/es/encuentro-2019-keynote-lectures/item/3110-donna-kaz-guerrilla-girls-on-tour-how-many-feminists-does-it-take.html>

Instituto Hemisférico de Performance y Política. "Donna Kaz". Hemispheric Institute. 12 de junio de 2019.
<https://hemisphericinstitute.org/es/hidvl-interviews/item/2877-donna-kaz.html>

Lila. "Guerrilla Girls: The Conscience of the Art World and Beyond.". Lila Interactions, vol. 1 , qtr. 2. (Octubre-diciembre 2018).
<https://lilainteractions.in/guerrilla-girls-the-conscience-of-the-art-world-and-beyond/>

Manual de Educación en los Derechos Humanos con jóvenes. "La EDH y el activismo". Consejo de Europa. 2022.
<https://www.coe.int/es/web/compass/hre-and-activism#:~:text=Un%20activista%20es%20alguien%20que,llevar%20a%20cabo%20sus%20cambios>

Moore,Owen. "Los mejores proyectores para video mapping". Gagadget.com. 31 de mayo de 2023
<https://gagadget.com/es/247013-los-mejores-proyectores-para-video-mapping/>

Non Profit Light. "Whitney Museum of American Art". Non Profit Light. 2022. <https://nonprofitlight.com/ny/new-york/whitney-museum-of-american-art>.

Rivera López, Norma Lizbeth. "Operaciones conceptuadoras", Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo. 2017.

https://www.uaeh.edu.mx/docencia/P_Presentaciones/b_huejutla/2017/operaciones_conceptuadoras.pdf.

Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro*. España: Paidós, 1983.

<https://marisabelcontreras.files.wordpress.com/2015/03/diccionario-del-teatro.pdf>

Ryzik, Melena. "The Guerrilla Girls, After 3 Decades, Still Rattling Art World Cages". *The New York Times*. 5 de agosto de 2015.

<https://www.nytimes.com/2015/08/09/arts/design/the-guerrilla-girls-after-3-decades-s-till-rattling-art-world-cages.html>

Sarkar, Anannya. "Why feminist group Guerrilla Girls wears Gorilla masks". *The Telegraph Online*. *The Telegraph*. 2 marzo 2019.

<https://www.telegraphindia.com/culture/arts/why-feminist-group-guerrilla-girls-wears-gorilla-masks/cid/1686056>

Tate. "Guerrilla Girls – 'You Have to Question What You See'. Artist Interview. Tate Shots". Video de Youtube. 6:57. Publicado el 5 de octubre de 2018.

https://www.youtube.com/watch?v=8uKg7hb2yoo&t=48s&ab_channel=Tate

The Illuminator. "About". *The illuminator Org*. 24 de enero 2024.

<https://theilluminator.org/about/>

The Museum of Modern Art. "An International Survey of Recent Painting and Sculpture. Fact Sheet", no. 6 (1984): 1- 2.

https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/6070/releases/MOMA_1984_0006_6.pdf?2010

Thiong'o, Ngũgĩ wa. "Enactments of Power: The Politics of Performance Space". *TDR*, Vol. 41, No. 3, (1997): 11-30.

https://perfopraticas.files.wordpress.com/2011/09/thiong_o-ngugi-wa-enactments-of-power-e28093the-politics-of-performance-space.pdf

Whitney Museum of American Art. "About the Whitney". Whitney Museum of American Art. 2024. <https://whitney.org/about>

Whitney Museum of American Art. "Whitney Block Party Sat. May 2 2015 10:30 AM - 9PM". Whitney Museum of American Art. 2015.

<https://whitney.org/events/whitney-block-party>

Yurén, Teresa. "Teoría y praxis". *Diccionario Iberoamericano de Filosofía de la Educación (DIFE)*. Fondo de Cultura Económica, FFLY, UNAM. 2016.

<https://fondodeculturaeconomica.com/dife/definicion.aspx?l=T&id=27&w=>

22 Months. "Guerrilla Girls - Not Ready to Make Nice". Video de Vimeo. 3:38.

Publicado hace 8 años. <https://vimeo.com/128335171>