



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS
ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS SUPERIORES UNIDAD MORELIA

DEL ESPECTÁCULO A LA IRRUPCIÓN: PERFORMATIVIDAD E
INTERMEDIALIDAD EN EL MUSEO

ENSAYO ACADÉMICO
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRO EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:
EDUARDO YESCAS MENDOZA

TUTOR PRINCIPAL
DRA. DIDANWY KENT TREJO
COLEGIO DE LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO,
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

TUTORES
DRA. DANIELLA BLEJER EDER
POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE

DR. DAVID GUTIÉRREZ CASTAÑEDA
ENES UNIDAD MORELIA

CIUDAD DE MÉXICO, MARZO, 2020.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

Índice

Introducción. El mal de museo: una propuesta de lectura desde la intermedialidad. (4)

Parte 1: El museo es el medio. El problema (inter)medial de la galería. (10)

1.1 El museo como dispositivo medial. (10)

1.2 El problema de la multimedia. Entre el oficialismo y la vanguardia. (17)

1.3 Rompiendo la multimedia. Desplazamientos transmediales. (Breve contexto) (25)

Parte 2. Montajes intermediales. El triunfo del medio sobre el objeto. (35)

2.1 La intermedialidad en la galería. Breves comentarios bibliográficos. (37)

2.2 Entre la intermedialidad y la no-objetualidad. (41)

2.3 Después del objeto (desmaterialización e intermedialidad). (49)

Parte 3. Participación sin expectación. Intermedialidad como puesta en escena. (55)

3.1 Participación sin expectación. (58)

3.2 La intermedialidad como política. (64)

Conclusiones (70)

Bibliografía y referencias (74)

Agradecimientos

Sea poco, nada o mucho, este trabajo sintetiza dos años de experiencias compartidas, en amistad y enemistad, con el mundo que nos rodea. Por todo, a todos aquellos que estuvieron presentes, no queda otra cosa que agradecerles y ofrecer este texto como una pequeña muestra de retribución, aunque nada comparable a lo que de ustedes he recibido.

Agradezco a mis padres, Martha y Ramón, por el apoyo incondicional y la confianza que me han dado; sin ustedes, nada de esto sería posible. A mi hermano, por haber iniciado el camino hacia las dudas intelectuales y artísticas. A las amigas y a los amigos, por estar en momentos de oscuridad.

A Andrea, por compartir la vida.

Con especial cariño, agradezco profundamente la atención académica, el tiempo y la paciencia que me brindaron los integrantes de mi comité tutorial. En particular, le agradezco a la Dra. Didanwy Kent Trejo la apertura y disponibilidad para dialogar desde la interdisciplina. A la Dra. Daniella Blejer Eder le agradezco infinitamente la atenta retroalimentación que me brindó durante los dos años de este proceso. Finalmente, al Dr. David Gutiérrez Castañeda la agradezco la disciplina escritural que inspiró para que este trabajo fuera más comprensible.

Agradezco también al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología por hacer más fácil este proceso al brindarme el apoyo económico, a los contribuyentes, al Posgrado en Historia del Arte, a las profesoras y a los trabajadores de la universidad.

A todos, gracias.

Introducción. *El mal de museo: una propuesta de lectura desde la intermedialidad.*

La reciente inserción del tema del museo a la discusión académica responde a la necesidad de pensar a éste como en enclave gravitacional de discursos, prácticas y conocimientos ligados intrínsecamente a un punto fijo de referencia, ya sea en materia estética y artística, pero sobre todo, en cuanto a sus consecuencias políticas. El museo es pensado como un centro de poder, un lugar –físico o no– desde el cual se perfilan, modelan y calculan al “mundo estético“. Es decir, es aquí donde se erige cierta normatividad acerca de aquello que merece ser visto –y aquello que no–, se reproduce el paradigma moderno de una obra de arte meramente contemplativa, y en consecuencia, es este el dispositivo que dicta una participación “museal”, representativa y democrática, si no es que distanciada y pasiva.

Desde la academia y las prácticas artísticas, encontramos una amplia producción de preguntas sobre los ejes que hacen posible este ejercicio, donde se trata fundamentalmente de garantizar que esas pretensiones democráticas e inclusivas reproduzcan la lógica asociada al poder a través de modelos representativos de participación –que a su vez se encuentran también en crisis–. Más aún, la crítica nos ha mostrado que lejos del mero referente simbólico cultural, los museos son, en efecto, dispositivos políticos cuyo potencial como mecanismo de soberanía –aunque no coercitivo– se refiere en sus monumentales arquitecturas que también reproducen aquella lógica ilustrada que vio nacer al espacio y sus estrategias como auxiliarles del Estado y que parecen continuar reproduciéndose hoy en día a través de *starchitectures* al servicio de los rituales de consumo. En otras palabras, es este dispositivo el que hace posible la operatividad burguesa y moderna de un arte como mera representación y, sobre todo, de un espectador pasivo y desinteresado siempre a la espera de un estímulo externo para concretar su propia individualidad; y en esta lógica política de culto a la imagen espectacular, el museo es el medio privilegiado para poner en práctica esa

situación que hace que todo lo que ahí se incluye sea venerado, lo que en consecuencia genera un espacio que, como dice Giorgio Agamben, no refleja otra cosa que “la imposibilidad de usar, de habitar, de hacer experiencia”.¹

En consecuencia, el museo ha sido una incomodidad para la tradición contemporánea, al menos desde las prácticas y crítica vanguardistas, que encontraron en este espacio un enemigo común que de variadas maneras sintetiza los diversos problemas.² Así, encontramos en una abierta oposición constantes pensamientos y revaloraciones acerca de las posibilidades otras que puede haber frente a este dispositivo meramente espectacular. Por el lado académico podemos encontrar conceptos como "museografías radicales", "museos performativos", "museos comunitarios", entre otros, que sirven como una base teórica y práctica para el pensamiento de una institución que, a la luz de la crítica contemporánea, se ha convertido también en un tópico cercano a la deconstrucción institucional. Al mismo tiempo, hay prácticas artísticas en el contexto de las crisis de las fundaciones modernas, denominadas bajo directrices conceptuales como "arte social", "arte participativo", "estéticas de la presencia" y otras, basadas en nociones vanguardistas y neovanguardistas como la teatralidad (posdramática), la instalación, el arte ambiental, el *happening*, el *performance* y otros movimientos, que precisamente, se basan en enclaves nómadas que atentan contra lo que el museo quiere establecer.³

¹ Giorgio Agamben, “Elogio de la profanación” en *Profanaciones*, (Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2005), 110

² Uso la noción de Dispositivo desde la constelación entre Michel Foucault y Giorgio Agamben, quien define desde aquel a esta noción como central para entender aspectos no centralizados del poder, entre los que se puede incluir los distintos dispositivos ópticos y hápticos -sensibles- como parte de los correlatos. G. Agamben, *¿Qué es un dispositivo?*, Trad. Mercedes Ruvituso, (Barcelona: Ed. Anagrama, 2015). Un análisis exitoso de este entramado conceptual enfocado al museo se ofrece en Alejandro Sabido, “Museo, presencia, dispositivo” en Luis Gerardo Morales (ed.) *Tendencias de la museología en América Latina* (México: INAH, 2015), 164- 176.

³ Apunto aquí la sentencia de Dorothea Von Hantelmann acerca de que “no hay arte performativo porque no hay arte no-performativo”. Es decir, todas las obras de arte conllevan, por sí mismas, una performatividad, una intención o acción que se plasma de acuerdo a las intenciones del

No obstante, esta constelación también se encuentra bajo algunos malentendidos sobre la fuerza política del museo, y a veces, solo reproducen su lógica interna para crear una reproducción ininterrumpida que, tal vez, contiene el problema sustancial de la política occidental. Me refiero a conceptos como "museos performativos"⁴ y "museografías radicales", donde a pesar de que se presta una atención a la necesidad de que esta institución sea autogestiva, no se atiende su fundación, haciendo solo una repetición tautológica de los mismos problemas, pero con nuevos discursos. Por lo tanto, el problema no radica solo en las proposiciones de lo que un museo podría ser de manera independiente, una tarea también importante en ciertos casos, sino comprender que si surge el museo como institución crucial, es porque este ha desarrollado una lógica que de alguna manera reproduce a la sociedad del espectáculo y cuya dinámica contempla la participación ciudadana. De esta mimesis se desprende un problema: para usar el museo como un "agente histórico activo", como sugiere Claire Bishop⁵, primero debemos hallar las formas en que este centro puede ser político.

Como intentaré mostrar, este problema puede ser abordado desde la plataforma de la intermedialidad, término que consideraré como "condición epistémica" para entender los problemas políticos del museo desde sus medialidades.⁶ Esta noción, surgida en la crítica

productor/enunciante. La diferencia respecto a lo que aquí se denomina como "giro performativo" es que precisamente ese acto de realidad pueda depender no sólo del productor, sino también, del espectador. Véase Dorothea Von Hantelmann, *How to do things with art*, (Zurich: Les Presses Du Réel, 2010), 8 - 23

⁴ Esta idea es trabajada por Claudia Pinochet, quien define al Museo performativo como "plataformas institucionales que no ya espacios de representación de realidades externas, sino como dispositivos que en su ejercicio construyen esas realidades culturales. Museos que son productos y productores de su propio proyecto y que, justamente, desde su hacer, imaginan modos peculiares de pensarlo y practicarlo". Esta tesis se limita a pensar la relación entre museo y autonomía, así como entre galería y política, a entenderla desde procesos burocráticos administrativos que, quizá, continúan bajo ese esquema reproduciendo eso que llamo *mal de museo*. Claudia Pinochet, *Derivas críticas del museo en América Latina*, (México: Siglo XXI, 2016), 46.

⁵ Claire Bishop, *Radical Museologies or Whats Contemporary in Museum of Contemporary Art?*, (Londres: Koenig Books , 2016), 59

⁶ Kati Röttger, "F@ust vers. 3.0. A (Hi)story of Theatre and Media" en *Cultura, lenguaje y representación*, Vol. 6, (Mayo, 2008), 31-46.

académica nórdica a finales de los sesenta, ha permitido incluir algunas definiciones propias de los “media studies” para entender el arte en términos de procesos, migraciones y transformaciones mediales, más que a través del diálogo entre disciplinas. Entre otras cosas, la intermedialidad permite leer al arte como medio, y siguiendo apuntes como el de Marshall McLuhan, pionero de esta corriente, a las obras como “extensiones del cuerpo humano”, a la vez que codificadores de la sensibilidad.⁷

Por esto, nos interesa usar a la intermedialidad como una condición epistémica para comprender que la función política del museo se puede entender desde su desarrollo – histórico– como medio, esto es, como un artefacto estético que valiéndose de saberes y poderes, pudo hacer válida una cierta extensión medial y, desde esto, una codificación de la política. En segundo lugar, nos interesa ver cómo es que, visto desde el medio, el museo siempre resulta ser un lugar que es desbordado. Por ello, es necesario leer al museo como un medio privilegiado, que de manera similar a las artes escénicas del teatro y performance, hace posible la alianza (o desunión) entre cuerpos y presencias. En otras palabras, asumimos el riesgo de pensar al museo también como una plataforma de medios y, más aún, nos situamos en una plataforma de pensamiento que sostiene que si bien el museo es un andamiaje ideal para la exhibición de medios en sus posibilidades infinitas, una lectura atenta al surgimiento histórico y factual de éste nos hace ver que, de hecho, la base para su funcionamiento es la presuposición del contenido y dirección de estos. Así, una hipótesis que acompaña a este ensayo es, en apariencia simple: si el museo es cómplice del poder o la política, lo es en la medida en que su medialidad está acorde con los medios del poder. Es decir, pensamos al museo como detonador de la estética moderna, sólo en la medida en que

⁷ Para este problema, véase Götz Dapp, “Intermediality and politics in theatre and performance” en *University of Amsterdam – Digital Academic Repository*, (2013), 12-53.

éste ofrece la “extensión necesaria” acorde con actitudes fundamentales del poder moderno. Por otro lado, pensamos que es precisamente lo artístico lo que detona cualidades más allá de las presuposiciones y, por esto, es necesario realizar un estudio de los desplazamientos intermediales.⁸

El ensayo se propone revisar esto desde un contexto específico de enunciación como lo es el arte contemporáneo mexicano que, es necesario mencionar, es acompañado de una fuerte carga epistémica que insiste, aunque en menor medida, en entender el arte en términos de medios y relaciones. Es decir, ese contexto está marcado por la constante tensión entre el oficialismo y la innovación; donde la necesidad de ejercer un uso (político frente a la política) para el espacio de la galería fue de hecho uno de los principales problemas a resolver por los y las involucrados, y donde es precisamente la toma de postura de las migraciones lo que permite solventar algunos problemas alrededor del tema de la galería. Por ello, la temporalidad específica comprende un periodo que abarca desde la década de los cincuenta, cuando el tema del museo es introducido a partir de las incomodidades de la crítica vanguardista, hasta la década de los noventa e inicios de los dosmiles, cuando la crítica parece devenir en un paradójico cobijo institucional, dando paso a otros fenómenos que corresponden ya a otro estudio. Ahora bien, dada la temporalidad, consideramos que es posible prestar atención a una serie de problemas fundamentales para ilustrar la pericia de

⁸ En resumen, lo que entendemos por intermedialidad se asemeja al primer uso de este concepto que Schröter identifica de entre cuatro, y que, según él, se entiende como: “La intermedialidad se discute como el proceso de fusión de varios medios en un nuevo medio, a saber, el “intermedium” que supuestamente es más que la suma de sus partes. [...] Estos movimientos residen en la tradición de Wagner y sus escritos de Zúrich, es decir, en la tradición genealógica de la síntesis artística de un Gesamtkunstwerk. Tres factores son característicos de este modelo de intermedialidad: a) la condena de la “monomedia” como una forma de alienación social y estética, b) una clara distinción entre los medios intermediales y multimedia, y c) estrechamente relacionada con este último, un revolucionario y Actitud utópica con respecto al triunfo sobre la monomedia como una liberación social en el retorno a los “tipos holísticos de existencia”. Jens Schröter, “Discourses and Models of Intermediality” en *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, no. 13, (2011), 2. La traducción es mía.

este periodo, mismos que he ubicado a partir de tres ejes, cada uno de los cuales responde también a necesidades y conflictos propios a su contexto. En un primer momento, hablo del descubrimiento de montajes multimediales que suceden en la década de los cincuenta y sesenta, donde a través del uso de la tecnología y de una arquitectura sentimental se logra romper por vez primera con los oficialismos museológicos. Veremos cómo esto comienza a ser cuestionado por nuevas generaciones de artistas que apuestan por un descentramiento que va más allá de los borramientos y la multimedia: el tránsito entre medios. En segundo lugar, este flujo medial permite aprehender técnicas de exhibición cuya importancia no es el objeto, sino su proceso de creación y transmisión. Como trataré de señalar, esto deviene en un cambio de consciencia radical donde los cánones artísticos son superados y suplantados por nuevas ideas entre las que destaca el cuerpo como medio y materia de trabajo. Por apuntaré que, como consecuencia de las dos ideas anteriores, hay una tendencia por un arte participativo basado en nociones performativas de la espectaduría, mismas que tienen de fondo una intención por politizar los espacios en términos intermediales.

Parte 1: *El museo es el medio. El problema (inter)medial de la galería.*

El espectáculo es el reino de la visión y la visión es exterioridad, esto es, desposeimiento de sí. La enfermedad del hombre (sic) espectador se puede resumir en una breve fórmula:

“Cuánto más contempla, menos es”.

Jacques Rancière

1.1 El museo como dispositivo medial.

Si la inserción del museo en las sociedades modernas fue exitosa, se debe al hecho de que ello lo ayuda a cumplir ciertas funciones que, de alguna manera, perpetúan la soberanía y la política. Por un lado, es aquí desde donde se administra una determinada idea del mundo, de donde parte, a su vez, una cierta presuposición –ilustrada– acerca de la política, los saberes y las ideologías. En este sentido, el museo contribuyó, a nivel de una institución epistemológica, a crear un circuito de visibilidad de poder y saber. Así, es importante entender que el museo presentó una nueva forma de hacer operativos los proyectos de estética moderna y, sobre todo, su objetivo político mediante la imposición de un régimen estético que sirvió como el vehículo perfecto para la creación presupuestada de una idea de comunidad. En otras palabras, es el museo que, junto con otras nuevas instituciones análogas, pone en práctica sentidos de cohesión precisamente desde la distribución de lo estético. Un concepto que me sirve para empezar a diseccionar este problema es el “reparto de lo sensible” de Jacques Rancière, que según el francés, indica que en un determinado momento de la historia, hay una repartición de sensibilidades que en conjunto configuran una misma comunidad (y que puede ser o emancipadora o bien, fundación de hegemonía).⁹ El museo, que aparece justo en el epítome del pensamiento moderno, se puede agregar a las tesis de la institución de representación estética como modelo político sugerida por Rancière

⁹ Jacques Rancière, *El Reparto de lo Sensible, Estética y política*, (Santiago: LOM Ediciones, 2009), 19.

sugiere, como el teatro moral, la historia del arte, el patrimonio, desde donde se configura todo modelo de participación política. Para esto, los discursos curatoriales, las arquitecturas y la idea del espacio estético (y, en general, las medialidades y no sólo “el arte”) operan como una suerte de materialización de la democracia y de la simulación de una participación que generan, en discurso, el molde necesario para una “autoformación de la vida”.¹⁰ Por tanto, este adquiere el estatuto de un vehículo perfecto de representación donde a través de algunos dispositivos estéticos y por medio de ciertos medios reproducibles, una experiencia codificada puede ser modulada, controlada y reproducida. Así, podemos citar también una controversial crítica como la que Jean Louis-Deotte hiciera, a propósito del museo, como el inventor de ese reparto sensible prominentemente moderno:

Nuestros dispositivos modernos, como el museo, no inventaron la igualdad sino, de una manera más paradójica, la encontraron/la configuraron. Configuraron la sensibilidad común. En este sentido es de su lado que hay que ir para descubrir un hacer-mundo y un hacer-época, y no del lado de tal o cual obra.¹¹

En esta medida, no es sorprendente que el pensamiento vanguardista interprete al museo como un enemigo, principalmente porque en su fuerza representativa, este no puede ser otra cosa que el antagonismo de la libertad. Es decir, esta repartición sensible, es pensada también como una limitación para la creación. Es por esto que recordamos la idea de Theodor Adorno que vincula al *museo* con un *mausoleo*, más allá de su relación fonética:

La palabra alemana, "museal", tiene connotaciones desagradables. *Describe objetos con los*

¹⁰ J. Rancière, 29.

¹¹ Jean Louis Deotte, “El museo no es un dispositivo”, en *Museum internacional*, Trad. Andrés Correa Motta, (UNESCO, no. 235, septiembre de 2007), 5. Para Deotte, sin embargo, el museo no es dispositivo, siguiendo la tesis foucaultiana/agambeniana pues, más allá de *disponer (dispositio)*, éste no ordena sobre las sensibilidades (como sí lo podría hacer el panóptico, por ejemplo), sino que las inventa: “Son estos aparatos (junto con la cámara obscura, la fotografía, y el cine) los que hacen época, y no las artes”. La tesis, me parece, puede ser cuestionable si reparamos en que la aparición del museo, en su aspecto material/arquitectónico, se acompaña de la aparición de teorías sobre lo sensible como directrices soberanas a partir de impresiones estéticas en el espacio.

que el observador ya no tiene una relación vital y que están en proceso de morir. Deben su preservación más al respeto histórico que a las necesidades del presente. El museo y el mausoleo están conectados por más que una asociación fonética. Testifican la neutralización de la cultura.¹²

Estas oraciones pueden ayudarnos a pensar muchos problemas. Por un lado, entendemos que todo aquello que se inserta en el museo se convierte en algo que debe ser venerado, estudiado, contemplado y, por lo tanto, admirado. En otras palabras, el museo cumple la función de separación, tan fundamental para la alienación del individuo y sobre todo, del entorno natural y social frente a él. Esto, lo podemos también entender a través de las reflexiones de Deotte, quien precisamente señala esto como condición de posibilidad para la estética moderna:

[...] la cuestión del arte no es posible sino por la institución de este aparato especial que se llama museo, porque suspende, pone entre paréntesis, el destino cultural de las obras, es decir, su capacidad ética y estética de hacer-comunidad y de hacer-mundo, y que a partir de él las obras, quedando en suspenso pueden por primera vez ser contempladas estéticamente por ellas mismas, a condición [...] de que permanezcamos a tres metros de ellas.¹³

Es decir, es el museo el que, de alguna manera, traza la "neutralización de la cultura", al crear una atmósfera estética de algo cerrado a una simulación, y lo más importante, es aquí donde la operación del espectador se realiza mediante una operación paradójica que desde el mirar le despoja de acción.¹⁴

¹² Theodor Adorno, "Valery-Proust Museum" en T. Adorno, *Prisms*, (MIT Press, Massachusetts, 1983), 173. Las cursivas y la traducción son mías.

¹³ Jean Louis Deotte, "El museo no es un dispositivo", 2.

¹⁴ Al respecto, sugiere Rancière que: "Esta paradoja se puede formular simplemente así: no hay teatro sin espectador. Ahora bien, dicen los acusadores, ser espectador es un mal, y ello por dos razones. *En primer lugar, mirar es lo contrario de conocer. El espectador permanece ante una apariencia, ignorando el proceso de producción de esa apariencia o la realidad que ella recubre. En segundo lugar, es lo contrario de actuar.* La espectadora permanece inmóvil en su sitio, pasiva. Ser espectador es estar separado al mismo tiempo de la capacidad de conocer y del poder de actuar." Jacques Rancière, *El espectador emancipado*, trad. de Ariel Dión, (Buenos Aires: Ediciones Manantial, 2010), 11. Las cursivas son mías.

Desde el templete de análisis que aquí hemos decidido tomar, podemos decir algunas premisas. En primer lugar, si el museo resulta históricamente un problema epistemológico, político y hermenéutico, es porque éste cumple funciones específicas en la cultura y porque de alguna u otra forma, actúa en complicidad de ella (sea a favor de la hegemonía o no). En segundo, si esta premisa es cierta, resulta necesario entender que más allá de discursos, son medios los que el museo exhibe y codifica de acuerdo a su propio potencial, y en este sentido, parece ser que el problema artístico del museo que aquí se ensaya es un asunto que concierne a los estudios intermediales. Para abordar este tema, cabe recalcar un par de asuntos más.

Primero, debemos decir que desde la lectura del museo como fenómeno “negativo”, este puede ser operable gracias a una operación propia a la estética moderna: la contemplación. Esta tiene razón, a su vez, en un fenómeno también explicable desde las medialidades: la asunción de lo visual como epistemología imperante que, en consecuencia, eclipsan todo otro tipo de extensiones (siguiendo a McLuhan). En este sentido, habría que insistir en primer lugar que, como lo han defendido críticos como Douglas Crimp¹⁵ o el propio Brian O’Doherty, la galería es uno de las instituciones fundamentales de la modernidad también en su sentido ocularcentrista, ocupando un lugar predominante en los circuitos de poder –visual– sobre los que se ha sustentado, al menos en occidente, una parte

¹⁵ Douglas Crimp en su paradigmático ensayo “On the Museums Ruins” señala la importancia del museo como un medio detonante de cualidades artísticas a través de su propio potencial. La tesis de Crimp explica que con la consolidación de esta institución en el siglo diecinueve, artistas como el impresionista Edouard Manet empiezan a crear arte para ser visto, y consumido *in expreso* en la galería. La tesis nos indica una suerte de crítica hacia la autonomía moderna de las artes, apelando más bien a una serie de procesos políticos en torno a circuitos culturales que han tratado al arte como parte de una esfera social privilegiada y alejada de los problemas culturales, desde lo que se genera un lugar común y político para pensar en la autonomía como metafísica. D. Crimp, “On the Museums Ruins” en *On the Museums Ruins*, (Cambridge- Massachusetts: The MIT Press, 1993), 44-65.

sustancial de subjetividad política que depende enteramente de la mirada óptica¹⁶, aspecto que O’Doherty sintetiza como: “*Situarnos ante una obra de arte equivale a ausentarnos de nosotros mismos a favor de la Mirada y el Espectador*”.¹⁷

Desde la crítica desde los medios, podemos entender algunas de las directrices críticas de los movimientos vanguardistas y neo-vanguardistas que, por el contrario a este oficialismo de exhibición, buscan la participación lúdica o teatral del espectador o actor a partir del estímulo sensorial en otras magnitudes y a partir de escenificaciones multi, trans e intermediales. Es decir, la “solución” fue inmiscuir al espectador dentro de la obra, desdibujando la tajante barrera epistemológica con una apuesta a un “ser entre medios” a través de eventos efímeros, de actividades artísticas in situ y de instalaciones, ambientaciones, convivios, que lo hicieran performar o ser partícipe de la obra lo que llevaría al crítico Boris Groys a afirmar que en este museo no-tradicional, “no existe ya una diferencia ontológica entre el ver arte y el hacer arte”.¹⁸

Así, me parece que desde la apuesta de la intermedialidad podríamos mencionar aquí un problema fundamental: el del museo como una operación destinada a funcionar como una experiencia monomedial y multimedial, es decir, es una plataforma que se encarga de clarificar y filtrar los medios para encauzarlos hacia un determinado punto.¹⁹ Esta idea, si

¹⁶ Martin Jay, “Scopic Regimes of Modernity” en Hal Foster (ed.), *Vision and visuality*, (Seattle: Dia Art Foundation, 1988), 3 – 27.

¹⁷ Brian O’Doherty propuso en los años setenta la categoría de “Cubo blanco” para explicar cómo el desarrollo de las tipologías arquitectónicas de los museos han evolucionado cuasi-teleológicamente para encontrar un entorno que privilegie a lo visual y que permita a la pintura asumirse como autónoma. O’Doherty señala a ello como “un marco de seguridad” que permite a cualquier objeto insertarse dentro del discurso. Véase Brian O’Doherty, *Dentro del Cublo Blanco: la ideología del espacio expositivo*, (Murcia: CENDEAC, 2011). Las cursivas son mías.

¹⁸ Boris Groys, “The Politics of installation art” en *e-flux journal*, (enero, 2009).

¹⁹ Pues lo multimedial sucede cuando hay una serie de elementos heterogéneos que no obstante su discordancia, operan para hacer visible un solo elemento. Como señala Chiel Kattenbelt, un ejemplo destacado de esto y, a la vez, sumamente ilustrador de las consecuencias políticas es la idea de *Gesamkunstwerk* de Wagner, una puesta en escena pensada únicamente para magnificar a la opera. Por esto, cuando me refiero a monomedial no lo hago en apelación hacia un arte de un solo medio

bien parece contradictoria con el principio epistémico de lo intermedial –pues todo medio depende de sus relaciones– tiene sin embargo un amplio desarrollo, principalmente desde su condena. Una definición que se ofrece, por ejemplo, en un teórico como Jens Schröter, y que refiere lo que “la "monomedia" creada espacialmente es el resultado de bloqueos, incisiones y mecanismos de exclusión intencionales e institucionales”²⁰, nos resulta pertinente para entender la forma en que ésta operatividad responde, en la mayoría de los casos, a la necesidad por encausar miradas y burocratizar sentidos.

Sin el afán de generar otra genealogía con tintes europeizantes, me parece que es posible asemejar, a manera de paralelismo, estas sugerencias con genealogías como las mexicanas o latinoamericanas, si bien con importantes acepciones. Es decir, si bien el origen de una conciencia de ruptura, tanto para México como para Latinoamérica, ha sido más de una vez cuestionada en cuanto a su pertenencia a la vanguardia europea, lo cierto es que las disidencias que pueden encontrarse difícilmente pueden dissociarse de estas. Para el caso mexicano, es a partir de la década de los sesenta que nuevas ideas entran en el territorio de la discusión y se crea otra conciencia artística que ahora obedece más bien a los intereses locales por derrumbar mitos y estrategias de lo oficial. Es así que, más que una contaminación, se trata de un resquebraje, de una serie de "borramientos" sobre lo ya establecido que, en la mayoría de los casos, cuestionan metódicamente la naturaleza de la obra, la cual, como trataré de mostrar, se desdobra casi de manera automática en malestares por la función de los distintos dispositivos de exhibición, así como en nuevos enclaves

(que sería imposible de pensar bajo nuestro esquema), sino que hago referencia, como sinónimo, a esta definición de multimedialidad. Véase Chiel Kattenbelt, “Intermediality in theatre and performance: definitions, perceptions and medial relationships” en *Cultura, lenguaje y representación*, Vol. 6, (Mayo, 2008), 19-29.

²⁰ Añade que: “Uno puede observar estos procesos (de monomedia) claramente ejemplificados en el alto modernismo y su insistencia por construir una “pintura pura”, especialmente considerando los textos de Clement Greenberg y Jackson Pollock y otros pintores americanos”. A este problema regresaremos en el apartado segundo. (Jens Schröter, “Discourses and models of intermediality”, 6).

respecto a la autoconsciencia medial.

Desde la historiografía del arte mexicano, esto ha sido explicado como parte de un proceso que, a su vez, genera un léxico conceptual propio al arte contemporáneo. Aquí encontramos, por un lado, un cuestionamiento a la especificidad de los medios artísticos, en el que, como consecuencia, se ejercen nuevas propuestas trans e intermediales desde las cuales el objeto artístico tradicional empieza a ser desbordado, y las barreras entre las artes, borradas (sobre todo, alrededor del intento por superar a la pintura).²¹ Por otro lado, y como resultado de la apertura anterior, la noción de experiencia es introducida al menos como una inquietud, que a su vez se transforma en el léxico local en conceptos lúdicos como “representación la idea de una transformación del arte de acontecimiento” que, como sostendremos, es una idea que traduce la epistemología de la intermedialidad en hermenéutica y práctica.²²

En los espacios expositivos, esto detona en una crisis interna tanto de los museos y circuitos de exposición tradicional, como en una apertura hacia los espacios “alternativos” que, si bien no caminan en la misma dirección, perfilan al menos el campo para una disidencia hacia la dictadura representacional-espacial. Esto puede ser rastreado siguiendo

²¹ Esta noción es sugerida por Rita Eder como “un recurso para entrar en el tema de la producción artística de esta época desde otro ángulo [...] cómo se diluyó el aislamiento de las distintas disciplinas artísticas para mirar desde la interconexión otras formas discursivas y materiales de proponer innovación y experimentación. [...] “. Eder la usa para situar particularidades en el caso mexicano, donde afirma: “puede advertirse una mezcla de iniciativas asociadas a las vanguardias internacionales, como la Bauhaus y el surrealismo, el ensamblado, el happening de Allan Kaprow y el arte pop y, a la vez se dio una dinámica propia que estrechó los modos de traspasar entre las artes, de la cual fluyeron una infinidad de nuevas propuestas.” Rita Eder, “Introducción” en Rita Eder, *Desafío a la estabilidad. Procesos artísticos en México, 1952-1967*, (México: Universidad Nacional Autónoma de México / Turner, 2014), 48- 53. Así mismo, esta noción parece coincidir con algunas lecturas que identifican en el mismo periodo una apertura, más o menos consciente, hacia los principios intermediales. Un primero intento para trazar esta ruta se ha realizado en Susana González Aktories y María Andrea Giovine, “Thinking Intermediality in México through artistic input” en *Intérmialités*, No. 30-31, (2018). s/p. En línea disponible en: <https://www.erudit.org/en/journals/im/2017-n30-31-im03868/1049951ar/>

²² Estas dos últimas categorías son sugeridas por para tejer un marco teórico para entender la genealogía del performance en México, Véase, Angélica García Gómez, “Emergencia del acontecimiento en el arte” en Rita Eder, *Desafío a la estabilidad*, 220.

las directrices antes mencionadas, pues el cuestionamiento hacia el museo como axioma viene precedido, primero, de una ruptura con la idea monomedial de éste mediante la introducción de tecnologías y otros usos de algunas estrategias estéticas que rompen con la barrera ontológica entre sujeto/objeto, creador/espectador, muchas veces impuestas por la lógica que toma a la pintura como medio privilegiado (y a su vez, como medio de la oficialidad y de sus “disidencias permitidas”). No obstante este descentramiento, la idea, en un primer círculo, sigue perteneciendo a un paradigma representacional anclado, en la mayoría de los casos, en la predominancia de la idea de arte e imagen con lo visual. A consecuencia de esto, un segundo uso presenta una idea más refinada en cuanto a la participación del espectador que, auspiciado por una crisis internacional –que no global– del espacio y los modos de vida (crisis del modelo de desarrollo, de la ciudad, de las promesas modernas), genera herramientas que difieren ya del paradigma moderno y se inclina, más bien, hacia una suerte de idea intermedial e incluso teatralizada de lo museal.

1.2 El problema de la multimedia. Entre el oficialismo y la vanguardia.

Una de las hipótesis hasta aquí sostenidas –el museo como dispositivo– es rastreable a nivel histórico no sólo para los contextos coloniales e imperiales que suceden a la Europa ilustrada y los nacionalismos de occidente, sino para los modelos políticos análogos a esto. El uso del museo como dispositivo para la creación de un nacionalismo mexicano se añade a esta lógica desde el siglo XIX y, sobre todo, a partir de la mitad del siglo XX, momento en donde la museología se hace una ciencia y cuyo epítome es el museo construido como proyecto

público *ex profeso* para el nacionalismo: el Museo de Antropología e Historia, de 1964.²³ Anteriormente, existe un largo recorrido que sintetiza y conecta con esta parte del mundo, la lógica operativa del museo ilustrado y de las políticas estéticas del romanticismo para educar al espectador desde la afectación sensible. Esto, en síntesis, se logra a través de la construcción de un artefacto, prominentemente visual, que en la mayoría de los casos, se ejecuta como montaje teatralizado para afectar las sensibilidades desde eso que llamamos *multi o monomedia*.

Los ejemplos más significativos aquí son las dos figuras paradigmáticas también de la museología nacional: Fernando Gamboa y Pedro Ramírez Vázquez. El primero, pionero para la edificación de un proyecto para la exposición de las artes visuales, limitadas a la pintura, y promotor en el extranjero de estas, es conocido por su capacidad para realizar montajes ilusorios, basados en planteamientos escenográficos de Sergei Eisenstein, que pretendían inmiscuir al espectador con la idea pedagógica de que: “impactar equivale a educar”.²⁴ Esta idea funciona a la par mediante el impacto visual, en un espectáculo ocularcentrista que Gamboa defenderá hasta sus días como gestor del MAM.²⁵ En esta lógica, el segundo personaje es aún más clarificador. Es Ramírez Vázquez quien en su proyecto finalizado de 1964, siguiendo también directrices romántico-ilustradas partir de la construcción de la arquitectura como espectáculo, hace operativa la idea de que, a través de éste se puede recrear la historia, la antropología, y desde luego, modelar aspectos políticos

²³ Para un estudio exhaustivo, véase: Carlos Molina, “Fernando Gamboa y su particular versión de México”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, No. 87, (México: UNAM, 2005), 117 - 142

²⁴ C. Medina, añade que a Gamboa “se le reconoce usualmente le montaje teatralizado de objetos mexicanos bajo luz cenital directa que, se dice, tomó del cine expresionista, si bien es más probable que debamos atribuirlo a la intuición de Sergei Eisenstein, quien contempló un día los antiguos ídolos bajo la luz de una antorcha en un museo en Yucatán”. C. Medina, “Postcuratorial” en *Abuso Mutuo*, (México: Editorial RM, 2017), 246.

²⁵ Rita Eder, *Tiempo de fractura. El arte contemporáneo en el Museo de Arte Moderno de México durante la gestión de Helen Escobedo*, (México: UNAM, 2010), 53.

desde la economía de lo sensible:

La lección que queremos lograr es acentuar la impresión en el visitante, con tan sólo pasar de una altura a otra. Inmediatamente, ustedes pueden comprobarlo: el visitante se enfrenta y luego sigue a otra velocidad, ¿por qué? Porque emocionalmente dice: “Caray, esto es más importante” y lo observa con mayor atención. Aquí ya estamos manipulando al visitante: le estamos manejando su ritmo.²⁶

Lo importante para nuestra lectura, sin embargo, no está tanto en el uso preciso de algunos elementos estéticos, como sí, en su voluntad por crear un artefacto estético que se modele a la luz de los intereses del oficialismo. Por esto, más allá de las precisiones en torno al relato oficialista, destaco este proyecto pues se nota una clara intención por articular, desde el problema que aquí nos atañe, una política de espectaduría. En otras palabras, se trataba de un espacio que aspira a modular la mirada y la experiencia desde directrices meramente estéticas que, en última instancia, lograrían agrupar las emociones, las artes, la estética, y la arquitectura con el proyecto de nación de la posguerra. Al respecto, el testimonio de Ramírez Vázquez es tan aterrador como clarificador:

Del almacén ordenado de una colección, del almacén seguro de una colección, que eran los viejos museos tradicionales, se pasó al museo espectáculo, al museo que promueve, que incita, que alienta; que enseña realmente. Pero en éste, el visitante todavía sigue siendo espectador. Nuestra aspiración es llegar a soluciones que permitan al visitante sentirse actor y no sólo espectador, sentirse inmerso en la época o en la cultura que ha producido aquello.²⁷

En oposición (anacrónica), no obstante su reconocimiento como obra paradigmática de una conciencia casi vanguardista o contemporánea para la historia del arte mexicano, Mathias Goeritz puede ser incluido como la figura antagónica de estos dos, principalmente, por la formulación ideológica y constructiva de su Museo Experimental el Eco, de 1953

²⁶ Pedro Ramírez Vázquez, *Charlas de Pedro Ramírez Vázquez*, (México: UAM, 2016), 70

²⁷ P. R. Vázquez, *Charlas*, 70. No es gratuita la comparación que teje Daniel Garza Usabiaga entre Karl Friedrich Schinkel con Pedro Ramírez Vázquez, creador del Museo Nacional de Antropología y de la espacialidad del régimen posrevolucionario y modernista mexicano. Véase Daniel Garza Usabiaga “La arquitectura como forma simbólica. El caso de Pedro Ramírez Vázquez y la construcción de museos en México después de la Posguerra” en *Revista Cartucho*, (2014).

(Imagen 1). Esta propuesta es importante pues, además de insistir en un museo vanguardista cercano a los planteamientos de la teatralidad y arquitectura total de la Bauhaus, que incluye al espectador como fábrica performativa, retoma la idea de la Obra-de-arte-total wagneriana, así como al dadaísmo de Hugo Ball y el expresionismo de Robert Wiene, en un sentido que, en su fusión, resulta distinto en cuanto a su uso político oficialista.²⁸ La obra de Goeritz, construida en un terreno abandonado en la colonia Santa María la Rivera, consistía pues en una serie de composiciones arquitectónicas volumétricas que, contrarias a la definición tradicional de esta disciplina, no eran habitables ni tenían otro uso más que el de causar un impacto emocional. Esto, a lo que el alemán denominaba Arquitectura Emocional, se lograba además con acentuaciones a la monocromía de los volúmenes, en un intento de fusión de las artes que combinaba arquitectura, escultura, pintura y también, poesía. En consonancia también con la estética transmedial del Dr. Caligari, Goeritz realizó una propuesta basada en formas abstractas que invocaban también a las primeras ideas de la arquitectura ilustrada, lo que, en sus palabras, se traducía como “Un experimento con el fin de crear nuevamente, dentro de la arquitectura moderna, emociones psíquicas al hombre (sic), sin caer en un decorativismo vacío y teatral”.²⁹ Por esta acentuación, el proyecto de Goeritz fue pensado como un espacio, quizá por vez primera, para albergar otro tipo de manifestaciones y apuestas mediales, entre ellas, danza, poesía y música. Por ello, el ejercicio es fundamental en esta constelación al considerar una noción estética que se nutre de la fusión de medios tanto de poesía “más allá de las páginas” como “de (una) arquitectura

²⁸ Rita Eder, “De la obra de arte total al efímero pánico” en Rita Eder, coord., *Genealogías del arte contemporáneo 1952-1967* (México: UNAM, IIE, 2012)

²⁹ Mathias Goeritz, “Manifiesto de la Arquitectura Emocional”, en Leonor Cuahounte (Comp.), *El Eco de Mathias Goeritz: pensamientos, dudas y autocríticas*, (México: UNAM-IIE, 2007), 29, 30

más allá de las directrices materiales”.³⁰

Pero, pese al anacronismo que surge al considerar a este proyecto como un antagonismo directo con las obras del oficialismo³¹, me parece que esta obra es de suma importancia porque abre, por vez primera, la posibilidad de pensar según directrices vanguardistas al museo y, desde luego, porque permite pensar a éste desde un sentido multimedial, más allá de los dominios de la pintura, la visualidad, y la relación de estas con la hegemonía. Goeritz, además, importa desde Europa ideas como el cinetismo, que se exponen de manera nueva en México durante la década de los sesenta a través de las variantes espirituales con los Mensajes metacromáticos y sobre todo, con la exposición de 1968, montada en el MUCA, *Cinetismo. Esculturas electrónicas en situaciones ambientales*. En la muestra pionera del arte instalación en México, hay una fuerte connotación performática a partir de las directrices de los cinetistas, que en conjunto recrean un montaje-ambientación que, de acuerdo con el testimonio del alemán, acentúan al espectador como principio de la agencia:

El aire, el agua, el fuego, acompañados de fuerza magnética, eléctrica, gas y otras y otras fuerzas de la técnica moderna, han ampliado el horizonte del arista para establecer un ambiente total, en el cual el hombre (sic) ya no actúa como espectador, sino como participante de la obra artística.³²

Luego de la participación del alemán, y de la influencia de figuras como Helen

³⁰ El claro ejemplo es el Poema Concreto (1953), introducido como una variación de la poesía concreta que tenía el propósito de combinar la experiencia de la arquitectura con la literatura a través del diálogo entre la monocromía del lugar y una escritura a mano que planeaba detonar recuerdos en los espectadores. (S.G. Aktories y M. A. Govine, *Thinking Intermediality*, 6.)

³¹ Pues no hay que olvidar que Pedro Ramírez Vázquez habla también de una arquitectura emocional: “El espacio arquitectónico se vive emocionalmente, y es en él donde realmente se refleja si la arquitectura es acertada o no [...] Los muros, el piso, el techo, nos sirven solamente para delimitar ese espacio pero la arquitectura no está en ellos: la arquitectura está en la atmósfera, en el espacio que se logra, produciendo el ámbito que es el adecuado a la actividad que va a desarrollarse. Tiene un valor emocional”. (P. Ramírez Vázquez, *Charlas*, 69)

³² M. Goeritz citado por Jennifer Josten, “Zero y México: un diálogo internacional”, en Daniel Garza Usabiaga (ed.), *go. Movimiento y transformación en el arte de los 60 y 70*, (México: INBA-MAM, 2012), 131.

Escobedo, la inserción de tópicos como el uso estético de la ciudad (principalmente a través de la Ruta de la Amistad, y el proyecto del Espacio Escultórico), la llegada de la neovanguardia a México se convierte en una tendencia en los circuitos, sobre todo, a partir de una revaloración de la exhibición y sus medios mediante la fusión entre tecnología y; así como entre medio y objeto, y creador y artista. Esto es rastreable en esa pequeña constelación, a su vez, agrupada en torno a las directrices del cinetismo, que no necesariamente se adscriben formalmente a este, como sí lo hacen en cuanto a un ejercicio lúdico. Me refiero a los “espectáculos sónico-lumínicos” de Luis Urías en *Otros Mundos* (1963), montada con ambientaciones sonoras del entonces recién llegado Alejandro Jodorowsky, y textos de Gelsen Gas; las instalaciones de Lorraine Pinto en *Lorraine Pinto y el laboratorio experimental del ingeniero Leonardo Viskin* (1969) y a los *Ambientes* de Heinz Mack y *Arte Otro* –montados en Bellas Artes– (imagen 2) , que apuestan conscientemente por las reacciones perceptuales del público³³ en una espacialidad capaz de suscitar sensaciones corporales“, como afirmara el propio Juan Acha a propósito de las obras de *Arte Otro*³⁴.

No obstante, me parece que en la intención wagneriana por seguir un “Arte Mayor del futuro”, presente en Goeritz, o una *Obra-de-arte-Total* como en algunos de los ejemplos mencionados, hay una primer noción acerca de temas más allá de la representación, desde donde, incluso, nociones como acción, efímero y cuerpo se asoman, pero que no necesariamente son desarrolladas de manera explícita. Pues, si bien aquí no hay todavía una

³³ Juan Acha citado en Daniel Garza, *Cinetismo*, 63.

³⁴ Esta última alumbró también las nociones referentes tanto a esta descentralización de un discurso estético, como a la aparente insistencia de un uso pedagógico de las impresiones estéticas: “Este tipo de arte fue muy bien recibido por la gente joven, porque podía participar con las piezas. Están hechas para que se vean desde distintas perspectivas y tengan esa ilusión de movimiento. [...] Cuando se expuso por primera vez, decía: ‘por favor tocar’” Lorraine Pinto, citada en “Lorraine Pinto y el cinetismo” . <https://cynthiarvide.com/post/130743423679/lorraine-pinto-y-el-cinetismo>.

consciencia acerca de los usos y dinámicas que pueden intervenir demás extensiones –ya no el museo, sino la política y la sociedad–, el trabajo resulta menester para entender un primer paso en la generación de una idea de arte que, quizá por vez primera en la tradición mexicana, toma al espectador como creador.

Desde este punto de vista, estas obras son también vitales para esa idea de “la transformación de arte en acontecimiento” que involucra, junto con una descentralización del objeto artístico, la participación activa, la presencial corporal y finalmente, una noción de intermedialidad en la que el espectador no se ve como simple receptor. Por ello, los proyectos en torno a este paradigma son considerados por la historiografía mexicana como fundamentales para la emergencia de una conciencia disidente frente al entonces hermético circuito del arte mexicano, dominado todavía por la ruta del muralismo, de la tendencia global al funcionalismo –que toma al espacio como vacío, reproducible³⁵, de la espacialidad como dispositivo y, desde *de la idea multimedial de las artes*.³⁶

Ahora, a pesar que estos ejercicios son retomados por algunas genealogías del arte contemporáneo por ser la primera obra en la que la “presencia” adquiere un papel central, la intención central de estos artistas fue la de crear un espectáculo multimedial en el que a través de danza, pintura, música y poesía se llegara a esa grandilocuente experiencia que parece estancarse en la monomedia, que insistimos, podemos pensar como sinónimo de lo

³⁵ Esto se hace patente, por ejemplo, en la presentación del manifiesto de Los Hartos en 1961, donde Goeritz, junto con artistas como Felipe Ehrenberg y Kati Horna, se declaran: “hartos de la pretenciosa imposición de la lógica y de la razón, del funcionalismo, del cálculo decorativo y, desde luego, de toda la pornografía caótica del individualismo, de la gloria del día, de la moda del momento, de la vanidad y de la ambición, del bluff y de la broma artística”. “Estamos hartos (otra vez)”, (México: Museo Experimental el Eco, 2014). Disponible en línea en: <http://eleco.unam.mx/eleco/wp-content/uploads/2014/06/LOS-HARTOS- version-final.pdf>

³⁶ La figura de Escobedo es fundamental, además, por sus aportes en el terreno administrativo, que, sobre todo a partir de su gestión como encargada del MUCA de la UNAM, introduce un diálogo con propuestas internacionales, algunas de ellas abiertamente multimediales. Véase *Helen Escobedo: expandir los espacios del arte*, (México: UNAM, 2017).

multimedia. Vale detenerse en un apunte como el que Chiel Kattenbelt menciona, pues él entiende a la multimedialidad como todo aquello que “se refiere a la ocurrencia donde hay muchos medios en un mismo objeto”³⁷, es decir, como todos aquellos artefactos multi compuestos que sin embargo hacen destacar a un solo elemento. Por ello, la noción sigue siendo problemática en cuanto a su función política³⁸: este ejercicio, pareciera no distanciarse de los primeros intentos por crear museos nacionalistas en México que, también, utilizaban nociones directas de las vanguardias para inmiscuir al espectador. Así, como sugiere Santiago Borja:

Si como dice Olivia Zúñiga, Goeritz anhelaba “[...] que el mismo visitante abandone su postura de espectador o crítico, y se convierta en colaborador activo de los espectáculos del Museo”, habría que preguntarse si esta definición equivaldría al supuesto espectador emancipado que nos propone Rancière o si más bien [...], sea otra forma más ambigua de pasividad.³⁹

La diferencia que quiero subrayar es que aquella presuposición de comunidad no es ya la misma que la retórica estética del estado, aunque aspectos como la necesidad del conocedor y su capacidad para recibir las impresiones de la canónica idea que asocia al medio con lo bello.

1.2 Rompiendo la multimedia. Desplazamientos transmediales. (Breve contexto)

Desde la lectura que aquí sugerimos, entonces, el uso de multimedia es complicado de leer desde la intermedialidad pues, a pesar de los intentos por descentrar al espectador y al creador, aquí sigue operando una barrera entre un sujeto creador y un observador. Por ello,

³⁷ Chiel Kattenbelt, “Intermediality in theater and performance”, 22

³⁸ Así mismo, como lo sugiere Daniel Garza Usabiaga, esa preocupación por el espectador puede rastrearse al terreno de artistas cercanos a la oficialidad como Germán Cueto y David Alfaro Siqueiros, quienes desde el terreno de la escultura y la arquitectura (estática) subvierten la idea de espacio bidimensional de la obra de arte, casi siempre, mediante una inclusión del espectador a partir de su movimiento. D. Garza Usabiaga, “Cinetismo”.

³⁹ Santiago Borja, “El Eco, una forma de emancipación”, en *Museo Experimental El Eco: Arquitectura Emocional*, (México: UNAM, 2012), 196

el problema político en las obras que anteriormente mencionamos difícilmente puede distanciarse de los problemas contextuales del oficialismo. Es decir, esta falta de apertura, es también un factor importante para algunas de las prácticas de las generaciones que suceden, que si bien no se distancia del todo, comienzan a emplear nuevas soluciones que, desde mi lectura, suceden precisamente a partir de desplazamientos intermediales. A diferencia de los borramientos, (y de “la Ruptura”) me parece que aquí se insiste no tanto en unir y transpolar disciplinas, sino en ir más allá de los sentidos epistemológicos de la obra, que en última instancia generan nuevos léxicos adecuados para considerar aspectos que ni si quiera eran pensados por la canónicas divisiones (que aún los borramientos piensan).⁴⁰

El camino coincide con una serie de estrategias que han sido señaladas ya en múltiples ocasiones por expertos que precisamente, ante la falta de un análisis en conjunto, nos hacen ver que históricamente, el descubrimiento de un arte intermedial parecería obedecer a una necesidad histórico política por reclamar medios, así como distintos soportes, en medio de una tensión entre “institución” y “libertad”.⁴¹ Por esto, parece haber un camino hecho ya también, un lugar común, en el que nombres como Alejandro Jodorowsky, Juan José Gurrola, Felipe Ehrenberg, entre otros; así como prácticas como el teatro posdramático, el performance, la instalación, por sólo mencionar algunas, parecen tener su irrupción como una consecuencia casi natural que hace afrenta tanto a las cerradas políticas culturales del

⁴⁰ Pues los museos “oficiales” o amparados por los aparatos burocráticos centralizados en el Estado funcionan desde y para la pintura, aún incluso cuando estos se asumen como centros de exposición de lo contemporáneo asumiendo estrategias intermediales mediante el diálogo entre pintura y escritura. El ejemplo más famoso de esto sucede con la defensa de Octavio Paz a Gironella, en un texto donde de forma contraria a la defensa purista de Greenberg como sustento ideológico del MoMA, Paz redefine la fórmula laocontiana para decir que “Es pintura escrita, del mismo modo que hay palabras pintadas”. (Octavio Paz, “Las obvisones de Alberto Gironella”, en *Los privilegios de la vista. Arte de México*, (México: FCE, 1987), 438.

⁴¹ El contexto, sin embargo, tiene la peculiaridad de no tener “bandos” claros. Si bien algunos de los artistas pertenecientes a la Ruptura conforman una nueva suerte de hegemonía a principios de los sesenta, muchos de ellos son los que protagonizan los desfases y desequilibrios luego de 1968.

Estado, como a fuertes represiones que, como sabemos, se epitomizan en los sucesos de octubre de 1968.

Como mencionamos, no nos interesa aquí ofrecer una nueva lectura sobre el arte contemporáneo en México, como sí, ofrecer una herramienta de lectura epistémica para entender su desarrollo desde los medios y, a su vez, entender al museo como el espacio que los cristaliza. Dicho esto, la serie de contradicciones y una postura frente a la monolítica idea de política mexicana impacta también en lo museal, no sólo en el sentido en que los artistas pronto dan cuenta de las limitaciones que el museo como extensión de medios les ofrece, sino también, en la medida en que el arte se enfrenta a la necesidad de reclamar espacios, prácticas y, en última instancia, medios propios. En términos del léxico de los estudios intermediales, bien se podría decir que, más que propuestas a favor de un uso multi-instrumental de la galería, los artistas dan cuenta de la necesidad de descentrar estos espacios de todo discurso hecho desde la presuposición, abriendo más bien sus posibilidades mediales a la infinidad de propuestas que el espectador pueda ofrecer. A su vez, esto coincide con la necesidad de abrir espacios ante luchas cada vez más heterogéneas que a lo largo del periodo van surgiendo y que poco a poco van encontrando espacios y sus propios artilugios. Todo ello, al compás de una serie de políticas de Estado que, paradójicamente, gracias al olvido y relego de prácticas alternas al ostracismo, permite a los artistas interesados en otros medios agruparse en torno a ejercicios que, si bien son dispersas y difícilmente pueden ser aprehendidas bajo un mismo análisis, son radicalmente distintas precisamente por su heterogeneidad.

Esto sucede en México gracias a un particular contexto en donde nuevos lenguajes que precisamente se nutren del diálogo intermedial irrumpen en la escena para desbordar ideas y prácticas, aún las propias a las de la generación de la “Ruptura”. Me refiero principalmente a

la introducción del lenguaje del teatro que, sin incluirse apelando a su especificidad genérica, “contamina” otros géneros pero no para generar nuevas propuestas, sino para resignificar totalmente la obra y el medio, así como para explorar otras dimensiones corporales, éticas y sexuales que, pese a la insistencia de algunos, estaban ausentes en las posibilidades de la pintura (al menos, contextualmente). Así, por ejemplo, entendemos las ideas por el teatro experimental de Gurrola⁴², o el propio *Método Pánico* de Jodorowsky, precisamente como parte de esa pugna por una libertad mediática que recae ahora en la posibilidad de tejer una red casi infinita de medios solamente limitadas por el momento mismo.⁴³ Aunque, si bien hay cierta renuencia a aceptar estas propuestas como radicales por su insistencia en una apertura intermedial, pues como García Gómez menciona, a propósito de Jodorowsky: “nunca renuncia al dispositivo espectacular proveniente del teatro, por lo cual las acciones que se desarrollan en los efímeros pánicos estarán cargadas de un fuerte impacto visual y auditivo”⁴⁴, me parece que los desplazamientos son importantes por varios motivos.

En primer lugar, es gracias a esta introducción de un nuevo léxico más allá del lenguaje de la instalación, aunque no distanciándose completamente de él, que comienza a

⁴² Refiere J Gurrola: “El punto de partida en el diseño de los teatros del futuro no debe fijarse en el tamaño del escenario o en el tipo de representación, sino en el área de espectadores, [...] Permitir que la representación teatral se extienda a cualquier dirección en relación con sus límites de locación será la oportunidad que el teatro dará al arquitecto para adquirir por fin su autónoma y válida naturaleza como obra de arte. El teatro círculo -alguien dirá- no dirige la acción de la representación hacia ningún lado específico. [...]. Juan José Gurrola, *El teatro: juego de secretos. Complicidades y entrevistas* (México, Ediciones el Milagro: Arte y Escena Ediciones, 2013). Las cursivas son mías.

⁴³ Refiere Jodorowsky en su *Método Pánico* de 1963 que “La arquitectura (entidad abstracta) no existe: es abrigo. Es por esto que la voluntad pánica debe luchar contra la invasión de objetos que la conciencia lanza en su lucha por mantenerse a sí misma”. Alejandro Jodorowsky, “Método Pánico” en *Antología Pánica* (México: Editorial Planeta, 1996), 87. La misma cita se encuentra en Josefina Alcázar, *La cuarta dimensión del teatro*, (México: INBA, 1998), 108.

⁴⁴ A. García Gómez, “Colaboraciones y nuevos territorios escénicos: el Efímero Pánico” en Gabriel Yépez (coord.) *La escena teatral en México/Diálogos para el siglo 21*, (México: INBA-CONACULTA, 2014), 28

aparecer ideas que relacionan el arte con el acontecimiento, lo que permite crear nuevas prácticas amparadas por un lenguaje que no necesita de un cobijo o mecenazgo institucional. Ejemplo de ello son las propuestas de Felipe Ehrenberg, alumno de Goeritz y cercano a Gurrola y Jodorowsky, quien retoma algunas de esas ideas a través de ejercicios lúdicos y anti-representacionales que se inscriben en términos curatoriales adoptando estrategias cercanas a un arte performativo. En este sentido, hablamos de aquellas prácticas en las que destacan un rico entrecruce de lenguajes teatrales, performativos y nuevas formas de exhibición. Algunas de estas son las anticonferencias de 1967: *Por qué pinto como pinto*, y la presentación, ya con Proceso Pentágono de *El arte según yo*. Además de la que hace en Londres, *A date with Fate at the Tate*, y de la más importante, *Fluxshoe*, que es el puente entre Fluxus y Dick Higgins y las Interarts con México.⁴⁵ Se suman intentos como los de Jodorowsky por crear una “estética-concreta” y efímera a través de la intervención de espacios como la Galería de San Carlos, la intervenciones de Ehrenberg a la Galería de la Ciudad de México, el Salón de Experimentación de No Grupo y por supuesto, las instalaciones de Proceso Pentágono como *Pentágono* (1971), hecha para la X Biennale de Paris, en donde el espectador podía modificar el discurso curatorial⁴⁶ o *1929: Proceso* (1979), una recreación de la burocracia y la violencia mexicana con fuertes connotaciones teatrales.⁴⁷ (imagen 3)

⁴⁵ Este diálogo también se señala en S. G. Aktories y M. A. Giovine, “Thinking Intermediality”.

⁴⁶ Maris Bustamante, “Conditions, Roads, and Genealogies of Mexican Conceptualism, 1921 – 1993” en Deborah Cullen (ed.), *Arte#vida: actions by artists of the americas, 1960 – 2000*, (Nueva York: Museo del Barrio, 2008), 34 – 151. La influencia de Jodorowsky en el arte setentero también es señalada por Cuauhtémoc Medina en “Pánico Recuperado” en *La era de la discrepancia*, 90-95.

⁴⁷ Además, esto es importante, puesto que de este círculo, emergen algunas propuestas como el Teatro de Vanguardia, y el Teatro Pánico, donde, en la década de los sesenta, se unen y difuminan artistas como José Luis Cuevas, Manuel Felguérez y Alberto Gironella. Es decir, una contaminación entre artes plásticas y escénicas. De esto, sale una idea para un museo-teatro, por Miguel Salas Anzures, quien impulsaba en 1961 la creación de un Museo de Arte Contemporáneo en México. Así mismo, la intención de Salas Anzures para hacer un museo-teatro, luego de asistir a un evento de Jodorowsky y Felguérez es importante de mencionar: “estimular cualquier intento serio, de carácter

En segundo lugar, esta apertura resulta una resignificación radical de los temas expositivos, principalmente en cuanto al uso de objetos y de las lógicas de exhibición, que en muchos casos, distan de estrategias oficialistas por exhibir medios tradicionales como pintura y escultura. Esto, a la vez, sucede también gracias a una nueva consciencia acerca del objeto, que en muchos casos es desechado y sustituido más bien por la idea de experiencia, medio o soporte. Es ilustrativo de este fenómeno la renuencia por algunos artistas por seguir las directrices curatoriales del Salón Independiente de 1968, que entonces se limitaba a exponer los cuatro géneros fundamentales.⁴⁸ También, es el caso concreto de la insistencia de Jodorowsky por un arte después del objeto que plasmó en las ideas de su *Efímero*, y a la par, esto se ve también reflejado en la crítica (latinoamericana) de críticos como Aracy Amaral y Juan Acha a través de la noción de "no-objetualismo". En ese sentido, la apertura mediática permitiría luego pensar otros soportes como parte del no-objeto y a su vez, inscritos dentro de la noción de medio, lo que tiene como consciencia la introducción del tópico y práctica de lo corporal como un agente afectivo más dentro de la galería. A su vez, esto coincide también con una lucha en contra de las nulas políticas del Estado por comerciar más allá de la pintura, así como es consecuencia de ello la complicada situación del mercado privado. Más tarde veremos cómo esto se convierte en una propuesta que, de hecho, permite que el medio, en lugar del objeto, sea introducido en el debate y con

renovador, es ciertamente más importante que concretarse a mostrar lo que por ser producto de una educación formal, aceptaba todo el mundo. Este concepto moderno de lo que debe ser un museo difiere radicalmente de lo que hasta no hace mucho tiempo se entendió debía ser su función: un local para conservar las obras consagradas por la tradición". Citado en Angélica García Gómez, "Colaboraciones y nuevos territorios escénicos: el Efímero Pánico", 32. Respecto a la concreta unión entre teatralidad y museografía en esta constelación, véase también Luis Daniel Pérez González, 1929, *Proceso: teatralidades disidentes en espacios de exhibición*, tesis para obtener el grado de Maestro en Historia del Arte, (México: UNAM, 2019).

⁴⁸ Este fenómeno es también considerado por algunos como el último intento por formar una museología nacional por parte del Estado, pues a partir de ahí, las siguientes organizaciones del Salón dependen enteramente de los artistas. Véase Pilar García de Garmenos, "Salón Independiente: una relectura" en *La era de la discrepancia*, 40-48 .

ello, nuevas propuestas de montajes intermediales resultan en ideas radicalmente distintas sobre la curaduría.

En tercero, esa apertura permite pensar nuevos métodos de exhibición, entre los cuales se encuentra un rechazo casi radical hacia el trabajo dentro de las galerías y más aún, dentro de espacios “reconocidos” (principalmente el MAM y Tamayo)⁴⁹, una situación que, a mi parecer, se ejemplifica de manera asombrosa en la intención de Marcos Kurtycz por “bombardear” las paredes del MAM.⁵⁰ Para nuestra discusión, esto es importante ya que estas prácticas conllevan también un descentramiento de la escena y los circuitos donde se expone, que inevitablemente, se traduce en un malestar directo contra la oficialidad de los espacios expositivos. Esto sucede con una tendencia marcada entre los setena y ochenta a través del abandono de museos en pro de un arte callejero, gracias la creación de colectivos y grupos que, en paralelo con lo anterior, generan dinámicas de arte participativo; la exploración de nuevos recintos para la creación de galerías alejadas tanto del *snobismo* tradicional de las zonas “fresas” de la Ciudad como de los museos oficiales, y más importante, una interesante fusión entre espacios de habitación con espacios de exhibición, un fenómeno que veremos más presente en la década de los ochenta. Así pues, algunos espacios como la Panadería, Temístocles 44⁵¹, La Quiñonera, AGENCIA, Curare, por mencionar sólo algunos⁵², son fundamentales por sus connotaciones libres de todo programa arquitectónico, curatorial, etc., situación que les hace ser sumamente efectivos para la

⁴⁹ Aún cuando estos incluían algunas propuestas del léxico contemporáneo. Una excepción notable sucede con la gestión de Helen Escobedo en el MAM, que a partir de 1982 promueve la introducción del performance y la instalación. Ahí mismo, muchos de los llamados Grupos realizan instalaciones y performances. (R. Eder, *Tiempo de fractura*, 89-107)

⁵⁰ Mara Polgosky, en “Shaman, thespian, saboteur: Marcos Kurtycz and the Ritual Poetics of Institutional Profanation” en *Sabotage art: Politics and iconoclasm in Contemporary Latin America*, (Londres: Tauris, 2016), 47.

⁵¹ Véase Rubén Gallo, *New Tendencies Mexican Art: the 1990s*, (Nueva York: McMillan, 2004), 8, 9.

⁵² Aída Sierra Torre, *Instalación por mujeres: arte y género en los noventa*, (México: INBA, 2012), 11.

presentación de todo tipo de propuestas entre la neovanguardia y la crítica radical con géneros como la instalación y el performance, en una búsqueda tanto de un espacio como de un yo propio, pues en palabras de Vania Macías, estos lugares: “[...] ofrecieron al espectador la posibilidad de entrar a su territorio, de sentirse asombrado y provocado, de transitar en él y participar así activamente con la obra, dejando con ello la pasividad que le caracterizaba”.⁵³ Al mismo tiempo, se abren espacios en casas de artistas, aspecto que no es para nada menor cuando lo cotidiano se vuelve a introducir como tema y una nueva idea de política que explicaremos en el último apartado. Esto quiere decir que se trata, en la mayoría de los casos, de estrategias abiertamente políticas que juegan con el montaje intermedial, y aspectos como la presencia y lo efímero, que indirectamente generan nuevas formas de política.

Es necesario mencionar que este camino de "desafío a las estabildades" tiene un giro brusco en la década de los noventa, cuando muchos de los lenguajes y prácticas aquí mencionados son, paradójicamente, institucionalizados. Es decir, pese a esa apertura, a finales de la década de los ochenta y a principios de los noventa, reformas en la administración del capital cultural resultan en un quiebre radical, pues se crean y reabren algunos espacios expositivos. En términos de una historia "curatorial", sucede que, a lo largo de la década de los noventa, se reúsan algunos lugares ya "profanados" años antes por colectivos, principalmente de estudiantes y jóvenes creadores, donde se exponen géneros con un mayor marco de seguridad.⁵⁴ Un paso de suma importancia sucede en 1993 con la creación de Ex Teresa Arte Actual, cuando un grupo de artistas liderados por Eloy Tarcisio instan a la creación de un espacio propio para la correcta exhibición, reunión y

⁵³ Vania Macías, "Espacios alternativos de los noventa" en *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México: 1968 - 1997*, (México: UNAM, 2006), 368.

⁵⁴ C. Medina, "De la intemperie al estilo crítico", en *Desafío a la estabilidad*, 378 - 380.

documentación de esa serie de prácticas que por más de dos décadas habían permanecido ya en un exilio.⁵⁵ Es también ante ese panorama que surge un proceso en la década de los noventa denominado por Josefina Alcázar como el “regreso hacia los grupos”, en el que, ante ese nuevo embate, revestido del modernismo propio del léxico salinista, aquellas prácticas disidentes necesitaron agruparse, resultando así propuestas como 19 Concreto, SEMEFO, Hiperión, La Cuerda, Inseminación Artificial, Cartucho Catorce, Agencia de Performance y Risas Grabadas y el H. Comité de Reivindicación Humana.⁵⁶

Ahora bien, estos apuntes aquí presentados no pretenden servir como una genealogía que precisa el desenvolvimiento de los géneros y los tratamientos de la galería. Nos limitamos a tratar de reconocer que dentro de los múltiples problemas que codifican las prácticas heterogéneas, el tratamiento de sus medios es importante, al mismo tiempo que reconocer que hay una serie de condiciones y desplazamientos institucionales que hacen esto posible. Así, lo que hemos señalado es que dentro de un proceso como el seleccionado, las pugnas que se hacen ver también en tensiones frente a lo museal, pueden ser entendidas como problemas en torno al medio, a sus definiciones y prácticas. Por esto, entendemos tanto el nacimiento de prácticas como la aparición de estrategias museológicas que si bien siguen estando dentro del radar de lo oficial, se alejan de toda pretensiones tradicionales.

Resulta importante ahora entender, a mayor precisión, algunas de las consecuencias de estos

⁵⁵ Los objetivos entonces se resumieron así: “(1) Explorar y redefinir conceptos múltiples del arte actual por medio de debates de distintas corrientes del pensamiento y estilos artísticos; (2) Propiciar las diferentes manifestaciones artísticas alternativas interdisciplinarias y de experimentación; video, cine, performance o acción virtual e instalación, en conexión con las diferentes áreas: danza, música, literatura, artes plásticas, etcétera; (3) Apoyar a grupos tanto como a individuos en una confrontación nacional, a través de exposiciones multiregionales, que permitan el conocimiento de las propuestas plásticas de los artistas de los diferentes estados de la república; (4) Establecer convenios de intercambio de artistas y exposiciones con espacios alternativos de países interesados en el arte con características similares a las del Centro; (5) Introducir al público a nuevas formas de creación.” Mónica Mayer, *Escandalario*, (México: Ex Teresa Arte Actual, 2006) 18, 19.

⁵⁶ Josefina Alcázar “Arte de los resquicios” en J. Alcázar y Fernando Fuentes (eds.), *Performance y arte acción en América Latina*, (México: Ex teresa, 2005), 147-180.

tratamientos. El siguiente apartado se propone discurrir sobre el uso del “medio“ que, mediante nociones cercanas al “no-objetualismo“, permite descentrar a la galería de sus afrentas representacionales.

Imagen 1.

Mathias Goeritz, *Dibujo ideográfico del Museo Experimental el Eco*, 1952.

Extraído de: http://eleco.unam.mx/el_eco/acercade/

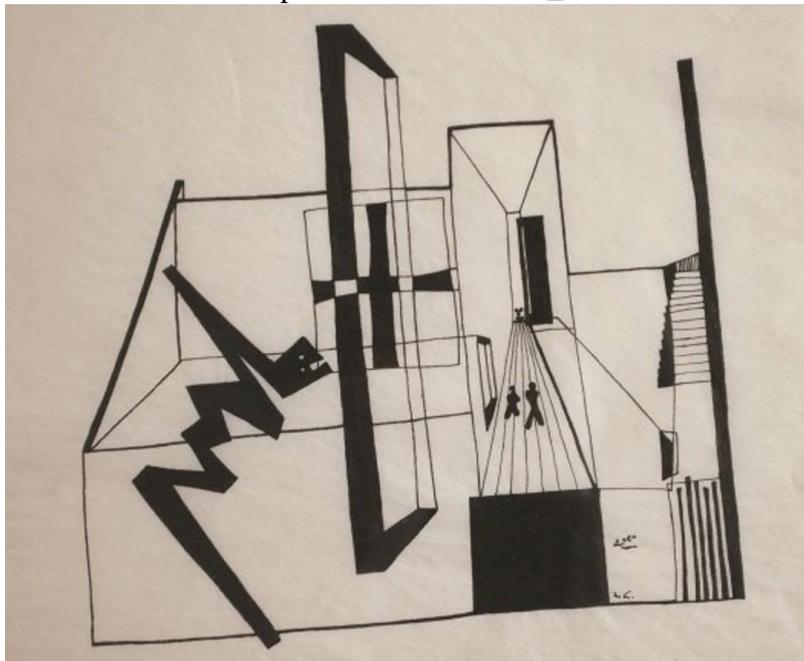


Imagen 2. Hersúa, *Ambiente I*, 1969.
Cinetismo en México, 67.

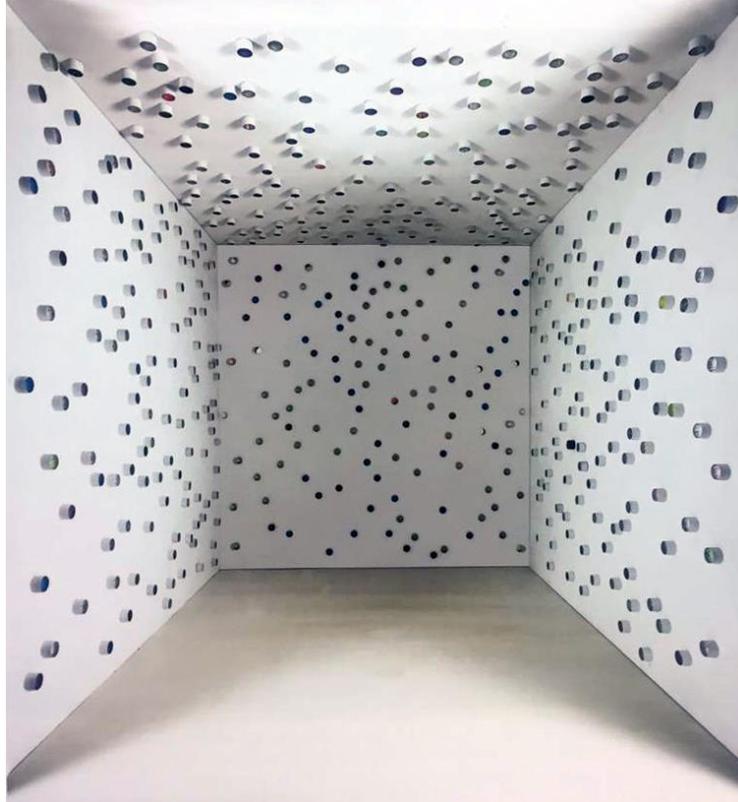


Imagen 3. Proceso Pentágono, *Pentágono*, 1977.
La era de la discrepancia, 221.



Parte 2. Montajes intermediales. El triunfo del medio sobre el objeto.

Un problema que a menudo es señalado en torno al mal que aquí trabajamos, radica en el viejo debate acerca de la pureza artística de aquello que entra en el museo, es decir, acerca de qué decide el estatuto artístico de lo que se exhibe. Recordemos así que el nacimiento del museo no puede desasociarse de la necesidad de un dispositivo material para operar con el poder. Los objetos artísticos insertos en él reproducen la lógica del hombre curioso que encontraba cualquier clase de objeto para introducirlo en una cámara de las maravillas (*wunderkammer*). En un contexto colonialista –desde luego no limitado a la historia colonial–, se trata, por una parte, de introducir bajo la mirada antropológica, toda clase de objetos sin conexión aparente para adecuarlos a ese nuevo universo del coleccionador/conquistador y, por otra, de otorgar o “inventar” una sensibilidad que inserte esa constelación heterogénea en un mismo campo.

El fenómeno ha sido cuestionado por el desenvolvimiento tanto de la crítica hacia la museología, como por la complejización de nuestra sociedad. Con la aparición de nuevas tecnologías, y la inserción de estas a las academias y circuitos artísticos, la idea de un objeto artístico, más allá de las divisiones de la tradición, parece insuficiente⁵⁷. En términos de la crítica estética, esto se traduce en nuevos retos para pensar en un espectador que es afectado más allá de los detonantes sensibles de la materialidad tradicional, con lo que podemos pensar, más bien, en una espectaduría desbordada. Aquí, pues, al centrarnos en aspectos que, más allá de la clásica distinción entre un objeto consagrado como “obra de arte”, nos

⁵⁷ Esto es algo que también puede ser entendido por las categorías que sugiere Madalena Pennacia, entendiéndolo el complejo cambio entre una "Era de Gutenberg", en la cual el texto, al igual que otros medios, como la pintura, la escultura, son considerados o estudiados al menos, solo por su propia pureza. Es decir, un principio que puede entenderse como análogo al del crítico de arte del siglo XX Clement Greenberg, cuya idea era que el arte moderno es un desarrollo teleológico en el que un medio único, como la pintura, se descubre hacia un punto de perfección. (M. Pennacia, "Literary intermediality: an introduction", 11)

situamos, más bien, ante un panorama de medialidades en diálogos, que en conjunto codifican y se despliegan en vivencias más complejas que aquellas del paradigma moderno.

Esto se puede situar también para la comprensión de propuestas en México, donde ubicamos, primero, una suerte de crítica hacia las materialidades y límites de cada disciplina (borramientos), así como hacia la crítica comunicacional cercana a los *media studies* sobre qué es y que no es arte. Como veremos ahora, la inserción de estas aparece mediante la introducción de tecnologías hacia la galería y, posteriormente, a partir de la crítica más refinada hacia el objeto artístico como un ente consagrado. Las dos corrientes surgen en determinados momentos que nos pueden indicar también dos momentos y concepciones distintas: una primera idea en el que la cuestión aparece con relación a un descentramiento de la materialidad de la pintura que, en la mayoría de los casos, explora ambientes e involucra al espectador desde un discurso multimedial y la lógica política operativa de una “burocratización de los sentidos”⁵⁸. Una segunda viene con la aparición de una nueva consciencia del objeto artístico que, contrario a la primera, se relaciona con una crítica a las altas artes, donde no son sólo ya los aparatos estéticos clásicos (luz, sonido, etc.) sino la presencia, el cuerpo y demás “no-objetualidades” las medialidades de la galería.

Como ahora trataremos de señalar brevemente, en Latinoamérica y en México, esto ocurre con un proceso que, tomando prestada la definición de Aracy Aramal y Juan Acha, sucede con el cambio de conciencia hacia un “no-objetualismo”, mismo que sin temor a contradicciones, podríamos equiparar con un proceso consciente de transmedialidad que

⁵⁸ Esta idea es desarrollada por Caroline Jones en su ensayo sobre Clement Greenberg, *Eyesight alone*. La hipótesis de Jones es que, en paralelo con la tradición moderna que data desde el siglo XVII por entender a los sentidos como parte fundamental del entendimiento humano, Greenberg, crítico fundamental del modernismo estadounidense, estableció las bases para pensar a la vista como justificante de la narrativa moderna que él mismo trataba de crear. Véase C. Jones. *Eyesight alone. Clement Greenberg's Modernism and the Bureocratization of the Senses*, (Chicago: University of Chicago Press, 2005)

sucede en analogía con nuevos retos, la mayoría de ellos políticos, que en última instancia, afecta radicalmente la noción de arte y, desde luego, su inserción en la galería.

2.1 *La intermedialidad en la galería. Breves comentarios bibliográficos*

Anteriormente referimos que es posible leer algunas de las tramas en la historia del arte a partir de la transformación de los medios. Son estos los que se modelan de acuerdo a circunstancias políticas, económicas y sociales y que, consecuentemente, afectan el desarrollo de eso que llamamos “historia del arte“. Así, he sugerido que puede haber una lectura del museo, tanto de su origen como de su desenvolvimiento, así como de sus aperturas y cerrazones, desde los medios. Esta idea, considero, es relevante para este argumento, pues nos permite pensar que el funcionamiento de la galería trasciende a su aspecto tradicional –ocularcentrista–, al mismo tiempo que a la exhibición de la pintura como medio privilegiado. Es decir, con la intermedialidad como epistemología, se nos abre la posibilidad de pensar en las prácticas artísticas, tanto en su proceso creativo como en su interpretación situacional, bajo una red casi infinita de posibilidades.⁵⁹

Este punto ha sido un tema de interés para varios académicos, cuya intención principal es rastrear la mirada de la intermedialidad o las artes intermediales como una forma revolucionaria de concebir prácticas artísticas fuera de los circuitos tradicionales de las artes.

⁵⁹ Es menester mencionar aquí que la intermedialidad, en tanto punto de partida para la creación artística ha recibido también críticas. Particularmente, Rosalind Krauss, alumna de Clement Greenberg y defensora de la pureza del medio, realizó una serie de reflexiones en torno al peligro de la intermedialidad en las artes visuales, subrayando la delgada línea que puede existir entre incluir aspectos tales como la medialidad de la sociedad del espectáculo y capitular frente a este. El apunte de Krauss, aunque partiendo todavía de la noción de autonomía de las artes, implica también una suerte de advertencia frente a la institucionalización de la crítica. En este sentido, Krauss parte de la misma idea de la especificidad mediática para un desarrollo perfecto de las cualidades estéticas de la obra. Así, la crítica norteamericana sugiere que: "Para mantener la práctica artística, un medio debe ser una estructura de soporte, generadora de un conjunto de convenciones, algunas de las cuales, al asumir el medio como sujeto, serán completamente específicas para él, produciendo y experimentando su propia necesidad." Véase Rosalind Krauss, *A voyage on the north-sea: art in the age of the post-medium condition*, (Londres: Thames & Hudson, 2000), 26. La traducción es mía.

Esta visión ha sido estudiada por teóricos como Jens Schröter, quien siguiendo la polémica que hubo en los años sesenta entre Dick Higgins, creador del término Interarts, y Rosalind Krauss, defensora de la pureza del medio, argumenta que la intermedialidad, de hecho, puede ser pensada como una práctica política en la que es precisamente el ser entre medios lo que establece un constante estado de indefinición, según el cual se obvian algunas divisiones necesarias para el funcionamiento de la vida en el capitalismo. Schröter pues identifica un argumento –que retoma de los postulados de Higgins⁶⁰– en el que la intermedialidad, como montaje para la galería, puede ofrecer un despliegue más allá de las contradicciones de la *wunderkammer*, pues:

Lo intermedial -y performativo- proporciona una anticipación ejemplar acerca de un orden social en el cual la división del trabajo ha sido abolida. El único recurso aquí es el llamar a los artistas a sobreponerse a la división entre vida y arte, permitiendo así que esta ejemplar abolición de división del trabajo sea transferida a la sociedad (de cualquier modo posible)⁶¹

Así, el argumento que Higgins enunció, tenía un corte de denuncia sobre la contribución de las artes en la alienación del mundo. Por ello, su crítica, que refiere que sin estas divisiones: “Nos acercamos al comienzo de una sociedad sin clases, para la cual la separación en categorías rígidas es absolutamente irrelevante”⁶² es relevante para pensar un arte libre de imposiciones, según el cual, un montaje curatorial obedecería más a una serie de accidentes en los que, paradójicamente, habría una cámara de maravillas más cercana al *miscé-en-scène* de la vida cotidiana. En este sentido, retomando también algunas palabras de Chiel Kattenbelt diciendo que “Todo esto significa que la expresión shakesperiana de "todo el mundo es un escenario" ya no es solo una metáfora, sino un rasgo característico de nuestra

⁶¹ Jens Schröter, “The politics of intermedialty”, en *Acta Univ Sapientia, film and media studies*, no. 2, (2010), 118. La traducción es mía.

⁶² Dick Higgins, *Horizons*, (Illinois: Ubu éditions, 2000), 21. La traducción es mía.

cultura y sociedad mediatizadas”⁶³ el arte intermedial tendría el potencial, cuando menos, de expresar otro tipo de complejidades excedentes a la cultura artística monomedial y principalmente, ocularcentrista. Me remito también al ejemplo que Claus Clüver, quien hablando concretamente sobre el pensamiento cinematográfico, ubica una tendencia en la que se ha ampliado el espectro de medialidades a estudiar, situación que genera una ruptura entre un alto y un bajo arte:

Además de introducir en el estudio de las relaciones intermediales las complejas consideraciones involucradas con sus modos de producción y el aparato que lo respalda, los intereses de muchos estudiosos de cine en el cine de Hollywood impulsaron la creciente tendencia en otros medios a ampliar las investigaciones más allá del "arte elevado". Áreas de la cultura popular, que en última instancia incluyen objetos de una naturaleza decididamente no artística, con frecuencia objetos que desafiaban la adaptación en cualquiera de las disciplinas tradicionales debido a su estado como multimedia, textos mixtos o textos intermediales.⁶⁴

Ahora bien, a partir de estas bases teóricas sobre lo intermedial podemos comprender el potencial crítico tanto de las prácticas intermediales, como de todo arte que se asuma como parte de esto. Me parece necesario señalar que estamos en una posición histórica y hermenéutica donde se hace evidente la “contaminación” de múltiples esferas de la cultura en aspectos como la literatura, la comunicación y las artes. De este modo, se nos abre la posibilidad de pensar en las artes bajo una red casi infinita de posibilidades, en las que habría que asumir que todo arte, en efecto, surge bajo una red compleja de comunicaciones, signos y medios. Entre estos, por supuesto, habría que destacar que las cualidades artísticas y estéticas de una obra, pueden estar detonadas por aspectos lejanos a la pureza artística de

⁶³ C. Kattenbelt, “Intermediality and performance as a mode of performativity”, en Sara Bay-Cheng, Chiel Kattenbelt, Andy Lavender (eds.) *Mapping Intermediality in Performance*, (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2010), 35.

⁶⁴ Claus Clüver, “Intermediality and interart studies” en *Changing borders. Contemporary positions in Intermediality*, (Suecia: Intermedia Studies Press, 2007), 24.

un médium, apelando a flujos no objetuales, no conceptuales y no canónicos. En tal forma, considero que el enfoque y la práctica intermedial nos puede dar un mayor panorama en torno a una comprensión cabal de los fenómenos artísticos, teniendo en cuenta que las imágenes se construyen precisamente como resultado de una constante intermedialidad de ese teatro cotidiano (y a la par, esto permite otra forma de entender el porqué de la transformación del arte en acontecimiento).

Es decir, esta propuesta permite comprender una forma de presentación de objetos fuera de las directrices de la tradición. En el caso de la reflexión de asuntos como el museo, la curaduría o el coleccionismo; esto quiere decir que puede haber, cuando menos, un interés por los objetos más allá de la mirada clasificadora y la lógica de la *wunderkammer*, reproducida en los dispositivos nacionalistas y oficialistas. Si se acepta que no hay una situación “excepcional” de la cotidianidad que debe ser elevada a momento estético sino un “momento normal”, y si existe una diferencia casi ontológica entre la obra y los objetos del día a día, se rompe pues con lo clasificatorio. Esto apunta, a una suerte de principio de exhibición que se distancia de todo principio de separación de aquello que debe o no ser visto, según criterios de validación epistemológica y, a su vez, de la distribución de lo sensible desde la oficialidad (o lo tendiente a).

2.2 Entre la intermedialidad y la no-objetualidad

Las instalaciones, como el performance y las ambientaciones son solamente pretextos que tenemos los artistas para seguir arrancándole a la realidad pedazos de eso: realidad, para seguir sintiendo lo que es vivir como humano, no como perro.
Maris Bustamante.

La preocupación por la descentralización del medio ante los cánones artísticos y, a su vez, el interés por introducir aspectos mediatizados de la cultura popular a las esferas del arte está

presente de manera precisa en el arte contemporáneo mexicano. Aquí, aunque con cierta diferencia con los preceptos de la crítica norteamericana (no obstante el interés de algunos artistas mexicanos por entender a Higgins o a McLuhan), encontramos una suerte de revaloración radical de las medialidades que, por su parte, se inscriben como parte de un complejo programa de crítica a la institucionalidad del arte y su inserción como valor mercantilizado. Es el caso de la emergencia del arte del performance, de los no-objetualismos, principalmente el de Juan Acha⁶⁵, y de las formas alógicas o PIAS, según se acostumbra llamar en el contexto de la crítica mexicana, cuya insistencia por poner a lo corporal como medio primigenio vendría a colación de los debates sobre una contaminación espectacular/intermedial hasta aquí mencionados.

Si retomamos los lugares comunes de las genealogías, esta inserción viene, primero, con el derrumbamiento de una idea monomedial de la galería a través del trabajo de artistas pioneros como Goeritz, Siqueiros, Germán Cueto, en la década de los sesenta, y desde los setenta, con el trabajo de Felipe Ehrenberg, Manuel Felguérez, o Maris Bustamante, y a partir de ahí, con el trabajo colectivo de No-Grupo y Arte Otro complejizan la noción de exhibición al introducir variantes que juegan con nuevas tecnologías y, también, con la

⁶⁵ Aunque originalmente enunciado por Aracy Amaral, el término de no-objetualidad es ligado siempre a la obra de Juan Acha, crítico peruano de vital importancia para la vanguardia latinoamericana. A grandes rasgos, este concepto tiene la necesidad de voltear la mirada hacia la experiencia y ejecución del objeto artístico, más que de sus cualidades materiales. En síntesis podemos entender esto citando a Acha: "Lo importante es ahora el procedimiento y la acción y no el producto o formato predeterminado. Y el procedimiento consiste en insertar experiencias artísticas en toda obra o acto humanos. Como consecuencia, surge la necesidad de un concepto procesual y relacional de estructura artística: de aquella que se suscribe entre la estructura material de cualquier producto humano y la estructura significativa que produce el consumidor." Los apuntes de Acha tenían la clara intención de convertirse en una suerte de manifiesto para toda la región latinoamericana. En México, si bien no se hace referencia hacia un movimiento latinoamericano, la influencia de la idea es clara. Juan Acha, "Teoría y práctica de las artes no-objetualistas en América Latina", *Primer coloquio de arte no-objetual y arte urbano*, (Medellín: Museo de Arte Moderno, 1981), 4.

interacción medial entre arte, técnica, digitalizado y medio.⁶⁶ En esta parte, sin embargo, se habla de una especie de subversión de estos principios, que en algunos lados llevan a lecturas políticas (pienso en la idea cinética de los murales La Velocidad de Siqueiros y en Las Torres de Satélite de Goeritz) que arrastran la paradoja del espectador y de aquella burocratización de los sentidos. Aquí, pues, se puede insertar –otra vez– al MNAH como espectáculo multimedial que, además, incluye a Goeritz y sus Mensajes bajo la lógica del “arte perceptual” que tiene, a su vez, problemas en torno a una lectura política e intermedial⁶⁷.

Sin embargo, es innegable que la inserción de estos temas responde ya a las inquietudes políticas de finales de los sesenta y que, como parteaguas, después de este suceso puede haber una apertura, institucional y conceptual, hacia otra conciencia tanto del objeto, como del medio, sus montajes, sus redes y complicidades.⁶⁸ Es pues, a partir de la década de los setenta, y principalmente, a finales de los ochenta y noventa, que la

⁶⁶ Cinthya Villagómez Oviedo, “Genealogía del arte digital en Arte Contemporáneo Mexicano” en *Análisis de procesos de producción artística digital en México: artistas digitales mexicanos y su obra*, tesis doctoral, (Universidad de Valencia, 2017), 44-81 Una genealogía de esta constelación se ofrece en Mónica Mayer, “Arte digital en México” en Archivo Virtual Pinto mi Raya: <http://www.pintomiraya.com/pmr/15-textos-pmr/textos-de-monica/61-arte-digital-en-mexico>

⁶⁷ Es decir, estas obras, que como vimos se cimientan en la idea Obra-de-Arte-Total, más que apelar a una lógica de red, que desborda y elimina las barreras (sociales, económicas, históricas) de la obra de arte, se trata de propuestas que, de nueva cuenta, elevan el discurso del creador al papel secularizado de soberano. Esto, por ejemplo, nos haría pensar en que estos montajes, pese a su insistencia en la descentralización y los borramientos, contienen todavía esa especie de soberanía de lo estético que nos haría entrar a un terreno liminal entre el museo tradicional ilustrado-democratizado-liberal (desde Schinkel y el espectáculo wagneriano, hasta Francisco Gamboa y los montajes teatralizados del Museo Nacional) y estas nuevas escenografías. Quiero decir que si bien se acepta, a nivel general, que las propuestas alrededor de la instalación, el problema de una comunidad estética parece aún insuficiente. Esto, me parece, se sintetiza en la afirmación de Mathew Wilson, quien respecto a la Obra-de-arte-total como paradigma para la vanguardia, señala que esta es tan responsable de la aparición de propuestas tan efectivas como las de Kandinsky o Brecht, como del triunfo de las maquinarias capitalistas como *Disneyland* o las espectacularidades de los fascismos del periodo de guerras. Véase Mathew Willson, “Total montage: Brecht’s reply to Wagner » en *The total work of art : from Bayreuth to Cyberspace*, (Nueva York : Routledge, 2007), 71 - 90

⁶⁸ Por ejemplo, como D. Garza, a propósito del cinetismo, que “Los elementos de dinamismo, transformación y participación” pueden identificarse con movimientos contraculturales como el del 68“. (D. Garza Usabiaga, “Cinetismo”, 55)

introducción de medialidades y la contaminación del espectáculo a la galería responde también a una necesidad por introducir la realidad y otros, mediante el derrumbamiento del “alto arte”, esto es, ya no desde categorías estéticas cercanas a la pureza de la estética moderna (luz, sonido, materia, etc.), sino gracias a la descentralización de la estética a partir de la inscripción del medio en otros soportes propios de la *techné* cotidiana y, finalmente, a través de la inclusión del cuerpo (como medio).

Como lo muestra el análisis del primer apartado, esto puede ser rastreado en una especie de segunda división dentro de una constelación que, principalmente a partir de la crisis de las instituciones oficiales a finales de los setenta y durante la década de los ochenta hasta principios de los noventa, obligan a los artistas a renunciar a aspectos como la tecnología o las artes, para encontrar, más bien, una suerte de interés en el objeto que va desde el *objet trouve* y versiones locales del *ready-made*, hasta complejizaciones fenoménicas de la corporalidad también como no-objeto. Entre otras cosas, ello permite la inserción de objetos que permiten, cuando menos, tocar otra serie de tópicos que de alguna u otra forma eliminan sustancialmente la barrera. Un claro ejemplo, además de una problematización pionera de este fenómeno lo encontramos, también, en la constelación que antes mencionamos de personajes como Jodorowsky, Gurrola y Ehrenberg. El primero, en su Método Pánico de Jodorowsky, quien precisamente emplea una idea fundamental de “terminar con el culto al objeto”, es fundamental:

No negamos el objeto; decimos solamente que hay que cambiar un objeto inútil por otro útil y éste a su vez por otro más útil; decimos que hay que ir de un cerebro primitivo a un cerebro lógico-aristotélico para de ahí alcanzar un cerebro no aristotélico y luego un cerebro colectivo, que es el último paso antes de llegar a la existencia.⁶⁹

⁶⁹ Al respecto, refiere Jodorowsky: “Estas entidades creen en la ilusión llamada “La pintura” en lugar de superficies coloreadas. “ Jodorowsky, “Método pánico”, 86. Es por ello que Angélica García

En otras palabras, estas ideas son importantes para descentralizar el medio, y sobre todo, para deslegitimar a la pintura como medio, y en consecuencia, a esa idea paradigmática del museo-medio⁷⁰. Al mismo tiempo, la complejización teórica y fáctica de la sociedad ante la irrupción de nuevas medialidades (principalmente a través del arte/tecnología) afectan los léxicos conceptuales de los circuitos de artistas; un fenómeno que Mónica Mayer, a propósito, resume como: “*El medio es el mensaje, pero los mensajes también nos hacen desarrollar nuevos medios*”⁷¹.

Esto, pues, coincide con una crisis global y local que deslegitima todo intento por fundar tradiciones a partir de los medios tradicionales. En el caso mexicano parece evidente que el descredito de la pintura como medio de Estado, viene acompañado por la necesidad conceptual, factual y estética de encontrar medios cuya carga energética (a propósito de Higgins) pueda ir contra el oficialismo y a favor de una contaminación de lo oficial –y del “bajo arte”. Entonces, podemos entender la inclusión de otro tipo de objetualidades a la galería, así como la potencia de hablar de otros problemas desde el lenguaje de la instalación, la ambientación y el *performance*. En este sentido, una participación destacada viene acompañada de la introducción de nuevos tópicos que se ocupan de la descentralización del medio, principalmente, desde los círculos feministas que surgen desde la década de los setenta, y sobre todo, a partir de los ochenta.

Gómez ve en los Efémeros de Jodorowsky una “nueva actitud plástica, la concreta, los límites entre pintura y escultura serán ambiguos y el pintor producirá un 'objeto- plástico' realizado no sólo con materiales pictóricos tradicionales sino también con trozos de la realidad”. Angélica García Gómez, “Desplazamientos de la escena teatral” en Rita Eder (ed.), *Genealogías del arte contemporáneo en México*, 109

⁷⁰ La influencia es notoria en personajes como Ehrenberg, quien en su “anticonferencia” *¿Por qué pinto como pinto?* dirá que: La pintura fue un artificio que tuve que usar cuando sólo veía. Ahora veo, siento y presiento”. Explicación que el artista dio sobre su obra en 1976. Referencia encontrada en “Los cincuenta años de creación de Felipe Ehrenberg”, Proceso, 10 de marzo de 2008. <https://www.proceso.com.mx/197263/los-50-anos-de-creacion-de-felipe-ehrenberg>

⁷¹ Mónica Mayer, “Arte digital en México” en *Archivo Virtual Pinto mi Raya*. En línea disponible en: <http://www.pintomiraya.com/pmr/15-textos-pmr/textos-de-monica/61-arte-digital-en-mexico>

Aquí, tenemos que decir que la potencialidad de pensar el arte como medio, y a la teoría de la comunicación como soporte de esta, abre entonces la idea de que, más allá de los materiales clásicos y de los fenómenos estéticos propios de la sensibilidad occidental, se pueden insertar otros temas y, luego, nuevas prácticas cuyos soportes, también descentralizados, apuntan hacia otro uso no separado del arte como práctica vital. Esto puede ser rastreable, primero, con la inserción de nuevos intereses a partir de la descentralización en tanto tópico que conlleva la idea del medio tradicional (pintura, escultura, etc.) para tomar, por ejemplo, objetualidades propias de la vida cotidiana y la espectacularidad del capitalismo tardío. En cuanto a su uso como forma de descentralizar, también, al museo-medio, aquí viene una importancia fundamental del arte instalación, principalmente, a partir de la crítica de artistas que utilizan la galería y nuevos medios/soportes para denunciar a la tradición y la condición patriarcal. Por esto, Josefina Alcázar comenta que “[...] No es extraño, por lo tanto, que las *performanceras* recurran frecuentemente a elementos de sus viviendas domésticas, de su espacio privado; espacio que se apropian al presentarlo en la escena pública.”⁷²

Entre otras pioneras, mencionamos las instalaciones de Helen Escobedo; las instalaciones de Bio-Arte, unas presentaciones llevadas a cabo en el Museo de Bellas Artes que presentaba “a través de medios expresivos de su oficio” como utensilios de cocina y de limpieza, una reflexión sobre la condición patriarcal; las Expulsión del Paraíso de Silvia Gruner cercana a este planteamiento, o las puestas en escena de Polvo de Gallina ya en los años ochenta. En una sintonía cercana, destaco aquí, son los performances/instalaciones de

⁷² Josefina Alcázar, “Mujeres y performance. El cuerpo como soporte”, en *Latin American Studies Association LASA, XXII International Congress*, (México: Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli, 2001). En Archivo Virtual en Artes escénicas, en línea disponible en: <http://artesesencenicass.uclm.es/index.php?sec=texto&id=96>.

Maris Bustamante, primero con No-Grupo, en Montaje de Momentos Plásticos en 1979, donde, según tu testimonio: “se activaba un mecanismo y saltaba hacia adelante un pene tridimensional, dándole pie para hablar de lo pornográfico”⁷³. (Imagen 4) Otra obra reconocida, de la misma índole, es ¡Caliente Caliente!, donde, "utilizó unos gruesos anteojos negros y la figura hiperbolizada de un falo que se colocó sobre la nariz, para representar con hilarante sarcasmo su interpretación visual sobre el complejo de la envidia del pene fabricado por la cultura hegemónica."⁷⁴ En una entrevista a Helen Escobedo por María del Mar Candelario, estas ideas son expuestas de manera explícita:

Las instalaciones son de los 60's, muy poca gente lo capta, pero realmente ya tienen mucho rato. Ahorita se están dando porque la nueva generación de artistas las están necesitando, necesitan abrir paredes, ya no de museos o galerías, eso también ya pasó, necesitan expresarse de todas las maneras posibles: mímica, danza, teatro, olor, sabor, todo. Ya no se sabe si es teatro o performance, todas las barreras ya cayeron, ¡qué bueno!, lo cual implica que a mí no guste la pintura-pintura, el grabado-grabado, la foto-foto. En las instalaciones se vale de todo: pelo, carne, huesos, metal, piedra, todo⁷⁵

Bajo esta nueva propuesta de contaminación de lo no-visual y de la aparición de la imagen abiertamente intermedial, una primer consecuencia es la posibilidad de hablar, cuando menos, de temas complejizados y de la inserción de estos como actividad profana a la separación en imágenes dentro de este terreno heterotópico. En ese sentido, es imposible saltarse el trabajo colectivos como SEMEFO y de propuestas como las de Teresa Margolles quienes, quizá más que otros, llevaron esta idea a una radicalidad grotesca al introducir a ese espacio antes consagrado, materiales orgánicos, cuerpos en descomposición, etc. También, las instalaciones de los noventa de H. Escobedo, donde introduce basura como material de exposición en La muerte de la ciudad, y Negro, basura negro, celebradas en el Museo

⁷³ Mónica Mayer, *Rosa chillante: performance y mujeres*, (México: Conaculta, 2003), 19.

⁷⁴ J. Alcázar, "Mujeres y performance. El cuerpo como soporte".

⁷⁵ María del Mar Candelario, *Arte instalación : canal comunicativo dentro de la plástica contemporánea en México*, Tesis para optar por el título de Lic. En Ciencias Políticas, (México: UNAM, 1995), 56.

Tamayo. Están también los ejemplos más famosos de artistas como Kurtycs, cuya obra de 1987, *Ritual Agreste*, o de la ya consagrada obra de Gabriel Orozco, ambos introduciendo objetos cercanos a las variaciones estadounidenses del *objet trouvé*.

En cuanto a una crítica más cercana a los paradigmas oficialistas hay también una serie de reflexiones. La aparición, en la década de los noventa, de las galerías de Vicente Razo, El museo Salinas, Gustavo Prado con El museo del prado, pueden ser interpretadas dentro de esta constelación.⁷⁶ Ambos ubicados dentro de sus propios departamentos, estos dos ejercicios son cuando menos interesantes para entender una idea de introducción a ese espacio que, en los dos casos, se presenta desde la ironía introduciendo objetos variados, cercanos al kitsch y a la experiencia personal. A propósito de su propuesta curatorial hecha para distanciarse del oficialismo salinista, en 1994, que:

considerando el tórrido estado de los museos mexicanos, inmerso en una agenda colonizada y elitista, con un cuerpo burocrático atrofiado y temeroso de enfrentar el más mínimo producto de la realidad, decidí que sería un acto saludable y necesario, el preservar estos testimonios originales de la época contemporánea en el espacio de un museo: quería 'activar' estos objetos [...]⁷⁷

En esos mismos años, el artista Miguel Calderón, quien fuera el principal fundador de La Panadería⁷⁸, realiza la exhibición *Historia Artificial* dentro del Museo de Historia Natural, donde además de presentar una serie de fotografías burlescas de la dinámica de exhibición, se presentó el mismo. También Calderón interviene el MUNAL en 1998, donde hace la exposición “Empleado del mes”, con retratos de trabajadores.⁷⁹ El más destacado ejemplo, también en este periodo, viene cuando el entonces X Teresa Arte Alternativo surge

⁷⁶ Esta es una hipótesis trabajada por Rubén Gallo. Véase capítulo “Institutionalism” en R. Gallo, *New tendencies*, 135-159.

⁷⁷ Gustavo Prado citado por R. Gallo, *New tendencies*, 138. La traducción es mía.

⁷⁸ R. Gallo, 152

⁷⁹ R. Gallo, 153

precisamente como un espacio cuyas características liminales, entre museo, ritual y templo, puede re-contextualizar hacia la presencia todo aquello exhibido. El testimonio del propio Tarcisio, la principal figura ideológica detrás de este proyecto, es fundamental para entender esto:

Este proyecto [...] me plantearía una hipótesis: los valores del contexto del objeto artístico determinan sus cualidades. El valor expresivo está deslavado por lo que es la función de la galería y del museo. Los espectadores de museo y de galería tienen determinadas sus cualidades y sus funciones, como el hecho de que al museo se vaya a ver la historia determinada, algo que ya está aceptado, y generalmente, son pocos los que realmente están abiertos o sensibles a hacer un análisis más allá de lo que la historia le determina al objeto artístico. [...] Buscar y encontrar el espacio adecuado para el objeto artístico se ha convertido en la meta del propio artista de fin de milenio, [...] esa inquietud determina que tiene que ser una forma mucho muy diferente de la que está acostumbrado el espectador a enfrentar. Entonces, los valores comunicacionales del objeto artístico van a estar determinados por el contexto en donde se dan y aquello que lo acompaña, o sea, el ambiente político, el medio social, el ambiente en que el artista se desenvuelve.⁸⁰

Ahora bien, esto apunta en sentido crítico donde el montaje intermedial, es decir, la creación de una situación más allá de la representación que confunde, dentro de la galería, la separación arte/vida, tiene consecuencias, además de estéticas, también económicas y políticas. Por un lado, el objeto se libra de algunas fantasmagorías que lo circundan, entre ellas, la de la carga económica (cercana al arte alto) de una obra-objeto, situación que puede ser explicada en estos contextos como respuesta ante una crisis en el mercado local, que parece situarse entre una preocupante privatización y una irresponsabilidad desde el Estado.

⁸⁰ Eloy Tarcisio, "Como afecta el discurso al espacio y viceversa" en Andrea Ferreyra (ed). *Arte acción*, México: edición privada, 2000), 56

2.3 Después del objeto (desmaterialización e intermedialidad)

Veíamos en el primer apartado que más allá de los borramientos o de la ruptura de una especificidad medial, el arte que puede situarse como parte de la ruptura vanguardista tiene una segunda característica: la transformación en acontecimiento. Desde las lecturas que aquí hemos sugeridos, podemos pensar que esta es acompañada de la inserción de una conciencia de intermedialidad en las prácticas artísticas, pues aquí ya no se trata de una representación de una comunidad estética ideal (autosuficiente) ni de un teatro representacional. Esto no se limita a la transgresión de una monomedia o de un principio centrista sobre el medio, sino también, de la crítica social de la primacía de cierto tipo de visión “escópica” que se adecúa o genera una dinámica de distanciamiento en ciertos momentos. En contraste, tenemos que, con la descentralización del medio, otros materiales cotidianos pueden insertarse pero, sobre todo, ante la contextualización, el medio puede ser también lo corporal, los gestos, la voz, y en general, se pueden poner en escena, todas las cargas vitales o energéticas de los medios (que, insisto, no sólo del arte), en una apuesta por la teatralidad museal. Esto, a su vez, coincide con un momento situado, más o menos, entre la década de los años ochenta y los noventa, donde a propósito de la incorporación del performance como lenguaje, el cuerpo – materia prima del performance– se añade a la lista de estos descentramientos.

Ahora bien, en la constelación que aquí se trata de explorar, esto puede ser acompañado de una serie de condiciones económicas e institucionales que orillan, más que por elección, a recurrir a este nuevo espacio como método de supervivencia. Al respecto, Cuauhtémoc Medina menciona que, ante la crisis auspiciada por el regreso al mercado de la pintura y la consecuente marginalización de prácticas no-objetuales de este periodo (los años ochenta) “alejaron muchos artistas del cauce de la instalación; pero sobre todo, las instalaciones y performances pasaron a un terreno marginal, casi secreto: un apartamiento de

lo público. En muchos casos, la biografía, más señaladamente, el terreno del cuerpo personal.”⁸¹ En el mismo sentido, Mónica Mayer menciona que: “Por ello quizá empezamos a hablar desde el cuerpo de la realidad social que vivíamos: los temas que abordamos en nuestra obra eran la maternidad, la sexualidad y los rituales sociales como la fiesta de quince años.”⁸²

Es la aparición del cuerpo como medio la que surge, también, como respuesta a la descentralización de los medios propios de las lecturas complejizadas del medio en los años ochenta, y asimismo, es este un fenómeno que tiene la misma carga económica/política para desactivar el fetichismo, la acumulación y demás lógicas que acompañan al museo en tanto dispositivo de las medialidades. No es gratuito que la irrupción de este tipo de prácticas venga acompañada de una necesidad por romper circuitos hegemónicos y que, como resultado, el cuerpo sea utilizado como soporte expresivo para representar disidencias sexuales y culturales, lo que Alejandro Navarrete Cortés denomina como “anatomía de la representación”.⁸³ Al mismo tiempo, esto permite romper con una idea de representar, como hemos visto, hace operable al museo, precisamente, como un instrumento más de los sistemas representativos que, en conjunto, soportan la hegemonía. A propósito, un testimonio como el de Maris Bustamante nos ayuda a entender esto:

Me interesa mucho presentarme a mí misma y no representar a otros u otras. Creo que en el performance, el sujeto se convierte en el objeto de trabajo. Y ese sujeto se hace responsable directamente de lo que hace y dice, por medio de su cuerpo, ideas, ópticas, gestos, palabras y

⁸¹ C. Medina, “Instalaciones y museos en México”, en *Abuso Mutuo*, 13.

⁸² Mónica Mayer: “Antes y después: breves notas sobre los cambios en el performance” en *(Re) Considerando el performance*. (México: Consejo Estatal para la Cultura y las Artes, 2003) Disponible en línea en el Archivo Virtual de Artes Escénicas: <http://artesescenicas.uclm.es/index.php?sec=texto&id=115>

⁸³ Alejandro Navarrete, “La producción simbólica en México durante los años ochenta”, en *La era de la discrepancia*, 283

en mi caso, siempre acompañada de mis mecanismos los cuales trato de desenvolver a través de la sorpresa y el humor sarcástico.⁸⁴

Respecto a la posible desactivación de un dispositivo, aquí entran una serie de ejercicios lúdicos que fusionan, metafóricamente, al teatro y al performance, con la presentación no-objetual. Quizá la más evidente es el performance *Territorio mexicano*, presentado en el marco de la exposición "Las transgresiones al cuerpo: arte contemporáneo de México", (1997) de Lorena Wolffer, realizado en el Carrillo Gil y a través de la cual, dice Josefa Alcázar, el salón de la galería "es convertido en quirófano". (Imagen 5) Aquí, como refiere Alcázar, se hace una obra donde el medio principal ya no son los objetos, profanados o no, sino la presencia tanto de la artista como del espectador. En este performance, hecho para denunciar la incipiente violencia contra las mujeres en el norte del país, se caracteriza, como Alcázar, tanto por serie de objetos montados en el sentido de la crítica no-objetual, pero sobre todo, es la presencia del cuerpo ensangrentado de Wolffer:

Antes de entrar al salón del Museo convertido en quirófano, se escuchaba el discurso de un senador norteamericano discutiendo la descertificación de México en la lucha contra el narcotráfico. Al entrar una densa niebla hacía el ambiente más irrespirable, en medio del salón se encontraba el cuerpo tendido de Lorena que soportaba resignadamente este sufrimiento, mientras que una voz en off decía: "Peligro, Peligro, se está usted aproximando a Territorio Mexicano", sentencia que se repetía una y otra vez, interminablemente. [...] Al entrar a la sala del Museo el espectador se encuentra, súbitamente, con el cuerpo de una mujer, sometido, sojuzgado, torturado.⁸⁵

Esto es pertinente en referencia a nuestro propósito para encontrar una no-separación del museo con la vida, o de la exhibición frente a la acción. Por una parte, al ponerse en juego el cuerpo como medio, se atenta contra la idea de acumulación y fetichización de la mercancía, que quizá pueda aún estar presente en las propuestas no-objetualistas que se

⁸⁴ Maris Bustamante, "Arte para darnos cuenta que nos damos cuenta", en Archivo Virtual de Artes escénicas, <http://artescenicas.uclm.es/index.php?sec=texto&id=97>

⁸⁵ Josefina Alcázar, "Mujeres y performance", s/p.

nutren del espectáculo. Esto, me parece, se logra a través de la presentación de las cargas (energéticas, estéticas incluso) que atraviesan a todos los medios, pero esta vez, presentando las heridas –literalmente– que acompañan a un cuerpo. Como lo comenta Lorena, respecto a su propia obra:

El hilo conductor de mi obra ha sido la transformación del cuerpo femenino, en un sitio desde el cual es posible abordar y comentar fenómenos sociales y políticos. Es decir, reconstruyo mi propio cuerpo como un vehículo metafórico de información codificada. He entendido el cuerpo –el mío como un mapa que puede ser analizado y desmembrado, el cual enseguida puede encarnar nuevos niveles de significación⁸⁶

Ello no significa que haya que presentar siempre, para dar cuenta del acontecer, una herida; basta, creo, con la simple presencia gestual, oral y demás para acentuar, dentro de la galería, una medialidad no codificada en términos espectaculares, es decir, no separada ni modelada en torno a un propósito específico. En este sentido, se trata de una intención por desbordar todo discurso estético, que como vimos, tiene implícito –al menos en términos modernos– la insistencia por calcular cierto tipo de sensibilidades de acuerdo a un propósito. Contrario a esto, la intención es presentar las cosas, en este caso, el cuerpo, tal y como es. Es este, que sin la necesidad de un *sensorium* codificado, se desdobra por él mismo, con sus exigencias particulares. Por esto, resulta necesario entender la inclusión del cuerpo en un ámbito como la galería desde un marco conceptual como la intermedialidad y los no-objetualismos. Debemos pues insistir que este tipo de medialidades codifican su propia agencia y, en ese sentido, incluyen una serie de narrativas y discursos heterogéneos, cuando menos, a la tendencia por incorporar y estatalizar sensibilidades desde las galerías. Entonces, como menciona Diana Taylor, los cuerpos y sus procesos, al ser más complejos y servir de

⁸⁶ Lorena Wolffer, “Auto confesiones”, en Archivo Virtual de artes Escénicas: <http://artesescenicas.uclm.es/index.php?sec=texto&id=101>

sí mismo: “sirven como su propia forma de mediación.”⁸⁷ Así, la idea de una autodeterminación en la representación, y más aún, su inclusión dentro de un esquema interactivo, no supone solamente el énfasis en un discurso nuevo, sino en la introducción de una serie casi infinita de posibilidades.

Imagen 4. Maris Bustamante, *El pene como instrumento de trabajo*, 1982. En *La era de la discrepancia*, 228.



224

⁸⁷ A propósito, Taylor comenta que: “Los cuerpos, pues, hacen sus propias demandas en formas que no pueden ser comprendidas adecuadamente si se examinan sólo los paradigmas lingüísticos [...] Los procesos y acciones corporales, por tanto, son menos controlables que la práctica discursiva. Diana Taylor, “¡Presente! La política de la presencia”, en *Investigación teatral*, Vol. 8, No. 12, (Agosto-Diciembre, 2017), 17

Imagen 5. Lorena Wolffer, *Territorio mexicano*, 1997.

Archivo Virtual de Artes Escénicas: <http://archivoarte.uclm.es/obras/territorio-mexicano/>



Imagen 6. Congelada de Uva, *Cualquier adminículo vale el pene*, 2001. (Performance realizado en Ex Teresa Arte Actual)

Archivo Virtual de Artes Escénicas: <http://archivoarte.uclm.es/obras/cualquier-adminiculo-vale-el-pene/>



Parte 3. Participación sin expectación. Intermedialidad como irrupción.

La construcción de situaciones comienza más allá del hundimiento moderno de la noción de espectáculo. [...] El papel del 'público', pasivo o en todo caso de figurante, debe disminuir siempre a medida que aumente la parte de quienes ya no pueden llamarse actores, sino, en un sentido nuevo del término, 'vividores'.

Informe sobre la construcción de situaciones, 1956

Desde el punto de vista en el que se entiende a la intermedialidad como una posibilidad de lectura relacional de una sociedad "holística", el museo es asumido como un enemigo, ya que este es el espacio donde se crea la división de los medios y la idea de la pureza medial.

⁸⁸ Como hemos visto, esta idea ha sido fundamental para algunas de las prácticas de vanguardia, cuya insistencia en ir más allá de la visualidad y la pureza puede verse como intentos de apertura medial del museo. En este sentido, algunas propuestas que insisten en el uso de medios mixtos y multimedia son clave para entender cómo el museo puede ser "superado". Pero, como lo han señalado la crítica, el énfasis en mezclar desde la mix o multimedia no significa necesariamente que todos los problemas asociados con el museo puedan resolverse. Por ejemplo, las prácticas multimediales, a pesar de su acento en la introducción de una escena mayormente compleja, todavía funcionan como la medialidad dada por el artista, que sigue siendo diferente del observador y cuya posición aún está por encima en la dicotomía ontológica.

Precisamente, estos aspectos condujeron a una crisis en la crítica curatorial y museística que, en el periodo que nos atañe, hizo patente la necesidad de redefinir tanto al arte de museo, como a los públicos ahí inscritos. Como resultado, muchas prácticas como el arte participativo, el arte de performance y otros géneros que llegaron a ser parte de la moda

⁸⁸ Véase nota 8.

internacional hacia finales de siglo pueden comprenderse como intentos de destruir las dicotomías hegemónicas desde esta lectura de lucha por los medios. A partir de una lectura medial, estas pueden entenderse como intentos de destruir todas las prácticas de presuposición en torno a los medios, y también, como maniobras para introducir la idea de que el sujeto puede producir sus propias significaciones mediáticas, sin la intervención necesaria de un *sensorium* (como sí sucede, por ejemplo, en el Arte Instalación). Así, como dice una definición como la de Chiel Kattenbelt, esto da como resultado

una percepción renovada que es consecuencia de la correlación de los medios de comunicación, que significa que las convenciones específicas del medio previamente existentes se cambian, lo que permite explorar nuevas dimensiones de percepción y experiencia.⁸⁹

En el contexto mexicano, la introducción de estas prácticas, que vienen principalmente de contaminaciones precisas entre disciplinas como el teatro y la experimentación plástica, llega en un momento específico también coincide con las tendencias globales con el llamado arte participativo. A pesar de que durante los años sesenta, setenta y ochenta el tema de la renovación del público es fundamental, no sería hasta entrada la década de los noventa que este tema entra en un espectro de visibilidad más grande. Las consecuencias a ello, como mencionamos, tienen que ver con algunos cambios en las políticas culturales, que en ese decenio iniciaron una nueva etapa en los patronazgos de exhibición que ahora incluían el que Mónica Mayer llama "mercado de las artes efímeras". A la par, mientras la globalización avanza y las crisis neoliberales se acentúan, los frentes se multiplican, muchos de los cuales reclaman para sí un uso propio de medios ya no sólo para una

⁸⁹ C. Kattenbelt, "Intermediality in theatre and performance", 25.

"autorepresentación", sino para reclamar un lugar en el espacio y la política.⁹⁰

Por estos motivos, estas artes suelen tener acentuaciones escénicas, en donde se trata de intensificar algunas nociones como la presencia, el convivio y el acontecimiento, que más allá de las directrices mediales de los problemas políticos que anteriormente vivimos, permiten una mayor libertad al espectador, que en muchos casos, es incluido para que éste sea el que resignifique, desde su propio repertorio, a la obra. Al mismo tiempo, estas prácticas se incluyen en la mayoría de los casos con el propósito de “restablecer los diálogos del arte con una ciudadanía dinámica”⁹¹, acentuando la capacidad de estos centros para abrir nuevos canales de comunicación. Así, hay una serie de prácticas que pueden ser identificadas por sus insistencia en la introducción de nuevos públicos, algunos de los cuales parecen evadir ya la clásica figura del espectador pasivo. En ese sentido, centros como Ex Tera Arte Actual, el Museo del Chopo y más tarde, el Laboratorio del Arte Alameda, entre otros, comienzan a generar nuevos programas que incluyen la internacionalización del Performance como género.

No obstante, esto creó una nueva serie de problemas dentro de la galería y también, entre las relaciones en la política intermedial. La principal de ellas reside en que, aunque géneros como el performance se introdujeron para destruir las dicotomías entre el observador y el actor, la asimetría permanece pues, más allá de la apertura (y aún a pesar de que el *performer* sea un "hacedor" y no un "actor"⁹²), algunas condiciones de desigualdad se reproducen. (Imágenes 7 y 8). Sin embargo, es la diferencia entre uno y otro lo que permite leer ese intercambio como parte de la formación de otra esfera de lo público, en la que no

⁹⁰ Véase Antonio Prieto Stambaug, “La representaxión del cuerpo performático: eros politizado de la actuación *queer*”, en *La escena teatral en México*, 45.

⁹¹ Felipe Ehrenberg, “Sobre Ex Teresa”, en *Proceso*, 4 de marzo de 2002. Disponible en <https://www.proceso.com.mx/187161/sobre-ex-teresa>

⁹² Antonio Prieto Stambaug, “La representaxión del cuerpo performático: eros politizado de la actuación *queer*”, 45.

necesariamente hay un diálogo consensual como sí, un ser-entre-medios que, a diferencia de otras artes (y otros momentos) sucede sólo a partir del convivio entre presencias.⁹³ Ahora, desde el problema que aquí nos atañe, me parece que esto genera otro tipo de relaciones políticas, ya no mediadas por el discurso, sino por un *algo más*. Es decir, siguiendo algunas críticas que señalan que como "los *performances* que son explícitas en su intención de ser 'políticas' requieren algo más allá de esa intención para convertirse en 'políticas'"⁹⁴, aquí se muestra un modelo distinto de unión y repartición de lo sensible, que precisamente atentando contra todo intento por hegemonizar esta distribución, resulta en un éxito político, que paradójicamente depende en algunas instancias del fracaso de las intenciones políticas. A continuación abordamos dos ejercicios desde los cuales podemos discutir estas variantes.

3.1 Participación sin expectación.

Parte de la importancia de los procesos y constelaciones que hasta aquí hemos mencionado, es su insistencia en descentralizar discursos y prácticas relacionadas con la política. En no menos de una ocasión, se sugiere que aspectos como la exigencia por un espacio público luego de los eventos del 68 internacional y mexicano, la influencia de luchas como el feminismo norteamericano, entre otras, irrumpen con fuerza para tejer nuevas estrategias de respuesta ante las innumerables agraviantes políticas que aquí pudiéramos mencionar. Es decir, el énfasis por una práctica artística en tanto demanda por el espacio y la justicia no puede ser dissociado de la necesidad de un contexto en el que esa lucha es literalmente vital.

⁹³ Esto es algo que Jorge Dubatti ha señalado con precisión al distinguir el 'convivio' del 'tecnovivio'. Por este último, Dubatti entiende una serie de relaciones mediadas por factores externos (incluso podríamos pensar en medialidades), como la tecnología, los aparatos sensibles, que "limitan" la relación entre cuerpos; contrario a este, el convivio se da con la presencia física de corporalidades en una "misma zona de experiencia", que en última instancia, resultan en relaciones afectivas sin condicionantes. Jorge Dubatti, "Convivio y tecnovivio. El teatro entre infancia y babelismo" en *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, 9, (2015), 44-54.

⁹⁴ G. Dapp, "Intermediality and politics in theatre and performance", 16.

Esto responde tanto a la capacidad de organizaciones –esto desde la historia política a su vez clásica–, como a una fuerza que surge desde las prácticas mismas. No es este el lugar para señalar con precisión todos estos detalles, pero podemos afirmar que en México, como en América Latina, sí surge la necesidad por un actuar más allá de los dispositivos escénicos, esto es, a consecuencia de una afrenta por tratar de encontrar ciertos rasgos de autonomía colectiva, aún a través de plataformas tradicionales como las comunidades estéticas. Múltiples son pues los contextos, como los resultados a estos ejercicios, por lo que dar una definición precisa terminaría por ser contradictoria. No obstante a esto, hay algunos elementos en común, ya no sólo en el terreno latinoamericano, sino global, que parece situar la tarea por romper dispositivos estéticos como el museo-institución cerca de los años noventa, donde quizá como en ningún otro momento en la historia, la ruptura de narrativas y certezas políticas resulta más que evidente.

Podemos adentrarnos a esto desde las sugerencias de Ileana Diéguez, quién a través del concepto de liminalidad, sugiere entender estas prácticas que parecen estar tanto al borde de la acción escénica como de la acción política “como un extrañamiento del estado habitual de la teatralidad tradicional y como acercamiento a la esfera cotidiana.”⁹⁵. En esa forma, Diéguez nos señala que hay en la tradición artística reciente dos tipos de desbordamiento liminal: 1) a aquellas prácticas o “re-presentaciones realizadas por artistas en marcos artísticos pero cuyos fines trascienden este marco y se proyectan como acción política”, y 2) “en el de las prácticas políticas ejecutadas por ciudadanos comunes y por creadores, extrañando el discurso y escenificando imaginarios y deseos colectivos en los espacios

⁹⁵ Ileana Diéguez, *Escenarios y teatralidades liminales. Prácticas artísticas y socioestéticas*, en *Archivo Virtual de Artes Escénicas*, (La Mancha: Universidad de Castilla, 2009), 3

públicos”⁹⁶. Sin el afán de tipificar prácticas, podríamos pensar desde estos dos niveles las características de ciertas obras y más aún, su efecto político. En el primero, bien podríamos entender propuestas cuyo contenido simbólico apunta a una recreación de la política que intenta sacar del museo, metáfora de la eclosión de la vida, a la política: como las instalaciones de Proceso Pentágono en los setenta, las reconstrucciones de la violencia, o los proyectos de InSite en la frontera de Tijuana con San Diego. Además, podríamos mencionar aquellas intervenciones de Francys Alys alrededor del Zócalo de la asta bandera, o la procesión de Armando Sariñana en *Salomé (3 acciones poéticas)*, en donde Sariñana, disfrazado de recolector de basura vagabundeaba por la plancha central del zócalo; los ejercicios participativos de Eduardo Abaroa, *Acteal* de Grupo Proceso pentágono, entre otros. En el segundo, prácticas que más que simbolizar o recrear, generan por se un ambiente político, es decir, de unas obras que, por su condición intermedial, estética y convivial, detonan una suerte de comunidad estética (de la que habría que decir, puede ser exitosa o fallida respecto a la tan deseada emancipación) basada, no necesariamente, en un consenso sino, más bien, con una coincidencia (sí disidente) entre medio y vida.

En esta segunda constelación podríamos incluir propuestas que se nutren de una ritualidad ya establecida, así como de su juego con lo antropológico que, en el caso de la cultura y cotidianidad mexicana, parece ser el codificante medial principal de lo cultural y lo político. Aquí, pues, hablar de artistas como creadores parecería insuficiente, pues si bien siempre existe, digamos, un detonante estético, aquellas ideas nos estarían situando, más bien, en un campo donde mencionaríamos las manifestaciones públicas o los actos de resistencia masivos. Es decir, eventos que no sin cierto contenido ritualístico apegado

⁹⁶ Otra definición es “ acciones artísticas, políticas y éticas que se realizan como actos por la vida; como de acciones ciudadanas que buscan cierta restauración simbólica y se configuran como prácticas socioestéticas.” (I. Diéguez, 7.)

también a una cierta tradición sensible, evocan una suerte de convivio más potente de donde resulta una relación política que si bien puede ser más caótica, es más pura en su sentido de generar colectividades o, en todo caso, enemistades.

Un ejemplo significativo para esta discusión es una tensión que se puede ubicar entre la fallida acción de Georgina Arizpe Garza y Marcela Quiroga Garza, *The Return of the evil daughters* (2000), donde la intención de las regiomontanas por hacer un deambular en la plancha del zócalo terminó con la detención policiaca de ambas, y el performance de Enrique Ježik, *Ejercicio de Persecución* (2006), donde introdujo un cuerpo entero de granaderos al Ex Teresa. (Imagen 9) La segunda acción, es de particular relevancia por tratar de borrar la barrera dicotómica del museo, insertando la cotidianidad y aspectos –también sensibles– propios de la terrible realidad diaria.

Este ejercicio tenía la intención de detonar una suerte de estética liminal, en donde la realidad y el discurso estético se confunden, a partir de las directrices del artista que, paradójicamente, controla la acción. Según la misma descripción, el performance era una:

Técnica de intimidación real ejercida sobre los espectadores, referencia a los sistemas represivos en general y a la situación política mexicana en particular, plantea a la vez una confrontación entre las instituciones involucradas: de seguridad, cultural, eclesiástica (el museo es una iglesia del s. XVIII).⁹⁷

Con esto se trataba de recrear un ambiente liminal en el que la naturaleza política mexicana, infestada de violencia, inundara las paredes de un museo para, en cierto sentido, dialogar con la naturaleza limítrofe de éste e insertar una dilución liminal a sus paredes.

La obra, sin embargo, es problemática pues, pese al claro intento por fusionar los dos niveles que Diéguez identifica (pues es evidente que en la acción los espectadores dejaron de ser tales al sentirse intimidados por uno de los agentes factuales más temibles de la realidad

⁹⁷ Información extraída de la página del artista: <http://enriquejezik.com/2006-ejercicio-de-percusion/>

mexicana), esto pareciera, nuevamente, estar detonado por la intención de un artista que, aún sin la intención pedagógica del museo tradicional, parece imprimir sus intenciones políticas en un determinado ejercicio estético. Es decir, el discurso –aun estético– de lo que pareciera controlable parece inoperante si vemos que, contrario a lo que el artista imagina, la acción resultó en un caos, y desde luego, tampoco es asequible en términos de intención representacional. En contraste, la primera obra mencionada, el fallido intento de las performances regiomontanas, pone en evidencia, más aún, la naturaleza liminal de este tipo de ejercicios, que aquí quiero mostrar. Al respecto, el testimonio de M. Mayer es aclarador:

El público esperaba atento a que sucediera algo en Ex-Teresa. Transcurría demasiado tiempo. [...] Cerca de las siete de la noche se empezaron a escuchar sirenas de patrulla. Hubo gran movimiento en la calle y entre los mismos trabajadores de Ex Teresa. Se acercaron dos carros policíacos a toda velocidad, a todo ruido. Por la ventanilla vi los rostros de Gina y Marcela, molestos, hartos, ocultando su preocupación detrás de la goma de mascar. Las bajaron rudamente y a empujones las metieron a Ex Teresa. Ambas vestían negro riguroso, de piel. Su maquillaje era rebelde, como sus rostros, que parecían a punto de morder a los chotas. [...] Las llevaron a la oficina de Guillermo Santamarina, director de este antro cultural. Cerraron la puerta. Se oía el silencio. Pasaron 15 minutos. De repente salió corriendo un policía. Fue a recoger algo a la patrulla. El público le aplaudió. Algunos comentaron que era extraño que la policía, que está para servir a la ciudadanía, se prestara para jugar al arte.⁹⁸

Aquí, pues, se hace evidente que existe una suerte de naturaleza antropológica-performativa-convivial (liminal) que, a su vez, responde a designios heterogéneos a los dictámenes de tal o cual artista. Pero, dada la misma naturaleza liminal del Ex Teresa, que se localiza a una cuadra de la plancha principal del Zócalo, algunos de los eventos que ahí se generan pueden confundirse fácilmente ya sea con una protesta o con la propia ritualidad de la zona céntrica del país, situación que ha sido explorada por varios artistas a lo largo de la

⁹⁸ M. Mayer, “Gina y Marcela, las niñas terribles del performance mexicano” en archivo virtual Pinto Mi Raya, <http://www.pintomiraya.com/pmr/15-textos-pmr/textos-de-monica/55-gina-y-marcela>

historia.⁹⁹ Es decir, como connotación particular y en paralelo con el espíritu participativo que se generó en la década de los noventa, es que se hicieron con la participación de un sinnúmero de espectadores, entre curiosos e invitados. En este espacio, dada su cercanía a una zona con una circulación tumultuosa cotidiana, pareciera que más que haber espectadores snob, se inserta el tumulto “real” de participantes. Un testimonio como el de Martín Rentería, a propósito de la inauguración de este espacio, puede clarificarnos estas ideas:

Los tumultos no faltaban. Era increíble, verdaderos tumultos, empujones, hasta pisoteados hubo ahí. Estamos hablando de 1000 a 2000 personas. Era una cosa impresionante. Entonces empieza a haber una convocatoria: los artistas que en ese momento estábamos medio haciendo o haciendo performances y la gente que ya tenía una trayectoria: ahora sí que entra toda la gente que tiene una relación directa, indirecta, buena, mala o lo que sea, con el performance y se convierte en un foro que abarca lo mejor y lo peor del performance. Era un foro bastante completo.¹⁰⁰

Por esto mismo, resulta cuestionable el intento por “recrear” una forma de política mediante una acción que si bien pretende insertarse en el marco de una complejidad con un mayor compromiso político, parece continuar reproduciendo la lógica medial de un discurso impuesto desde algún lugar. Por el contrario, el accidente de la obra de las performanceras nos permite ver que, en cuando a su performatividad como acontecimiento, los medios y sus interacciones siempre van a resultar en algo más. Así, como insiste S. Kramer:

Por el poder de su medialidad, un *performance* siempre contiene también un excedente con respecto a lo que se está realizando. La noción de "performatividad" tiene como objetivo capturar este excedente de uso en contraste con su programa. Los fenómenos son siempre más

⁹⁹ Véase Robin Greely, “The space of appearance, Performativity and aesthetics in the politicization of Mexico's public sphere” en Sophie Halart y Mara Pogovsky (eds.), *Sabotage Art: politics and iconoclasm in Contemporary Latin America*, (Londres: Tauris, 2016), 188- 213.

¹⁰⁰ Martín Rentería citado por Aída Torres, *Instalación por mujeres*, 71.

ricos que lo que hacemos de ellos, es decir, contrarios a su programa.¹⁰¹

3.2 *La intermedialidad como política*

A pesar de su insistencia por una clara acentuación escénica, el performance continúa operando desde una lógica similar entre un autor y un sujeto. Como bien indica Erika Fischer Lichte, el performance “requiere dos grupos de personas, unas que actúan y otras que observan”.¹⁰² Pero, a diferencia de una obra en el sentido tradicional, la respuesta que se espera del espectador en el arte del *performance* es la de una multiplicidad de respuestas. Y, como señala Fischer Lichte, muestra: “los *performances* generan y determinan un ciclo de retroalimentación autorreferencial y siempre cambiante”.¹⁰³ Desde la mirada intermedial, esto se logra precisamente solo en términos de una interrelación entre los medios, principalmente porque esa significación autorreferencial es realizada por el espectador, quien por sus propios medios produce el significado. Dicho esto, la introducción de este género como manera de formar un reino político debe entenderse como una intención de interrumpir los discursos hegemónicos que rodean a los medios y la galería.

A su vez, esto permite asumir nuevas relaciones y también definiciones distintas de la política dentro de la obra y la galería. Es decir, al aceptar que la significación de los medios ya no depende de las intenciones del autor y, más bien, está sujeta a las posibilidades del individuo o el sujeto, se está ejerciendo una irrupción hacia los discursos y modelos que tradicional y hegemónicamente sostienen a la institución museo. Por eso, siguiendo una definición como la del escenario liminal de Diéguez, podemos entender que con la introducción de ciertas variantes intermediales, el museo se convierte en un lugar que puede

¹⁰¹ S. Kramer citada por Götz Dapp, en “Intermediality and politics in theatre and performance”, 24.

¹⁰² Erika Fischer Lichte, *Transformative power of performance. A new aesthetics*. Traducción al inglés de Saskya Iris Jain, (Nueva York: Routledge, 2008), 38.

¹⁰³ E. Fischer Lichte, 38.

ser resignificado a la par que es pensado desde este nuevo marco de lo público.

Desde el marco teórico-hipotético que aquí he tratado de desarrollar, habría que preguntar si acaso estos intentos por fusionar arte/vida y espectador/creador, no resultan, también, en una suerte de idea autocomplaciente. Es decir, antes de considerar la importancia social y, en cierto sentido, la emancipación política desde la estética desde estos, habría que hacer una serie de anotaciones antes. Por una parte, pese a la insistencia de algunos museógrafos y artistas por incluir un nuevo repertorio de sensibilidades, objetualidades y medialidades, estos ejercicios continúan siendo establecidos desde y para el consumo institucional, o, en un tono similar, siguiendo una lógica gremial que, más allá de la colectividad, impulsa una suerte de aislamiento. Así, por ejemplo, este tipo de ejercicios, lejos del “compromiso social”, indican también una estrategia para atraer visitantes y generar nuevos proyectos para la generación de capital cultural. Al respecto, María Campiglia, a propósito de la invitación que Teresa Margolles, propone en sus performances la participación de los espectadores que, no obstante, tienen siempre una limitación:

Los voluntarios se benefician en la medida en la que son invitados a sumarse a un proyecto que permite la visibilización de una problemática que les es afín, pero no participan en la construcción del sentido de la obra, ni pueden “hacer uso de micrófono”. No participan tampoco en las ganancias que la pieza genera.¹⁰⁴

Es decir, a pesar de la inclusión, existe una desigualdad que resulta siempre en una serie de decodificaciones de los mensajes propias a los espectadores. Esto, a su vez, genera programas heterogéneos de respuesta, en donde paradójicamente, el éxito de tal o cual discurso ya no radica en su aceptación, sino en su transformación en disenso. Un testimonio

¹⁰⁴ María Campiglia, “Teresa Margolles, Reiterar la violencia” en *Barcelona, Art, Creation*, vol 2., (2013), 117.

como el de María Candelaria Alvarado, periodista que escribiera en los noventa sobre la apertura de Ex Teresa, refleja esto en una apabulladora versión:

Gritos, cabello, estoperoles, luces, orejas y más cabello sirvieron de marco a la inauguración de la instalación “Oír no es ver” de Saúl Villa en colaboración con el poeta Roberto Echavarre, ante un público atónito que no dejaba de comentar: “¡Es una tomada de pelo!”, “¡no entiendo nada!”, “que desperdicio de sonido!”, “¡eso es masoquismo!”, “¡la esquizofrenia total”, “estas son m...!” y una constante de frases similares; no resultaba difícil entender la reacción de la gente: el hermoso templo que alguna vez sirvió para meditar y encontrar paz espiritual, ahora albergaba una monumental muestra del llamado “arte alternativo”.¹⁰⁵

Al respecto, Claire Bishop sugiere que no obstante la redefinición de público a partir de los diálogos intermediales, estas prácticas siguen situándose como parte de un paradigma de “modo pasivo de recepción, pues más allá de su clara intención por ampliar el marco de recepción de discursos, la dicotomía actor/observador continúa funcionando y al hacerlo, se perpetúan modelos diametralmente distintos de participación”.¹⁰⁶ Esto sucede gracias a que el espectador, a pesar de ser incluido en una nueva dimensión, continúa sujeto a condiciones históricas que limitan y condicionan su percepción, al mismo tiempo que los actores o productores, en la mayoría de los casos, continúan perteneciendo a un pequeño grupo. Más importante resulta el hecho de que por encima de esta desigualdad, hay una especie de expectativa del espectador, a quien se le atribuye la necesidad de que haya en él un cambio antes y después de la obra, es decir, como un alguien que necesita ser llenado. Esto nos lleva a lo que Bishop llama una paradoja central al interior de la estética misma:

la dicotomía activo contra pasivo se cierne sobre cualquier discusión de arte y teatro participativos, al punto en el que la participación se convierte en un fin en sí mismo: como Ranciére observa de manera tan sucinta, “incluso si el dramaturgo o el director teatral no

¹⁰⁵ M. Alvarado, *Arte instalación: canal comunicativo dentro de la plástica contemporánea en México*, 21.

¹⁰⁶ C. Bishop, *Infiernos artificiales. Arte participativo y políticas de la espectaduría*, (México: T-e-eoría: 2016), 65.

saben lo que quieren que el espectador haga, saben al menos una cosa: saben que debe hacer algo, franquear el abismo que separa la actividad de la pasividad.¹⁰⁷

En este sentido, acciones como la de Ježik, o los performances de Margolles, ¿no estarían situándose en una idea de la dramaturgia que, ante la experimentación, plantea el control? –un fenómeno que se hace evidente en el título de una muestra de Ex Teresa de 2005 “accidentes controlados” – ¿Se puede controlar a un accidente?, o ¿el performance está controlado por curadores, museógrafos que cumplen ahora la función de escenógrafo? Me parece, pues, que esto nuevamente nos sitúa ante un complejo problema, ya no sólo estético y político, sino ético. Si la tesis de una puesta en escena –intermedial y también performativa– es cercana a la vida cotidiana, ¿cuáles son las limitaciones de ésta?, ¿Qué determina la inclusión de esta al terreno del arte? Más aún, una interrogante definitiva parece ser, ¿no vuelve el museo a ser una especie de relicario donde ahora, aunque complejizada, la vida cotidiana aparece desprovista de sus cualidades propias?

La respuesta es compleja y puede ser apuntada desde algunas nociones propias del mal de museo, de la representación y del léxico conceptual de la estética moderna. Después de todo, llamar un ejercicio con el concepto de performance a una obra como la de Ježik, y tratarla como tal, responde a la existencia de circuitos que permiten visibilizar y nombrar estos ejercicios como tales. Sin embargo, en los ejemplos citados, la reacción del público permite ver qué lejos están de aceptar las intenciones del dramaturgo, convertido ahora en 'hacedor' de *performance*, pues estas parecen ser rechazadas e incluso, convertidas en asuntos risibles. Por ello, estamos de acuerdo con una definición como la de Götz Dapp, quien siguiendo esta discusión nos dice que la intermedialidad es política porque permite renegociar distribuciones:

¹⁰⁷ C. Bishop, 65.

el concepto mismo de intermedialidad es 'político' o contiene una cierta 'politicidad' en el sentido de que, aunque no presenta una *distribución de lo sensible*, marca un ámbito que suspende los mecanismos de distribución de la policía y permite una renegociación de una distribución.¹⁰⁸

Precisamente, en esta irrupción, una nueva esfera es creada, no necesariamente en términos de un acuerdo o consenso, como sí, desde un mutuo disenso siempre nutrido por la capacidad individual de cada uno de los espectadores. Así, pensamos que hay una política de lo intermedial que se sustenta en el desacuerdo que sucede desde la resignificación de medios artísticos, aún incluso si esto sucede a partir de un fallo en la planeación.

Imagen 7. Anuncio de la instalación colectiva *Fin de siglo*, presentada en Ex Teresa en 1997. La Jornada, 24 de Abril de 1997. Extraído de la selección del Centro de Documentación Ex Teresa para la exposición *Acción/Huella*, 2019.



¹⁰⁸ G. Dapp, "Intermediality in politics and theatre", 42.

Imagen 8. Panfleto de la Sociedad mexicana del performance, 1992.
Arte acción en México, 1.

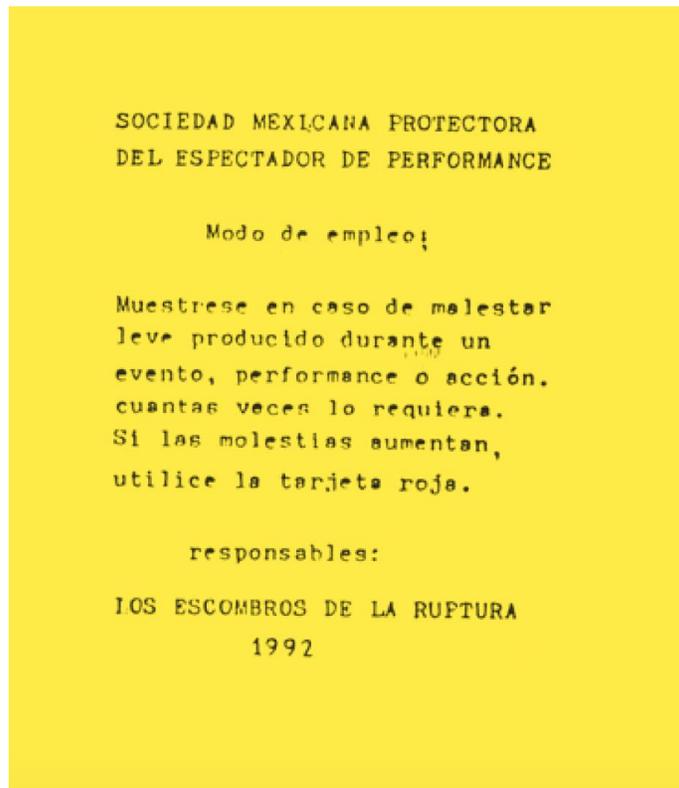


Imagen 9. Enrique Ježik, *Ejercicio de Persecución*, 2006.



Conclusiones

Por encima del discurso, el museo funciona a través de medios. Es mediante ellos que se puede modular un cierto sentido de la política desde los espacios de la galería, después de todo, los museos son materiales que de hecho son parte del reino sensorial de una determinada época, período o sociedad. Hasta este punto, hemos sugerido que este problema es histórico y que ha sido una cuestión urgente a resolver por algunos actores, quienes encontraron en el discurso medial del museo un enemigo común. Así, la lucha por descubrir nuevas prácticas debe entenderse a partir del intento de descentralizar el museo de sus medios hegemónicos.

En la historia del arte en México, como hemos visto, este camino surge al compás de una consciencia cada vez más plausible acerca de los límites disciplinarios. En razón a esta, la genealogía seleccionada responde también a momentos y temas clave que, en analogía, se despliegan en malestares que luego son redefiniciones de los ejercicios expositivos y curatoriales. Esto surge primero gracias al arte polifacético, cuyas descentralizaciones en torno a la definición medial permiten introducir y mezclar un sinnúmero de nuevas prácticas que, por lo menos, derrumban el edificio canónico de un arte visual comprometido con aquello que, en analogía con Rancière, podríamos llamar la repartición política de lo sensible. Así, más allá del compromiso oficialista por gestar una estética política desde el museo para el servicio de tal o cual institución, aparece una idea que trata de traspasar esta barrera para centrarse en un nuevo principio: el espectador como agente. Desde este punto, he mostrado cómo la consciencia por hacer un espectador agentivo, presente ya en artistas como Goeritz, Gurrola o Jodorowsky; encuentra, gracias a la descentralización también de la oficialidad y las instituciones, un nuevo eco en propuestas alternas, que más que antinstitucionales, representan la oportunidad de pensar más allá de los límites tradicionales

de la galería. Una vez que estos aparecen, otros temas de mayor complejidad, como la representación mediante "no-objetualidades, y sobre todo, en torno al uso del cuerpo como medio, pueden permanecer en el diálogo público para, a su vez, generar nuevos modelos de participación en torno a una comunidad estética que no es ya la determinada por los sentimentalismos de la oficialidad.

Por esto, me parece que es posible identificar dos principios en tensión en torno al uso de las obras de arte, y sobre todo, en cuanto al potencial uso de la galería como lugar de encuentro. En un primer polo, podemos apreciar obras que, aunque aparecen en un momento de importancia para los borramientos de las disciplinas, continúan nutriéndose de la idea medial tradicional. Así, la aparición de un lenguaje como la instalación, en este primer momento, responde más a un interés por crear un énfasis multimedial dentro de la galería. Por otro lado, existe una tendencia ubicada a partir de la década de los ochenta y noventa por pensar a toda obra de arte como resultado de un complejo proceso vivencial, donde no sólo es la descentralización del medio lo importante, sino el proceso que hay detrás para llegar a tal suma. Esto, como vimos en el apartado tres, se desarrolla de una manera más radical y menos apegada al discurso tradicional sobre objeto/galería en propuestas con una acentuación escénica.

Ahora, si bien sería equívoco decir que a estos ejercicios responden a una clara evolución lineal, es cierto que la emergencia de nuevas prácticas viene precedida por crisis en "la política" que pueden identificarse a un nivel general. Por esto, parece necesario insistir en que las propuestas responden a agendas claras, muchas de las cuales, tienen una razón de ser también a nivel institucional y más aún, son soportes ideológicos de nuevas políticas que, aunque izquierdistas, no dejan de estar ancladas en el paradigma moderno

sobre una estética comunitaria. Si bien esto aparece oculto en algunas ocasiones, habría que ser enfático en la crítica hacia todo intento por sistematizar, aún desde la plataformas de la heterogeneidad.

Desde luego, si aceptamos una de las hipótesis que sostiene a este trabajo –el museo como dispositivo–, tal empresa podría resultar paradójica. Regresando a los apuntes iniciales, veíamos que si el museo fue exitoso es porque éste resultó útil como una plataforma para clasificar y modelar ciudadanos en una lógica que continúa operando hasta nuestros días una vez que el museo se ha extendido a toda aspecto de una sociedad hipermediatizada y espectacular. Así, vimos que el museo pretende crear un mundo allí donde antes no existía, clasificando y creando un itinerario de reflexiones en torno a qué debe ser lo estético. Por esto, como mencionaba Deotte, más que dispositivo, es también un aparato que crea mundos, y más importante, que modela una cierta idea de universalidad que eclipsa toda heterogeneidad, incluida, la del arte.¹⁰⁹ Por ello, en oposición la aparición de una nueva gama de repertorios es fundamental para descentralizar, cuando menos, todo discurso que apunta, sí, a la decisión para decidir qué es lo público y lo político.

En este sentido, me parece que la intermedialidad se inserta como exitosa, tanto en su capacidad de práctica, como también, desde su potencia como herramienta de lectura. Así, más que encontrar prácticas emancipadoras, la intermedialidad nos permite asumir una condición de crítica para algunas presuposiciones en la tradición. En los casos que hemos revisado, esto permite asumir una postura frente a ciertas prácticas mediales –como el museo– presuponen. A la par, como “condición epistémica“, este enfoque hace posible ver algunas confrontaciones en el terreno de la historia del arte, donde las plataformas pueden ser leídas como constantes luchas por la primacía del medio y sus significados.

¹⁰⁹ J. L. Deotte, “El museo no es un dispositivo”, 10.

En otras palabras, esto tiene como consecuencia que al tiempo de entender desde un nuevo enfoque aquello que condiciona la historia del arte, podamos ver que más allá de los intentos por realizar hegemonías desde lo sensible, una relectura intermedial nos hace ver que todo triunfo es débil. Por esto, aceptamos que la intermedialidad permite de hecho ver a los conflictos y antagonismos propios de los distintos conflictos de la sociedad desde una lectura de la confrontación de sus medios sensibles. En este sentido, lo que hemos tratado de señalar es que la intermedialidad puede ser una herramienta exitosa para entender el funcionamiento de la estética, de sus instituciones y desarrollo, así como de su desenlace en conflictos políticos. Después de todo, una visión como la historia del arte y más aún, desde los estudios intermediales, acepta que, en efecto, “no hay percepción sin medios”¹¹⁰. En tal sentido, la obligación es pensar las variantes históricas desde las cuales esa relación entre percepción y medio codifican políticas, hegemonías o emancipaciones.

¹¹⁰ G. Dapp, “Intermediality and politics in theater and performance”, 24.

Bibliografía y referencias.

- “Estamos hartos (otra vez)”, México: Museo Experimental el Eco, 2014.
- “Los cincuenta años de creación de Felipe Ehrenberg”, Proceso, 10 de marzo de 2008.
<https://www.proceso.com.mx/197263/los-50-anos-de-creacion-de-felipe-ehrenberg>
- Acha, Juan, “Teoría y práctica de las artes no-objetualistas en América Latina”. *Primer coloquio de arte no-objetual y arte urbano*. Medellín: Museo de Arte Moderno, 1981.
- Adorno, Theodor. “Valery-Proust Museum” en T. Adorno, *Prisms*, MIT Press, Massachusetts, 1983.
- Agamben, Giorgio, *¿Qué es un dispositivo?*, Trad. Mercedes Ruvituso, Barcelona: Ed. Anagrama, 2015.
- Agamben, Giorgio, “Elogio de la profanación” en *Profanaciones*. 97 – 122. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2005.
- Alcázar, Josefina. “Arte de los resquicios” en J. Alcázar y Fernando Fuentes (eds.), *Performance y arte acción en América Latina*. 147-180. México: Ex Teresa, 2005.
- Alcázar, Josefina. “Mujeres y performance. El cuerpo como soporte”, en *Latin American Studies Asociation LASA, XXII International Congress*, (México: Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli, 2001). En Archivo Virtual en Artes escénicas, en línea disponible en: <http://artesescenicas.uclm.es/index.php?sec=texto&id=96>.
- Alcázar, Josefina. *La cuarta dimensión del teatro*. México: INBA, 1998.
- Bishop Claire. *Infiernos artificiales. Arte participativo y políticas de la espectaduría*. México: Teoría, 2016.
- Bishop, Claire. *Radical Museologies or Whats Contemporary in Museum of Contemporary Art?*. Londres: Koenig Books, 2016.
- Boris Groys. “The Politics of installation art” en *e-flux journal*, (enero, 2009).
- Borja, Santiago. “El Eco, una forma de emancipación”, en *Museo Experimental El Eco: Arquitectura Emocional*, 192 - 197. México: UNAM, 2012.
- Brian O’Doherty. *Dentro del Cublo Blanco: la ideología del espacio expositivo*. Murcia: CENDEAC, 2011.
- Bustamante, Marís. “Arte para darnos cuenta que nos damos cuenta”, en Archivo Virtual de Artes escénicas. <http://artesescenicas.uclm.es/index.php?sec=texto&id=97>

Campiglia, María. “Teresa Margolles, Reiterar la violencia” en *Barcelona, Art, Creation*. 100 - 121. Vol. 2. 2013.

Candelario, María del Mar. *Arte instalación : canal comunicativo dentro de la plástica contemporánea en México*, Tesis para optar por el título de Lic. En Ciencias Políticas, México: UNAM, 1995.

Casey, Valery. “The Museum effect: gazing from object to performance in the Contemporary Cultural-History Museum”, en *ICHIM: Nouveaux médias, nouvelles scénographies*, n. 03. Paris: École du Louvre, 2003.

Clüver, Claus. “Intermediality and interart studies” en *Changing borders. Contemporary positions in Intermediality*, 19 - 37. Suecia: Intermedia Studies Press, 2007.

Crimp, Douglas. *On the Museums Ruins*, Cambridge- Massachusetts: The MIT Press, 1993

Chiel Kattenbelt, “Intermediality in theatre and performance: definitions, perceptions and medial relationships” en *Cultura, lenguaje y representación*. 19-29. Vol. 6. Mayo, 2008.

Dapp, Götz. “Intermediality and politics in theatre and performance” en *University of Amsterdam – Digital Academic Repository*, 2-53, 2013.

Deotte, Jean Louis. “El museo no es un dispositivo”, en *Museum internacional*, Trad. Andrés Correa Motta, UNESCO, no. 235, septiembre de 2007.

Diéguez, Ileana. *Escenarios y teatralidades liminales. Prácticas artísticas y socioestéticas*, en *Archivo Virtual de Artes Escénicas*. La Mancha: Universidad de Castilla, 2009.

Domanska, Ewa. “El viraje performativo” en *Criterios, Revista Internacional de teoría de la literatura, las artes y la cultura*. 125-142. No. 37, 4ta época, 2011.

Eder, Rita. “De la obra de arte total al efímero pánico” en Rita Eder, coord., *Genealogías del arte contemporáneo 1952-1967*. México: UNAM, IIE, 2012.

Eder, Rita. *Desafío a la estabilidad. Procesos artísticos en México, 1952-1967*. México: Universidad Nacional Autónoma de México / Turner, 2014.

Eder, Rita. *Tiempo de fractura. El arte contemporáneo en el Museo de Arte Moderno de México durante la gestión de Helen Escobedo*. México: UNAM, 2010.

Eloy Tarcisio, “Como afecta el discurso al espacio y viceversa” en *Arte acción en México*, 56

Fischer Lichte, Erika. *Transformative power of performance. A new aesthetics*. Traducción

al inglés de Saskya Iris Jain. Nueva York: Routledge, 2008.

García Gómez, Angélica, “Colaboraciones y nuevos territorios escénicos: el Efímero Pánico” en Gabriel Yépez (coord.) *La escena teatral en México/Diálogos para el siglo 21*. 56 - 67. México: INBA-CONACULTA, 2014.

Garza Usabiaga, Daniel (ed.). *Cinetismo. Movimiento y transformación en el arte de los 60 y 70*. México: INBA-MAM, 2012.

Garza Usabiaga, Daniel. “La arquitectura como forma simbólica. El caso de Pedro Ramírez Vázquez y la construcción de museos en México después de la Posguerra” en *Revista Cartucho*, (2014).

Goeritz, Mathias. “Manifiesto de la Arquitectura Emocional”, en Leonor Cuahounte (Comp.). *El Eco de Mathias Goeritz: pensamientos, dudas y autocríticas*. México: UNAM-IIE, 2007.

Greely, Robin. “The space of appearance, Performativity and aesthetics in the politicization of Mexico's public sphere” en Sophie Halart y Mara Pogovsky (eds.), *Sabotage Art: politics and iconoclasm in Contemporary Latin America*. 188- 213. Londres: Tauris, 2016.

Gurrola, Juan José. *El teatro: juego de secretos. Complicidades y entrevistas*. México, Ediciones el Milagro: Arte y Escena Ediciones, 2013.

Helen Escobedo: expandir los espacios del arte, Escobedo, Helen, México: UNAM, 2017.

Dubatti, Jorge. “Convivio y tecnovivio. El teatro entre infancia y babelismo” en *Revista Colombiana las Artes Escénicas*. , 44-54. 9 (2015).

Hernández, Edgar. “Afuera del cubo blanco” en *Sin límites: arte contemporáneo en la Ciudad de México, 2000-2010*. 4-11. México: Editorial RM, 2013.

Higgins, Dick. *Horizons*. Illinois: Ubu éditions, 2000.

Jay, Martin. “Scopic Regimes of Modernity” en Hal Foster, *Vision and visibility*. 3 – 27. Seattle: Dia Art Foundation, 1988.

Jodorowsky, Alejandro. “Método Pánico” en *Antología Pánica*. México: Editorial Planeta, 1996.

Jones, Caroline. *Eyesight alone. Clement Greenberg's Modernism and the Bureaucratization of the Senses*. Chicago: University of Chicago Press, 2005.

Kattenbelt, Chiel. “Intermediality and performance as a mode of performativity”, en Sara Bay-Cheng, Chiel Kattenbelt, Andy Lavender (eds.) *Mapping Intermediality in Performance*.

29- 37. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2010.

Krauss, Rosalind. *A voyage on the north-sea: art in the age of the post-medium condition*. Londres: Thames & Hudson, 2000.

Macías, Vania. “Espacios alternativos de los noventa” en *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México: 1968 – 1997*. 372 – 377. México: UNAM, 2006.

Madalenna Pennaccia Puzzi. “Literary Intermediality: an introduction” en *Literary Intermediality: the transit of literature through the media circuit*. 9 - 28. Berlín: Peter Lang, 2007.

Mayer, Mónica. *Rosa chillante: performance y mujeres*. México: Conaculta, 2003.

Mayer, Mónica. “Antes y después: breves notas sobre los cambios en el performance” en *(Re) Considerando el performance*. México: Consejo Estatal para la Cultura y las Artes, 2003

Mayer, Mónica. “Arte digital en México” en *Archivo Virtual Pinto mi Raya*. En línea disponible en: <http://www.pintomiraya.com/pmr/15-textos-pmr/textos-de-monica/61-arte-digital-en-mexico>

Mayer, Mónica. “Gina y Marcela, las niñas terribles del performance mexicano” en archivo virtual Pinto Mi Raya, <http://www.pintomiraya.com/pmr/15-textos-pmr/textos-de-monica/55-gina-y-marcela>

Mayer, Mónica. *Escandalario*, México: Ex Teresa Arte Actual, 2006.

Medina, Cuauhtémoc. *Abuso Mutuo*. México: Editorial RM, 2017.

Molina, Carlos. “Fernando Gamboa y su particular versión de México”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, No. 87. 117 - 142. México: UNAM, 2005.

Norman, Vincent. “The Eclipse of the Witness: natural anatomy and the scopic régime of modern exhibition-machines” en *L’Internationale Online: Politics of life and death*. 36 – 47. 2016.

Paz, Octavio. *Los privilegios de la vista. Arte de México*. México: FCE, 1987.

Pinochet Claudia. *Derivas críticas del museo en América Latina*, México: Siglo XXI, 2016.

Ramírez Vázquez, Pedro. *Charlas de Pedro Ramírez Vázquez*, México: UAM, 2016.

Rancière, Jacques. *El espectador emancipado*, trad. de Ariel Dión, (Buenos Aires: Ediciones Manantial, 2010)

Rancière, Jacques. *El Reparto de lo Sensible, Estética y política*, Santiago: LOM

Ediciones, 2009.

Röttger, Kati. "F@ust vers. 3.0. A (Hi)story of Theatre and Media" en *Cultura, lenguaje y representación*. 31-46. Vol. 6, Mayo, 2008.

Sabido, Alejandro. "Museo, presencia, dispositivo" en Luis Gerardo Morales (ed.) *Tendencias de la museología en América Latina*. 164-176. México: INAH, 2015.

Schröter, Jens. "Discourses and Models of Intermediality" en *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, no. 13, 2011.

Schröter, Jens. "The politics of intermedialty", en *Acta Univ Sapientia, film and media studies*. 107-124. No. 2. 2010.

Susana González Aktories y María Andrea Giovine. "Thinking Intermediality in México through artistic input" en *Intérmédialités*, No. 30-31, (2018). s/p. En línea disponible en: <https://www.erudit.org/en/journals/im/2017-n30-31-im03868/1049951ar/>

Tarcisio, Eloy. "Como afecta el discurso al espacio y viceversa" en Andrea Ferreyra (ed.) *Arte acción*, México: edición privada, 2000.

Taylor, Diana. "¡Presente! La política de la presencia", en *Investigación teatral*. 11 - 34. Vol. 8, No. 12, Agosto-Diciembre, 2017.

Von Hantelmann, Dorothea. *How to do things with art*. Zurich: Les Presses Du Réel, 2010.

Willson, Mathew. "Total montage: Brecht's reply to Wagner" en *The total work of art: from Bayreuth to Cyberspace*. 71 - 90. Nueva York : Routledge, 2007.

Wolffer, Lorena. "Autconfesiones", en Archivo Virtual de artes Escénicas: <http://artesesencicas.uclm.es/index.php?sec=texto&id=101>