

EDICIÓN 15
ENERO-JUNIO DE 2022
E-ISSN 2389-9794

[Signature]
19.04.22



ARTÍCULO

Dossier "Estética, literatura
y nuevas escrituras"

El museo intermedial: prácticas interartísticas en la museografía mexicana contemporánea

Eduardo Yescas-Mendoza



Edición 15 (Enero-junio de 2022)
E-ISSN 2389-9794



El museo intermedial: prácticas interartísticas en la museografía mexicana contemporánea*

Eduardo Yescas-Mendoza**

Resumen: en este artículo se exploraron las prácticas museísticas contemporáneas en México (1953-2000) a través del lente de la intermedialidad. El propósito fue situar al museo como una “plataforma de medios”, con el objetivo de identificar su comunicación a través de las estrategias de escenificación de medios. El artículo se divide en tres secciones. En una primera, se establecen apuntes teórico metodológicos que permiten leer al museo como una institución que históricamente puede ser leída en torno a una estrategia discursiva medial que llamamos “monomedia”. En un segundo y tercer apartado, el artículo revisa estrategias en contra de esa monomedia que sucedieron en el terreno del arte contemporáneo mexicano. En la segunda sección, se exponen ejercicios interartísticos en los que se destaca la participación del

* **Recibido:** 30 de septiembre de 2021 / **Aprobado:** 20 de diciembre de 2021 / **Modificado:** 30 de marzo de 2022. Artículo de investigación derivado de la tesis de maestría “Del espectáculo a la irrupción: intermedialidad y performatividad en el museo”. Esta investigación fue financiada por el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACyT) (Ciudad de México, México). La modalidad fue beca de manutención para el periodo enero 2018 - enero 2020.

** Magíster en Historia del Arte por la Universidad Nacional Autónoma de México (Ciudad de México, México)

 <https://orcid.org/0000-0001-9081-7353>  eduardoyescas@gmail.com

.....
Cómo citar: Yescas-Mendoza, Eduardo. “El museo intermedial: prácticas interartísticas en la museografía mexicana contemporánea”. *Revista Colombiana de Pensamiento Estético e Historia del Arte*, no. 15 (2022): 54-86.





espectador y el uso combinado de medios. En la tercera, se habla de un proceso de resignificación en la idea de “objeto artístico”, mismo que permitió introducir a las galerías objetos de la “vida cotidiana”. En estos hallazgos se considera la intermedialidad como una metodología acertada para analizar las prácticas museísticas en un periodo que se caracteriza por la exploración y experimentación entre artes que, ya no se conciben como aisladas o autónomas, sino dependientes unas de otras.

Palabras clave: intermedialidad; museo; arte contemporáneo; México; no-objetualismo; interartes.

The Intermedial Museum: Interartistic Practices in Contemporary Mexican Museography

Abstract: this article explores contemporary museum practices in Mexico (1953-2000) through the lens of intermediality. The purpose was to position the museum as a “media platform”, with the aim of identifying its communication through media staging strategies. The article is divided into three sections. In the first, methodological theoretical notes are established that allow the museum to be read as an institution that can historically be read amid a medial discursive strategy that we call “monomedia”. In a second and third section, the article reviews strategies against this monomedia that happened in the field of Mexican Contemporary Art. In the second section, interartistic exercises are exposed in which the participation of the spectator and the combined use of media are highlighted. In the third, we talk about a resignification process in the idea of “artistic object”, which allowed the introduction of objects of “everyday life” into the galleries. In these findings, intermediality is considered as a successful methodology to analyze museum practices in a period characterized by exploration and experimentation between arts that are no longer conceived as isolated or autonomous, but rather dependent on each other.

Keywords: intermediality; museum; contemporary art; Mexico; non-objectualism; interarts.

O museu intermedial: práticas interartísticas na museografia mexicana contemporânea

Resumo: este artigo explora as práticas museológicas contemporâneas no México (1953-2000) através das lentes da intermedialidade. O objetivo era posicionar o museu como uma “plataforma midiática”, com o objetivo de



identificar sua comunicação por meio de estratégias de encenação midiática. O artigo está dividido em três seções. Na primeira, são estabelecidas notas teóricas metodológicas que permitem que o museu seja lido como uma instituição que pode ser lida historicamente em torno de uma estratégia discursiva midiática que denominamos “monomídia”. Em uma segunda e terceira seção, o artigo revisa as estratégias contra essa monomídia que aconteceram no campo da Arte Contemporânea Mexicana. Na segunda seção, são expostos exercícios interartísticos em que se destaca a participação do espectador e o uso combinado de mídias. Na terceira, falamos de um processo de ressignificação na ideia de “objeto artístico”, que permitiu a introdução de objetos do “cotidiano” nas galerias. Nesses achados, a intermedialidade é considerada como uma metodologia bem-sucedida para analisar as práticas museais em um período caracterizado pela exploração e experimentação entre artes que não são mais concebidas como isoladas ou autônomas, mas sim dependentes umas das outras.

Palavras-chave: intermedialidade; museu; arte contemporânea; México; não-objetualismo; interartes.

Introducción

La reciente inserción del museo en las discusiones académicas indica que este lugar ya no es considerado como neutral, sino como un agente activo en los procesos estéticos, políticos y culturales. La crítica nos ha mostrado que lejos del mero referente simbólico, los museos son dispositivos cuyo potencial político se logra a través de sus curadurías, sus discursos e incluso a través de sus arquitecturas. En otras palabras, el museo es una institución histórica que fija un determinado sentido del mundo, ya sea por el contenido de sus colecciones o bien, por el perfil estético de la materialidad de sus espacios. En consecuencia, los mecanismos a través de los cuales el museo crea y genera significados han sido estudiados a partir de los desafíos y debates de las ciencias de la comunicación, la historia del arte y otras disciplinas.

En este artículo se propone entender algunos de estos debates desde la especificidad de los estudios intermediales. Ello tiene el propósito específico de leer al museo desde una perspectiva descentralizada que permita acentuar las pugnas, tránsitos y mecanismos de comunicación que ocurren dentro de estas instituciones. Así, la noción “intermedialidad” sirve para proponer al museo como una



“plataforma de medios”, así como para entender que tanto los procesos institucionales, como los rechazos a estos, pueden ser leídas a través de las estrategias de escenificación de distintos medios.

De manera particular, se usa la metodología para explorar un contexto muy específico como lo es el Arte Contemporáneo mexicano, en una temporalidad de 1953 a 2000. Como se ha señalado en anteriores ocasiones, este es un proceso “intermedial” que se caracteriza por la experimentación y apertura, pero sobre todo, por la intención por desbordar nociones y conceptos artísticos, muchas veces a tono con el propósito de fusionar y cuestionar las fronteras de las disciplinas artísticas acorde a un intento por superar hermetismos institucionales y tradicionales¹.

El artículo se divide en tres apartados. En una primera parte, se desarrolla una serie de postulados teóricos y conceptuales que permitirán entender la precisión de los estudios intermediales, así como su inserción dentro del terreno del análisis estético y de la historia del arte para entender al museo como “plataforma de medios”. En esta sección interpretamos al museo como una institución que debe su politicidad a una estrategia discursiva que pretende orientar las comunicaciones. En tal forma, se lee al museo como una plataforma que históricamente ha funcionado bajo la intención de aislar las transmisiones de sentido a favor de la vista. Este ocularcentrismo se entiende como monomedia.

Bajo este marco, se ubican dos problemas fundamentales en la Historia del Arte Contemporáneo mexicano durante el periodo señalado, que se tratan en el segundo y tercer apartado. En la segunda sección, se revisan estrategias que atentan contra aquella forma de exhibición “monomedia”, gracias a la introducción de lenguajes multidisciplinares e interartísticos a las galerías. Como resultado, se crean estrategias de exhibición donde se resalta la presencia háptica del espectador dentro del museo. En el tercer apartado, se utiliza la noción de intermedialidad para identificar una serie de procesos en los que se resignificó el concepto de “objeto de arte” dentro de la galería. Aquí nos concentraremos en ideas como el “no-objetualismo” o las “formas alógicas” que eventualmente llevaron a insertar dentro de la galería objetos no convencionales y, en última instancia, al cuerpo del artista como objeto de exhibición. Si bien estos problemas se ilustrarán bajo temporalidades desarrolladas en el cuerpo del texto, la exposición de algunas obras no es estrictamente cronológica.

1. Susana González-Aktorios y María Andrea Giovine, “Thinking Intermediality in México through Artistic Input”, *Intérmialités*, nos. 30/31 (2017/2018): 1-41, <https://doi.org/10.7202/1049951ar>

La intermedialidad y el museo. Apuntes teóricos

La “intermedialidad” es una noción que se popularizó en la academia nórdica y anglosajona en la década de los noventa, si bien existen importantes antecedentes que pueden rastrearse hasta la década de los sesenta. Juergen E. Mueller indica que este término es una herencia directa de la noción de “*Inter-media*”, propuesta por el crítico estadounidense Dick Higgins en 1967². Por su parte, Claus Clüver, pionero de los estudios intermediales, señala al menos tres antecedentes directos de esta noción: los “*media studies*”, surgidos entre los años sesenta y setentas en el desafío de las comunicaciones digitales; los “*interart studies*”, que proponen estudiar las artes desde la aparición de nuevos medios como la fotografía y el cine; y los “*new poetry studies*”, que analizan las relaciones de la poesía con medios extratextuales³. Pennacchia-Punzi señala la importancia de los estudios intersemióticos e intertextuales sobre la literatura que se popularizaron tras la aparición de las teorías deconstructivistas del lenguaje⁴.

Estas nociones son tanto antecedentes como condición de posibilidad del enfoque de intermedialidad. Como se puede observar, en estas existe un interés compartido por entender tanto a la comunicación como a las creaciones de sentido a partir de los intercambios incesantes entre medios materiales. Así, lo que tienen en común todas estas nociones es que aceptan a la comunicación como no-centrípeta y, por ende, rechazan la idea de que las comunicaciones suceden desde una esencia del mensaje. Por esto, se puede pensar que es a partir de este intercambio que se fijan y orientan los significados, más no por la condición aislada de cada medio. De acuerdo con Kati Röttger, esto se explica así porque:

(Los) medios de comunicación constituyen algo, pero no crean nada *ex nihilo* [...] Los medios no producen nada pero sí reestructuran y escenifican nuevas interrelaciones, nuevas perspectivas y nuevos puntos de vista del mundo.⁵

2. Jurgen E. Mueller, “Intermediality: Some Comments on the Current State of Affairs of a Search Concept – Part I”, *Scripta Uniandrade* 18, no. 2 (2020): 1-13, <https://doi.org/10.18305/scripta%20uniandra.v18i2.1888>

3. Claus Clüver, “Intermediality and Interarts Studies”, en *Changing Borders: Contemporary Positions in Intermediality*, eds. Jens Arvidson, Mikael Askander, Jørgen Bruhn y Heidrun Führer (Lund: Intermedia Studies Press, 2007), 20-21.

4. Maddalenna Pennacchia-Punzi, “Literary Intermediality: An Introduction”, en *Literary Intermediate. The transit of Literature through the Media Circuit*, dir. Maddalena Pennacchia-Punzi (Berlín: Peter Lang Bern, 2007), 11.

5. Kati Röttger, “F@ust vers. 3.0: A (Hi)story of Theatre and Media”, *Cultura, Lenguaje y Representación* 6 (2008): 39, <https://raco.cat/index.php/CLR/article/view/226335> traducción del autor.





Así, se interpreta a la comunicación como un proceso que ocurre no gracias a un “mensaje”, sino al intercambio de este a través de distintos medios. Más importante aún, resulta ser que la forma en la que los medios se intercambian es la que, ulteriormente, codifica al mensaje. Es decir, se propone que los procesos de significación no emanan de una esencia o significado intrínseco que cada “medio” posee sobre sí, sino más bien, de la relación que estos producen. En las palabras de Leena Eilittä:

En este contexto, ya no es suficiente concebir los medios como vehículos de transmisión mecánica que transmiten algún tipo de información de un “productor” a un “receptor”. En este nuevo contexto, el medio debe entenderse como aquello que media sobre la base de signos significativos o configuraciones de signos, con la ayuda de transmisores adecuados para y entre humanos a través de distancias espaciales e históricas.⁶

Por eso, es ahora necesario poner atención en la materialidad y condición fenoménica de los intercambios de medios. En respuesta a esa necesidad es que la intermedialidad surge como una metodología que si bien es amplia, permite apreciar los procesos de construcción de significado a partir de la serie de interconexiones que existen entre los medios.

Ahora bien, se ha sugerido utilizar la variedad de enfoques que rodean a esta noción para comprender los procesos de construcción de sentido en las artes, principalmente en la literatura, luego de la aparición de conceptos como “intersemiótica” o “intertextualidad” que han hecho patente que la producción de sentido del texto literario va más allá de este. Pero a diferencia de otras nociones, como la “multimedialidad” o la “transmedialidad”, la intermedialidad hace énfasis en que el sentido nunca termina en un medio privilegiado. Pennacchia-Punzi, cuando habla sobre la especificidad intermedial en la literatura, expone el problema de la siguiente manera:

Podemos acordar hacer un contraste significativo con el término mucho más renombrado multimedialidad, donde el énfasis se pone en un movimiento centrípeto, en el almacenamiento de una identidad plural, condensada en el mismo almacenamiento. En la Intermedialidad, la obra literaria está en tránsito, en otras palabras, se traduce continuamente de un medio a otro, adquiriendo así una pluralidad de identidades, generadas como la traza del movimiento.⁷

6. Leena Eilittä, Liliane Louvel y Sabine Kim, eds., Introduction: From Interdisciplinarity to Intermediality a *Intermedial Arts. Disrupting, Remembering and Transforming Media* (Cambridge: Scholars Press, 2012), viii. Traducción del autor.

7. Pennacchia-Punzi, “Literary Intermediality: An Introduction”, 10.



De esta forma, se ha hecho evidente que la condición ontológica que determina el significado de las obras de arte depende de una serie de relaciones y diálogos con el mundo externo, y no por la condición aislada, que sí defendería una idea tradicional que a menudo es asociada con el *laoconismo* o con el “purismo de medio”, que se remonta a la ideología estética del siglo XVIII⁸. Sin embargo, desde los estudios intermediales, se propone que los objetos de arte son también medios, al mismo tiempo que no se interpreta a estos como autónomos.

Por ello, la intermedialidad ha servido también como herramienta para identificar, al nivel discursivo, las intenciones ideológicas por aislar la complejidad de ciertos procesos artísticos en determinados contextos y momentos históricos. Es decir, esta metodología acepta que todos los procesos de comunicación, así como los procesos artísticos, son de hecho intermediales. Sin embargo, frente a este enfoque, existen intenciones por “frenar” o “aislar” esos canales. Jens Schröter ha identificado tres características de análisis discursivo que se despliegan de la 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, una revolucionaria y utópica actitud con respecto al triunfo sobre la monomedia como una liberación social en el retorno a los “tipos holísticos de existencia”⁹.

Es decir, la idea de “monomedia” ha sido interpretada como sintomática de ciertos intentos institucionales, hegemónicos y políticos en los que a través de un discurso, se “aliena” la condición intermedial de los objetos. Schröter sintetiza este problema en la siguiente frase: “La ‘monomedia’, [...] es el resultado de bloqueos, incisiones y mecanismos de exclusión intencionales e institucionales”¹⁰.

Ahora, se propone que el museo puede ser entendido desde la intermedialidad, en tanto esta permite identificar, a nivel discursivo, las estrategias de comunicación. En este sentido, bien se puede pensar al museo como una “plataforma de medios” pues no solo presenta a los objetos de acuerdo a una determinada escenificación museográfica, sino que altera la experiencia del espectador de acuerdo a la disposición de medios, como lo son discursos curatoriales, disposiciones museográficas, orientaciones espacial y arquitectónica, entre otras cuestiones.

8. Alessio Chierico, “Medium Specificity in Post-Media Practice”, *V!RUS*, no. 12 (2016).

9. Jens Schröter, “Discourses and Models of Intermediality”, *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 13, no. 3 (2011): 2, <https://doi.org/10.7771/1481-4374.1790>

10. Schröter, “Discourses and Models of Intermediality”, 6.



Más importante, resulta el hecho de que el museo puede ser pensado como una “plataforma inestable”, pues en ella participan tanto una institución, un artista o un circuito, como también, público y espectadores, quienes también son parte del proceso de significación.

Sin embargo, como mencionaba Schröter, existe una cierta intención –al nivel discursivo– por aislar o alienar las comunicaciones. El museo bien puede ser ligado con esta crítica, pues este funciona como una institución que ha sido auspiciada por intereses institucionales o por la economía de mercado. El crítico Jean-Louis Déotte expone este problema de la siguiente manera:

[...] 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.¹¹

Gracias a ello, se entiende que el museo es una institución/plataforma de medios que, gracias a su propio poder discursivo o medial, genera un sentido. Por ello, sugiere Déotte: “Nuestros dispositivos modernos, como el museo, no inventaron la igualdad sino, de una manera más paradójica, la encontraron/la configuraron. Configuraron la sensibilidad común”¹². A su vez, este problema puede ser situado a lo largo de diferentes contextos y en referencia a problemáticas epistemológicas concretas. Aquella “configuración de la sensibilidad común” no solo se establece por lo simbólico, sino también, debido a los canales de comunicación. Como lo han mostrado críticos, los museos son plataformas ideológicas y discursivas que, a lo largo de la historia del arte, han codificado las sensibilidades, encauzando la experiencia del espectador. Douglas Crimp, por ejemplo, apunta que el papel del museo en la modernidad radica en cierto poder epistemológico. De acuerdo con esta crítica, el museo, una institución que si bien aparece en el siglo XVIII, tiene una expansión exitosa en el siglo XIX, pues terminó por codificar la manera en que los artistas se percibían a sí mismos, teniendo esto como resultado la creación de un “género” de pintura expresamente para la galería¹³. Una idea cercana a esta problematización puede ser encontrada

11. Jean-Louis Déotte, “The Museum, a Universal Device”, *Museum International* 235, no. 3, (2007), 68.

12. Déotte, “The Museum, a Universal Device”, 70.

13. La tesis de Crimp explica que con la consolidación de esta institución en el siglo XIX, artistas como el impresionista Édouard Manet empiezan a crear arte para ser visto y consumido expresamente en la galería. Douglas Crimp, *On the Museum's Ruins* (Cambridge: The MIT Press, 1993), 44-65.



en la disertación sobre el Cubo Blanco de Brian O’Doherty. Como es bien sabido, O’Doherty identificó en los museos de la posguerra una intención por crear rituales espaciales que aislaran al resto del mundo, mediante un “marco de seguridad” que era la blancura de las paredes. Pero además de eso, el crítico resaltó el potencial que estos espacios tenían respecto a aislar los sentidos, una idea que se sintetiza en la aseveración: “situarnos ante una obra de arte equivale a ausentarnos de nosotros mismos a favor de la Mirada y el Espectador”¹⁴.

A su vez, esa misma operación ocularcentrista es ligada también con el papel del museo en el capitalismo tardío y en la cultura de la posguerra, a nivel internacional. En tal sentido, bien pueden ser parte de la lógica de la “sociedad del espectáculo”, aquella que Guy Debord definió como una acumulación de imágenes que, a propósito, funciona desde el dominio de lo visual: “El espectáculo, como tendencia a *hacer ver* [...]. Encuentra normalmente en la vista el sentido humano privilegiado que fue en otras épocas el tacto”¹⁵. Dicho de otra manera, el museo es más que cómplice para la creación de un “régimen escópico” modernista que Martin Jay propone, mismo que determina a la vista como la forma privilegiada de experiencia en relación con el arte¹⁶.

Este diagnóstico permite entender dos cuestiones. Por un lado, la formación, al menos discursiva, de una plataforma como el museo que opera con la intención de crear un espectáculo ocularcentrista, que bien podría ser ligado con la “monomedia” que describía Schröter. En segundo lugar, bajo este diagnóstico, se puede entender también la “crítica” y el intento por desbordar al museo desde el Arte Contemporáneo. Como es bien sabido, existe una tendencia en un plano internacional por “superar” la monomedia y al “Cubo Blanco”, que es ubicada a partir de los años de 1970, aunque tiene importantes antecedentes desde la segunda década del siglo XX. Conceptos como el “campo expandido” de Rosalind Krauss son ilustrativos, precisamente porque como menciona la crítica norteamericana, es a partir de esta década en que empieza a surgir un interés por reontologizar la obra de arte, con la función particular de desbordar su lectura desde un punto centrípeto¹⁷. En

14. Brian O’Doherty, *Dentro del cubo blanco. La ideología del espacio expositivo* (Murcia: CENDEAC, 2011), 56-57.

15. Guy Debord, *Sociedad del Espectáculo* (Santiago de Chile: Ediciones Naufragio, 1995), 13.

16. Martin Jay, “Scopic Regimes of Modernity”, en *Vision and visibility*, ed. Hal Foster (Seattle: Dia Art Foundation, 1988), 3-23.

17. Refiriéndose solamente a la escultura, Krauss comenta que estas prácticas expandidas: “No se definen en relación con un medio dado sino más bien en relación con las operaciones lógicas en una serie de términos culturales, para los cuales cualquier medio —fotografía, libros, líneas en las paredes, espejos o la misma escultura— pueden utilizarse”. Rosalind Krauss, “La escultura en el campo expandido”, en *La posmodernidad*, coord. Hal Foster (Barcelona: Kairós, 2002), 72.



tal forma, se puede entender a las prácticas artísticas expandidas como intentos intermediales, al menos discursivamente. Es decir, lo que se aboga es por un desbordamiento o por prácticas que hacen evidente el principio de intercambio o en este caso, lo que podríamos llamar como intermedialidad en tanto estrategia discursiva.

Ahora bien, esta tensión no es solamente rastrearable en el contexto europeo y norteamericano, sino también en los contextos latinoamericanos, y especialmente en el mexicano. Como veremos ahora, esta tendencia se acentúa por distintos ejercicios que tratarán de inmiscuir al espectador en la galería, por encima de su distanciada y tradicional participación solo como observador.

Después de la monomedia: la intermedialidad en los museos contemporáneos

Existen múltiples debates respecto a la temporalidad que engloba la categoría “contemporáneo” en la Historia del Arte en México, así como en torno al “fin” del Arte Moderno. Sin embargo, existe también una amplia literatura que sugiere entender la subversión del “canon moderno” a partir de la década de los sesenta, y más en particular, en torno a las manifestaciones estudiantiles de 1968, que son un referente para entender la historia contemporánea mexicana¹⁸. Siguiendo estos diagnósticos, se puede identificar que alrededor de la década de los sesenta, se desarrollan una serie de estrategias museográficas que tienen como principal cometido experimentar. Si bien el desarrollo de la historia de los museos en México tiene un inicio desde que en el siglo XIX se empezó el proyecto de nación, cuando se estableció el primero Museo Nacional (1825), no es hasta la segunda mitad del siglo XX que comienza una serie de experimentaciones en torno al canon artístico, así como una serie de estrategias que buscan debilitar o cuestionar la división moderna de las artes. En este periodo, sucede la construcción de los museos más significativos, casi todos de ellos situados en la capital mexicana, entre los que destacan el Museo Nacional de Antropología y el Museo de Arte Moderno —ambos fundados en 1964—, el Museo Universitario de Ciencia

18. La exhibición fundacional *La era de la discrepancia* del Museo de Arte Contemporáneo (MUAC) de la Universidad Nacional Autónoma de México en 2007, también convertida en catálogo, es una de las genealogías fundamentales para entender “lo contemporáneo”, esta sitúa el origen de una subversión a prácticas modernas y modernistas en la década de los sesenta. Otras genealogías como la exposición y también el libro colectivo *Desafío a la Estabilidad* sugieren un punto de partida similar. Por su parte, el libro *Genealogías del arte contemporáneo en México 1952-1967*, sitúa el “origen” de lo contemporáneo en una temporalidad que inicia en los primeros años de la segunda mitad del siglo XX.



y Arte (1960), el Museo de Arte Carrillo Gil (1974), el Museo Nacional de Arte (1983), el Museo Tamayo (1989), así como la aparición de galerías y espacios independientes en el resto de la república, mismos que se incorporan a la agenda entre la década de los ochenta y noventa¹⁹.

Por otro lado, la temporalidad que comprende el Arte Contemporáneo abarca procesos de creación artística caracterizados por la experimentación, que han sido clasificados entre la “Generación de la Ruptura”, que sucede en la década de los sesenta y setenta; en “el trabajo de los grupos” ubicado en los años setenta y ochenta; y finalmente, en el trabajo en galerías independientes por medio de circuitos “alternativos” en la década de los noventa. Esta serie de procesos artísticos son significativos gracias a su desarrollo teórico y práctico respecto a nuevos métodos de trabajo, y también, en torno a nuevas estrategias interartísticas y multidisciplinarias. Como lo han señalado académicos como la historiadora Rita Eder, estas generaciones de artistas puede ser agrupada por su compromiso por plantear una serie de “Borramientos”, mismos que pretenden desmitificar tanto las divisiones tradicionales entre las bellas artes, como la renuencia tradicional por combinar disciplinas²⁰. Este compromiso puede ser rastreado en varios ejercicios. Desde la década de los sesenta, los artistas se manifiestan a favor de prácticas que combinan múltiples medios. Un planteamiento que es ejemplar sucede con las muestras de *Jazz Palabra* (1963), en los que participaron artistas de diversa índole como el escenógrafo Juan José Gurrola en colaboración con los poetas Juan Vicente Melo, Juan García Ponce y Carlos Monsiváis. Como refirió el panfleto inaugural de la obra, escrito por Carlos Monsiváis, en aquel ejercicio se acentuaba la combinación de medios:

Asumir el hecho categórico de que el jazz puede ser, libremente, poesía y enfatizar la riqueza musical de la palabra: tal es el propósito esencial del presente experimento. En tiempos de la complementación de las artes, no se trata de alterar sino de conjuntar de modo orgánico vías expresivas para que actúen, sin menoscabo de su independencia, solidariamente.²¹

19. En particular se trata de dos casos: el Ex Teresa y el Laboratorio Arte Alameda. Asimismo, en la ciudad fronteriza de Tijuana, se inaugura la exposición binacional *Insite* en 1992.

20. Alumno de Goeritz y cercano a Gurrola y Jodorowsky, funcioneratura a travdanza, poese pie del artsentacionales que anteriorm. 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”, Rita Eder, *Desafío a la estabilidad. Procesos artísticos en México, 1952-1967* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México - Turner, 2014), 48-53.

21. Carlos Monsiváis, citado por Mauricio Marcin, “Tras la huella del fantasma. Retrato hablado de Juan José Gurrola”, *Tierra Adentro*, nos. 149/150 (2007/2008): 9.



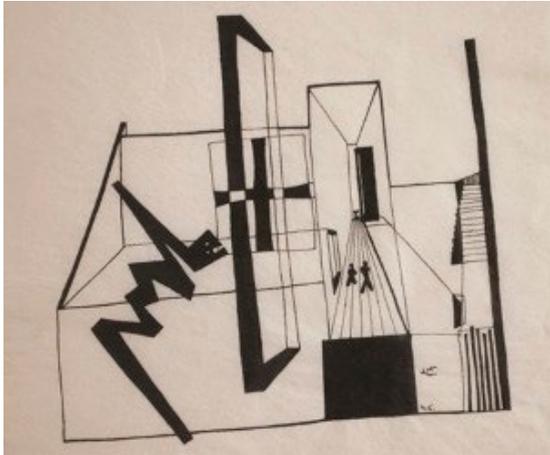
Este ímpetu por la transgresión entre distintas disciplinas desde luego no se limita a la llamada Generación de la Ruptura en los años sesenta, sino que es una constante en el terreno experimental hasta prácticamente nuestros días. Sin embargo, son importantes de mencionar estos ejercicios por su condición de antecedentes. En tal forma, el contexto se caracteriza por una fuerte desconfianza hacia los métodos de trabajo tradicional, que involucran criticar los límites de las disciplinas, el papel del espectador, el trabajo individual y en última instancia, una redefinición radical de la obra de arte.

Estas redefiniciones se trasladan en claros intentos por subvertir una idea decimonónica del museo como medio de exposición, en el que domina un interés por superar la preeminencia de lo visual. Un ejemplo sumamente ilustrativo es el *Museo el Eco*, diseñado por el artista de origen alemán Mathias Goeritz en 1953. 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 Wiene²². La obra de Goeritz, construida en un terreno abandonado en la colonia Santa María la Rivera, consistía en una serie de composiciones arquitectónicas volumétricas que no eran habitables o utilizables ni tenían otro uso más que el de causar un impacto emocional. La propuesta estética que el alemán denominaba “Arquitectura Emocional,” se acompañaba con un intento de fusión de las artes que combinaba arquitectura, escultura, pintura, así como texto y poesía. Inspirado en la estética del cine expresionista de la película *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”²³. 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 (figura 1).

22. Rita Eder, “De la obra de arte total al efímero pánico”, en *Genealogías del arte contemporáneo 1952-1967*, coord. Rita Eder (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2012), 51-71.

23. Mathias Goeritz, “Manifiesto de la arquitectura emocional”, en *El Eco de Mathias Goeritz: pensamientos, dudas y autocríticas*, comp. Leonor Cuahonte (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-IEE, 2007), 29-30.

Figura 1. Mathias Goeritz, dibujo ideográfico del Museo Experimental el Eco, 1952



Fuente: imagen extraída de María Teresa de Alba, “Cabaret Voltaire”, *DC Papers. Revista de Crítica y Teoría de la Arquitectura*, no. 2 (1999): 48.

Figura 2. Mathias Goeritz, Museo Experimental el Eco, 1953



Fuente: fotografía de Ramiro Chaves. Extraída de Daniela Cruz, “Clásicos de Arquitectura: Museo del Eco”, *ArchDaily* (Blog), 1 de mayo de 2013, <https://www.archdaily.mx/mx/626412/clasicos-de-arquitectura-museo-del-eco-mathias-goeritz>



Eduardo Yescas-Mendoza
El museo intermedial



La herencia de los apuntes de Goeritz se puede ver en varios ejercicios museográficos. El más importante de ellos resulta ser un museo ligado a la oficialidad: Museo Nacional de Antropología (MNA) de 1964, una edificación que unifica conceptos arquitectónicos modernistas con ideas artísticas vanguardistas. Más allá de eso, este museo es paradigmático en el contexto pues su estrategia de comunicación política se basa en las relaciones intermediales entre sus arquitecturas y objetos artísticos. Así mismo, el museo es reconocido en el periodo por combinar las directrices de la Arquitectura Moderna, en las que se utiliza una combinación de distintos medios como pintura, arquitectura y escultura. Así, el MNA se nutrió también de la participación e inclusión de obras interartísticas. El propio Goeritz colaboró con algunas pinturas, así como artistas visuales y escultores entre los que destacan Leonora Carrington, Manuel Felguérez, Rufino Tamayo, Carlos Mérida, entre otros.

Las estrategias de escenificación de este museo no pueden entenderse sin reparar en el arquitecto Pedro Ramírez-Vázquez. Es Ramírez-Vázquez quien siguiendo también directrices romántico-ilustradas, diseñó un museo cuya intención era romper la barrera entre mirar y participar. De acuerdo con su testimonio, el MNA estaba pensado como un espectáculo que permitiera a los espectadores sentirse inmersos:

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. [...] 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.²⁴

De manera análoga a la definición de Goeritz en *El Eco*, en el Museo Nacional de Antropología la estrategia de inmersión del espectador se lograba no solo por la combinación entre distintos elementos artísticos, sino gracias a una arquitectura cuyo potencial estético se pensaba más allá de su propia materialidad. Así, la propuesta de Ramírez-Vázquez pensaba el espacio de este museo como un artefacto 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

24. Pedro Ramírez-Vázquez, *Charlas de Pedro Ramírez Vázquez* (Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2016), 70.



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.²⁵

Figura 3. Pedro Ramírez-Vázquez, *Paraguas del Museo Nacional de Antropología*, 1964



Fuente: fotografía extraída de “El paraguas del Museo Nacional de Antropología Recobra su esplendor”, *Instituto Nacional de Antropología e Historia* (Página Web), 18 de septiembre de 2018, <https://inah.gob.mx/boletines/7561-el-paraguas-del-museo-nacional-de-etnologia-recobra-su-esplendor>

Goeritz también experimenta sobre algunas ideas cercanas a las vanguardias europeas, como la estética del cinetismo, cuya influencia se hace ver con la exposición de 1968 *Cinetismo: Esculturas electrónicas en situaciones ambientales*, montada en el Museo Universitario de Ciencias y Arte (MUCA), esta muestra proponía una connotación performática a partir de directrices cinetistas, que hacían énfasis en el movimiento y el dinamismo, así como en el uso combinado de dos o más elementos, que incluían aparatos tecnológicos. Según el propio artista, esto se justificaba así:

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 ya no actúa como espectador, sino como participante de la obra artística.²⁶

25. Ramírez-Vásquez, *Charlas de Pedro Ramírez Vázquez*, 69.

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



Este ejercicio es similar a otras prácticas que comparten el interés por combinar medios y escenificar distintas relaciones en el museo, como los “espectáculos sónico-lumínicos” de Luis Urías en *Otros Mundos* (1963), montada en conjunto con ambientaciones sonoras realizadas por el chileno y artista del teatro, Alejandro Jodorowsky, combinadas con textos del escultor Gelsen Gas. Otro ejemplo significativo son las instalaciones de la artista experimental Lorraine Pinto en el montaje *Lorraine Pinto y el laboratorio experimental del ingeniero Leonardo Viskin* (1969), ocurrido en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México. En las palabras de la artista, podemos apreciar la intención por hacer evidente la condición polisemántica e intermedial de estas estrategias de exhibición:

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”.²⁷

La exploración de nuevos géneros en la galería se logra también gracias a la influencia de teorías del teatro y del performance. Es sumamente significativa la exposición de 1967 *Kinecaligráfica* del artista multifacético Felipe Ehrenberg, montada en la Galería de la Ciudad de México, la Pérgola. En esa exhibición, el artista presentó su intervención llamada *Por qué pinto como pinto*, donde por medio de carteles dirigía las acciones del público. Además de contener un grado de rechazo a las divisiones tradicionales, esta muestra acentuaba el carácter efímero y la presencia del espectador. Otras obras cercanas son las montadas por el propio Ehrenberg, algunas de ellas en otros países, como la exposición *Fate at the Tate* (1970), presentada en Tate Gallery de Londres, y la exposición *Fluxshoe*, que además resulta ser el puente de comunicación entre la propuesta Fluxus y Dick Higgins con México²⁸.

Ya entrada la década de los setenta y ochenta, el trabajo de los llamados “grupos” genera exposiciones en las que también destacan el acento por la performatividad. Otro ejemplo significativo son las instalaciones del colectivo Proceso Pentágono como *Pentágono* (1971), las exposiciones *Salón de Experimentación* (1979) del colectivo No Grupo, hechas para la X Biennale de París, en donde el espectador podía modificar el discurso curatorial y el montaje *1929: Proceso* (1979). En esta última

27. Cynthia Arvide, “Lorraine Pinto y el cinetismo”, *Cynthia Arvide* (blog), 8 de octubre de 2015, <https://cynthiaarvide.com/post/130743423679/lorraine-pinto-y-el-cinetismo>

28. Este diálogo se señala en González-Aktorries y Giovine, “Thinking Intermediality”.



exposición, presentada en que fue recreación de la burocracia y la violencia mexicana con estrategias teatrales, instalada en la Galería del Auditorio Nacional²⁹. Este ejercicio resulta interesante pues se trataba de un montaje que recreaba las oficinas burocráticas del Estado mexicano, así como salas de tortura en las que el Estado mismo realizaba ejecuciones y cuestionamientos extraoficiales. Todas estas estrategias se construían gracias a una selección escenográfica, misma que era acompañada de diversas señalizaciones que invitaban al público a colaborar directamente, mediante cuestionarios y su presencia (figura 4)³⁰.

Figura 4. Proceso Pentágono, Pentágono, 1977



Fuente: Olivier Debrouse, ed., *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México: 1968-1997* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2006), 221.

Para la década de los noventa, este ímpetu se hace presente en terrenos distintos, como lo son galerías independientes y, en algunos casos, las casas de los artistas. Por ello, se manifiesta en una tendencia marcada donde sucede un abandono de museos institucionales, una situación que se ejemplifica en la intención de Marcos Kurtycs en 1982 por “bombardear” las paredes del Museo de Arte Moderno por medio de una carta-bomba³¹. Como consecuencia, se reúsan algunos espacios ya “profanados” años

29. Véase Luis Pérez-González, “1929, Proceso: teatralidades disidentes en espacios de exhibición” (tesis de maestría, Universidad Nacional Autónoma de México, 2019).

30. Pérez-González, “1929, Proceso: teatralidades disidentes”, 47-48.

31. Mara Polgosky, “Shaman, Thespian, Saboteur: Marcos Kurtycz and the Ritual Poetics of Institutional Profanation”, en *Sabotage Art: Politics and Iconoclasm in Contemporary Latin America*, ed. Sophie Halart (Londres: Tauris, 2016), 47.



antes por colectivos, principalmente de estudiantes y jóvenes creadores de la Ciudad de México, donde se exponen géneros como performance y arte instalación. Algunos de estos son la Panadería, Temístocles 44, La Quiñonera, AGENCIA, Curare, así como algunas casas personales de artistas son abiertas como plataformas de exhibición³². En estos lugares se exponían distintos géneros entre la instalación y el performance. 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”³³.

La tendencia de considerar a lo vanguardista en el ostracismo encuentra un supuesto “fin”, cuando en la década de los noventa, se institucionaliza lo experimental. En esta década surge la creación de espacios, amparados por el presupuesto del Estado, como el museo ExTeresa Arte Actual, entonces llamado X Teresa o el Laboratorio de Arte Alameda. Estos espacios suponen la inclusión de lenguajes antes considerados transgresores a las dinámicas y circuitos cobijados por la institución. No obstante, es significativo el ímpetu de estos lugares por propiciar la experimentación. Un ejemplo de ello es que uno de los objetivos del museo ExTeresa, en su inauguración en 1993, decía lo siguiente: “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”³⁴.

A partir de estos ejemplos que pueden ser considerados como paradigmáticos, vemos cómo es que desde la segunda mitad del siglo XX, se introdujeron prácticas artísticas multidisciplinares y experimentales. En las prácticas museográficas, esto llevó a la creación de ejercicios interartísticos que superaron la exhibición tradicional hecha solo para el deleite de la pintura. En tal forma, es posible hablar de una serie de estrategias “intermediales”.

El no-objetualismo: fusión arte/vida en la galería

Un problema del museo radica en su capacidad para dar sentido a los objetos allí exhibidos. Desde la llamada “cámara de las maravillas” —*wunderkammer*— hasta los museos nacionales y los rituales de consumo de la posguerra, estas instituciones

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

33. Vania Macías, “Espacios alternativos de los noventa”, en *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México: 1968-1997*, ed. Olivier Debroise (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2006), 368.

34. Mónica Mayer, *Escandalario* (Ciudad de México: Ex Teresa Arte Actual, 2006), 18-19.



recogen todo tipo de objetos sin aparente conexión que bajo el dispositivo expositivo, adquieren un nuevo significado. Los museos introducen universos heterogéneos para resignificarlos de acuerdo a la visión del coleccionista, el conquistador o el curador. En la temporalidad de la posguerra, esto fue criticado, principalmente, en referencia a la separación entre arte/vida en función de la Industria Cultural. Prueba de ello es el famoso dictamen de Adorno, quien pensó al museo como cercano al mausoleo, pues ambos “neutralizaban a la cultura” al descontextualizar los objetos³⁵. Es durante este periodo que la noción de “inter-medio”, antecedente directo de la intermedialidad, apareció como una posible solución al problema.

El teórico Jens Schröter identificó esa aparición por medio de un debate indirecto que sucedió entre el poeta visual Dick Higgins, creador de la noción mencionada, y la defensora de la tradicional idea de la pureza del medio, Rosalind Krauss³⁶. Según Schröter, estos dos polos sintetizan una visión “positiva” de la intermedialidad, que aún hoy tenemos. Por su parte, la crítica norteamericana, en su ensayo *A Voyage to the North Sea: Art in the Era of Post-Medium*, advirtió que gracias a la aparición de teorías constructivistas y postestructuralistas del lenguaje en la década de los setenta, surgió una nueva forma de mirar al arte y su ontología, pues esta no depende ya de los objetos por sí mismos, sino de su relación con el exterior. Sin embargo, el diagnóstico de Krauss advierte que si bien es gracias a esa “pérdida de centro” que nuevos objetos pueden ser pensados como arte; y por tanto, introducidos a las galerías, es también gracias a ese fenómeno que sucede una “contaminación”, que eventualmente lleva a la pérdida de autonomía de las artes. Esto lleva al siguiente problema: “Según esta condena, aunque sea una crítica a la industria cultural, acabaría siendo sólo una forma de promover esa industria”³⁷. No obstante, ello supone una posibilidad de apertura a una serie de posibilidades críticas. Higgins entiende, contrario a Krauss, que la idea de las obras artísticas como ontológicamente autosuficientes es el resultado de la ideología burguesa y de la división social del trabajo. Por ello, Higgins considera como valiosos aquellos tipos de arte “inter-medios” que tratan de trasgredir la división arte/vida cotidiana y atendiendo más bien, a una fenómeno que llama fusión arte-vida³⁸. Entre otras cosas, Higgins llama a redefinir la pintura como inter-medium

35. Theodor W. Adorno, “Valery-Proust Museum”, en *Prisms* (Cambridge: MIT Press, 1983), <https://doi.org/10.7551/mitpress/5570.003.0012>

36. Jens Schröter, “The Politics of Intermedialty”, *Acta Univ. Sapientia, Film and Media Studies*, no. 2 (2010): 107-124, <http://www.acta.sapientia.ro/acta-film/C2/film2-6.pdf>

37. Rosalind Krauss, *A Voyage to the North Sea: Art in the Age of Post-Medium Condition* (Londres: Tahmes and Hudson, 1999), 39.

38. Dick Higgins, *Horizons: The Poetics and Theory of the Intermedia* (Nueva York: Ubu Editions, 2007).



pues esta, comenta: “[...] La pintura ha venido a migrar [...] entrando al mundo fuera de sí misma, interactuando y fusionándose con otros medios para formar poesía visual, música visual”³⁹.

Esto es importante por dos cuestiones. Por un lado, aquí surge una idea de la intermedialidad como herramienta para la introducción de géneros nuevos al mundo de los museos y las galerías. Por otro, surge una definición de intermedialidad, que Schröter califica como positiva: “Lo intermedial proporciona una anticipación ejemplar acerca de un orden social en el cual la división del trabajo ha sido abolida”⁴⁰. Es posible observar esta cuestión en teóricos más cercanos a nuestro tiempo. Un ejemplo de ello es el diagnóstico del teórico Claus Clüver, para quien el término de intermedialidad permite romper barreras entre objetos antes divididos en la dicotomía alta/baja cultura:

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 [...] 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 [...].⁴¹

Si bien estas reflexiones son parte del contexto internacional, estos cuestionamientos están presentes, de manera análoga, en el contexto mexicano. No solo por la cercanía entre algunos artistas mexicanos con el propio Dick Higgins, sino porque en el contexto mexicano también están presentes dilemas frente a la división entre arte y vida. Como se expondrá, esto afecta tanto la definición de obra, como las estrategias museográficas.

Este proceso puede ubicarse primero en la aparición de nuevos conceptos y problematizaciones en torno al objeto de arte, como la conceptualización de los críticos Aracy Aramal y Juan Acha sobre los “no objetualismos” y en la conceptualización de las “formas alógicas o PIAS (Performance, Instalación, Ambientes)” de la artista del *performance* Maris Bustamante, que fue influenciada por la primera. En cuanto al marco de los “no-objetualismos” Acha propuso en 1981 que es necesario hacer una relectura del objeto artístico no como una entidad separada o

39. Higgins, *Horizons*, 20.

40. Schröter, “The Politics of Intermedialty”, 118.

41. Clüver, “Intermediality and Interarts Studies”, 24.



como un fin, sino como un complejo proceso en el que intervienen la creatividad y la experiencia. Por ello, realizó una nueva definición de no-objeto artístico, que sugiere que:

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 [...].⁴²

En una perspectiva similar, Maris Bustamante diagnosticó que en la cultura hay un pensamiento privilegiado al que llama “estructuras narrativas lógicas”, que son “sustentadas en el pensamiento racionalista europeo desarrollado con base en un sistema binario”⁴³. En este campo, se incluyen las artes mediadas por academias o por instituciones como el museo, que “siempre son intérpretes de la ficción que otro plantea”⁴⁴. Pero, según la artista, existen también las estructuras narrativas alógicas, entre las que se encuentran los no-objetualismos, que “no respetan el orden secuencial y unilineal tradicional y se les aprecia como fragmentadas [...] y presentan un desarrollo discontinuo [...]”⁴⁵ sino que permiten que “los sujetos se convierten en sujetos y objetos de su planteamiento”⁴⁶. Estas formas no-tradicionales están ligadas con prácticas como la instalación, el performance, y sobre todo, con el cuerpo de los artistas.

Lo que dicen estos ejercicios conceptuales es que existe un rechazo común a la definición “tradicional” de objeto de arte. Ahora bien, en los museos esto se percibe en varios ejercicios en los que la principal intención de las exposiciones es cuestionar la naturaleza de lo expuesto. Un ejemplo destacado se da con la inauguración en 1993 del Museo X Teresa Arte Alternativo, que surge precisamente como un espacio diseñado para promover una relación intermedial con los objetos. El testimonio de Eloy Tarcisio, principal figura ideológica detrás de la fundación de este proyecto, es fundamental para entender esto:

42. Juan Acha, “Teoría y práctica de las artes no-objetualistas en América Latina”, en *Memorias del Primer coloquio de arte no-objetual y arte urbano. Realizado por el museo de Arte Moderno de Medellín en mayo de 1981*, comp. Alberto Sierra (Medellín: Museo de Arte Moderno, 2010), 79.

43. Maris Bustamante, “Estructuras narrativas no objetuales: las alógicas”, en *Desviaciones*, ed. José Sánchez (Madrid: Cuenca, 1999), 80.

44. Bustamante, “Estructuras narrativas”, 81.

45. Bustamante, “Estructuras narrativas”, 82.

46. Bustamante, “Estructuras narrativas”, 83.



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, [...] 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.⁴⁷

Prácticas similares surgen en el contexto temporal cercano. La aparición de las galerías de Vicente Razo, *El museo Salinas* (1996) y *El museo del prado* (1999) de Gustavo Prado son síntomas evidentes de un diagnóstico similar⁴⁸. Ambos ubicados dentro de sus propios departamentos, introducen irónicamente objetos variados, cercanos al *kitsch* y a la experiencia coleccionista personal. En esos mismos años, el artista Miguel Calderón interviene el MUNAL en 1998, donde hace la exposición “Empleado del mes”, con retratos de trabajadores⁴⁹.

Por otro lado, el cuestionamiento sobre los objetos de arte y su relación con las exposiciones fue cuestionado de manera más radical por mujeres artistas. Si bien la introducción del cuerpo como materia de reflexión subversiva en el arte puede situarse desde los años de 1960, con los breves antecedentes de la revista *Snob* (1962) de Salvador Elizondo o bien, con el uso que Ehrenberg da sobre su cuerpo como materia de exhibición en la exposición *Evento Hilado* (1973), es hasta la década de los años de 1990 que la idea del cuerpo también como objeto de exhibición es potenciada en las galerías.

Como obras pioneras, se menciona el *Montaje de Momentos Plásticos* en 1979 del Colectivo No-Grupo, en donde como comenta Maris Bustamante, una de las fundadoras de esta agrupación: “se activaba un mecanismo y saltaba hacia adelante un pene tridimensional, dándole pie para hablar de lo pornográfico”⁵⁰.

47. Eloy Tarcisio, “Como afecta el discurso al espacio y viceversa”, en *Arte acción*, ed. Andrea Ferreyra (Ciudad de México: Edición privada, 2000), 56.

48. Esta es una hipótesis trabajada por Rubén Gallo. Véase capítulo “Institutionalism” en Rubén Gallo, *New Tendencies in Mexican Art: The 1990's* (Nueva York: McMillan, 2004), 135-159.

49. Gallo, *New Tendencies in Mexican Art*, 153.

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



Así mismo, son importantes las instalaciones del colectivo Bio-Arte en el Museo de Bellas Artes que presentaba “medios expresivos de su oficio” como utensilios de cocina y de limpieza; la instalación ¡*Caliente Caliente!* (1982) donde de acuerdo a la historiadora del performance Josefina Alcázar, la artista Bustamante “utilizó unos gruesos anteojos negros y la figura hiperbolizada de un falo que se colocó sobre la nariz”⁵¹; la instalación *Expulsión del Paraíso* (1993) de Silvia Gruner donde se expusieron artículos de higiene personal femenina.

En ese sentido, es el colectivo SEMEFO –cuyas siglas hacen referencia al Servicio Médico Forense de México– y las propuestas como las de la artista Teresa Margolles quienes, quizá más que otros, llevaron esta idea a una radicalidad grotesca al introducir a ese espacio antes consagrado aspectos como materiales orgánicos y cuerpos en descomposición. La exposición de SEMEFO, montada en el Museo de Arte Carrillo Gil en 1994, titulada *Lavatio Corpis* es ilustrativa. En esta, por ejemplo, se presentaron cadáveres disecados de caballos (figura 5).

Figura 5. Colectivo SEMEFO, *Lavatio Corpis* (1994)



Fuente: Daniela Merediz-Lara, “Transgrediendo al espectador: Colectivo SEMEFO”, *Archivo Churubusco* 2, no. 3, <https://archivochurubusco.encyrm.edu.mx/n3letras2.html>

51. Alcázar, Josefina, “Mujeres y performance. El cuerpo como soporte”, Ponencia presentada en el Latin American Studies Association LASA, XXII International Congress, Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli, México, septiembre de 2001, 4, <http://archivoarte.uclm.es/wp-content/uploads/2018/12/Alcazar-Josefina-mujeres-performance.pdf>



Son parte de esta tendencia las instalaciones de los noventa de Helen Escobedo, artista y gestora fundamental del coleccionismo contemporáneo, donde introduce basura como material de exposición, que son significativos. Un ejemplo es la instalación en *Negro, basura negro* (1991), celebrada en el Museo Tamayo. A propósito, en una entrevista de 1995 a Escobedo realizada 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 me guste la pintura-pintura, el grabado-grabado, la foto-foto. En las instalaciones se vale de todo: pelo, carne, huesos, metal, piedra, todo.⁵²

Otro ejemplo 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 Museo de Arte Carrillo Gil que fue adaptado como un quirófano. La importancia, además, radica en que el cuerpo es también un medio que es polisémico. Como lo refiere Wolffer (figura 6):

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 significación.⁵³

Estos ejercicios son importantes para descentralizar el medio y la idea de objeto de arte. Al mismo tiempo, la complejización de la sociedad ante la irrupción de nuevas medialidades —principalmente a través del arte/tecnología— y de nuevos problemas visibilizados, como aquellos relacionados a la división sexual, afectan también la creación de medios. Lo que entonces podemos apreciar es que en este contexto surgen

52. María del Mar Candelario, “Arte instalación: canal comunicativo dentro de la plástica contemporánea en México” (tesis de licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México, 1995), 56.

53. Lorena Wolffer, “Autoconfesiones”, *Archivo Virtual de Artes Escénicas* (blog), consultado el 12 de octubre de 2021, <http://archivoarte.uclm.es/textos/autoconfesiones/>



una serie de estrategias que, desde distintos medios, tratan de derrumbar la idea de que las artes son autónomas y entidades fuera de la “vida cotidiana”. Por el contrario, se insiste en superar la barrera arte/vida para insertar, tanto en el museo como en el discurso artístico, objetos que anteriormente no eran considerados como artísticos.

Figura 6. Lorena Wolffer, *Territorio mexicano*, 1997



Fuente: fotografía de Martín L. Vagas, extraída de Lorena Wolffer, “Territorio mexicano”, Lorena Wolffer (Página Web), http://www.lorenawolffer.net/01obra/05tm/tm_frames.html

En tal sentido, se habla de una estrategia “intermedial”, pues más allá de los montajes, se trata de propuestas que abiertamente discuten el sentido de los medios, de su producción y de su recepción en tanto mensajes. Como ejemplifica Chiel Kattenbelt, la intermedialidad también permite: “[...] 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”⁵⁴.

Por ello, las aperturas que traen consigo los “no objetualismos” o las “formas alógicas” son parte de esa redefinición y búsqueda de apertura, pues no buscan crear un sentido nuevo de los objetos, sino cuestionar las tradiciones y los límites de significado impuestos a estos.

54. Chiel Kattenbelt, “Intermediality in Theatre and Performance: Definitions, Perceptions and Medial Relationships”, *Cultura, Lenguaje y Representación* 6 (2008): 25, <https://www.e-revistas.uji.es/index.php/clr/article/view/30>



Conclusión

Como se ha revisado hasta ahora, el museo puede ser entendido como una “plataforma de medios”, pues ante todo, este lugar es un escenario desde el que se modelan sentidos, narraciones y discursos, gracias a curadurías, a distribuciones espaciales y al diseño arquitectónico. En tal sentido, la intermedialidad es útil para entender los procesos de construcción de sentido, así como las intenciones “discursivas” por aislar tal o cual recepción medial. Por ello, la intermedialidad es sumamente útil para entender las prácticas museográficas en el Arte Contemporáneo en México, donde uno de los motivos artísticos fundamentales fue el de superar barreras discursivas, en especial, frente a la monomedia y también, gracias a la resignificación del objeto artístico. A lo largo del escrito, pudimos observar esto en dos frentes. Primero, vimos cómo lo anterior fue posible gracias a la introducción de una noción más compleja de entorno museográfico a través de la de prácticas de medios combinados, en la que se destaca el papel háptico del espectador, mismo que ya no es visto como un agente pasivo sino como aquel que determina el sentido de las obras. Así mismo, pudimos apreciar que esto se desarrolla de manera exponencial en un contexto que comprende, fundamentalmente, las décadas de los sesenta, setenta y ochenta, cuyos ejercicios se sitúan alrededor de los museos de la Ciudad de México.

Por otro lado, esa tensión también se hace visible al cuestionar el estado de la obra expuesta en el museo, a través de la introducción de otros conceptos y tópicos como la idea del cuerpo como objeto de arte, así como de otros medios como basura, restos orgánicos, entre algunos otros. Se vio que estos ejercicios son producto de reconceptualizaciones teóricas como los “no-objetualismos” o las “formas alógicas”. Gracias a estos ejercicios, se abre el espacio para que, principalmente entre la década de los ochenta y noventa, artistas experimenten en torno a nuevas ideas de objetos de arte, o bien, de medio. En especial, aquí cobra importancia el papel de las mujeres artistas que derrumban la barrera arte/vida con la intención de introducir al museo el terreno de la vida privada.

Por estos motivos, lo que se puede aprender de la mirada intermedial es que pone de manifiesto que todo proceso de comunicación ocurre dentro de un intercambio y, por tanto, la comunicación nunca es unilateral. Así, la intermedialidad permite identificar tendencias por “aislar” o “alienar” las comunicaciones, así como también permite visibilizar las estrategias para liberar aquellos canales. Por tanto, coincidimos con una definición como la de Götz Dapp, quien sugiere que la intermedialidad es política porque permite visibilizar las distribuciones:

[...] 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 área que suspende los mecanismos de distribución de la policía y permite una renegociación de un distribución.⁵⁵



Eduardo Yescas-Mendoza
El museo intermedial

Gracias a esto se puede entender que en los últimos años, discursos en apariencia “antagonistas” han sido incluidos al terreno de los museos, pues ahora es común encontrar dentro de las galerías discursos sobre la anticolonialidad o la decolonialidad, anticapitalismo, feminismo, discursos queer, entre otros. Sin embargo, los museos trabajan con medios que abiertamente son parte de estrategias de mercado. La aparición de la llamada Industria Cultural 2.0, ha introducido al museo aspectos meramente especulativos como NFT’s. El problema, entonces, es pensar si desde una “mirada intermedial”, que acepta las descentralizaciones mediales y rechaza toda división arte/vida o alta cultura/baja cultura, se está “contaminando” la galería de todo tipo de instrumentos que aún están al servicio de las industrias culturales. Al regresar, nuevamente, a la cuestión señalada por Krauss, en la que una consecuencia de esa pérdida de centro es que “el arte se encuentra esencialmente cómplice de una globalización de la imagen al servicio del capital”⁵⁶.

Una posible salida al problema radica en el hecho de pensar que, pese a la aparente apertura que generan conceptos como “intermedialidad”, “inter-medium” o “post-medium”, el museo es fundamentalmente una institución que es mediada por intereses económicos, institucionales u oficiales. En otras palabras, si bien la intermedialidad permite complejizar al museo y permite identificar ciertas politicidad dentro de él, como mencionaba Dapp, no implica necesariamente que estas se escenifiquen al rango de propuestas abiertamente políticas, como tampoco, implica que la intermedialidad es una toma de postura política. En este sentido, valdría la pena recordar el llamado de Olivier Marchart, que ha insistido en que frente a la apertura de distintos frentes —como lo es la intermedialidad misma— se ha creado una “ideología espontánea del arte”, que sugiere que todas las artes, por sí mismas, son políticas⁵⁷. De acuerdo con este autor, esto lleva a un peligroso argumento que lleva a deslegitimar la politicidad de ciertos discursos que son abiertamente políticos. Si bien la intermedialidad reconoce una politicidad en el sentido de que cuestiona y

55. Götz S. Dapp, “Intermediality in Politics and Theatre and Performance” (tesis de doctorado, Universiteit van Amsterdam, 2013), 42.

56. Rosalind Krauss, *A Voyage on the North Sea*, 56.

57. Olivier Marchart, *Conflictual Aesthetics. Artist Activism and the Public* (Berlín: Sternberg Press, 2019), 13.



redistribuye lo sensible, esa redistribución no necesariamente tiene como resultado un discurso abiertamente político. Por esto, si bien la intermedialidad nos habla de politicidad, es útil para ubicar disputas dentro de un museo, más no lo es tanto al momento de pensar a esta como una “postura política”.

Bibliografía

Fuentes secundarias

- [1] “El paraguas del Museo Nacional de Antropología Recobra su esplendor”. Instituto Nacional de Antropología e Historia (Página Web), 18 de septiembre de 2018, <https://inah.gob.mx/boletines/7561-el-paraguas-del-museo-nacional-de-antropologia-recobra-su-esplendor>
- [2] Acha, Juan. “Teoría y práctica de las artes no-objetualistas en América Latina”. En *Memorias del Primer coloquio de arte no-objetual y arte urbano. Realizado por el museo de Arte Moderno de Medellín en mayo de 1981*, compilado por Alberto Sierra, 75 - 88. Medellín: Museo de Arte Moderno, 2010.
- [3] Adorno, Theodor W. “Valery-Proust Museum”. En *Prisms*. Cambridge: MIT Press, 1983. <https://doi.org/10.7551/mitpress/5570.003.0012>
- [4] Alcázar, Josefina. “Mujeres y performance. El cuerpo como soporte”. Ponencia presentada en el Latin American Studies Association LASA, XXII International Congress, Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli, México, septiembre de 2001. <http://archivoarte.uclm.es/wp-content/uploads/2018/12/Alcazar-Josefina-mujeres-performance.pdf>
- [5] Arvide, Cynthia. “Lorraine Pinto y el cinetismo”. *Cynthia Arvide* (blog), 8 de octubre de 2015. <https://cynthiarvide.com/post/130743423679/lorraine-pinto-y-el-cinetismo>
- [6] Bustamante, Maris. “Estructuras narrativas no objetuales: las alógicas”. En *Desviaciones*, editado por José Sánchez, 79-84. Madrid: Cuenca, 1999.
- [7] Candelario, María del Mar. “Arte instalación: canal comunicativo dentro de la plástica contemporánea en México”. Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México, 1995.
- [8] Chierico, Alessio. “Medium Specificity in Post-Media Practice”. *V!RUS*, no. 12 (2016).
- [9] Clüver, Claus. “Intermediality and Interarts Studies”. En *Changing Borders: Contemporary Positions in Intermediality*, editado por Jens Arvidson, Mikael Askander, Jørgen Bruhn y Heidrun Führer, 19-37. Lund: Intermedia Studies Press, 2007.



- [10] Crimp, Douglas. *On the Museum's Ruins*. Cambridge: The MIT Press, 1993.
- [11] Cruz, Daniela. "Clásicos de Arquitectura: Museo del Eco". *ArchDaily* (Blog), 1 de mayo de 2013. <https://www.archdaily.mx/mx/626412/clasicos-de-arquitectura-museo-del-eco-mathias-goerit>
- [12] Dapp, Götz S. "Intermediality in Politics and Theatre and Performance". Tesis de doctorado, Universiteit van Amsterdam, 2013.
- [13] De Alba, María Teresa. "Cabaret Voltaire". *DC Papers. Revista de Crítica y teoría de la arquitectura*, no. 2 (1999): 41-49.
- [14] Debord, Guy. *Sociedad del espectáculo*. Santiago de Chile: Ediciones Naufragio, 1995.
- [15] Debroise, Olivier, ed. *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México: 1968-1997*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2006.
- [16] Déotte, Jean-Louis. "The Museum, a Universal Device". *Museum International* vol 235, no. 3, (2007): 68-79.
- [17] Eder, Rita. "De la obra de arte total al efímero pánico". En *Genealogías del arte contemporáneo 1952-1967*, coordinado por Rita Eder, 51-71. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México - Instituto de Investigaciones Estéticas, 2012.
- [18] Eder, Rita. *Desafío a la estabilidad. Procesos artísticos en México, 1952-1967*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México - Turner, 2014.
- [19] Eilittä, Leena, Liliane Louvel y Sabine Kim, eds. Introduction: From Interdisciplinarity to Intermediality a *Intermedial Arts. Disrupting, Remembering and Transforming Media*, VII- XIV. Cambridge: Scholars Press, 2012.
- [20] Gallo, Rubén. *New Tendencies in Mexican Art: The 1990's*. Nueva York: McMillan, 2004.
- [21] Garza, Daniel, ed. *Cinetismo. Movimiento y transformación en el arte de los 60 y 70*. Ciudad de México: INBA-MAM, 2012.
- [22] Goeritz, Mathias. "Manifiesto de la arquitectura emocional". En *El Eco de Mathias Goeritz: pensamientos, dudas y autocríticas*, compilado por Leonor Cuahonte, 29-30. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-IIE, 2007.
- [23] González-Aktorries, Susana y María Andrea Giovine. "Thinking Intermediality in México through Artistic Input". *Intérmédialités*, nos. 30/31 (2017/2018): 1-41. <https://doi.org/10.7202/1049951ar>
- [24] Higgins, Dick. *Horizons: The Poetics and Theory of the Intermedia*. Nueva York: Ubu Editions, 2007.



- [25] Jay, Martin. "Scopic Regimes of Modernity". En *Vision and Visuality*, editado por Hal Foster, 3-27. Seattle: Dia Art Foundation, 1988.
- [26] Kattenbelt, Chiel. "Intermediality in Theatre and Performance: Definitions, Perceptions and Medial Relationships". *Cultura, Lenguaje y Representación* 6 (2008): 19-29. <https://www.e-revistas.uji.es/index.php/clr/article/view/30>
- [27] Krauss, Rosalind. *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of Post-Medium Condition*. Londres: Thames and Hudson, 1999.
- [28] Krauss, Rosalind. "La escultura en el campo expandido". En *La posmodernidad*, coordinado por Hal Foster, 59-74. Barcelona: Kairós, 2002.
- [29] Macías, Vania. "Espacios alternativos de los noventa". En *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México: 1968-1997*, editado por Olivier Debrouse, 372-377. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2006.
- [30] Marchart, Olivier. *Conflictual Aesthetics. Artist Activism and the Public*. Berlín: Sternberg Press, 2019.
- [31] Marcin, Mauricio. "Tras la huella del fantasma. Retrato hablado de Juan José Gurrola". *Tierra Adentro*, nos. 149/150 (2007/2008): 4-20.
- [32] Mayer, Mónica. *Rosa chillante: performance y mujeres*. Ciudad de México: Conaculta, 2003.
- [33] Mayer, Mónica. *Escandalario*. Ciudad de México: Ex Teresa Arte Actual, 2006.
- [34] Merediz-Lara, Daniela. "Transgrediendo al espectador: Colectivo SEMEFO". *Archivo Churubusco* 2, no. 3. Consultado 12 de octubre de 2021. <https://archivochurubusco.encrym.edu.mx/n3letras2.html>
- [35] Molina, Carlos. "Fernando Gamboa y su particular versión de México". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 27, no. 87 (2005): 117-142.
- [36] Mueller, Jurgen E. "Intermediality: Some Comments on the Current State of Affairs of a Search Concept – Part I". *Scripta Uniandrade* 18, no. 2 (2020): 1-13. <https://doi.org/10.18305/scripta%20uniandra.v18i2.1888>
- [37] O'Doherty, Brian. *Dentro del cubo blanco. La ideología del espacio expositivo*. Murcia: CENDEAC, 2011.
- [38] Pennacchia-Punzi, Maddalena. "Literary Intermediality: An Introduction". En *Literary Intermediate. The transit of Literature through the Media Circuit*, dirigido por Maddalena Pennacchia-Punzi, 9-23. Berlín: Peter Lang Bern, 2007.
- [39] Pérez-González, Luis. "1929, Proceso: teatralidades disidentes en espacios de exhibición". Tesis de maestría, Universidad Nacional Autónoma de México, 2019.
- [40] Polgosky, Mara. "Shaman, Thespian, Saboteur: Marcos Kurtycz and the Ritual Poetics of Institutional Profanation". En *Sabotage Art: Politics and Iconoclasm in Contemporary Latin America*, editado por Sophie Halart, 35-57. Londres: Tauris, 2016.

- [41] Ramírez-Vázquez, Pedro. *Charlas de Pedro Ramírez Vázquez*. Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2016.
- [42] Röttger, Kati. "F@ust vers. 3.0: A (Hi)story of Theatre and Media". *Cultura, Lenguaje y Representación* 6 (2008): 31-46. <https://raco.cat/index.php/CLR/article/view/226335>
- [43] Schröter, Jens. "The Politics of Intermedialty". *Acta Univ. Sapientia, Film and Media Studies*, no. 2 (2010): 107-124. <http://www.acta.sapientia.ro/acta-film/C2/film2-6.pdf>
- [44] Schröter, Jens. "Discourses and Models of Intermediality". *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 13, no. 3 (2011). <https://doi.org/10.7771/1481-4374.1790>
- [45] Sierra-Torres, Aída. *Instalación por mujeres: arte y género en los noventa*. Ciudad de México: INBA, 2012.
- [46] Tarcisio, Eloy. "Como afecta el discurso al espacio y viceversa". En *Arte acción*, editado por Andrea Ferreyra, 55-56. Ciudad de México: Edición privada, 2000.
- [47] Wolffer, Lorena. "Autoconfesiones". *Archivo Virtual de Artes Escénicas* (Página Web). <http://archivoartea.uclm.es/textos/autoconfesiones/>
- [48] Wolffer, Lorena. "Territorio mexicano". *Lorena Wolffer* (Página Web). http://www.lorenawolffer.net/01obra/05tm/tm_frames.html



