



**BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

**MAESTRÍA EN ESTÉTICA Y ARTE**

**LA VIDEOINSTALACIÓN COMO EXPERIMENTACIÓN EN EL MÉXICO NEOLIBERAL.**

**FRONTERAS E INTERMEDIALIDAD EN**

**RISAS ENLATADAS (2009) DE Y. OKÓN Y TINIEBLAS (2009) DE E. ARAGÓN**

Presenta

*Elba Illeana Cervantes López*

Director de Tesis

*Dr. Alberto López Cuenca*

Comité tutorial

*Dra. María Emilia Ismael Simental*

*Dr. Daniel Montero Fayad*

Puebla, Puebla. Mayo 2021

*Agradecimientos:*

Al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT)  
por el apoyo otorgado para realizar esta investigación y por conservar espacios de investigación para las artes.

Al Dr. Alberto López Cuenca  
por su tiempo, escucha, experiencia, y paciencia a lo largo de este proceso de investigación y aprendizaje.

A la Dra. Emilia Ismael Simental y al Dr. Daniel Montero Fayad,  
por su experiencia, guía y acompañamiento.

A Edgardo Aragón y a Yoshua Okón,  
Por su tiempo y disponibilidad para hablar sobre su trabajo conmigo.

A Elba, Manuel, María Sofía y Miguel  
por su amor y apoyo incondicional.

## Índice

|   |            |
|---|------------|
| <b>INTRODUCCIÓN. FRONTERA Y VIDEOINSTALACIÓN EN MÉXICO: UN ESTADO DE LA CUESTIÓN.....</b>   | <b>4</b>   |
| <b>CAPÍTULO 1. LA CONDICIÓN FRONTERIZA: EL ARTE DE NUEVOS MEDIOS COMO DISPOSITIVO DEL NEOLIBERALISMO AUDIOVISUAL.....</b>   | <b>20</b>  |
| 1.1 REDEFINICIÓN DE LAS FRONTERAS NACIONALES.....   | 21         |
| 1.2 EL ARTE CONTEMPORÁNEO DESPUÉS DEL TLCAN.....  | 25         |
| 1.3 LA PRODUCCIÓN ARTÍSTICA GLOBALIZADA EN MÉXICO (1994-2012): LA FRONTERA DE LOS NUEVOS MEDIOS .....   | 32         |
| 1.4 EL PROCESO DE LEGITIMACIÓN DEL VIDEO ARTE Y LOS NUEVOS MEDIOS EN LAS INSTITUCIONES.....   | 35         |
| 1.5 LA VIDEOINSTALACIÓN COMO INTERMEDIALIDAD .....  | 55         |
| <b>CAPÍTULO 2. EXPERIMENTOS DESDE LA FRONTERA: RISAS ENLATADAS Y TINIEBLAS .....</b>  | <b>68</b>  |
| 2.1. ENLATANDO A BERGSON: EMPLAZANDO LA VIDEOINSTALACIÓN EN UN CONTEXTO DE VIOLENCIA Y GLOBALIZACIÓN NEOLIBERAL .....   | 69         |
| 2.1.1. La construcción de Bergson, una organización de la intermedialidad a través de lo cómico.....  | 76         |
| 2.1.2. La práctica artística de Yoshua Okón: “El humor es una estupenda herramienta para abordar temas incómodos” .....   | 81         |
| 2.1.3. La intermedialidad en Risas enlatadas: configuración de un espacio inmersivo, entre el coro de risas y la fábrica de Bergson. ....                               | 85         |
| 2.1.4. La multiplicación del trabajo: automatización del neoliberalismo global en la galería.....   | 93         |
| 2.2 TINIEBLAS: MARCHA FÚNEBRE EN 13 FRAGMENTOS EN UNA FRONTERA EN DISPUTA .....   | 101        |
| 2.2.1. La mojonera como metáfora de la asincronía neoliberal entre comunidades.....   | 106        |
| 2.2.2. La práctica artística de Aragón: Improvisaciones sobre el otro lado de la historia de los Valles Centrales de Oaxaca. ....                                       | 112        |
| 2.2.3. La intermedialidad en Tinieblas, el umbral, entre las mojoneras de Ocotlán y una marcha fúnebre... 116   |            |
| 2.2.4. El ruido del disenso: la improvisación musical como punto de encuentro entre la muerte y el territorio. ....   | 125        |
| 2.3 LA INDETERMINACIÓN DE LA FRONTERA NEOLIBERAL EN DOS VIDEOINSTALACIONES: ENTRE UN MONTAJE DEL TRABAJO ABSTRACTO Y LA EXPERIENCIA DE LA LUCHA POR EL TERRITORIO ..... | 134        |
| <b>CONCLUSIONES. LA INTERMEDIALIDAD DE LA VIDEOINSTALACIÓN SITUADA EN LA VIOLENCIA DEL NEOLIBERALISMO GLOBAL .....</b>  | <b>140</b> |

## *Introducción. frontera y videoinstalación en México: Un estado de la cuestión.*

El arte contemporáneo choca constantemente con la vida, en su intento de aproximarse a ella al máximo: sin embargo, por más que muchos artistas se empeñen, arte y vida se siguen apareciendo como territorios diferentes, si bien uno (el arte), más pequeño, está de hecho incluido en el otro (la vida).<sup>1</sup>

La aproximación o fusión del arte con la vida ha sido un tema recurrente para la teoría e historia del arte. Las vanguardias artísticas del siglo XX iniciaron un cambio fundamental en las formas de representar la realidad, pues dada su capacidad para manipular la percepción del tiempo y el espacio a través de la experimentación con nuevas tecnologías rompieron con las ilusiones de realidad que se habían establecido durante el siglo XIX.<sup>2</sup> A partir del siglo XXI, las formas de representación de la realidad han adquirido formas y dimensiones insospechadas.<sup>3</sup> Mientras que algunas prácticas de tipo figurativo y naturalista intentan imitar la vida y confundirse con ella, otras, por el contrario, se vuelven sobre sí mismas y establecen sus propias reglas, dando lugar a lenguajes autorreferenciales y abstractos.<sup>4</sup> Existe una tercera forma de abordar esta dialéctica entre arte y vida, que consiste en una constante búsqueda de sentido sobre el límite que separa ambos territorios, y problematiza su propia labor y existencia, de acuerdo con Villota ésta debería entenderse como un constante ir y venir a lo largo de toda la historia del arte, es decir, cualquier momento o periodo pudiera ser ilustrado mediante estas tres formas.<sup>5</sup> La revolución tecnológica ha transformado las formas de relaciones sociales, así como los espacios de diálogo entre las prácticas y procesos artísticos. La práctica de la videoinstalación se constituye de una forma singular debido a la forma intermedial que toma. Situada entre la escultura y el cine en sus formas expandidas, también apunta hacia una constante búsqueda de sentido sobre el límite que separa al arte de la vida: por un lado, participa en las dinámicas autorreferenciales, situadas específicamente

---

<sup>1</sup> Gabriel Villota Toyos, "Espectáculo y devenir audiovisual en la escena artística contemporánea", *Revista de Occidente*, núm. 261 (2003), p.56.

<sup>2</sup> C. Kattenbelt, "Intermediality in theatre and performance: Definitions, perceptions and medial relationships", pp. 19-29.

<sup>3</sup> Ruth Cubillo Paniagua, "La intermedialidad en el siglo XXI", *Diálogos Revista Electrónica de Historia* 14, núm. 2 (2013): p. 175.

<sup>4</sup> G. Villota Toyos, *ob.cit.*, p. 56.

<sup>5</sup> *Idem.*

en el ámbito del arte contemporáneo que se vuelve sobre sí mismo, como un lugar aislado al resto del mundo. Es una práctica que requiere de ciertas condiciones técnicas para su producción y exhibición, a partir de lo anterior la experiencia inmersiva que presenta enfatiza su propia configuración que se resignifica y se comprende a través de discursos estéticos y artísticos. Por otro lado, su particular forma de mostrarse, y su emplazamiento en la época de la neoliberalización globalizada, apunta hacia un inevitable entrecruzamiento con la vida, es decir, responde a las condiciones de producción y a la normalidad del uso de tecnologías audiovisuales en la vida cotidiana. La existencia de múltiples pantallas en una sola habitación, así como la demanda de atención hacia distintos espacios y momentos de forma simultánea es la forma de experiencia mediática que la intermedialidad de la videoinstalación fomenta. Es en esa precaria situación liminar que es necesario problematizar dicha práctica.

El giro audiovisual que se produce durante el auge de lo que se denominará México neoliberal, a partir de la entrada en vigor del Tratado de Libre Comercio de América del Norte en 1994, inserta la experimentación con nuevas tecnologías en un espacio de indeterminación en el que se diluyen las fronteras entre medios y géneros artísticos. A partir de este periodo, tanto el acceso, como el desarrollo e implementación de tecnologías digitales comienzan a tomar nuevas formas que se vuelven relevantes para comprender las dinámicas del arte contemporáneo bajo una economía globalizada. A partir de ello, cabe situar las prácticas artísticas y sus geografías desde conceptos como local/global, centro/periferia o hegemonía, así como los modos de operación que se implican en cada uno de dichos términos. Acudir a la geopolítica permite explorar las dinámicas de poder y su reproducción de acuerdo con su especificidad histórica, ya sea dentro de los circuitos de producción, exhibición y circulación del arte, como en la implementación de políticas internacionales y su repercusión a escala local.

Las condiciones institucionales y políticas del país, a partir de la transición hacia el régimen neoliberal y durante el mismo se manifestaron en el arte contemporáneo mediante transformaciones institucionales e iniciativas que fomentaban la experimentación, enseñanza y exhibición de nuevos medios y/o tecnologías digitales aplicadas a las prácticas artísticas. El binomio arte/tecnología comenzó a tomar cierta relevancia durante el México neoliberal, esto se vio reflejado en la apertura y transformación de espacios oficiales, la implementación de políticas

culturales o la creación de festivales, bienales y proyectos artísticos multimediáticos. Las formas de operación que estas prácticas tomaron respondieron a los modos de producción propios del neoliberalismo, ejemplo de ello fueron los esquemas de financiamiento mixtos, o el fomento al uso de tecnologías y formas de producción automatizadas, que proveían la imagen de un país desarrollado, participante de las dinámicas del mercado global.

En esta coyuntura económica global, al formar parte de la división internacional del trabajo, las fronteras de México toman un sentido distinto. Con la ratificación del mencionado Tratado de Libre Comercio, el país reconfigura la percepción y función de sus límites territoriales, que se vuelven entes dinámicos y móviles que pueden resignificarse de acuerdo con las circunstancias. Este modo de comprender las fronteras responde a la noción de la frontera neoliberal. Así mismo, para las prácticas artísticas la frontera también adquiere una nueva forma, se vuelve un espacio abierto para la intervención artística desde el cual es posible cuestionar las relaciones de poder, la condición fija y la propia construcción social de los límites territoriales, los cuales ya no sólo apuntan a divisiones geográficas, sino que implican modos determinados de organización establecen asimetrías, y conforman subjetividades políticas. Es debido a esta indeterminación conceptual que la videoinstalación se vuelve un medio para comenzar a abordar tanto temática como experimentalmente las formas escurridizas que toma la frontera, pues coinciden en su configuración elusiva que apunta hacia dos lugares a la vez. Al igual que las zonas fronterizas, la videoinstalación por su condición intermedial, genera hibridaciones. Esta práctica implica una combinación de medios artísticos tradicionales con recursos tecnológicos y al igual que las fronteras en el neoliberalismo conlleva una serie de configuraciones técnicas y espaciales que se resignifican a través de los cuerpos que las atraviesan. Considerando lo anterior, en este trabajo se decidió abordar dos obras de videoinstalación que se conforman a partir de esta noción de frontera neoliberal, además de manifestar en su conceptualización y contexto de producción la violencia constitutiva del país durante el periodo en cuestión. Ambas piezas se estudiarán a partir de su condición intermedial, material y conceptual, con el fin de sostener la siguiente hipótesis:

La gobernanza neoliberal y la violencia que caracterizaba al país durante el México neoliberal en el periodo 1994-2012 afianzan una noción indeterminada de la frontera, la cual aparece tanto temática como experimentalmente en algunos trabajos de

videoinstalación –Risas enlatadas (2009) de Yoshua Okón y de Tinieblas (2009) de Edgardo Aragón–, donde su carácter intermedial provee las condiciones para su conceptualización como emplazamientos de indeterminación y conflicto entre distintos modos de organización social tanto globales como regionales, mientras que su materialidad fronteriza se manifiesta al situarse entre la escultura y el cine en sus formas expandidas. Así, cada obra conforma un singular espacio de interacción que, al igual que las fronteras, se resignifica a través de los cuerpos que las atraviesan.

Como se verá más adelante, en el campo del arte, la violencia de la llamada guerra contra el narcotráfico se manifestó tanto en las propuestas artísticas del momento como en los discursos e iniciativas institucionales. En esta situación particular, la frontera se desempeñó como un agente que ponía en evidencia las asimetrías entre México y Estados Unidos, y articulaba las subjetividades políticas de acuerdo con la forma en que las políticas internacionales incidían sobre cada uno de los lados. No es casualidad la evidente asimetría que hay, por ejemplo, entre Ciudad Juárez, Chihuahua y El Paso, Texas. El norte del país fue uno de los escenarios principales de una guerra que el gobierno enunció en contra del crimen organizado en 2006 y que, de acuerdo con la Comisión Nacional de Derechos Humanos (CNDH), había arrojado la cifra de 46 mil muertos para noviembre de 2012, mientras que medios independientes la estimaban entre 60 mil y 70 mil.<sup>6</sup>

Al igual que las fronteras, las videoinstalaciones inscriben en el límite a los cuerpos de los sujetos que las atraviesan. El estudio de ambos casos desde su condición fronteriza permitirá interpelar las realidades sociopolíticas, así como los imaginarios del periodo en cada uno de los extremos del país. Mientras que la obra de Okón interviene en un imaginario sobre lo que implica la multiplicación del trabajo desde una ciudad fronteriza, industrializada y corroída por la violencia de la guerra contra el crimen organizado, y la precariedad laboral que genera la participación en el mercado global; la de Aragón presenta un imaginario vinculado a las prácticas cotidianas y creencias de comunidades que no viven en una región industrializada, sin embargo, los efectos y la violencia de la globalización y las políticas neoliberales también han atravesado el territorio.

---

<sup>6</sup> Aristegui Noticias, “Seis años después: miles de muertos y un Estado más Vulnerable”, 26 de noviembre de 2012, <https://aristeguinoticias.com/2611/mexico/seis-anos-despues-miles-de-muertos-y-un-estado-mas-vulnerable/>. (último acceso: 17 marzo 2012)

Cada una de las obras ofrece una noción distinta de frontera, mientras que *Risas enlatadas* da acceso a las condiciones de trabajo y precariedad económica que implica la industria maquilera en Ciudad Juárez, *Tinieblas* propone una reflexión acerca del carácter socialmente construido de las fronteras como conflictivas divisiones geográficas, específicamente al interior del estado de Oaxaca.

Cada una fue financiada por un sector distinto: *Risas enlatadas* se generó bajo un proyecto con un esquema mixto en el que participan tanto la iniciativa privada, como instituciones públicas, mientras que *Tinieblas* se produce desde un programa de fomento a la investigación y producción con nuevos medios con fondos públicos. Como se verá, rastrear lo que se articula en torno a la obra y la forma en que cada una circula, responde a las condiciones neoliberales y globalizadas bajo las que cada una se produjo. Ambas ejemplifican un tiempo y espacio altamente mediatizado, tanto en su materialidad como en la composición de sus elementos. La proliferación de medios, pantallas y cámaras durante y después de su proceso de producción remiten a los recursos tecnológicos que con el internet y la globalización han proliferado y, a su vez, han reconfigurado los modos automatizados de producción, documentación, exhibición y circulación de la obra de arte.

Por otra parte, indagar acerca de los procesos de investigación y producción conceptual de las piezas permitirá generar un panorama de la hibridación de prácticas y procesos que la tecnología provoca, así como indagar en el escenario político que se conforma mediante la coyuntura histórica en la que la obra se entreteje. Ambas piezas reflejan el neoliberalismo global y, a su vez, se constituyen a través de las condiciones audiovisuales desplegadas por él. Es por ello que, se puede proponer a las videoinstalaciones como paradigmáticas del neoliberalismo. Debido al giro audiovisual que se produce a partir del nuevo milenio, caracterizado por el predominio y fomento del uso de la tecnología para la omnipresencia de mensajes, códigos, técnicas y formas de representación audiovisual y el imperio de una economía cada vez más especulativa y desobjetualizada. Es a partir de ello que las videoinstalaciones funcionan como abstracciones de esta condición hipermediatizada de la vida cotidiana.

Es necesario enfatizar el hecho de que la necesidad de escribir la Historia del arte y los nuevos medios surge al mismo tiempo que la necesidad de experimentar con ellos. Las primeras muestras panorámicas en México coinciden con la proliferación de la producción de video y las bienales de la década de 1990, de tal modo que surge la necesidad de comenzar a recopilar y documentar las propuestas, creadores y posibilidades del medio, así como las temáticas y aspectos formales de las producciones. Estas selecciones panorámicas han tenido un papel fundamental para la producción e investigación en el país. En los archivos especializados, es posible encontrar imágenes, textos curatoriales, publicaciones de prensa, folletos o comunicación interinstitucional o entre la institución y el artista, y a partir de esta serie de documentos es posible problematizar el panorama sobre las prácticas artísticas, los nuevos medios y su circulación.

Existen diversos autores que se han dedicado a relatar las transformaciones del campo del arte contemporáneo a partir de la transición del país hacia el neoliberalismo y su particular reconfiguración de los modos de producción. Una de las muestras panorámicas que plantea este punto crítico para la Historia del arte desde México es la exposición *Antes de la resaca... Un debate de los noventa en México*, curada por Sol Henaro y producida por el MUAC en 2011. En ella, se retoman las aportaciones que diversos investigadores y curadores han hecho al relato del arte contemporáneo y su particular configuración en el México neoliberal. Es relevante para esta investigación ya que a partir de ello se puede comenzar a construir una lectura que parte de un ángulo diverso, en este caso, el proceso de institucionalización del arte de nuevos, específicamente en torno al giro audiovisual que acompañó al proceso de neoliberalización y su forma de mostrar la intermedialidad, la cual coincide con la noción de frontera neoliberal. Algunos de los autores que han publicado investigaciones al respecto son: Irmgard Emmelhainz con la *Tiranía del sentido común: la reconversión neoliberal de México*, además de su artículo “Algunas consideraciones sobre el arte en México de las décadas de 1990 y 2000”. En ambos textos aborda las implicaciones que el TLCAN tuvo para la producción y circulación de la cultura y el arte en el país. Su trabajo provee el panorama para comenzar a enmarcar las repercusiones de las políticas culturales neoliberalizadas en el campo de las prácticas artísticas. Mientras que *Abuso Mutuo: ensayos e intervenciones sobre arte postmexicano (1992- 2013)*, una recopilación de trabajos del curador e historiador del arte Cuauhtémoc Medina, reúne textos publicados o inéditos, conferencias, textos curatoriales o sobre algunos artistas, donde se propone una interpretación de la producción artística

contemporánea en México en el mencionado periodo. Éste, junto con lo que Daniel Montero propone en *El Cubo de Rubik. El arte mexicano en los años 90*, presenta una lectura acerca de la producción, circulación y consumo del arte en las décadas de 1990 y 2000, además del relato sobre el giro conceptual del arte contemporáneo durante el periodo. Otra importante contribución a la comprensión del papel de la política en la producción artística y viceversa es la tesis doctoral de Tania Islas Weinstein: *Politics in a House of Mirrors: Art, Nationalism, and Representation in Contemporary Mexico* (2019), donde se relatan los cambios en el papel político de los artistas a raíz de la llamada transición a la democracia y la adopción de reformas neoliberales. Su investigación provee datos específicos sobre la forma en que las políticas públicas repercutieron sobre las instituciones del arte y sobre los modos en que éstas regulaban o no las prácticas tanto de producción como de exhibición del arte contemporáneo en México.

Es importante para esta investigación no sólo situar esas referencias generales en relación con las cuales se articula, sino otras más específicas que se centra en distintos casos que ejemplifican las transformaciones singulares en la producción artística después del TLCAN, como el artículo de Coco Fusco, “La insoportable pesadez de los seres: el arte en México después de Nafta” el cual narra la forma que tomaron las prácticas artísticas después de la ratificación del TLCAN, y con ello retoma la importancia que cobró la frontera como un espacio desde el cual las intervenciones artísticas cobraban un sentido más amplio que interrogaban las construcciones sociales alrededor de las divisiones geográficas, específicamente abordando el proyecto *inSite* y la lógica de producción artística y de colaboración internacional que se produce a partir de dicho proyecto. Por su parte, *REMEX: Toward an Art History of the NAFTA era* (2017), de Amy Sara Carroll, propone una exploración de la respuesta artística que generó TLCAN tanto en México como en su frontera con Estados Unidos. En su lectura, propone que a la par de la consolidación de México en el circuito del arte global, se posiciona con un género artístico, el *border art*, y propone un repaso a lo largo de distintos trabajos que analiza a partir de tres conceptos: mujer, frontera y ciudad. Para la cuestión específica del *border art*, esta investigación se ha beneficiado de dos trabajos también publicados por la Universidad de Texas: *Portable Borders, Performance Art and Politics on the US Frontera since 1984* (2015) de Ila Nicole Sheren, así como *Curating at the Edge. Artists Respond to the U.S./México Border* (2013) de Kate Bonansinga. Sin duda, la iniciativa *inSite* (1992, 1994, 1997, 2000 y 2005) tuvo un gran impacto en la configuración de

dicho género artístico, y para indagar sobre aspectos particulares se encuentran las publicaciones emitidas por el propio festival en cada una de sus ediciones, en las cuales se pueden encontrar los textos curatoriales, así como las descripciones y ensayos acerca de los diversos proyectos artísticos que participaron y se generaron a raíz de cada una de sus ediciones.<sup>7</sup> Un lugar desde el cual se pueden proponer distintas lecturas sobre lo que se ha producido sobre y desde la frontera en el arte contemporáneo es el archivo que se produce a partir de 2007 desde *inSite*, un archivo tanto de material impreso como digital que documenta más de 200 proyectos artísticos y programas que *inSite* completó hasta su última edición momento. El archivo contiene fotografías, textos, planos, videos y grabaciones de los eventos públicos.

Esta serie de investigaciones que se configuran a través del género del *border art* se estructuran desde distintas perspectivas, sin embargo, no parecen otorgarle especial relevancia a las condiciones formales que dan lugar al concepto de frontera desde las materialidades artísticas, como lo es la videoinstalación en el presente caso, sino que se concentran más bien en las temáticas abordadas por las obras que analizan, en el discurso curatorial o abordan la dimensión performativa de la frontera. Para esta investigación, sin embargo, la materialidad de la videoinstalación y su constitución intermedial serán centrales. Otro aspecto que no se inscribe claramente en los referidos trabajos, es la relación que se produce entre tecnología, instituciones y NAFTA. La mayoría de los proyectos artísticos sobre la frontera están vinculados con la iniciativa *inSite*, que concluye en 2005, por lo que iniciativas como Proyecto Juárez (2008) permitirán un acercamiento a la frontera entre México y Estados Unidos a partir de una coyuntura histórica distinta, y una forma de comprensión de la frontera ligada a ahora a la guerra contra el narcotráfico. En este sentido, aunque la tesis doctoral de Tania Islas Weinstein dedica un capítulo al estudio de Proyecto Juárez, sus aportes se enfocan en la interacción del Estado con la dimensión política de los proyectos de arte contemporáneo, específicamente centrándose en desarrollar el caso de la obra de Santiago Sierra.<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> Donna Conwell, “INSITE Archive”, *In\_Site Art*, 2006, s/p, <https://insiteart.org/project/uc-san-diego-library-donation>.

<sup>8</sup> Tania Islas Weinstein, “The Social Life of Political Art: The Production of Critique during Mexico’s National Commemorations”, en *Politics in a House of Mirrors: Art, Nationalism, and Representation in Contemporary Mexico*, First Edition, 2019, p. 276,

Por otra parte, en cuanto a las investigaciones más amplias sobre arte contemporáneo y nuevos medios, un trabajo que se enfoca en la transformación del discurso institucional acerca de la inclusión de la tecnología en las prácticas artísticas en México es el recientemente publicado *Máquinas para descomponer la mirada. Estudios sobre la historia de las Artes electrónicas y digitales en México*, de Jesús Fernando Monreal Ramírez, donde se plantea un recorrido sobre la transformación del discurso institucional acerca del arte de nuevos medios a través de los distintos espacios y programas que facilitaron el proceso de legitimación del binomio arte y tecnología. El relato que propone retoma solamente aquello que estaba sucediendo en la Ciudad de México y no considera iniciativas que se producen desde otras geografías, como lo fue el Festival Interactiv@, en Mérida, Yucatán, o Plataforma 2006 en Puebla. Además de ello, la investigación concluye con el inicio del Festival Transitio en 2005, lo cual provee una ventana de oportunidad para generar una lectura de lo que sucede a partir de entonces, y abordar el momento en el que la transformación de los espacios institucionales para albergar el arte de nuevos medios se consolida. De Alberto López Cuenca, es relevante rescatar su argumentación acerca de la transición de los modos de hacer del trabajo artístico bajo las prácticas digitales en *Los comunes digitales: nuevas ecologías del trabajo artístico*, a partir de éste es posible comprender el papel de las tecnologías digitales en los procesos colectivos de producción artística. En el año 2012, el Laboratorio de Arte Alameda, en colaboración con el Instituto Nacional de Bellas Artes, realizó una publicación que surge en torno a un proyecto curatorial sobre el material artístico reunido a lo largo de los primeros diez años de vida del espacio. El material contiene una serie de textos críticos que giran en torno a las prácticas artísticas relacionadas con los medios y la tecnología, además de sus vínculos estético-políticos. Las investigaciones realizadas se presentaron en forma de curadurías en la exposición *(READY)MEDIA: hacia una arqueología de los medios y la invención en México*, la cual contó con más de 200 obras, divididas en siete curadurías y se llevó a cabo en el Laboratorio de Arte Alameda en 2010. Esta publicación provee una amplia ventana para acercarse a la institucionalización de la experimentación tecnológica en el arte, desde distintas dimensiones, filosóficas, curatoriales, históricos, institucionales, educativas, etc.

Además de Archivos especializados en las instituciones, hay diversas publicaciones tanto en formato digital como físico que ofrecen un panorama a largo plazo sobre lo que sucedía en el campo del arte contemporáneo y la participación internacional que generó en el campo de los

nuevos medios. Especialmente útiles son los catálogos del Festival Internacional de Artes Electrónicas y Video *Transitio\_mx*, (2005, 2007, 2009, 2011, 2013). Específicamente sobre videoarte en México, se puede consultar el trabajo de investigación de Fernando Llanos,<sup>9</sup> Teolinda Escobedo Contreras,<sup>10</sup> Adriana Zapett,<sup>11</sup> Erandy Vergara,<sup>12</sup> Cynthia Pech,<sup>13</sup> Elías B. Levin Rojo,<sup>14</sup> Ana Sedeño,<sup>15</sup> y Rodrigo Alonso.<sup>16</sup>

En cuanto a proyectos de investigación a largo plazo y de manera colectiva se encuentra el trabajo realizado por la Academia de Arte Emergente y Nuevas Tecnologías, que publicó periódicamente la revista *Discurso Visual* en el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información (CENIDAP). Sin embargo, a pesar de todo este material sobre arte y nuevos medios, Erandy Vergara, en su ensayo “Apuntes. Una revisión histórica de curadurías de video”, menciona acertadamente la poca exploración que hay respecto a la videoinstalación en México, ya que existen investigaciones enfocadas en la producción del video mono-canal, y menciona algunos de los artistas que a finales de los ochenta y noventa realizaron una exploración del espacio, como Andrea di Castro, Rubén Ortiz Torres, Silvia Gruner, Alberto Roblest, y César Lizárraga, destacando que lo importante en el proceso investigativo es la articulación con los procesos, y no la necesidad de nuevas categorías.<sup>17</sup> La videoinstalación en México se inscribe en todo este panorama que reconstruyen estos distintos trabajos pero no ha sido específicamente abordada por ellos. Esta investigación intenta ser un modesto aporte para solventar esa carencia, dándole especial relevancia a su condición medial y temáticamente fronteriza.

---

<sup>9</sup> Fernando Llanos, “Video mexicano actual: un hoy sin ayer y un ayer con un mañana”, *Video en Latinoamérica: Una historia crítica*. Madrid: Brumaria, 2008.

<sup>10</sup> Teolinda Isadora Escobedo Contreras, “HISTORIOGRAFÍA DEL VIDEO ARTE MEXICANO A TRAVÉS DE UN RECORRIDO DE TRES DÉCADAS DE PRODUCCIÓN” (Tesis Doctoral, México DF, Universidad de León, 2015).

<sup>11</sup> Adriana Zapett Tapia y Rubí Aguilar Cancino, “Videoarte en México. Artistas nacionales y residentes”, *Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura*, 2014.

<sup>12</sup> Erandy Vergara, “Apuntes, Una revisión histórica de curadurías de video” (Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2008), pp.325–348.

<sup>13</sup> Cynthia Pech, “El video en México: un acercamiento a veinticinco años de una práctica artística”, *Blanco Móvil*, 2011.

<sup>14</sup> Elías B. Levin Rojo, “La Generación Transparente”, en *(Ready) Media: Hacia una arqueología de los medios y la invención en México* (Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2008), pp. 435–44.

<sup>15</sup> Ana Sedeño, “Revisión general sobre la videocreación en México”, *Razón y palabra* 14, núm. 69 (2009).

<sup>16</sup> Rodrigo Alonso, “Hacia una des-definición del video arte”, *ISEA Newsletter*, núm. 100 (2005).

<sup>17</sup> Erandy Vergara, “Apuntes, Una revisión histórica de curadurías de video” (Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2008), p. 348.

## *Estructura de la investigación*

El enfoque central de la revisión bibliográfica que se realizó para el primer capítulo de esta investigación tiene por objetivo situar la coyuntura geopolítica que rodea la participación de México en el circuito global del arte y la institucionalización de los nuevos medios. Con el inicio de una supuesta transición democrática, la globalización económica, la implementación de políticas neoliberales de liberalización, la guerra contra el narcotráfico, un ambiente altamente mediatizado, y el fomento institucional de la experimentación artística con tecnologías digitales, todo ello, propició las transformaciones en los modos de producción y exhibición del arte que tuvieron lugar durante el México neoliberal.

En el primer capítulo de la investigación, titulado *La condición fronteriza: el arte de nuevos medios como dispositivo del neoliberalismo audiovisual*, se construyó un relato que propone una lectura sobre la transformación en la producción y exhibición del arte a partir de la transición neoliberal del país, en la que los procesos de producción artística se reconfiguraron para acomodar nuevos usos de las herramientas digitales, tanto en la producción como en la exhibición y circulación de las obras. Este capítulo se divide en cuatro apartados: en el apartado *1.1. Redefinición de las fronteras nacionales*, se establece la noción de frontera neoliberal y la forma en que se ha resignificado la frontera al norte de México de acuerdo con la relación política entre Estados Unidos y México. Seguido de ello, el apartado *1.2. El arte contemporáneo después del TLCAN*, se dedica a describir la forma en que dicho tratado multilateral incidió en la reconfiguración del campo artístico y sirvió para posicionar a México como un participante más en el *Global Art*.<sup>18</sup> Se plantea un relato en el que los modos de producción en un mundo globalizado comenzaron a mostrar diferentes preocupaciones, y el arte se planteó como un agente que reflejaba la precaria modernidad que permeaba en México a finales de los años 90. El apartado *1.3. La*

---

<sup>18</sup> Joaquín Barriendos Rodríguez, “Jerarquías estéticas de la modernidad /colonialidad”, *Bienales Internacionales en y desde Latinoamérica*, 2009, p. 35.

El concepto *global art*, no es una categoría estética, historiográfica o cronológica, sino más bien una categoría geopolítica, o mejor dicho, geoestética, la cual conlleva en sí misma la paradoja de refundar el pensamiento occidentalista... Esta no corresponde a un tipo de producción artística que puede ser adquirida, coleccionada y exhibida en los museos de arte sino más bien un tipo de capital simbólico o recurso geoestético del cual se valen los museos de arte para producir o reproducir discursos e imaginarios en torno a la modernidad occidental.

*producción artística globalizada en México (1994-2012): la frontera de los nuevos medios*, provee un panorama general sobre las transformaciones institucionales que tuvieron lugar con la entrada del nuevo milenio, entre ellas la forma en que se crearon nuevos espacios especializados en nuevos medios, o algunos ya existentes que transitaron del “cubo blanco” a la “caja negra” con el fin de adaptar sus espacios para acoger este tipo de producciones audiovisuales, que requerían de especificaciones técnicas y de especialización en el lenguaje artístico del medio, tanto por parte de los artistas como por parte de los gestores y trabajadores del ámbito cultural. Seguido de ello, el apartado 1.4. *El proceso de legitimación del video arte y los nuevos medios en las instituciones* explora a detalle algunos de los casos que dan cuenta de las transformaciones técnicas y conceptuales que se plantean en el apartado 1.3. Además de las iniciativas en cuestión de infraestructura, México comenzó a incrementar su participación en el circuito del arte contemporáneo global a través de la participación en festivales, bienales y exposiciones internacionales, así como con invitaciones a artistas e instituciones para colaborar en proyectos nacionales. Las exposiciones, festivales y proyectos artísticos comenzaron a tomar distintas formas, en las que se deja de lado la especificidad del medio y las bases de convocatoria y reunión comienzan a girar en torno a la inclusión y experimentación tecnológicas.

Con el fin de proponer un punto de inicio para el análisis de las videoinstalaciones a partir de su formalidad fronteriza, se concluye el primer capítulo con el apartado 1.5. *La videoinstalación como intermedialidad*, donde se plantea una ruta a través de distintos textos de historia y teoría del arte que permiten situar la configuración de la noción de videoinstalación, así como sus orígenes y emplazamiento incierto entre formas artísticas. Se propone a las videoinstalaciones como un medio privilegiado para hablar sobre la frontera debido a que la misma configuración de la práctica se articula como un espacio formalmente fronterizo que se encuentra entre la escultura y el cine en sus formas expandidas, lo cual provee a estas obras de una condición intermedial. A partir de la noción de intermedialidad que propone Dick Higgins<sup>19</sup>, se pueden estudiar las videoinstalaciones como el resultado de la intersección de dos o más medios. Además de una comprensión formal de las piezas, es necesario ubicarlas en un marco histórico temporal, para ello, los aportes teóricos de Rosalind Krauss<sup>20</sup> acerca del campo expandido de la escultura y su

---

<sup>19</sup> Dick Higgins, “Statement on intermedia”, *Dé-coll/age (décollage)* 6 (1967): p. 1.

<sup>20</sup> Rosalind Krauss, “Sculpture in the expanded field”, *October* 8 (1979): pp. 31–44.

imbricación con la arquitectura y el paisaje proveen de las herramientas teóricas para abordar la dimensión escultórica de las videoinstalaciones. Mientras que la condición cinematográfica de las mismas se aborda desde lo que Andrew Uroskie propone acerca de la inclusión del cine expandido en las galerías y museos de arte, mediante la transición del “cubo blanco” hacia la “caja negra”<sup>21</sup> Posteriormente, se estudiaron diversas contribuciones para el campo de la teoría e Historia del arte, específicamente aquéllas que estudian las características formales de la videoinstalación. Se revisaron los textos de Kate Mondloch, Margaret Morse, y Alison Butler. La caracterización de Mondloch sobre las videoinstalaciones como espacios escultóricos participativos funge como eje central del análisis que se realizó de los dos casos de estudio.<sup>22</sup> Mientras que las propuestas de Morse<sup>23</sup> y Butler<sup>24</sup> serán complementos para la aproximación de ambos casos, en relación con su contexto de producción, así como al analizar cada una de las distintas formas de montaje con el que las piezas se mostraron.

Para analizar la forma en que las dinámicas de las fronteras nacionales se reproducen a las demás fronteras al interior del país, se abordó el papel de la videoinstalación en su relación temática y formal en dos obras: *Risas enlatadas* de Yoshua Okón y *Tinieblas* de Edgardo Aragón. Éstas se estudiaron a profundidad y se presentan en el Capítulo 2 mediante el análisis de catálogos, compilaciones de video, hojas de sala, documentación fotográfica o videográfica, textos curatoriales, notas de prensa sobre las exposiciones, entrevistas personales realizadas por la investigadora, y entrevistas en prensa, publicaciones digitales sobre los artistas y textos varios, mediante las que se estudia el contexto histórico y político durante el proceso de producción, así como del proceso de investigación, conceptualización, producción y circulación de las piezas. La finalidad de esto es mostrar cómo cada obra, al igual que una frontera, conforma un singular espacio de interacción que se resignifica no solo a través del cuerpo que las atraviesa, sino mediante la experiencia sensorial y cognitiva que genera una condición deíctica e indeterminada al posicionarse en un espacio que es “dos lugares a la vez”. Mientras que el análisis del contexto

---

<sup>21</sup> Andrew V. Uroskie, *Between the black box and the white cube: expanded cinema and postwar art* (University of Chicago Press, 2014).

<sup>22</sup> Kate Mondloch, *Screens: Viewing media installation art* (University of Minnesota Press, 2010).

<sup>23</sup> Margaret Morse, “Video installation art: The body, the image, and the space-in-between”, *Illuminating video: An essential guide to video art*, 1990, pp.153–167.

<sup>24</sup> Alison Butler, “A deictic turn: space and location in contemporary gallery film and video installation”, *Screen* 51, núm. 4, 2010: pp. 305–323.

histórico y político durante el proceso de producción y circulación muestra la gobernanza neoliberal y la violencia que caracterizaban al país, se sostendrá que esto aparece tanto temática como experimentalmente en estos emplazamientos de carácter intermedial. Los cuales funcionan como emplazamientos metafóricos de indeterminación y conflicto entre distintos modos de organización social y experiencia sensorial. El carácter indeterminado de la noción de frontera también se manifiesta en la formalidad de las videoinstalaciones ya que su configuración responde a un punto de encuentro entre la escultura y el cine en sus formas expandidas. Otro aspecto de las videoinstalaciones que enfatizan su condición fronteriza es el giro deíctico que propone Butler, el cual fragmenta la atención del espectador hacia dos lugares a la vez. Al igual que en el cine o la televisión, las pantallas en una videoinstalación trasladan la atención del espectador hacia otro tiempo y espacio, mientras que las condiciones físicas del espacio remiten a una experiencia presente.

El análisis que se presenta sobre cada una de las obras está estructurado de manera simétrica: a partir de cuatro apartados se estudió cada una de las videoinstalaciones como dispositivos del neoliberalismo global en el campo del arte contemporáneo. Tanto *Risas enlatadas* como *Tinieblas* se abordan desde un panorama general sobre el contexto de producción de ambas videoinstalaciones. Tanto el apartado 2.1.1. *Enlatando a Bergson: Emplazando la videoinstalación en un contexto de violencia y globalización neoliberal*, así como 2.2.1. *La mojonera como metáfora de la asincronía neoliberal entre comunidades*, revelan el proceso de investigación, conceptualización y producción de cada una de las videoinstalaciones, cada una emplazada en su propia especificidad geográfica. El segundo momento de ambos análisis se presenta en los apartados 2.1.2 *La práctica artística de Yoshua Okón: “el humor es una estupenda herramienta para abordar temas incómodos”* y 2.2.2. *La práctica artística de Edgardo Aragón*, donde se exploran los procesos, medios y temas que caracterizan el trabajo de cada uno de ellos, lo cual permite insertar ambas videoinstalaciones en un marco de producción más amplio y, a su vez, situar las temáticas abordadas con los contextos de producción. La intermedialidad, como uno de los temas centrales de la investigación se propone como llave de análisis para cada uno de los diversos montajes que tuvieron ambas obras, tanto el apartado 2.1.4. *La intermedialidad en Risas enlatadas: configuración de un espacio inmersivo, entre el coro de risas y la fábrica de Bergson* como el apartado 2.2.3. *La intermedialidad en Tinieblas, el umbral, entre las mojoneras de*

*Ocotlán y una marcha fúnebre*, exploran la forma en que se articula la condición intermedial y deíctica de ambas videoinstalaciones. Como cierre del estudio de cada uno de estos trabajos, se propone otro punto de análisis de suma relevancia para comprender la configuración de cada uno de ellos: el sonido y/o la música. Mientras que en el apartado 2.1.5 *La multiplicación del trabajo, automatización del neoliberalismo global en la galería*, se expone la caracterización que *Risas enlatadas* hace acerca de la multiplicación del trabajo mediante el coro de risas y el papel del sonido que esta juega en la video instalación, sobre *Tinieblas* se presenta el apartado 2.2.4. *El ruido del disenso, Tinieblas: la improvisación musical como punto de encuentro entre la muerte y el territorio*, donde se expone el papel de la melodía asincrónica en la videoinstalación como símbolo de las constantes pugnas políticas por el territorio, y el singular modo en que la producción de la pieza oscila entre nociones de improvisación y composición musical.

Para sintetizar y comparar las tensiones y conexiones que se generaron a partir de la investigación de ambos trabajos se cierra con el apartado 2.3. *La indeterminación de la frontera neoliberal en dos videoinstalaciones: Entre un montaje del trabajo abstracto y la experiencia de la lucha por el territorio*. Aquí se propone un trabajo de comparación analítica en el que se identifican algunos puntos de encuentro para ambas piezas y los aspectos que las caracterizan y generan un emplazamiento para estudiar la forma en que se muestra la indeterminación y flexibilidad que da cuenta de la noción de frontera neoliberal que se hace presente tanto temática como intermedialmente en cada una de las piezas.

Mediante la revisión de material bibliográfico, así como de la consulta del archivo del Museo de Arte Carillo Gil, el centro de Documentación Priamo Lozada, además de notas periodísticas y entrevistas con personas implicadas en algunas instituciones pertinentes al periodo de estudio, así como a los autores de ambos trabajos, lo que esta investigación propone, por un lado, es una reconstrucción del relato de esta etapa del arte contemporáneo en México narrada desde su inscripción geopolítica, en la cual la frontera, el neoliberalismo y sus formas de representación juegan un papel relevante en la producción de imaginarios artísticos. Sumado a lo anterior, propone un punto de inicio para el estudio de las videoinstalaciones en México en el que, a partir del estudio de su formalidad fronteriza situada entre la escultura y el cine en sus campos expandidos, se genera en el espacio de la galería una experiencia intermedial que produce un doble

juego deíctico en la obra. De ahí nace otra de las que podría ser una de las contribuciones de esta investigación para el campo del arte contemporáneo en México: proponer un modelo de estudio para este tipo de obras a partir de la noción de frontera intermedial como estrategia de análisis de las videoinstalaciones, las cuales comparten la indeterminación de la frontera en el neoliberalismo global, así como su condición de experimentación multimediática debido a que su formalidad se encuentra entre registros artísticos expandidos. La metáfora de la frontera funciona también para comprender su cualidad de ambientes escultóricos, es decir, unos en el que el cuerpo del espectador resignifica la pieza y su propia situación al situarse espacialmente en relación con ese entramado complejo simbólica y tecnológicamente.

## *Capítulo 1. La condición fronteriza: el arte de nuevos medios como dispositivo del neoliberalismo audiovisual*

La frontera como lugar de conflicto y contacto juega un papel importante en la configuración de subjetividades políticas. Durante el México neoliberal la redefinición y percepción de las fronteras jugó un papel importante en los modos de producción y circuitos de circulación del arte contemporáneo. Este capítulo, dividido en cinco apartados, propone un recorrido a través de distintos eventos y momentos que institucionalizaron el arte de nuevos medios, y con ello el uso de recursos audiovisuales para la producción artística. En el primer apartado se presenta un relato sobre la redefinición de las fronteras nacionales y la incidencia que las políticas públicas y de seguridad tuvieron para la relación entre México y Estados Unidos, especialmente durante el periodo en cuestión, en el cual la violencia ligada al narcotráfico en los espacios fronterizos devino determinante.

El segundo apartado aborda el emplazamiento del país en el entramado de la globalización, que se consolida a partir de la ratificación del TLCAN en México, el cual genera efectos en distintas dimensiones. En cuanto a las políticas culturales, el Estado comienza a promover esquemas de subsidio mixtos, en el que tanto el sector privado como el público comienzan a incidir en la configuración y en los modos de producción de las prácticas artísticas. A través de becas, el Estado promueve la formación de una nueva clase de trabajadores intelectuales, en la que, entre otras cosas, las instituciones del arte comienzan a promover la experimentación con recursos tecnológicos. Partiendo de este panorama, en el apartado 1.3 se explora la forma en que la producción artística globalizada comienza a intervenir sobre lo que la frontera al norte como una región periférica en la que las transformaciones asimétricas de la economía neoliberal proveían las condiciones de exploración e intervención artística. Con la llegada del nuevo milenio, el arte de nuevos medios comienza a tomar protagonismo, algo que se refleja en la creación y promoción de nuevas instituciones de arte contemporáneo, que se articulaban a partir del fomento a la experimentación con medios audiovisuales. El proceso de institucionalización de este tipo de producciones se desarrolla a lo largo del apartado 1.4, en el cual se abordan diversos ejemplos que dan cuenta de nuevos discursos en torno a la experimentación y exhibición de prácticas artísticas que experimentaban con distintos lenguajes y soportes que incluían tecnologías electrónicas y

digitales. Los ejemplos que se abordan son algunas exposiciones con videoinstalaciones, como *Videoescultura en Alemania desde 1963* y *Takahiko Limura, Cine, Vida e Instalación*, además de adecuaciones institucionales, como la creación del *Cyberlounge*, en el Museo Rufino Tamayo, colaboraciones internacionales interinstitucionales como la muestra y compendio *Point of view: Anthology of the moving image*. En cuanto a festivales y bienales se toma como punto de referencia distintas iniciativas que se articularon en torno a la participación de México en un circuito internacional del arte, que además enfatizaba y promovía el uso de nuevas tecnologías y la experimentación artística, como *Interactiv@ Bienale for new media art*, en Mérida, Yucatán, el Festival *Transitio\_MX*, ARCO Madrid, en su edición del año 2005 que tuvo a México como invitado de honor, y el festival *inSite*. Finalmente, el caso que concluye esta era de experimentación intermedial, especialmente audiovisual, es la apertura del Centro de Cultura Digital en 2012, espacio que instauró una nueva lógica en torno a la utilización de nuevos medios para la producción de arte contemporáneo.

Para concluir el primer capítulo, su apartado 1.5, *La videoinstalación como intermedialidad*, propone un desarrollo conceptual sobre el campo de la videoinstalación como práctica intermedial, situada en la frontera conceptual y formal que se ubica entre el cine y la escultura en sus formas expandidas. A partir de esta caracterización de dicha práctica como materialización de la noción de frontera neoliberal, se propone el marco teórico que provee los conceptos que en el capítulo 2 permiten explorar conceptualmente las dos obras que dan cuenta de la violencia e indeterminación que caracteriza a la frontera del neoliberalismo global.

### *1.1 Redefinición de las fronteras nacionales*

El aumento de la movilidad de personas, bienes y capitales en un contexto globalizado ha estimulado el estudio teórico sobre la naturaleza cambiante y el papel actual de las fronteras en relación con la política y la sociedad.<sup>25</sup> La frontera que México comparte con Estados Unidos tiene una extensión de 3,185 kilómetros y funge como muro de contención del flujo migratorio que

---

<sup>25</sup> Chris Rumford, *Theorizing Borders*, p.155.

surge de México y de Centro América, principalmente de El Salvador, Honduras y Guatemala.<sup>26</sup> A través de esta frontera cruzan 1 millón de personas diariamente y, además de ello, la frontera atestigua el mayor número de tráfico ilegal en el mundo, tanto de personas como de estupefacientes y armas,<sup>27</sup> mientras que en la frontera sur de México se encuentra el cruce irregular de personas cuyo propósito es llegar a Estados Unidos y escapar de regiones violentas y la penuria económica.

Con el mandato de Felipe Calderón, que comenzó en 2006, se enarboló la lucha contra el crimen organizado como la principal prioridad de su administración, lo que hizo no sólo que aumentara el gasto de recursos públicos en seguridad pública, sino que se incrementara exponencialmente el número de asesinatos y desapariciones. La declaración de “guerra al narcotráfico” consistió en la movilización inicial de cerca de 6,000 elementos del ejército para perseguir al grupo criminal La Familia del estado de Michoacán y la necesidad de continuar disputando los territorios contra el crimen organizado requirió de una mayor capacidad de fuego, que ocasionó el despliegue de más de 45,000 efectivos que acabaron militarizando el país y que, en lugar de detener la violencia, provocó una escalada de muertes que, para finales de 2011, había arrojado mas de 47,000 muertes supuestamente ligadas a ajustes de cuentas entre carteles y a la actividad del combate policial y militar.<sup>28</sup> Dichos cambios políticos implicaron un mayor protagonismo para tres secretarías, Seguridad Pública, Defensa Nacional y Marina.<sup>29</sup> Las ciudades que se encontraban en la frontera norte fueron importantes escenarios de esta escalada de violencia, ya que en ellas se concentraron los esfuerzos bilaterales por controlar el flujo de drogas, armas y migración. Esto vino a complejizar aún más esos espacios fronterizos, que fungen como sistemas de clasificación social de pertenencia y exclusión, recurriendo a elementos del ámbito cotidiano que estructuran diferencias y desigualdades, como ocurre con los símbolos nacionales, el color de la piel, el sexo, el idioma y los emblemas religiosos o estéticos reconocibles.<sup>30</sup>

---

<sup>26</sup> María Luisa, Pastor Gómez, “México: entre el muro de la frontera norte y la porosidad de la frontera sur”, *bie3: Boletín IEEA*, p. 3.

<sup>27</sup> *Idem*.

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 429.

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 544.

<sup>30</sup> José Manuel, Valenzuela “Transfronteras y límites liminales”, *Transfronteras del mundo y procesos culturales*, p. 18.

Un caso particular de la devastación por la violencia que sufrieron las ciudades del norte del país es Ciudad Juárez. Debido a las condiciones fronterizas y de regulación aduanal, la concentración de empresas maquiladoras y sus precarias condiciones laborales, además de su ubicación clave para el narcotráfico y los recurrentes feminicidios, Ciudad Juárez se volvió un espacio de conflicto constante. Las maquiladoras, instaladas estratégicamente en esta ciudad, habilitan una dinámica de comercio internacional en la que se produce mano de obra barata bajo un sistema que opera sin hacer valer los derechos laborales de quienes trabajan ahí, fomentando la explotación laboral bajo las condiciones del capitalismo globalizado. Ciudad Juárez se percibe no como parte de un Estado nación normado, sino como un sistema capitalista desregulado.<sup>31</sup> La reputación de la ciudad se vio afectada por las condiciones laborales sin regulación, los feminicidios que comenzaron a mitad de la década de 1990 y la violencia en el territorio vinculada con el Cartel de Juárez, uno de los grupos de crimen organizado más importantes de México desde esa década.<sup>32</sup>

La “guerra contral el narco” de Calderón estuvo acompañada de distintas intervenciones que mediante la diplomacia promovían la participación bilateral de México y Estados Unidos para combatir la violencia generada por el narcotráfico en el país. Debido a la incapacidad del gobierno para garantizar la seguridad de la región, la percepción de México cambió y el crimen organizado comenzó a amenazar no sólo los intereses sino a la existencia misma del Estado. Para Calderón esto transformó el problema que inicialmente era de seguridad nacional en uno de seguridad pública.<sup>33</sup> El consumo y la distribución de droga en México crecieron al mismo tiempo que las distintas bandas comenzaron a competir por el mercado nacional de forma violenta. Los carteles se diversificaron, y comenzaron a cometer otro tipo de delitos como extorsión, robo o secuestro, lo que llevó al desplazamiento y la complicidad de las autoridades locales.<sup>34</sup> Esta coyuntura de eventos impulsó a Calderón a solicitar ayuda por parte de Estados Unidos –“We swim together or we sink together”–.<sup>35</sup> En marzo de 2007, se llevó a cabo en la ciudad de Mérida, Yucatán, una reunión cumbre, en la que se planteó la necesidad de ampliar los márgenes de cooperación en

---

<sup>31</sup> Yoshua, Okón, Risas Enlatadas, *entrevista personal*.

<sup>32</sup> T. Islas Weinstein, *ob.cit.*

<sup>33</sup> Mora Medina, “El objetivo no es buscar terminar con el narcotráfico: 24 de septiembre de 2008”, *Milenio*, el 24 de septiembre de 2008, sec. Política, <http://www.milenio.com/node/84584>. (último acceso: 17 marzo 2012)

<sup>34</sup> Cruz, “La política exterior de Felipe Calderón hacia América del Norte”, p. 547.

<sup>35</sup> *Ibidem*. p. 548.

materia de seguridad, como resultado de este encuentro se planteó la *Iniciativa Mérida*, que incluía una solicitud multi-anual del gobierno del presidente Bush al congreso por 1,400 millones de dolares que se invertirían en equipo y cooperación técnica contra el tráfico de drogas.<sup>36</sup> Por primera vez, Washington planteó el problema como algo en lo que éste era corresponsable y parte del problema. El gobierno de Bush se comprometió entonces a redoblar sus esfuerzos para suprimir el tráfico de armas que van a parar a los cárteles de la droga (alrededor del 90% del armamento confiscado a los carteles proviene de Estados Unidos).<sup>37</sup>

La iniciativa Mérida implicó la redefinición de la relación bilateral y por lo tanto la forma de percibir la frontera y su función reguladora y divisoria entre los dos Estados-nación. A partir de esta forma de cooperación se consolidaron las fuerzas armadas mexicanas para continuar luchando la guerra contra el narcotráfico. Este fenómeno generó un eco a lo largo y ancho del país que afectó los modos de vida y permeó en numerosos ámbitos socio-culturales, incluso a través de sus fronteras. En el México neoliberal, el papel cambiante de la frontera se ejemplifica en una serie de intervenciones políticas y artísticas, ejemplos de ello son el caso de Proyecto Juárez, o *inSite*, a partir de los cuales se puede comprender lo que Giudice y Giubilaro proponen acerca de las fronteras como entes dinámicos, no solo por su estructura interna, pero también por que pueden ser perpetuamente resignificadas y negociadas por los cuerpos en movimiento, se pueden entender como espacios de interacción cuyos significados se performan a través de los cuerpos que las atraviesan.<sup>38</sup>

La agenda de seguridad definió la relación de México con Estados Unidos durante este periodo y, por ende, con América del Norte en general. Durante el mismo año el presidente George W. Bush aprobó la construcción de un muro fronterizo entre México y Estados Unidos, con lo que se levantó una doble valla de más de 1,000 kilómetros de extensión. Esto formaba parte de una reforma migratoria que serviría para “proteger al pueblo estadounidense y hacer que las fronteras

---

<sup>36</sup> *Idem*.

El valor del apoyo recibido por parte de Estados Unidos correspondía a menos del 10% de lo que el gobierno mexicano erogó anualmente en el combate al narcotráfico durante el sexenio calderonista. Del mismo modo el trabajo al interior de la cancillería quintuplico el tiempo dedicado a cuestiones de seguridad.

<sup>37</sup> *Ibidem*. p. 549.

<sup>38</sup> Cristina Giudice y Chiara Giubilaro, “Re-imagining the border: Border art as a space of critical imagination and creative resistance”, *Geopolitics* 20, núm. 1 (2015): p. 81.

sean más seguras”.<sup>39</sup> Se la denominó *Secure Fence Act*, mientras que en México se la conoció como Ley del muro.<sup>40</sup> Tanto el expresidente Vicente Fox, como su sucesor Felipe Calderón, calificaron la decisión como vergonzosa y deplorable.<sup>41</sup>

Históricamente en México las fuerzas policiales no han podido controlar las amenazas por parte de actores no estatales, de tal modo, miembros del crimen organizado se han infiltrado en partidos políticos y gobiernos municipales, lo cual ha contribuido a un gradual aumento del poder de los carteles sobre el Estado.<sup>42</sup> El incremento de la violencia y la pérdida del control sobre regiones enteras del país hicieron evidente el incumplimiento del acuerdo que en materia de seguridad tenían Estados Unidos y México. Durante el 2006, más de 450,000 mexicanos y centroamericanos intentaban cruzar la frontera.<sup>43</sup> La aprobación de dicha ley no fue un acontecimiento aislado sino el resultado de una serie de esfuerzos por controlar la frontera norte de México. Desde 1993, Bill Clinton había ordenado la construcción de una valla a lo largo de la playa que comparten San Diego y Tijuana, seguido de varias reformas migratorias.<sup>44</sup> La relación entre México y Estados Unidos es un ejemplo de lo que para Hernández Moreno implican las fronteras, expresiones simbólicas que “señalan límites que, ciertamente, empiezan a desdibujarse o al menos a ponerse en entredicho, exigiendo la elaboración de nuevos paradigmas y explicaciones inéditas”<sup>45</sup> en torno a la geopolítica.

## 1.2 *El arte contemporáneo después del TLCAN*

La relación bilateral entre México y Estados Unidos ha sido de gran relevancia para el desarrollo histórico de ambos países. En este sentido, la frontera al norte de México ha fungido como símbolo y espacio metafórico que materializa las transformaciones de la relación compleja que se establece entre estos dos países desde mediados del siglo XX, específicamente en materia de seguridad. El *modus operandi* que históricamente estableció México en cuanto a su relación

---

<sup>39</sup> s/a, “México califica de ‘vergüenza’ y ‘error’ el muro en la frontera aprobado por Bush”, *El Mundo*.

<sup>40</sup> *Idem*.

<sup>41</sup> *Idem*.

<sup>42</sup> A. Santa-Cruz, *ob. cit.*, p. 546.

<sup>43</sup> *Idem*.

<sup>44</sup> Marta Rodríguez Martínez y Camile, Bello, “¿Quién mandó construir el primer muro en la frontera entre México y Estados Unidos?”, *Euronews*. (último acceso: 17 enero 2012)

<sup>45</sup> Hernández Moreno y María del Carmen, “Las nuevas fronteras del siglo XXI”, *El Colegio de Sonora*, p. 193,

hacia el norte consistió en operar con tres nociones de frontera fundamentales, en las esferas de la economía, la política y la seguridad.<sup>46</sup> Éstas se enmarcaban en la narrativa identitaria que el Estado-nación mexicano había elaborado sobre sí mismo por lo que para que dichas fronteras se trasgredieran, debían darse ciertas circunstancias excepcionales. Un caso notorio de dicha trasgresión es el que operó con el Tratado de Libre Comercio América del Norte (TLCAN) a partir de 1994, que además de la crisis monetaria y la desigualdad que normalizó en México, aumentó la interdependencia económica con Estados Unidos.<sup>47</sup> De acuerdo con Arturo Santa-Cruz, lo que facilitó la trasgresión de la frontera política en el área económica fue el carácter autoritario que persistió durante el mandato de Carlos Salinas.<sup>48</sup> Así lo enfatiza Imrgard Emmelhainz cuando señala que las reformas neoliberales fueron impuestas en el país a muy bajo costo político, “debido a la historia mexicana de colonización y autoritarismo, el racismo y el derecho al despojo y exterminación de otros están inscritos en el ADN cultural de los mexicanos. Desde su fundación, el país ha sido gobernado por una cultura política que desdeña las leyes.”<sup>49</sup>

Como está bien documentado, el 10 de octubre de 1990, como parte de la diplomacia cultural en las negociaciones del Tratado de Libre Comercio del América del Norte (TLCAN), se llevó a cabo la exposición *México esplendores de treinta siglos*, presentada por el gobierno de México con el apoyo crucial de Televisa en el Museo Metropolitano de Nueva York y posteriormente en otras ciudades de Estados Unidos y México.<sup>50</sup> La muestra formaba parte de *México: una obra de arte* que, con el fin de promocionar una imagen moderna y competitiva del país, incluía diversos eventos desde gastronómicos hasta espectáculos de danza folclórica.<sup>51</sup> La cultura fue utilizada como soporte y discurso para consolidar la imagen de México en el proceso de negociación del TLCAN entre Estados Unidos, México y Canadá en 1992, que entró en vigor el 1 de enero de 1994.<sup>52</sup> Con este ejemplo, se puede comenzar a comprender la forma en que se vincula el Estado y la industria privada para presentar la cultura nacional como un producto y

---

<sup>46</sup> Santa Cruz, A, *ob.cit.* p. 543.

<sup>47</sup> Fernando Escalante, *Historia mínima del neoliberalismo*, Primera Edición (México D.F.: Colegio de México, 2015).

<sup>48</sup> Santa-Cruz, A. *ob.cit.*

<sup>49</sup> I. Emmelhainz, “Introducción”, *La tiranía del sentido común: la reconversión neoliberal de México*, p. 34.

<sup>50</sup> Irene Herner, “30 siglos de arte mexicano”, *Nexos*, 1990, s/p, <https://www.nexos.com.mx/?p=6024> (ultimo acceso: 17 enero 2012).

<sup>51</sup> *Idem.*

<sup>52</sup> C. Villanueva Rivas, *Representing Cultural Diplomacy: Soft Power, Cosmopolitan Constructivism and Nation Branding in Mexico and Sweden.*

realizar una transacción de capitales económicos mediante capitales simbólicos.<sup>53</sup> Con la apertura de fronteras y la paulatina liberalización del intercambio comercial debido a la ratificación del TLCAN, México se posiciona como participante de una economía globalizada y, con ello, el arte mexicano se plantea como un jugador más en la categoría del *Global Art*. Las fronteras geográficas adquirieron especial relevancia entonces pues además de flexibilizarse para dar lugar al flujo de mercancías y capitales tuvieron otra función: el ordenamiento de los límites territoriales y el flujo migratorio y, a su vez, la regulación de las relaciones sociales que darán pie a la hibridación de las manifestaciones culturales. Al permitir el flujo e intercambio de mercancías, servicios, recursos tecnológicos y capital se instaló un nuevo imaginario en los modos de producción del país. Los artistas comenzaron a manifestar tanto material como discursivamente la fallida modernidad y las consecuencias de la globalización en el país.<sup>54</sup> De manera paralela las instituciones artísticas mexicanas tuvieron un papel preponderante en la reproducción de las estructuras de poder colonial y la dinámica centro/periferia que permeó y configuró tanto la gestión cultural como los discursos y formas de producción y circulación artística durante los siguientes años.<sup>55</sup>

Los artistas de la década de los 90 comenzaron a producir un aparato iconográfico que mostraba las nuevas realidades del neoliberalismo mediante una reconfiguración simbólica globalizada: la desintegración social de las grandes ciudades debido a los altos niveles de criminalidad; las estructuras urbanas y su explosión demográfica y disminución de recursos; la destrucción del tejido social y relaciones familiares quedaron como consecuencia de la migración acelerada y la ampliación de las jornadas de trabajo.<sup>56</sup> Para Cuauhtémoc Medina, el arte contemporáneo de México en los años 90 dibujaría la modernidad bajo un discurso de perpetuo atraso, mal hecha o con materiales precarios.<sup>57</sup> Medina señala la resistencia y las negociaciones conceptuales implicadas en la producción artística de los 90 en México enunciadas desde una periferia global:

---

<sup>53</sup> D. Montero, *ob. cit.*, p. 55.

<sup>54</sup> C. Fusco, *ob.cit.* p. 16.

<sup>55</sup> Irmgard Emmelhainz, “La modernización como abuso consensuado: el arte contemporáneo para Cuauhtémoc Medina”, *Gatopardo*, 2017, <http://campoderelampagos.org/critica-y-reviews/23/12/2017>. (último acceso: 17 marzo 2021)

<sup>56</sup> C. Fusco, “La insoportable pesadez de los seres”, p. 14.

<sup>57</sup> Cuauhtémoc Medina, “Abuso Mutuo I”, en *Abuso Mutuo, Ensayos e intervenciones sobre arte postmexicano (1992-2013)*, Primera Edición (Ciudad de México: Editorial Cubo Blanco, 2016), p. 267.

El artista de la periferia, y por extensión sus compañeros de ruta, debían efectuar un acto de malabarismo consistente en desidentificarse, abusar, distorsionar, parodiar y en ocasiones incluso construir su inscripción como funcionarios virtuales de sus estados-nación y al mismo tiempo renegociar el control simbólico del “centro” como punto de referencia de la historia del arte.<sup>58</sup>

La circulación de cierta información como imágenes, textos, revistas, música, cine y televisión reflejaban la nueva apertura del país hacia el exterior. Previo al TLCAN, ese tipo de materiales era de acceso limitado y, aunado a ello, la transformación de procesos institucionales, generó formas híbridas de trabajo y de espacios de reunión para los artistas.<sup>59</sup>

De acuerdo con Emmelhainz, los artistas de los noventa construyeron en paralelo y en oposición a la imagen oficial de un México basado en la especificidad cultural, destinada a ser producto de exportación y así poder legitimar las políticas neoliberales.<sup>60</sup> El relato preponderante sobre la escena artística de los noventa en la Ciudad de México se ha hecho girar en torno a varios espacios que en ese entonces se denominaban “alternativos”, como el Salón dè Aztecas, La Quiñonera, Curare, Temístocles 44, ZONA y La Panadería.<sup>61</sup> En ellos la convivencia no sólo apuntaba hacia la creación sino que permitía la interacción de artistas de diferentes generaciones, géneros y técnicas.<sup>62</sup> Su público era el mismo círculo de productores y asiduos de esos espacios, de tal modo que la difusión sólo requería de un círculo social ya formado, lo cual generaba una especie de autovalidación para quienes exponían ahí.<sup>63</sup> Entre algunos de los artistas que participaban y exponían en estos espacios se encuentran Miguel Calderón, Yoshua Okón, Carlos Amoraes, Artemio, Pablo Helguera, Minerva Cuevas, Claudia Fernández, Gustavo Artigas, Daniel Guzmán, Richard Moszka, Luis Felipe Ortega, Sofía Táboas, Diego Toledo, Jonathan Hernández, Pedro Reyes y Vicente Razo. El trabajo de todos ellos ha sido descrito por Pablo

---

<sup>58</sup> *Idem.*

<sup>59</sup> *Idem.*

<sup>60</sup> I. Emmelhainz, “La modernización como abuso consensuado: el arte contemporáneo para Cuauhtémoc Medina”, *Gatopardo*.

<sup>61</sup> C. Medina, “La más indirecta de las acciones: bastardía de orígenes, traición a la patria y oportunismo militante del juego curatorial postmexicano”, en *Abuso Mutuo, Ensayos e Intervenciones sobre arte postmexicano (1992-2013)*, Primera Edición (Ciudad de México: Editorial Cubo Blanco A.C., s/f), p.251.

<sup>62</sup> José Luis, Barrios, “Los descentramientos del arte contemporáneo: de los espacios alternativos a las nuevas capitales”.

<sup>63</sup> E. Contreras, *ob. cit.*, p. 142.

Helguera como un híbrido entre la modernidad mexicana y referencias históricas globales del pop y de la Historia del arte.<sup>64</sup> Otros artistas procedentes de otros países como Santiago Sierra, Melanie Smith o Francis Alÿs, por mencionar algunos, se instalaron en la Ciudad de México y producían su obra desde ahí, observando desde una perspectiva externa y trabajando a partir de las contradicciones sociales que atravesaban la capital.<sup>65</sup> Mientras que los artistas que se formaron en escuelas de arte de Estados Unidos o Europa tuvieron otro punto de vista para observar las políticas culturales que se implementaban mediante el fomento de la producción artística, interpretándola como parte del proyecto estatal identitario desarrollado por el Partido Revolucionario Institucional (PRI) durante sus setenta años de mandato.<sup>66</sup>

Comprender la gestación de estos espacios alternativos, así como la forma en que sus redes de colaboración y de artistas formaron lo que más tarde se convirtió en el *mainstream* del arte es relevante para entender lo que se terminó exhibiendo después, tanto en museos nacionales e internacionales como en los espacios oficiales del Estado durante la primera década del siglo XXI.<sup>67</sup> El énfasis y valor de la información se hizo presente en la producción artística y los nuevos medios pasaron a ser protagonistas de las transformaciones institucionales del campo del arte contemporáneo.<sup>68</sup>

Durante la presidencia de Carlos Salinas de Gortari, el Estado creó un aparato para transformar lo nacional en mercancía social y promover las relaciones internacionales con el fin de atraer inversión, implementando una política para subsidiar la educación de trabajadores cognitivos específicamente en el campo el arte, diseño y la arquitectura global.<sup>69</sup> Con un sistema de becas y apoyos, se establecieron dos organismos para subsidiar la producción simbólica del país: el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA), que generaba programas de estímulos a la creación artística que, a su vez, estaba regulado por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA). Ambos establecieron una clase media alta de trabajadores

---

<sup>64</sup> I. Emmelhainz, “Algunas consideraciones sobre el arte en México de las décadas de 1990 y 2000”, p. 296.

<sup>65</sup> C. Fusco, *ob.cit.*, pp. 5–7.

<sup>66</sup> C. Fusco, *ob.cit.*, p. 7.

<sup>67</sup> D. Montero, “De curadores críticos y directores”, *ob. cit.*, p.155.

<sup>68</sup> C. Fusco, *ob.cit.*, pp. 1–4

<sup>69</sup> I. Emmelhainz, *ob.cit.*, p. 289.

culturales, intelectuales, escritores, artistas, arquitectos, e investigadores,<sup>70</sup> y cambiaron la concepción del “trabajo artístico” por la noción de “proyecto”, que implicaba las correspondientes convocatorias.<sup>71</sup> Debido a esta elusiva configuración del arte contemporáneo, el papel del curador comenzó a tomar relevancia como mediador entre las prácticas artísticas, el objeto artístico y el espectador. Los curadores comenzaron a tomar protagonismo en las instituciones mexicanas del arte contemporáneo hasta la década de los 90.<sup>72</sup> En ese momento, se comienzan a reajustar las narrativas con las que se contaba la Historia del arte nacional hacia el exterior, bajo una estrategia de reivindicación de la periferia artística, permitiendo la visibilidad de “lo otro”, y lo mexicano en relación con lo global.<sup>73</sup> Sin embargo, en el campo del videoarte, la participación de los curadores era escasa y se enfocaban en la gestión de espacios nuevos, mientras los nuevos medios apenas se estaban conformando en el ámbito de la producción.<sup>74</sup>

En este nuevo esquema de producción artística, el video fluía en la escena *underground* y a través de la entrega de copias de mano en mano.<sup>75</sup> Las prácticas digitales no eran parte del discurso artístico que el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) encabezaba, el desborde entre arte y tecnología sobrepasaba las fronteras conceptuales institucionalizadas hasta el momento. Siguiendo a Monreal Ramírez, la noción de trabajo artístico que el INBA instituyó no contemplaba el trabajo inmaterial, sino la transformación de la materia mediante “un conjunto de acciones humanas encaminadas a la transformación de materias primas o productos hechos a mano o intervenidos mecánica y manualmente.”<sup>76</sup> Aplazando la experimentación con medios digitales al interior de las instituciones del Estado, hasta 1994, cuando el Centro Nacional de las Artes comenzó a gestar talleres vinculados a la imagen en movimiento y al arte digital, específicamente desde el Centro Multimedia (CMM), el cual se designó como un espacio que tenía la misión de alentar la creación, formación y la investigación en torno al arte y la tecnología, equipado con la infraestructura necesaria para la implementación de talleres, así como un programa de apoyo a

---

<sup>70</sup> *Idem*

<sup>71</sup> Edwina Moreno Guerra, “Academia de Arte Emergente y Nuevas Tecnologías”, *Adriana*, 2020, p. 59, [http://www.discursovisual.net/dvweb46/TT\\_46-07.html](http://www.discursovisual.net/dvweb46/TT_46-07.html). (último acceso: 17, enero, 2012)

<sup>72</sup> Francisco Reyes Palma, *El curador, figura de fusiones, silencios y saturaciones* (Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2005), p. 4.

<sup>73</sup> Emmelhainz, *ob.cit.* p.4 .

<sup>74</sup> F. Llanos, *ob.cit.* p. 8.

<sup>75</sup> *Ibidem.*, p. 3.

<sup>76</sup> J. F. Monreal Ramírez, *Máquinas para descomponer la mirada*, p. 47.

proyectos multimedia vinculados con el FONCA, y un programa de exposiciones.<sup>77</sup> Todo ello tenía el propósito de reproducir los entrecruzamientos entre *arte culto* y medios de comunicación. Con tal propósito se creó el Programa de Formación en Arte y Nuevas Tecnologías, bajo la coordinación del crítico de arte Gonzalo Vélez. El programa se concentraba en la formación y actualización del uso de herramientas multimedia y aplicación de tecnologías digitales en la producción, experimentación y difusión de las artes.<sup>78</sup>

Quienes estaban a cargo de este programa, buscaban enseñar sobre el comportamiento de las imágenes técnicas, el sonido, la interactividad y la multimedia, así como la producción de sistemas interactivos como CD-ROM, kioscos, animaciones y prototipos o maquetas en 3D.<sup>79</sup> A la par de este programa educativo, en 1995 se implementó el programa de Apoyo a Proyectos Multimedia, el cual se vinculaba con el FONCA. Para participar en la convocatoria se debía presentar un proyecto compuesto por: descripción, objetivo, justificación, plan de trabajo, requerimientos técnicos, cronograma, y currículum del autor. Para Andrea di Castro, un proyecto multimedia era aquel que requería de la utilización de tecnologías electrónicas o digitales tanto en los modos de producción como de circulación.<sup>80</sup> A partir de esta iniciativa, el apoyo a prácticas artísticas de experimentación tecnológica comenzó a enfatizar el conjunto de etapas de trabajo y tiempos que se materializan en experimentos conceptuales y no solamente en la producción de obras. Esto significó el desplazamiento de una estética centrada en los objetos hacia una poética de los proyectos enfocada en los procedimientos y procesos de investigación artística encaminadas a la producción de saberes, mediante el recurso a alguna herramienta digital.<sup>81</sup>

---

<sup>77</sup> Escobedo Contreras, “*Historiografía del video arte mexicano a través de un recorrido de tres décadas de producción*”, p. 138.

El CMM se estructuró a partir de cinco programas: Programa de Formación en arte y tecnología, Programa de Divulgación, Programa de Apoyo a la producción e investigación en arte y medios, Programa de Residencias artísticas, Programa de Investigación y experimentación *Medialab*. Además de siete laboratorios especializados: audio, gráfica digital, imágenes en movimiento, interfaces electrónicas y robótica, investigación en arte y tecnología, realidad virtual y videojuegos, y publicaciones digitales.

<sup>78</sup> Monreal Ramírez, *Máquinas para descomponer la mirada. Estudio sobre la historia de las artes electrónicas y digitales en México*, p. 47.

<sup>79</sup> J.F. Monreal Ramírez, *Ob. cit.* p. 127.

<sup>80</sup> J. F. Monreal Ramírez, *Ob. cit.* p. 129.

<sup>81</sup> *Ibidem.* pp. 129-133.

### *1.3 La producción artística globalizada en México (1994-2012): la frontera de los nuevos medios*

Podría decirse que la especialización en el arte, es decir, la sistematización de los modos y medios de producción y circulación del arte, a través de la subcontratación, llegó de la mano del desmantelamiento de la ideología universalizante moderna: la espacialidad de la ciudad, o más bien, un sentido de sitio.<sup>82</sup> En este contexto se explotó el potencial de la ciudad de México como espacio epistémico y, por lo tanto, como rico portador de conocimiento sensible.<sup>83</sup> El resto del país se contemplaba como regiones periféricas para la producción artística, con estructuras urbanas vistas desde puntos de vista subjetivos, como realidades sociales imaginarias o transitorias.<sup>84</sup> Las narrativas sobre la modernidad fallida, aunadas a la incertidumbre política y a la globalización dieron lugar a algunas desviaciones de lo cotidiano, o al borramiento de las fronteras entre los medios de producción del arte y los objetos y prácticas que conforman la vida cotidiana a través de la experimentación con diversos medios artísticos. En este contexto, la frontera norte como región periférica se convirtió en un lugar fértil para la exploración de las transformaciones asimétricas de la economía neoliberal. Un caso ejemplar de estos espacios de intervención fue el proyecto *inSite*, que partía de la percepción de que en la frontera era posible observar los desplazamientos y formas híbridas de la cultura popular debido al flujo de personas y de mercancías extranjeras que se albergaban tanto en los imaginarios como en las identidades de quienes habitaban dichos espacios intermedios.<sup>85</sup>

*InSite* fue uno de los proyectos más significativos de arte contemporáneo para sitio específico que tuvieron lugar en México. La iniciativa se llevó a cabo en la frontera entre Tijuana y San Diego durante cinco ediciones entre 1992 y 2005 y abordaba las distintas formas de conocimiento que emanan de intervenciones en espacios urbanos. Así, se planteaba a la ciudad fronteriza como un laboratorio que permitía trazar y observar la complejidad de los cambios globales a través de intervenciones en el espacio urbano o en estructuras sociales, concibiendo la frontera como un sitio politizado y de lucha con las relaciones globales de poder.<sup>86</sup> Un sitio de

---

<sup>82</sup> Emmelhainz, *ob. cit.* p. 288.

<sup>83</sup> *Idem.*

<sup>84</sup> *Idem.*

<sup>85</sup> *Ibidem*, p. 289.

<sup>86</sup> *Idem*, pp. 289-299.

peligro inminente e intervención urgente, rica epistemológica y simbólicamente, donde los excluidos de los procesos globales sobreviven en condiciones precarias (cinturones de miseria, zonas desconectadas de la economía y descuidadas por el Estado, zonas de guerra antes de ser “pacificadas”, etcétera).<sup>87</sup> *InSite* estableció un modelo de intervención estética en lugares públicos, y fue una plataforma para la configuración de otras bienales en distintas ciudades alrededor del mundo.<sup>88</sup> Su modelo se fue transformando a lo largo de sus ediciones, se podría decir que de manera general, este consistía en invitar a artistas extranjeros a hacer intervenciones en sitios específicos y trabajar con las comunidades locales. Este tipo de prácticas presentan una dialéctica entre el lugar de producción y el circuito en el que circulan, es decir, las obras no se entienden sólo como objetos sino como lugares donde se sedimentan procesos socioeconómicos y la conformación de ciertas subjetividades.<sup>89</sup>

Entre los distintos formatos de producción al interior de *inSite*, su carácter de intervención *in-situ*, proponía interesantes propuestas que se configuraban en algunas ocasiones a partir de la experimentación con tecnología digital, combinada con otras prácticas tradicionales, como la pintura o escultura. La idea de ensamblaje comenzó a tomar relevancia y, aunque normalmente el concepto se vinculaba exclusivamente con el campo de la escultura, Brian O’Doherty sostiene que el ensamblaje como técnica estaba permeando a lo largo de distintas disciplinas artísticas con un “vigor extraordinario”.<sup>90</sup> Muchos de los artistas que comenzaban a trabajar con la cinta de celuloide, comprendieron que su trabajo se encontraba en el contexto del desarrollo contemporáneo de la pintura y escultura y no eran legibles en un contexto meramente cinematográfico.<sup>91</sup> La tecnología como parte integral de los procesos del arte contemporáneo permitió la posibilidad de editar y generar nuevas narrativas y montajes, lo cual a su vez abrió nuevas posibilidades para la experimentación con el lenguaje del video y su combinación con otros medios y modos de producción.

---

<sup>87</sup> *Idem*, p. 291.

<sup>88</sup> Donna Conwell, “Border (dis)order/ on the imaginative possibilities of the in-between”, en *[Situational] Public, inSite\_05*, p.432.

<sup>89</sup> *Idem*.

<sup>90</sup> O’Doherty, *ob. cit.*, p.16.

<sup>91</sup> *Idem*.

Así, durante la primera década de los 2000 se manifiesta en las propuestas de algunos y algunas artistas las condiciones de producción globalizadas desde las que se representan e intervienen esas redefinidas fronteras como espacios de flujo e indeterminación. Las primeras muestras panorámicas en México coinciden con la proliferación de la producción de video y las bienales de los años 90. Después de más de 30 años de producción de videoarte, comienza a surgir de manera notoria la necesidad de comenzar a recopilar y documentar las propuestas, creadores y posibilidades del medio, así como las temáticas y aspectos formales de las producciones de video.<sup>92</sup> El acceso a recursos tecnológicos, así como el énfasis puesto en –y el valor cobrado por– la información se hizo presente en la producción artística. Los nuevos medios pasaron a ser protagonistas de las transformaciones en las prácticas y las instituciones en el campo del arte.<sup>93</sup>

La tendencia del arte se promovió hacia un tipo de práctica etiquetada como “neo-conceptual”, semejante a la tendencia mundial, de tal modo los criterios curatoriales adquirieron sentido de acuerdo con lo que se quería mostrar en relación con la escena internacional y a un mercado global, desvinculando la narrativa de los valores y retóricas nacionalistas que previamente habían articulado lo que en México se entendía por arte.<sup>94</sup> Con la entrada del año 2000, el Partido Acción Nacional (PAN) tomó la presidencia de México y con ello intentó establecer como política pública las industrias culturales globales a través de esquemas de subsidio público-privados, además de un intento por invisibilizar las dicotomías centro-periferia, Norte-Sur, Primer y Tercer mundo.<sup>95</sup>

Tanto lo visual como lo sonoro y su hibridación cobraron vital importancia. En esta década surgieron una serie de iniciativas institucionales que promovían el uso y el conocimiento de *software* y códigos informáticos para conceptualizar las obras a partir del lenguaje digital. De manera paralela, las instituciones comenzaron a designar espacios de creación y exhibición destinados al arte de nuevos medios, como la Unidad de Proyectos Especiales (UPX)<sup>96</sup> con el

---

<sup>92</sup> E. Vergara, “Apuntes, Una revisión histórica de curadurías de video”, p. 325.

<sup>93</sup> C. Fusco, “La insoponible pesadez de los seres”, pp. 1-4.

<sup>94</sup> D. Montero, *El cubo de Rubik*, p.26.

<sup>95</sup> I. Emmelhainz, “La modernización como abuso consensuado: el arte contemporáneo para Cuauhtémoc Medina”.

<sup>96</sup> Iniciativa que, por un lado, respondía al incremento de producción audiovisual por parte de los artistas mientras que, por otro, encabezaba un escándalo político entre la comunidad de video y artes electrónicas y su directora Dolores Creel, de acuerdo a la revisión de Fernando Ilanos en “Vídeo mexicano actual: un hoy sin ayer y un ayer con un mañana”, p. 169. El escándalo recibió más de 100 notas en periódicos y revistas que “ventilaban la

Festival de Video y Artes Electrónicas Vid@rte (1999), curado por Sarah Minter, que más tarde se transformó en el Festival Transito\_MX (2005, 2007, 2009, 2011, 2013, 2015); el Programa de Apoyo a la Producción de Artes y Medios (2004, 2006, 2008, 2010, 2012, 2014, 2015, 2017-2020), y el Seminario Internacional de Arte y Tecnología (2009, 2010, 2012), así como otras iniciativas del Centro Multimedia del Centro Nacional de las Artes; la apertura de la sala Cyberlounge del Museo Rufino Tamayo (2001); el espacio Caja Negra del MUCA Campus; la apertura del Museo Universitario Arte Contemporáneo (2008); o la conformación de colecciones privadas como la Fundación JUMEX Arte Contemporáneo (2001).

Además de los espacios existentes, la llegada del nuevo milenio trajo consigo una serie de exposiciones con artistas invitados de diversas partes del mundo para exponer arte electrónico y de nuevos medios tanto en las nuevas instituciones creadas para la promoción del arte contemporáneo en la ciudad de México como en las ya existentes. Las instituciones de arte como los museos y galerías reconfiguraron la noción del “cubo blanco”<sup>97</sup> para integrar también la “caja negra”<sup>98</sup> y exhibir apropiadamente arte centrado en las pantallas, de modo que la atención del espectador se configura en diferentes espacios simultáneos. Lo cual trajo consigo retos en nuevos ámbitos, como la conservación y documentación de procesos artísticos. Así mismo, la tecnología permitió nuevos planteamientos que cuestionaban valores establecidos, como la originalidad de la obra, el uso de materiales, y sus temas.<sup>99</sup>

#### *1.4 El proceso de legitimación del video arte y los nuevos medios en las instituciones*

A continuación, se exponen algunos de los eventos institucionales que abrieron el espacio para el proceso de institucionalización de los nuevos medios al interior de los espacios oficiales. Estos ejemplos rescatan eventos e iniciativas que generaron o transformaron un espacio de exposición con el fin de acomodar tanto técnicamente como conceptualmente las distintas

---

inconformidad de un gremio al que le habían impuesto por mero nepotismo, en su mayor vitrina institucional encargada de promover las artes mediáticas, a una persona incompetente que finalmente saldría del cargo.” Dicho antecedente sentó las bases para un dialogo más constructivo entre los productores y las instituciones.

<sup>97</sup> Brian O’Doherty, *Studio and cube: on the relationship between where art is made and where art is displayed*, p.16.

<sup>98</sup> Andrew V. Uroskie, “Moving images in the gallery” *Between the black box and the white cube: expanded cinema and postwar art*, p. 83.

<sup>99</sup> E. Vergara, *ob. cit.* p. 325.

producciones audiovisuales con comenzaban a configurar nuevos imaginarios sobre la exhibición artística. La idea de la caja negra al interior del museo era un espacio necesario para las exposiciones de arte contemporáneo. Además de ello comenzaron a experimentar con nuevos discursos en torno a la experimentación y exhibición de prácticas artísticas que exploraban nuevos lenguajes y soportes mediante la experimentación con tecnologías electrónicas y digitales. Esta serie de momentos en el relato del arte contemporáneo en México, proveen las condiciones de legitimación que pone a la práctica de la videoinstalación como un medio para la experimentación intermedial, y curatorial, en la que no se requiere de la especificidad de un medio para configurar una exposición, festival, o proyecto artístico, sino que las bases de convocatoria y reunión comienzan a tomar distintas formas, en torno a la inclusión tecnológica.

### *Videoescultura en Alemania desde 1963 (MACG)*



*Imagen 1 – Fotografía del montaje de la exposición Video Escultura en Alemania desde 1963, MACG. Archivo del Museo de Arte Carrillo Gil.*



*Imagen 2 – Objeto para la ocultación parcial de una escena de video (1972), videoinstalación de Reiner Ruthenbeck. Archivo del Museo de Arte Carrillo Gil.*

El video como medio otorgaba cierta flexibilidad que la producción cinematográfica no permitía a los artistas: por un lado, era menos costoso producir una obra de video, por otro, la cámara se empleaba como simple instrumento de grabación y registro de *happenings* o

performance. Además, la investigación y experimentación con el mismo medio permitía su manipulación como material pictórico o escultórico. La muestra, organizada por el Instituto de Relaciones con el Extranjero de Alemania (IFA), se llevó a cabo en el Museo de Arte Carrillo Gil en 2001 y buscaba abrir una ventana hacia las prácticas experimentales que durante los años 60 se habían producido en Alemania. *Videoescultura en Alemania desde 1963*, curada por Wulf Herzogenrath incluía 18 esculturas e instalaciones elaboradas con cámaras, monitores y equipos de grabación, que integraban equipos de video y computacionales, reunía también 42 obras sobre papel (gouaches, grabados, fotografías o fotocopias) producidas por exalumnos y profesores de algunas escuelas superiores de Artes y Medios de Alemania, entre 1963 y 1994, mientras que algunas de las obras se realizaron exprofeso para la exposición. Los participantes destacados fueron los pioneros del videoarte Nam June Paik y Wolf Vostell. La muestra abarcaba tres décadas de creación, con el fin de ubicar los orígenes de la video-escultura como objeto tridimensional que suma lenguajes y técnicas para sintetizar y articular planteamientos conceptuales.<sup>100</sup>

Además del montaje museográfico, la muestra también incluía un taller titulado *Update 2.0*, impartido por el artista Marcel Odenbach, participante en la exposición y un ciclo de videos presentados por Rudolf Frieling del Center for Art and Media Karlsruhe (ZKM), seguido de un panel de discusión que abordaba la Historia del arte de nuevos medios electrónicos, así como la expansión de sus fronteras a través del accionismo y la intermedialidad característica de los años 60, que se reflejaría en la interactividad y euforia del internet de los años 90.<sup>101</sup>

En su columna para el periódico *Reforma*, Medina apunta hacia las condiciones del intercambio cultural que este tipo de proyectos internacionales generaban, las cuales partían de exposiciones prefabricadas que circulaban por distintos países con el fin de promocionar las propias visiones de la cultura y arte.

Los kits de exposiciones del IFA sirven a las agencias como el Instituto Goethe para diseminar visiones sofisticadas de la cultura alemana sin comprometer a cambio patrimonio cultural... son

---

<sup>100</sup> S. Navarrete, "Videoescultura en Alemania desde 1963", 2001, Museo de Arte Carrillo Gil.

<sup>101</sup> *Idem.*

proyectos que van marchitándose a medida que se adentran en los rincones más remotos de la supuesta aldea global.<sup>102</sup>

### *Takahiko Limura, Cine, video e instalación*

De manera simultánea a la exposición de video escultura en el MACG, el Laboratorio de Arte Alameda (LAA), a un año de su inauguración, abrió sus puertas a una exposición también centrada en videoinstalaciones, *Tahiro Limura, cine, video e instalación*, curada por Priamo Lozada. Debido a la importante inversión en infraestructura técnica, el LAA podía mostrar de manera constante este tipo de obras y por lo tanto abrir una brecha institucional hacia la producción y exhibición de arte de nuevos medios.<sup>103</sup> La muestra incluía piezas de toda su trayectoria, caracterizada por la reflexión lingüística, con guiños hacia la filosofía del budismo zen. Su obra *Círculo y cuadrado* proponía una experimentación con perforaciones circulares y cuadradas sobre la cinta de celuloide que se proyectaba en dos proyectores de 16 mm de manera simultánea, uno en frente del otro.<sup>104</sup>



Imagen 3 – Fotografía del montaje de la exposición Takahiko Limura, Cine Video e Instalación, 2001, Videoinstalación Six Features, LAA. Centro de Documentación Priamo Lozada.

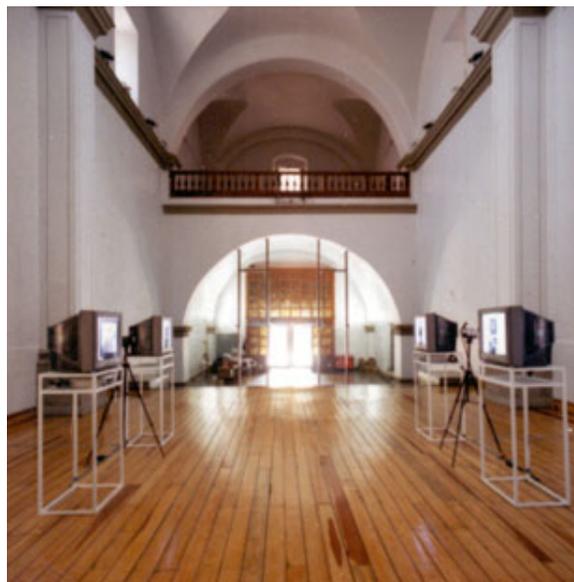


Imagen 4 – Fotografía de la nave principal del LAA, montaje de la exposición Takahiko Limura, Cine, Video e Instalación, 2001, LAA. Centro de Documentación Priamo Lozada.

<sup>102</sup> C. Medina, “El Ojo Breve. Dos demoras: Wols y videoescultura”.

<sup>103</sup> P. Santoscoy, Curadurías de video arte, Cyberlounge-Rufino, Transitio\_MX., Zoom, Video llamada, el 6 de febrero de 2020.

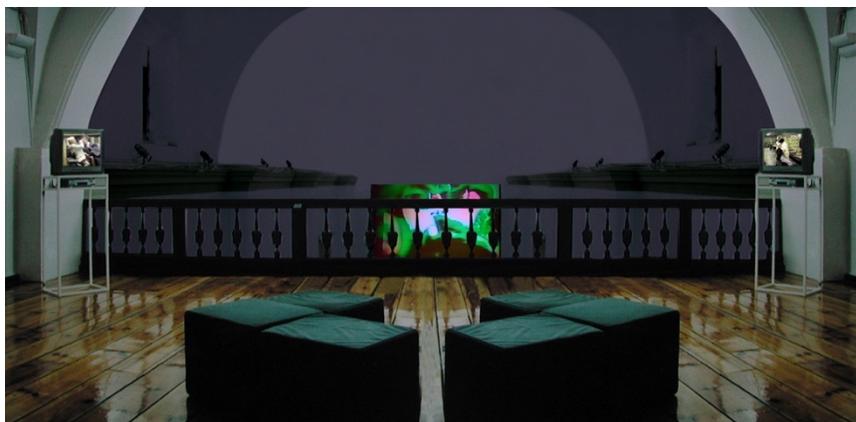
<sup>104</sup> E. A. Hernández, “Incorpora al arte el budismo zen”.

La vocación curatorial de este museo desde sus inicios era la de mostrar objetos artísticos producidos fundamentalmente por medios electrónicos y procesos digitales, como el videoarte, net.art, fotografía digital. El Laboratorio buscaba ser un espacio de experimentación en varios sentidos, artístico, museográfico y de análisis de públicos <sup>105</sup>. Aunado a ello, el recinto se inclinó por mostrar artistas internacionales junto con artistas mexicanos. Creadores cotizados en el mercado global del arte, como Gary Hill (Estados Unidos), Tashiko Limura (Japón), Edel Santos (Brasil) y Marina Grzanic y Aina Smid (Eslovenia) se presentaron en el espacio, el mismo año.<sup>106</sup> Además de organizar exposiciones de artes de nuevos medios, en ese año también se llevaron a cabo conferencias sobre teoría del arte y un ciclo de cine experimental y video y además de comenzar la formación de una mediateca fue la sede del Festival de Arte Sonoro.<sup>107</sup>

Durante el siguiente año, LAA realizó más exposiciones de pioneros del video arte, y exhibió formatos de videoinstalación como Bruce Newman, Nam June Paik, Les Levesque, además de organizar también muestras de artistas de video nacionales como Teresa Serrano, que se mostró a la par del ciclo de video de Nam June Paik o *Guonderguoman*, muestra que recuperaba el trabajo de video artistas mexicanas de los años 90, como Ximena Cuevas, Claudia Fernández, Grace Quintanilla y Cecilia Navarro, además, incluía propuestas de nuevas creadoras como Alejandra Echeverría, Carolina Esparragoza, Paulina del Paso y Amaranta Sánchez.



*Imagen 5 -Fotografía de la nave principal del LAA, en el ciclo de video de Nam June Paik, 2002. Centro de Documentación Priamo Lozada.*



*Imagen 6 – fotografía del montaje de la videoinstalación de Teresa Serrano MIA (canal II y III), 2002, LAA. Centro de Documentación Priamo Lozada.*

<sup>105</sup> E. Ganado Kim, “A un año de vida”.

<sup>106</sup> *Idem.*

<sup>107</sup> *Idem.*



Imagen 7 – Montaje de la videoinstalación *Trilogía de LesLevesque*, 2002, LAA. Centro de Documentación Priamo Lozada.

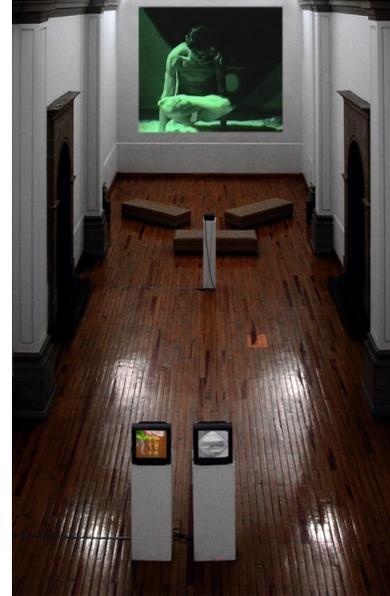


Imagen 8 - Fotografía de la nave principal del LAA, en el ciclo de video de Nam June Paik, 2002. Centro de Documentación Priamo Lozada

### *CYBERLOUNGE – Rufino Tamayo*

Durante el 2001, el Museo Rufino Tamayo, bajo la dirección de Osvaldo Sánchez, invitó a Arcángel Constantini a curar el proyecto *Cyberlounge-Museo Tamayo*, que se realizó en el patio central del museo. De acuerdo con Ana Sol González, en la descripción oficial que aparece en los comunicados de prensa del museo, era “un espacio dedicado a la presentación de actos en vivo, de net.art e interactividad autoral en un ambiente lounge y una atmosfera informal que propicia la inmersión de la obra [...] construir un sentido entre prácticas”.<sup>108</sup> Junto con su apertura se realizaron otros foros que trataban sobre sonido experimental, proyectos de internet, video, publicaciones editoriales y desarrollo creativo. “La idea central era abrir un espacio que presente una plataforma de visibilidad, diálogo y de construcción de conocimiento en el entorno y entre prácticas, además de intervenir en la vocación institucional.”<sup>109</sup>

<sup>108</sup> Ana Sol González, “Cyberlounge - Museo Tamayo”, en *(Ready) Media: hacia una arqueología de los medios y la invención en México* (Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2008), p. 491.

<sup>109</sup> A. Constantini en Ana Sol Gonzalez, “Cyberlounge - Museo Tamayo”, p. 491.



*Imágenes 9 y 10 – Fotografía de la vista general del CyberLounge del Museo Rufino Tamayo, 2001.*

El espacio se inauguró con una muestra titulada *Zden*, que reunía obras de animación desarrolladas a partir de código y de net.art. La selección curatorial funcionó para demostrar la vocación del espacio hacia manifestaciones multimedia, que en ese momento se encontraban relegadas dentro del sistema del arte contemporáneo<sup>110</sup>. Las condiciones espaciales proveían la posibilidad de experimentar con nuevas formas de producción, exposición y distribución que cuestionaban las nociones de propiedad intelectual. Se realizaron diversas exposiciones colectivas e individuales con artistas invitados tanto nacionales como internacionales, durante los años 2002-2005 y 2008-2009.

En una entrevista personal con la curadora Paola Santoscoy,<sup>111</sup> quien fungió como asistente curatorial del proyecto junto con el entonces curador jefe Tobias Ostrander, narra que desarrollaron el programa Panorama (2002), que consistía exclusivamente en videos y se ubicaba en la salida del auditorio, un espacio de tránsito del museo, por lo que al no tener una sala particular las condiciones del espacio permitían hacer proyecciones constantes de videos cortos de artistas internacionales y nacionales como Pipilotti Rist o Silvia Gruner. Estas proyecciones estaban acompañadas de un pequeño texto curatorial. Sus fuentes y archivos eran espacios en línea que permitían consultar y rentar videos, como el Video Data Bank, y otras colecciones que tenían catálogos disponibles para el público en general. A pesar de que el programa no operaba de manera ideal, debido a que el lugar de proyección, no contaba con ciertas condiciones específicas para la proyección de videos como la sala oscura o lugares donde sentarse, fue una iniciativa importante

<sup>110</sup> A. S. González, Ob. cit. p. 492.

<sup>111</sup> Santoscoy, Curadurias de video arte, Cyberlounge-Rufino, Transitio\_MX.

para que la experimentación audiovisual lograra un emplazamiento en la programación del museo.<sup>112</sup> A la par de Panorama, se llevaban a cabo proyecciones programadas de videos mas largos en el auditorio, en el patio central o en la explanada. Como afirma Santoscoy, debido a que las regulaciones por derechos de autor eran mas flexibles, fue un momento importante para la experimentación desde las instituciones y para la institucionalización del video en los espacios museísticos. La libertad curatorial que este tipo de programas otorgaban, generó colaboraciones de ciclos de video con instituciones de otros países como Alemania o Brasil, en las que participaban curadores externos y comentaban acerca de los videos proyectados y de la producción audiovisual de su país.

*Point of view: Anthology of the moving image – muestra colectiva (en conjunto con New Museum of Contemporary Art of New York y la colección JUMEX)*

Se llevaron a cabo otras iniciativas por parte de instituciones privadas con colaboraciones internacionales, como la que tuvo lugar en 2004 entre el New Museum of Contemporary Art de Nueva York y la Colección JUMEX para realizar la muestra *Point of View: Anthology of the moving image*. A partir de ésta se creó una antología de los trabajos de video arte expuestos ahí, con una finalidad académica.<sup>113</sup> La antología contiene un set de once DVDs, cada uno con una obra comisionada para el proyecto, además de entrevistas con los artistas participantes y los curadores: Dan Camerón (entonces curador del New Museum), Hans Ulrich Obrist (por parte del Musee d'Art Moderne de la Ville Paris), Richard Meyer (profesor del departamento de Historia del arte de la Universidad de Carolina del Sur). Se incluía también una biblioteca de imágenes del trabajo previo de los artistas y material biográfico, todo ello con subtítulos en español, alemán, italiano y japonés. El proyecto fue financiado por la colección JUMEX, Blink Digital de Nueva York y The New Art Trust de San Francisco. Los artistas que participaron fueron: Francis Alÿs, David Claerbout, Douglas Gordon, Gary Hill, Pierre Huyghe, Joan Jonas, Isaac Julien, William Kentridge, Paul McCarthy, Pipilotti Rist, Anri Sala.<sup>114</sup>

---

<sup>112</sup> *Idem*

<sup>113</sup> “Point of View: An Anthology of the Moving Image”, Archive, Video Data Bank, 2004, <https://www.vdb.org/titles/point-view-anthology-moving-image?display=table>. (último acceso: 17 marzo 2021)

<sup>114</sup> *Idem*.

## *InteractivA Bineale for new media art en Mérida, Yucatán*

Al sur del país se realizó *Arte Nuevo InteractivA*, una bienal que se llevo a cabo en Mérida, Yucatán, al interior del entonces Museo de Arte Contemporáneo Ateneo de Yucatán (MACAY), con un marcado enfoque hacia la experimentación con tecnología y el utilizo del internet como una herramienta para enunciar múltiples territorios curatoriales. Al estudiar textos de Juan Acha, José Roca, Marta Traba, Gerardo Mosquera, Teresa del Conde, así como de curadores y críticos de otras regiones, una de las principales preocupaciones que surgen para el proyecto era el desarrollo de las artes mediáticas en Latinoamérica, y su situación neocolonial con la predominancia del idioma inglés, en las herramientas de producción (software).<sup>115</sup> El director y curador del proyecto, Raúl Moarquech Ferrera Balanquet lo definió como “un proyecto curatorial y un laboratorio interdisciplinario donde se emplea una visión alternativa del arte”.<sup>116</sup> La Bienal comenzó en el año 2001 y tuvo ediciones posteriores en 2003, 2005, 2007, 2009 y 2013.<sup>117</sup> El proyecto se fue transformando a lo largo de sus ediciones, el cual comenzó como un espacio enfocado a problematizar el binomio arte/tecnología y fue, tomando un giro hacia proyectos de arte que abordaban lo social a travesado por la tecnología y el pensamiento decolonial. Desde sus inicios, se componía de tres elementos principales: una exposición de arte, un laboratorio educacional experimental interdisciplinario y la producción de documentación (sitio web, catálogo).<sup>118</sup> El financiamiento del proyecto nunca fue estable, en cada una de las ediciones de buscó apoyo de distintas instituciones, agrupaciones y de la iniciativa privada, sin embargo el organizador y director del proyecto fue siempre la misma persona, lo cual otorgo cierta estabilidad y continuidad a la conceptualización y ejecución de cada una de sus ediciones. En ellas, se respondía a la

---

<sup>115</sup> Raul Moarquech Ferrera-Balanquet, “Arte Nuevo InteractivA, bienal de las nuevas artes / mérida\_mx”, Cartodigital, s/p, <http://www.netartreview.net/monthly/0305.2.html>. (ultimo acceso: 19 de abril 2021)

<sup>116</sup> Ignacio Nieto, Interview with Raúl Ferrera-Blanquet, Organizer and Director of InteractivA, Netartreview, 2005, s/p, <http://www.netartreview.net/monthly/0305.2.html>. (ultimo acceso: 19 de abril 2021)

<sup>117</sup> B. Chávez, “Decolonial Aesthesis: Arte Nuevo InteractivA and A New Generation of Decolonial Thinkers, Makers, and Doers” s/p.

<sup>118</sup> R. Moarquech Ferrera-Blanquet, “Arte Nuevo InteractivA, bienal de las nuevas artes / mérida\_mx”, Cartodigital, consultado el 19 de abril de 2021, <http://www.netartreview.net/monthly/0305.2.html>. (ultimo acceso: 19 de abril 2021)

invisibilidad de muchos artistas en las grandes bienales de arte electrónico, así como a la experiencia marginal de quienes contaban con recursos tecnológicos limitados.<sup>119</sup>

Así, el objetivo era crear un espacio para las futuras generaciones latinoamericanas de artistas de nuevos medios, que no viven en la metrópolis y por lo tanto son constantemente excluidos de galerías y festivales.<sup>120</sup> La mecánica de selección consistía en una selección curatorial de acuerdo con los temas correspondientes a cada edición. El cometido de dicha selección buscaba no fetichizar la tecnología y proponer una curaduría inclusiva con obras de low y high tech.<sup>121</sup> En este espacio, las producciones audiovisuales comenzaron a tomar cierta relevancia, ya que el acceso a una cámara de video era más común, así como las posibilidades de realizar edición de video digital. A lo largo de sus ediciones la línea general del proyecto curatorial se inspiraba en las prácticas neo-conceptuales de América Latina y hacía de internet una herramienta para abordar la interconectividad histórica y económica y la formación de redes informales en relación con los territorios globales.<sup>122</sup> Por otra parte, el predominio del idioma inglés en los nuevos medios fue un punto crucial para las prácticas curatoriales de Arte Nuevo InteractivA para cuestionar el paradigma curatorial neocolonial inscrito en el arte digital y en la edición de video por las compañías de software y hardware.

En su primera edición InteractivA01, a través de la selección de obras, acentuaba la influencia de la programación en el diseño y el arte interactivo, el medio ambiente en las ciudades contemporáneas, las bases de datos, la invasión tecnológica en la vida cotidiana, la vigilancia, y los efectos de la migración en el cuerpo y la memoria colectiva.<sup>123</sup> Dos años después, el lenguaje y los territorios geopolíticos proveyeron los códigos que motivaron la curaduría de InteractivA03, en la exposición buscó establecer la conectividad global entre las diferentes versiones tecnológicas y conceptuales propuestas por las obras seleccionadas.<sup>124</sup> Para la tercera edición, en 2005, se

---

<sup>119</sup> R. Moarquench Ferrera-Blanquet, “Arte nuevo InteractivA: The social engineering of a curatorial project in Merida, Mexico”, en *Integración y resistencia en la era Digital, Evento teórico Decima Bienal de la Habana* (Habana: Centro de Arte Contemporáneo Wilfredo Lam, 2009), p. 395.

<sup>120</sup> *Idem.*

<sup>121</sup> Nieto, Interview with Raúl Ferrera-Blanquet, Organizer and Director of InteractivA, s/p. (último acceso: 20 abril 2021)

<sup>122</sup> *Idem.*

<sup>123</sup> s.fma, “Antecedentes de las Nuevas Artes en Yucatan”, en *Catalogo Negro* (Mérida, Yuc., 2005), p.2, <http://www.labcartodigital.org/interactiva/interactiva05/Antecedentes%20PDF.pdf>.

<sup>124</sup> *Idem.*

amplió la selección de formatos que no necesariamente se constituyeran a partir de una interactividad digital, sino también arte editorial, fotografías, performances de interactividad social, robótica, arte en red, talleres y conferencias.

Para la edición 2007, al igual que en las anteriores la bienal contó con la participación de artistas críticos, académicos y curadores de distintas partes del mundo. Los distintos eventos que conformaron la bienal se llevaron a cabo en varios puntos de la ciudad de Mérida. Para InteractivA\_09, se tituló *Internet.Arte.LatinoStyle\_(1994-2009)*, tenía el fin de romper con el discurso del subdesarrollo en “Las Américas”. Específicamente proponía hacer un recuento histórico de los artistas latinos de los nuevos medios, partiendo de la relación con la fisicalidad del objeto, argumentaba que el arte con nuevos medios intercepta la normatividad industrial y totalitaria del subdesarrollo a la que Marta Traba hace referencia, y por lo tanto dichas producciones deben ser examinadas como gestos subversivos, creativos y políticos donde los artistas reclaman una nueva posicionalidad del arte.<sup>125</sup> La última edición de la bienal, se tituló *Estrategias Creativas Decoloniales Mayas, Afro Latina/os y US Latina/o Transnacionales*. Su conceptualización surge a partir del estudio de textos de Manuel Zapata Olivella, su pensamiento fue el punto de inicio para proponer en la bienal, una decolonización de la creatividad.<sup>126</sup> En esta edición además de la muestra y la documentación del proyecto se propuso un Laboratorio pedagógico que se diseñó con el fin de integrar la relación ancestral que las comunidades mayas, afro y latinas mantienen con el cuerpo, la naturaleza y el cosmos. Además de la serie de la muestra de video, nuevos medios, performance, se llevaron a cabo conferencias, talleres, presentaciones y sesiones de debate.<sup>127</sup>

### *Festival TRANSITIO\_MX*

---

<sup>125</sup> Raul Moarquech Ferrera-Balanquet, “<<Internet.Arte.LatinoStyle\_(1994-2009)>>”, en *Catálogo: Arte(Nuevo) Interactiva+2009* (Mérida, Yuc.: Bienal de las nuevas artes Mérida\_Mx, 2009), p.6, <http://www.labcartodigital.org/interactiva/interactiva09/ensayos09.pdf>.

<sup>126</sup> Raul Moarquech Ferrera-Balanquet, “Estrategias Decoloniales Creativas Mayas, Afro Descendientes y US Latinas Transnacionales Activismo Cultural, Pedagógico e Intelectual en Arte Nuevo Interactiva 2013, un laboratorio experimental interdisciplinario”, en *Arte Nuevo InteractivA\_13* (Mérida, Yuc., 2013), p.2.

<sup>127</sup> *Ibidem.*, p. 3.

Tras la salida de Andrea di Castro, en 2002 Tania Aedo tomó la dirección del CMM y dio cabida a otra serie de iniciativas y programas de investigación, experimentación y formación, residencias artísticas, y de divulgación, que se aproximaban al problema de la tecnología desde una perspectiva reflexiva acerca de sus relaciones con el arte, y promovieron la presencia de un simposio al interior del Festival TRANSITIO\_MX.<sup>128</sup> Esta iniciativa del Centro Multimedia surge a partir de la disolución del proyecto Vid@rte, se convirtió en la plataforma más importante del momento para las prácticas artísticas que experimentaban con tecnologías digitales. El evento bianual estaba compuesto por un simposio, un concurso y muestras, que se operaban desde un grupo colegiado por artistas independientes, directivos, gestores culturales y funcionarios del CENART.<sup>129</sup> Su primera versión se llevó a cabo en 2005 y continuó durante 2007, 2009, 2011, 2013, y 2015. El festival tenía el objetivo de dialogar en torno a las problemáticas del cruce entre arte y tecnología, así como constituirse como un espacio permanente de expresión y reflexión.

La primera edición del festival llevada a cabo en 2005 tuvo por tema *Imaginario en tránsito: poéticas y tecnología*. Dos años más tarde, la edición estuvo dedicada a *Fronteras nómadas*, y presentó una propuesta curatorial en torno a tres líneas temáticas: la frontera, lo nomádico y la comunidad. En esta edición participaron teóricos como José Luis Brea y María Benfield, quienes abordaron la intersección de los tránsitos fronterizos y la tecnología, ya sea desde una perspectiva de fronteras geopolíticas o imaginarias del territorio, la subjetividad, el cuerpo, la comunidad o las disciplinas.<sup>130</sup> Para la tercera edición en 2009, *Anatomías del desacuerdo*, se hacía referencia a los lugares desde donde se enunciaba el arte, partiendo de lo local frente a lo global, específicamente aquello que se generaba desde América Latina y su relación con el concepto de “no-lugar”. En esta ocasión, las intervenciones sonoras tuvieron un papel importante en la estructura curatorial, con trabajos como *Bifurcaciones Sonoras*, a cargo de Rodrigo Sigal y Arcángel Constantini proponía “un dialogo entre los desacuerdos que se generan de las coyunturas armónicas que establecen modos de sincronía para el escucha”.<sup>131</sup> La siguiente edición, realizada en 2011, titulada *Afecciones colaterales*, se articuló en torno a la noción de la tecnología como

---

<sup>128</sup> Monreal Ramírez, *Máquinas para Descomponer la Mirada, estudio sobre la historia de las Artes electrónicas y digitales en México*, p. 235.

<sup>129</sup> *Ibidem.*, p. 231.

<sup>130</sup> *Ibidem.*, p. 232.

<sup>131</sup> *Idem.*

afección materializada en tres registros: personas, realidades y códigos.<sup>132</sup> Siguiendo a Monreal Ramírez, las primeras cuatro ediciones del festival se plantearon en torno a temas que aglutinaban el momento de ruptura con los años 90 en cuanto a las prácticas artísticas electrónicas y digitales.<sup>133</sup>

Los ejes conceptuales que atravesaban estas producciones eran: la migración, la frontera, la afectividad en relación con la tecnología, la transculturización, comunidades interconectadas, lo local frente a lo global e identidad y diferencia. En el marco de las distintas ediciones del festival se muestra una preocupación alrededor de las tecnologías como condición del mundo, a partir de la interactividad que éstas permitían, que va más allá de una relación causa-efecto.<sup>134</sup> La apertura del festival en 2005 significó la culminación del dispositivo del arte entendido como una complicidad entre arte culto y medios de comunicación, para dar lugar a un nuevo dispositivo mucho más complejo, compuesto por discursos, prácticas, instituciones, programas, tecnologías y sujetos que indagan sobre los efectos de la tecnología y los nuevos medios en el arte y la experiencia social participativa.<sup>135</sup>

#### *ARCO Madrid – México invitado de honor*

La participación de México como invitado de honor en ARCO\_05 ejemplifica la forma en que la consolidación del arte mexicano en el mercado global requirió de un aparato internacional para consolidar el propio aparato de producción y circulación, tanto de disciplinas tradicionales como del arte de nuevos medios, los cuales tuvieron un papel protagonista en las distintas muestras que se organizaron a la par que la feria. En la XXIV edición de la Feria Internacional de Arte Contemporáneo ARCO, por primera vez participó un país latinoamericano como invitado de honor, México. El programa estuvo comisariado por Carlos Ashida y Julián Zugazagoitia, quienes mostraron un recorrido por el arte contemporáneo mexicano, de acuerdo con su visión y miras hacia la consolidación de la actividad galerística mexicana, así como el fomento del coleccionismo privado y corporativo de México.<sup>136</sup> En la feria participaron un total de 289 galerías, de las cuales 17 eran mexicanas, entre otras de diversos continentes. Uno de los aspectos a destacar del evento

---

<sup>132</sup> *Ibidem.*, p. 233.

<sup>133</sup> *Idem.*

<sup>134</sup> *Idem.*

<sup>135</sup> *Idem.*

<sup>136</sup> Juan Carlos Rego, “México Marca el Tono de ARCO‘05”, s/p.

fue la creación del espacio The BlackBox@Arco, programa comisionado por Agustín Pérez-Rubio que enfatizaba la importancia del arte de nuevos medios, que consistía en 16 cuartos oscuros, agrupados en dos pisos. A la par se realizaron otros programas especializados que se enfocaban en disciplinas como la pintura o la arquitectura. Así como foros de discusión con personalidades vinculadas con la feria o al arte contemporáneo mexicano, un ejemplo de ello fue el simposio *México: Puntos de origen y perspectivas*, en el cual participaron Pablo Helguera, Cuauhtémoc Medina, José Luis Barrios y Rubén Gallo.<sup>137</sup>

La experimentación con tecnología fue uno de los aspectos a destacar de la participación de México en ARCO'05. Uno de los proyectos curatoriales trataba sobre la ciudad de Tijuana, bajo el nombre *Tijuana Sessions*, en la Sala de Exposiciones Alcalá 31. Se expusieron un total de 39 obras (video, instalación, pintura, grabado, fotografía, radio vía internet). De los artistas 39 obras de los artistas: Acamonchi, colectivo Bulbo, Tania Candiani, Hans Fjellestad, Charles Glaubitz, Pepe Mogt, Julio Morales, Jorge Nava, colectivo Nortec, Julio Orozco, colectivo Radio Global, Jaime Ruiz Otis, Torolab, Sergio de la Torre, Alicia Tsuchiya e Yvonne Venegas.<sup>138</sup> La muestra proponía una lectura del quehacer cultural de esta zona fronteriza, no pretendía sólo abarcar la producción cultural de la ciudad de Tijuana, sino abordar su interacción con ciudades vecinas como San Diego, Los Ángeles y San Francisco. “Una interrelación entre espacios narrativos y espacios sonoros, con la idea de generar una especie de ruido creativo”.<sup>139</sup> La exposición fue curada por Príamo Lozada y Taiyana Pimentel, al inicio de la exposición se colocó un muro de cristal que contenía una cabina de locución “Radio Global”, desde ahí se transmitía en directo mediante un sitio web ([www.radioglobal.org](http://www.radioglobal.org)). Fue la primera radio por internet desde la ciudad de Tijuana, la cual asume el papel de enlace conjunto para diversas emisoras alrededor del mundo, sin fronteras ni estados.<sup>140</sup> Otra de las obras a destacar fue *La región de los pantalones transfronterizos* del colectivo Torolab, la cual estaba compuesta por una maqueta topográfica de la zona geográfica de Tijuana-San Diego, sobre la que se proyectaba un video, y prendas de vestir con GPS. En el video

---

<sup>137</sup> *Idem*.

<sup>138</sup> Redacción Proceso, “Al MUCA, la exposición ‘Tijuana Sessions’ presentada en arco”, Proceso, 2005, s/p, <https://www.proceso.com.mx/cultura/2005/2/23/al-muca-la-exposicion-tijuana-sessions-presentada-en-arco-50965.html>. (último acceso: 20 abril 2021)

<sup>139</sup> ARCO05, “Tijuana Sessions”, Magazine, Universes in Universe, 2005, <http://universes-in-universe.de/specials/2005/arco-mexico/esp/tijuana/index.htm>. (último acceso: 20 abril 2021)

<sup>140</sup> Ramón Almela, “ARCO'05, Techne digital mexicana”, Textos de crítica de artes plásticas, 2005, s/p, <https://www.criticarte.com/Page/file/art2005/ARCOTechne.html>. (último acceso: 20 abril 2021)

se mostraban los movimientos rastreados por los GPS, de 5 personas que por 5 días atravesaron la frontera vistiendo los pantalones que contenían un GPS. El registro de la acción en el video se aceleró 900 veces con el fin de mostrar el patrón de movimiento de la vida cotidiana en un espacio fronterizo.<sup>141</sup> La pieza abordaba la vigilancia tecnológica que se establece en la frontera y su repercusión en las distintas implicaciones sociales sobre quienes la habitan. Tensiones entre la apertura y defensa, fusión y separación, o borradura y escritura, las cuales contradicen los intereses nacionales y del mercado global, además de poner en juego la seguridad del sujeto individual y los movimientos del capital.<sup>142</sup> En cuanto a instalaciones multimedia, expuso Julio Orozco y Pepe Mogt cuya pieza interactiva consistía en un dispositivo para decodificar el audio proveniente de tres canales de TV, y transformarlo en imágenes. Las mencionadas anteriormente son algunas de las obras que se mostraron en la exposición, la selección curatorial ofrecía un panorama de la escena cultural de la región fronteriza, y la influencia de Estados Unidos en las prácticas artísticas mexicanas. En octubre del mismo año se llevó la exposición al Museo Universitario de Ciencias y Arte (MUCA) de la UNAM, y posteriormente también se expuso también en la ciudad de Barcelona.<sup>143</sup>

Paralelo a *Tijuana Sessions*, se curó y presentó la exposición *Dataspace*, en el Centro Cultural Conde Duque, también bajo la curaduría de Príamo Lozada y Taiyana Pimentel. En esta se mostró un panorama de la producción artística mexicana realizada sobre soportes electrónicos en la que participaron 8 artistas, Claudia Algara, Mario García Torres, Rafael Lozano-Hemmer, Lília Pérez Romero, Mariana Rondón, Arcangel Constantini, David Hinojosa Admann, Iván Abreu). La selección curatorial enfatizaba los sistemas electrónicos en la relación del espectador con el objeto artístico.<sup>144</sup> En las distintas obras se abordaban temáticas como los sistemas de clasificación electrónica, imitación del movimiento humano mediante la tecnología, imágenes de fluidos que se accionaban a través del tacto y la respiración, la inmersión en emblemas arquitectónicos y escultóricos de las culturas mexicanas, y un simulacro de un sitio web sobre el

---

<sup>141</sup> Ramón Almela, “Plataforma 2006. Nuevas Tecnologías”, Criticarte, 2006, s/p, <http://www.criticarte.com/Page/file/art2006/Plataforma06FS.html?=&Plataforma06.html>. (último acceso: 17 marzo 2021)

<sup>142</sup> Wendy Brown, *Walled states, waning sovereignty*, p. 19.

<sup>143</sup> Redacción Proceso, “Al MUCA, la exposición ‘Tijuana Sessions’ presentada en arco”. (último acceso: 20 abril 2021)

<sup>144</sup> Almela, “ARCO’05, Techne digital mexicana”, s/p. (último acceso: 20 abril 2021)

mercado bursátil del arte.<sup>145</sup> El concepto en torno al cual se organizó la curaduría es la telemática, término acuñado por Simon Nora y Alain Minc. Representa la posibilidad de crear redes de comunicación por medio de ordenadores, involucra a las tecnologías de la interacción, entre seres humanos, la mente humana y sistemas artificiales de inteligencia y percepción.<sup>146</sup> Lo que la muestra proponía era una lectura acerca del cambio en la dinámica de la creación artística y el proceso creativo. Dicho cambio se explica de la siguiente manera en la hoja de sala de la muestra: “Tanto la obra como el espectador están ubicados en una especie de “dataspace”, que representa ese espacio inmaterial generado por la simbiosis humano/ordenador dentro del cual es posible definir un proceso creativo complejo e inmersivo.”<sup>147</sup> En noviembre del mismo año, la exposición se llevó a cabo también en el Laboratorio de Arte Alameda, en el marco del Festival *Transitio\_MX05*.

### *inSite\_05*

La última edición de *inSite* Tijuana/San Diego se llevó a cabo en 2005 bajo la dirección de Osvaldo Sánchez. Después de ello, el espacio de producción e investigación de arte contemporáneo se trasladó a la ciudad de México bajo el nombre de Casa Gallina con un enfoque hacia proyectos que retomaran prácticas cotidianas, bajo propuestas de trabajo que involucran a comunidades locales de la colonia Santa María de la Ribera.<sup>148</sup> Para la última intervención sobre la frontera, se propuso un giro de la noción que se tenía en las ediciones anteriores: en lugar de imaginar el espacio como un territorio absoluto, los artistas participantes se aproximaron a la frontera como un espacio que se constituye y es constitutivo de relaciones y prácticas sociales.<sup>149</sup> Los proyectos de intervención de la edición 05, partían de las siguientes preguntas ¿Si los espacios fronterizos son condiciones y procesos que ordenan y producen segregación espacial, de que manera se pueden rastrear las rupturas de tal orden? ¿Cómo se pueden abrir las posibilidades del intermedio?<sup>150</sup> Para una mayor exploración del intermedio, durante el proceso de investigación del proyecto se enfatizó

---

<sup>145</sup> Almela, *ob. cit.* s/p. (último acceso: 20 abril 2021)

<sup>146</sup> Roy Ascott, “Is there love in the telematic embrace?”, *Art Journal* 49, núm. 3 (1990): pp. 241–47.

<sup>147</sup> Priamo Lozada, “Dataspace: del objeto observado al sujeto participante” (Laboratorio de Arte Alameda, 2005), Centro de Documentación Priamo Lozada.

<sup>148</sup> Sally Stein, “Looking Backward and Forward: A Preliminary Historical Conversation about inSite”, en *[Situational] Public, InSite\_05*, 2005, p. 425.

<sup>149</sup> Donna Conwell, *ob.cit.*, p.9.

<sup>150</sup> *Idem.*

el proceso de flujo de peatones, bicicletas, automóviles y autobuses a través de la frontera de San Ysidro-Tijuana (el punto de cruce más intenso), así como los procesos de vigilancia y filtros de entrada para cada una de las filas. Donna Conwell, en su ensayo para el catálogo de inSite\_05, subraya la movilidad como eje conceptual para la comprensión de la frontera, así varias de las piezas comisionadas proponían diversas lecturas del flujo unidireccional de movilidad fronteriza, y su sustitución por una movilidad circular en la que distintas relaciones económicas y sociales se entrecruzan e intervienen en los procesos de ordenamiento social, y del performance identitario al atravesar la frontera.<sup>151</sup>

### *Proyecto Juárez*

En este contexto de violencia e incertidumbre social, se produce *Proyecto Juárez*, como iniciativa de la Asociación Civil El Palacio Negro. El proyecto comienza en 2006 como un proyecto de arte público internacional. Con el objetivo de analizar las estructuras de poder desde la mirada masculina, a partir de obras *in-situ* que buscaran abrir un debate acerca de la situación socioeconómica y política en la que se encontraba la ciudad. El proyecto surge como iniciativa de la curadora Mariana David. La curadora decidió articular el proyecto de manera que las obras que se produjeran fueran piezas generadas *in-situ* para el espacio público. Por tanto, los artistas participantes residieron en Ciudad Juárez por periodos que variaban de un par de semanas a tres meses. Durante las estancias, tuvieron contacto con activistas locales, académicos, estudiantes y artistas de la ciudad. Visitaron los monumentos, maquiladoras, cabarés, hospitales, universidades y archivos, además de pasar tiempo con los ciudadanos y asistir a charlas acerca de la situación socioeconómica y política de la región.<sup>152</sup>

Así como sucedió en otras ciudades en las que se comienzan a abrir espacios vinculados al arte contemporáneo, como Monterrey, Guadalajara, o Mérida, Puebla realizó un esfuerzo enfocado al encuentro del arte contemporáneo con las nuevas tecnologías, en el cual participaron distintas personalidades de la escena artística de la Ciudad de México. En *Plataforma Puebla 2006* se llevaron a cabo 32 eventos en distintas sedes, en los que se mostró el trabajo de más de cien artistas.

---

<sup>151</sup> *Ibidem*, p. 21.

<sup>152</sup> *Ibidem*, pp. 10–11.

Los distintos Nodos a partir de los cuales Príamo Lozada y Bárbara Perea estructuraron la curaduría fueron: Intervenciones, Nuevas Tecnologías, Información, Sonic Lounge, Video Lounge, Conciertos y Catálogo. En la ex fábrica textil, La Constancia Mexicana se concentró el Nodo Nuevas Tecnologías, la sala de video, y algunas intervenciones.<sup>153</sup> *Almacén de Corazonadas* (pulse room) fue la instalación propuesta por Rafael Lozano-Hemmer para Plataforma, consistía en una serie de 200 lámparas de tungsteno, que estaban conectados a un sensor de signos vitales, el cual registraba el pulso de las personas que se acercaban a interactuar con la pieza y el ritmo de ese pulso que encendía y apagaba la lámpara se trasladaba a una de las lámparas, de tal manera se almacenaban los latidos de quienes interactuaban con la pieza. Lozano-Hemmer fue el representante oficial del Pabellón de México en la edición 52 de la Muestra Internacional de Arte de la Bienal de Venecia en 2007.

El proyecto curatorial, también a cargo de Príamo Lozada y Bárbara Perea se tituló *Algunas cosas pasan más veces que todo el tiempo*, y se montó en el Palazzo Soranzo Van Axel. La exposición estuvo conformada por seis instalaciones creadas con hardware y software diseñado específicamente para las obras que requerían de la interacción y del dialogo con el espectador para su visualización y activación. De acuerdo con el diario *La Jornada* la participación de México costó un millón 90 mil dólares, aportados por instituciones públicas y privadas.<sup>154</sup> Después de una ausencia de más de 50 años, México volvió a participar en la Bienal de Venecia, es relevante destacar el despliegue tecnológico que la obra de Lozano-Hemmer implicó como representación del arte contemporáneo de México a nivel global. Lo cual remite a los esfuerzos que al interior del país se estaban realizando por posicionar al país en una agenda internacional y fomentar en el imaginario nacional el binomio arte-tecnología como signo de disponibilidad de recursos tecnológicos, así como la consolidación de un capitalismo cognitivo y neoliberal. Además de ello, era importante para el Estado voltear la mirada hacia los esfuerzos de inversión en conjunto por la iniciativa privada en materia de cultura, en lugar de dar cabida a información acerca del aumento de violencia debido a la guerra contra el narcotráfico.

---

<sup>153</sup> Almela, “Plataforma 2006. Nuevas Tecnologías”. (último acceso: 20 abril 2021)

<sup>154</sup> Carlos Paul, “México vuelve a la Bienal de Venecia tras una ausencia de más de 50 años.”, *La Jornada*, el 6 de junio de 2007, sec. Cultura, <https://www.jornada.com.mx/2007/06/06/index.php?section=cultura&article=a07n1cul>. (último acceso: 17 marzo 2021)

### *La meca de la cultura digital: “la suavicrema”*

La inauguración se llevó a cabo el 16 de septiembre de 2012, a pesar de las protestas que se realizaron en el perímetro de la valla que protegía la construcción. En la inauguración, Calderón resaltó el simbolismo del monumento como “la unidad de la nación por encima de nuestras diferencias y particularidades”.<sup>155</sup> De acuerdo con una nota publicada por *La Jornada*, el costo del proyecto pasó de 400 millones a más de mil millones de pesos, pesa 1,700 toneladas y está hecha de paneles de cuarzo y un sistema de sujeción e iluminación.<sup>156</sup> Debajo de la estructura se encuentran dos sótanos, que se destinaron al Centro de Cultura Digital (CCD), a cargo del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes bajo la dirección de Grace Quintanilla, el recinto se inauguró un día antes de la Estela de Luz con un concierto de música electrónica. El espacio cuenta con una sala de cine con tecnología 3D y capacidad para 120 personas, con funciones de hasta 12 horas y programación de la Cineteca Nacional. Se inauguró también con un foro para artes escénicas, una sala de exposiciones, un espacio con alta tecnología para arte sonoro y arte lumínico, llamado el Memorial y una cafetería-restaurant. Se invirtieron 15 millones de pesos, más gastos de operación y mantenimiento.

De acuerdo con lo establecido en su sitio oficial,<sup>157</sup> el CCD se dedica a la producción, formación, comunicación y reflexión sobre nuevas manifestaciones culturales, sociales y económicas, que surgen a partir del uso cotidiano de la tecnología digital. Con un enfoque específico hacia la producción cultural y apropiación de tecnológicas mediante plataformas digitales y el propio espacio físico, principalmente dirigidos a jóvenes. Con el objetivo de fomentar la adopción de tecnologías y el intercambio de conocimiento, la generación de un modelo enfocado en el recurso tecnológico como generador de valor, así como a la producción de contenidos y a la creación de redes. El trabajo del CCD se divide en 7 áreas: educativa, tecnologías libres, la web, e-literatura, juego, comunicación e inmersión. El laboratorio de inmersión y realidades mixtas se dedica a la exploración de estímulos multisensoriales para el estudio y reflexión sobre el estado actual de los medios inmersivos. En este espacio se ofrecen encuentros, talleres y muestras además de un programa de residencias para artistas.

---

<sup>155</sup> Ángeles Cruz Martínez, “Inaguran Estela de Luz, ‘icono de la ciudad capital’”, *La Jornada*, el 1 de agosto de 2012, sec. Política, <https://www.jornada.com.mx/2012/01/08/politica/002n1pol>. (último acceso: 19 de abril 2021)

<sup>156</sup> *Idem*.

<sup>157</sup> “El CCD”. <https://centroculturaldigital.mx/el-ccd> (último acceso: 19 de abril 2021)

Mientras que algunos artistas continuaron trabajando sobre temáticas ya recurrentes en el ámbito contemporáneo como la introspección, la memoria y la dialéctica entre la realidad y la ficción, otros comenzaron a buscar especializarse en el dominio de la técnica y el lenguaje digital, el conocimiento de *software* y de códigos informáticos se volvió vital para los artistas multimedia, tanto para la producción de imágenes como para su desarrollo teórico.<sup>158</sup> La idea constante que propone Monreal Ramírez es la del productor audiovisual de las artes electrónicas y digitales, una forma de subjetivación híbrida, caracterizada por la convivencia del trabajo manufacturero sobre la materia plástica propio del modernismo artístico en México, y un naciente trabajo inmaterial centrado en la manipulación de datos y propio de un capitalismo cognitivo que se empezó a insertar en los modos de producción del arte contemporáneo a finales de los años noventa.<sup>159</sup>

A diferencia de otros espacios institucionales que se abrieron con el fin de fomentar la experimentación con tecnología, el CCD presenta una vocación diversa no enfocada en su totalidad en las prácticas artísticas, sino que se avoca al giro cultural y hacia las llamadas industrias creativas, insignias del capitalismo cognitivo y neoliberal. El recinto marca el inicio de un nuevo ciclo tanto para la experimentación con tecnología, así como para la producción artística y cultural. La producción de proyectos que se plantean desde el CCD se configura ya no desde el encuentro entre arte culto y medios de comunicación como sucedía a finales de los años 90, o desde la idea del proyecto que comenzó a tomar fuerza en el CMM, sino que la producción cultural por la que apuesta el CCD es 1) Generar un modelo alternativo que no se enfoca en el recurso tecnológico sino en su uso como generador de valor. 2) Crear conciencia en la ciudadanía del valor social, económico y cultural que genera su producción de información y acción en el espacio digital. 3) Empoderar a los jóvenes y mejorar sus capacidades de uso y producción de información digital en provecho a su desarrollo profesional y económico. 4) Crear ambientes digitales sanos, interactivos y útiles, que brinden a la comunidad la capacidad de potenciar las competencias individuales a través del desarrollo colectivo. 5) Crear modelos innovadores de gestión, producción y uso de la red, adaptando y adoptando prácticas emergentes.<sup>160</sup> La tecnología como generador de valor

---

<sup>158</sup> Gabriela Méndez Cota y Alberto Lopez Cuenca, “Beyond Rebellion of the Net: Infrastructural Commoning as Critical Cultural Literacy”, *Critical Arts*, pp. 24-38.

<sup>159</sup> Monreal Ramírez, *Máquinas para Descomponer la Mirada*, p. 242.

<sup>160</sup> “El CCD”. <https://centroculturadigital.mx/el-ccd> (último acceso: 19 abril 2021)

cotidiano, y no solamente desde un discurso estético o formal, aunado a ello las herramientas con las que se experimentan no remiten de manera inmediata a prácticas pictóricas o de artes visuales, sino que proponen una nueva categoría y especialización en cuanto a los lenguajes artísticos que se pueden generar a partir de la experimentación con ramas de la tecnología, como la robótica, códigos de programación, los videojuegos o la realidad virtual. Las posibilidades de procesos digitales y electrónicos que los nuevos recursos tecnológicos permiten han terminado por borrar las fronteras entre arte, cultura, experimentación tecnológica o producción de conocimiento.

A partir de la configuración del campo de los nuevos medios en el arte contemporáneo, se puede comprender como es que las prácticas experimentales e intermediales se legitimaron gradualmente y ganaron aceptación en los circuitos oficiales. Este giro neoliberal hacia lo audiovisual comienza en 1994, con la creación del Centro Multimedia y cierra en 2012 con la creación del Centro de Cultura Digital, a partir de este espacio comienza una relación distinta hacia los nuevos medios, estos ya no implican solo lo audiovisual, sino que la experimentación tecnológica comienza a poner en juego otro tipo de lenguajes y medios digitales vinculados a los códigos de programación, realidad aumentada o al internet. El siguiente apartado propone un desarrollo teórico sobre la intermedialidad y el campo expandido del arte, específicamente sobre el lugar que la videoinstalación como práctica fronteriza ocupa en este emplazamiento conceptual.

### *1.5 La videoinstalación como intermedialidad*

La videoinstalación propone una exploración múltiple y simultánea de distintas nociones de espacio, como se menciona previamente, se inscribe conceptual y experimentalmente en coyunturas similares a las de las zonas fronterizas, como lugares de indeterminación y contacto entre distintos modos de organización, su materialidad se encuentra en el límite entre la escultura y el cine en sus formas expandidas. Las piezas que se estudian en el capítulo 2, se sitúan en este periodo temporal, en el que la noción de frontera neoliberal, indeterminada y atravesada por la violencia se hace presente en la práctica de la videoinstalación, especialmente en aquellas obras que abordan el concepto de frontera tanto temática como experimentalmente, por ello a continuación se propone un desarrollo sobre la conceptualización teórica de la videoinstalación como una práctica artística intermedial y expandida.

Abordar la noción de intermedialidad es significativo para la presente investigación ya que, a partir de esta bisagra conceptual, la videoinstalación se puede comprender como un espacio intermedio entre dos prácticas artísticas que se han transformado debido al uso de medios audiovisuales y la forma en que éstos han modificado los procesos de producción. Para Rajewsky,<sup>161</sup> existen tres categorías desde las cuales se puede estudiar la intermedialidad: 1) la intermedialidad como transcripción medial (ej. adaptaciones cinematográficas de novelas literarias); 2) la intermedialidad como combinación de medios, donde prácticas artísticas tradicionales se mezclan con las nuevas tecnologías; 3) la intermedialidad como referencialidad a otros medios (ej. referencias en un texto a una película o viceversa). Para estudiar las videoinstalaciones, la segunda categoría propuesta permite comprender la intermedialidad como un dispositivo en el que cada medio aporta su propia materialidad y ambos contribuyen a construir y a significar un emplazamiento híbrido. Esta noción de intermedialidad se aproxima a lo que, en la década de los sesenta, Dick Higgins propuso. Para Higgins<sup>162</sup>, el término intermedia permitía referirse al nuevo tipo de prácticas artísticas que surgían de la experimentación entre distintos medios tradicionalmente usados en el arte. El término no trataba únicamente sobre la combinación de técnicas sino que también apuntaba hacia la conformación de un nuevo espacio intersticial desde el cual surgían nuevas operaciones creativas que no podían ser categorizadas como un único medio.<sup>163</sup> Por ello, la intermedialidad se puede comprender como el espacio necesario de conexión entre medios que hace posible sus respectivas funciones y genera la posibilidad de nuevas formas de relación no previstas de antemano.<sup>164</sup> A partir de lo anterior, el concepto de intermedialidad en una videoinstalación es comparable con la noción de frontera que proponen Giudice y Giubilaro<sup>165</sup> como un ente dinámico en constante significación, a partir de las intervenciones artísticas o políticas que se conjuntan en ella. Ellas explican la interrupción producida por las prácticas artísticas en la lógica fronteriza, de la siguiente manera:

---

<sup>161</sup> Irina Rajewsky, “Intermediality, intertextuality, and remediation: A literary perspective on intermediality”, *Intermedialités: histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques/Intermediality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*, núm. 6 (2005): pp. 43–64.

<sup>162</sup> Dick Higgins, “Statement on intermedia”, *Dé-coll/age (décollage)* (1967) p. 6.

<sup>163</sup> Renato Bermudez Dini, “No es lo que parece: intermedialidad ontología relacional y ensamblaje en el activismo artístico latinoamericano del siglo XXI”, *caiana* segundo semestre, núm. 17 (2020), p. 150.

<sup>164</sup> *Ibidem.*, p. 151.

<sup>165</sup> C. Giudice y C. Giubilaro, *ob.cit.*, p. 81.

Los artistas llenan la línea fronteriza con visiones y experiencias incomparables con sus restricciones, provocando grietas dentro del sistema. Sus intervenciones son tácticas, no estratégicas: al posicionarse en el lugar del otro, interrumpen la lógica fronteriza y escenifican visiones y posibilidades alternativas.

Las fronteras son dinámicas no sólo por su estructura interna sino también por que pueden ser perpetuamente resignificadas y negociadas por los cuerpos en movimiento. Se pueden entender como espacios de interacción cuyos significados se performan a través de los cuerpos que las atraviesan.<sup>166</sup> Al igual que en las fronteras, los cuerpos en movimiento a través de una videoinstalación implican una ocupación temporal de un espacio intersticial que apunta, al menos, a su inscripción en dos lugares a la vez, el espacio físico de la pieza, así como el espacio representado mediante pantallas; la dimensión escultórica/arquitectónica de la obra; y la dimensión cinematográfica. Es el espacio intermedio o la construcción del cuerpo que le atraviesa, que responde a la condición incierta y fronteriza de las videoinstalaciones.

El espacio intersticial funge como puente para que las respectivas funciones de cada medio generen la posibilidad de nuevas formas de relación no previstas. Dicha interacción permite comprender la intermedialidad también como un concepto polimorfo que apunta no sólo a la integración sino a la constante transformación de medios previamente existentes.<sup>167</sup> En este sentido, para Mondloch,<sup>168</sup> las videoinstalaciones se pueden entender como ambientes escultóricos participativos en los que la experiencia temporal y espacial del observador en el espacio expositivo, en relación con los objetos presentes, conforman la obra de arte. Nuestra postura al respecto es que el formato de la videoinstalación es un ejemplo de estas hibridaciones de medios, la composición del formato se posiciona en el espacio fronterizo entre el cine y la escultura en sus formas expandidas.

### *El campo del arte expandido*

---

<sup>166</sup> Ursula Biemann, "Performing the Border", en *Globalization on the Line* (New York: Springer, 2002), p. 105.

<sup>167</sup> Bermúdez Dini, *ob. cit.*, p. 151.

<sup>168</sup> Mondloch, *ob. cit.*

De acuerdo con Rosalind Krauss, el arte contemporáneo se caracteriza por una condición post-media, en la cual la constitución heterogénea del video marcó el colapso de la noción ontológica de la “especificidad del medio”.<sup>169</sup> Así como Krauss, otros autores han señalado la hibridación que se generó en las prácticas artísticas durante las últimas décadas del siglo XX, gracias a los medios electrónicos.<sup>170</sup> Los inicios de la videoinstalación se ubican históricamente en un periodo de transformaciones entre las formas de medios tecnológicos que comenzaban a formar parte del arte contemporáneo dentro de las instituciones museísticas. En 1967 el crítico e historiador Michael Fried escribió “Art and Objecthood”<sup>171</sup> para la revista *Artforum*, en el cual sometía a crítica una problemática relación entre el minimalismo y su “condición teatral”. Afirmaba que la supervivencia de la escultura y la pintura recaía en su capacidad para derrotar al teatro, entendiendo por teatralidad las características del arte al abordar la relación entre el espectador como sujeto y la obra como objeto, una relación que se establece en el tiempo y tiene una duración. A partir de las siguientes tres tesis argumenta sobre la forma en que sensibilidad moderna se refleja en las artes y su relación con el teatro:

- 1) El éxito, e incluso la supervivencia de las artes, depende cada vez más en su habilidad para derrotar al teatro... ha hecho sentir la drástica necesidad de establecer una relación diferente con su audiencia.<sup>172</sup>
- 2) El arte se degenera conforme se aproxima a la condición teatral. El teatro es el denominador común que une la diversidad de actividades, y eso distingue a dichas actividades de la diferencia radical del arte moderno.<sup>173</sup>
- 3) Los conceptos: calidad y valor, -- hasta el punto en que son centrales para el arte, o para el mismo concepto de arte – son significativos, o completamente significativos, solo dentro de las artes individuales. Aquello que se encuentra entre las artes es el teatro.<sup>174</sup>

La experiencia del arte minimalista consideraría al objeto como parte de la situación en la que se incluye al espectador, en conjunto con los elementos que establecen relaciones “fuera de la

---

<sup>169</sup> Rosalind Krauss, “Two moments from the post-medium condition”, *October*, p. 55.

<sup>170</sup> R. Bermúdez Dini, *ob.cit.*, p. 150.

<sup>171</sup> Michael Fried, “Art and Objecthood”, *Artforum* 5(10) (1967): pp. 12–23.

<sup>172</sup> *Ibidem.* p. 139.

<sup>173</sup> Fried, *ob. cit.*, p. 141.

<sup>174</sup> *Ibidem.*, p. 142.

obra”, como el espacio, la luz, y el campo de visión del observador.<sup>175</sup> Dichas condiciones físicas crean una situación extendida que requiere de participación por parte del espectador, como un sujeto concreto y vitalmente complejo. En este sentido, el objeto se vuelve menos importante y lo central de la situación sería el cuerpo del sujeto y su experiencia, en lugar de percibir objetos, se debe percibir a sí mismo como parte de una situación. El aporte crítico de Fried, sumado a lo que para Krauss implicó el campo expandido del arte, abren una ventana de posibilidad para la interpretación y entendimiento de las obras de videoinstalación, específicamente para abordar su dimensión medialmente fronteriza.

Por su parte Krauss, en su ensayo “Sculpture in the Expanded Field”,<sup>176</sup> argumenta que la escultura moderna surge bajo una nueva condición, la falta de especificidad de un emplazamiento, así como el desplazamiento del pedestal, el cual tradicionalmente complementaba la vocación monumental de la disciplina escultórica y fungía como mediador entre el sitio y el signo que representaba la escultura.<sup>177</sup> Su falta de especificidad constituye la condición itinerante de la objetualidad de la obra, es decir, su condición negativa, que produce el monumento como una abstracción autorreferencial.<sup>178</sup> Para Krauss, los parámetros estructurales de la escultura, la arquitectura y el *landart* atravesaron la noción de escultura posmoderna que comenzaba a difundirse en Estados Unidos durante el periodo de posguerra.<sup>179</sup> Sin embargo, su aporte para definir la escultura posmoderna implica un entramado más complejo: para ella, el campo expandido surge al problematizar el conjunto de oposiciones entre escultura, arquitectura y paisaje, entre las que se suspende la categoría moderna de escultura.<sup>180</sup> Para caracterizar la ruptura histórica de esta red conceptual, Krauss ubica su condición de escultura expandida dentro del periodo posmoderno, y ofrece como ejemplos las obras de Robert Morris, Robert Smithson, Richard Serra o Walter de María, entre otros. Krauss ubicó la función de su trabajo en términos paisajísticos, las esculturas como marcadores de sitios, es decir, de acuerdo con su permanencia y manipulación de

---

<sup>175</sup> *Ibidem.*, p. 144.

<sup>176</sup> Rosalind Krauss, “Sculpture in the expanded field”, *October* 8 (1979): pp. 31–44.

<sup>177</sup> *Ibidem.*, p. 33.

<sup>178</sup> *Ibidem.*, p. 34.

<sup>179</sup> *Ibidem.*, p. 36.

<sup>180</sup> *Ibidem.*, p. 38.

la experiencia arquitectónica que proveían en el espacio que ocupaban, así como sus condiciones abstractas de apertura y cierre hacia la realidad del espacio dado.<sup>181</sup>

Durante la posmodernidad, el dominio de un medio o una técnica en específico por parte del artista no eran las condicionantes que definían una práctica artística.<sup>182</sup> En lugar de ello, lo relevante recaería en la relación de operaciones lógicas, en un conjunto de términos culturales.<sup>183</sup> Por lo tanto, el campo expandido permitiría un sinfín de relaciones abiertas a la exploración artística sin tener que definirse por las condiciones que algún medio en particular dicta. La práctica posmoderna ya no se organizaría a partir del medio y su materialidad, sino por el universo de términos de tensión entre ellos. De acuerdo con las condiciones que presente el espacio dado, un artista puede utilizar distintos medios. Así, la estructura del campo expandido que propone Krauss abre una aproximación hacia el estudio de las forma artísticas a partir de las condiciones de posibilidad de la coyuntura cultural y de las estructuras lógicas, en lugar de estudiar la forma desde una genealogía histórica.<sup>184</sup> Al igual que la escultura expandida, el formato del cine surge a partir del desplazamiento de la especificidad de sitio, en este caso la sala cinematográfica, que se reconfigura con elementos adicionales a los de la sala tradicional.<sup>185</sup> La adaptación e inclusión institucional de un modelo cinematográfico al interior del museo conllevó cambios en el montaje museístico y en la relación del espectador con la obra. Para comprender mejor la disrupción del espacio en su tradición de exhibición a partir de la imagen en movimiento, Andrew Uroskie explica la transición formal en *Between the black Box and the white Cube: expanded Cinema and postwar Art*.<sup>186</sup> Los experimentos del arte cinético contribuyeron a una serie de transformaciones en la idea y el formato de la galería en los años 60. Las nociones hegemónicas del tiempo históricamente estático en el espacio de exhibición se interrumpieron.<sup>187</sup> Al mismo tiempo, la relación del arte con la ingeniería dio pie a una nueva admiración por una estructura versátil cuya significación estética

---

<sup>181</sup> *Ibidem.*, p. 41.

<sup>182</sup> *Idem.*

<sup>183</sup> *Ibidem.*, p. 42.

<sup>184</sup> *Ibidem.*, p. 44.

<sup>185</sup> Gene Youngblood, *Expanded cinema* (Dutton New York, 1970).

<sup>186</sup> Uroskie, *Between the black box and the white cube*.

<sup>187</sup> Escobedo Contreras, “*Historiografía del video arte mexicano a través de un recorrido de tres décadas de producción*”, p. 6.

y conceptual continuó adquiriendo relevancia en los siguientes años e implicó la integración de la noción de la “caja negra” a la concepción de “cubo blanco” que implicaba el espacio exhibitivo.<sup>188</sup>

Mientras que el cubo blanco presenta la noción inmaculada del espacio de exhibición del arte moderno que presenta una obra como totalidad,<sup>189</sup> la caja negra implementa los mecanismos de la sala cinematográfica que se dirige hacia el espectador a partir de la fragmentación de la atención. La noción de un ambiente oscuro con una sola fuente de luz que marca la atención del espectador nació al mismo tiempo que el psicoanálisis: el cine se entendía como un desdoblamiento de imágenes al igual que la mente yuxtaponía el tiempo y el espacio para crear su propia realidad a partir de fragmentos de la vida cotidiana.<sup>190</sup> Esto propondría una forma de entrada a las profundidades del inconsciente, lo cual no había agradado a los críticos culturales.<sup>191</sup> En lugar de ser una forma de escape de la realidad, el cine tenía la capacidad de transformar el encuentro con ella a partir de la radical yuxtaposición del aparato espectacular con la realidad. En este sentido, la experiencia fenomenológica se dividiría en dos formas de espacio, el que se puede navegar físicamente mediante el cuerpo y aquél que se habita sólo mediante la identificación imaginativa.<sup>192</sup> Esta simultaneidad de espacios generaría un ir y venir de la atención del espectador, entre el mundo físico y material de la galería y el cinemático, y esto no solamente se debería a que el aparato llamaría la atención sobre sí, su propia materialidad o sus mecanismos de operación, sino también porque trasladaría al fetichismo que acompaña a la pantalla cinematográfica hacia la sala del museo.<sup>193</sup>

### *La videoinstalación*

Al hilo de este argumento de Uroskie, la videoinstalación se emplazaría en el límite institucional de dos espacios de exhibición distintos, el cubo blanco y la caja negra, cada uno constituyendo una relación específica con el espectador y abordando su subjetividad mediante

---

<sup>188</sup> *Ibidem.*, p. 7.

<sup>189</sup> Brian O’Doherty, “Inside the white cube: The ideology of the gallery space, expanded edition”, *Berkeley, Los Angeles, London*, 1999.

<sup>190</sup> *Idem.*

<sup>191</sup> Uroskie, 83.

<sup>192</sup> *Idem.*

<sup>193</sup> *Idem.*

discursos estéticos que apuntan en distintas direcciones. Así, para Kate Mondloch<sup>194</sup> las videoinstalaciones se pueden entender como ambientes escultóricos participativos en los que la experiencia temporal y espacial del observador en el espacio expositivo, en relación con los objetos presentes, conforman la obra de arte. Lo central de esta práctica sería la activación del espacio, no los objetos por sí solos, los cuales están diseñados para desdoblarse en el tiempo en vez de ser percibidos por completo en un momento. Debido a esta última condición, las instalaciones hechas con pantallas enfatizarían la experiencia ambiental y su vínculo con la temporalidad y espacialidad de la obra de arte, así como el proceso de encuentro entre el cuerpo del sujeto espectador y el objeto tecnológico. La incorporación de las pantallas o de la imagen en movimiento a la sala de exposición implicó distintas transformaciones institucionales y conceptuales a lo largo de varias décadas. La pantalla como dispositivo tecnológico ha organizado e informado el modo en que se experimentan algunas obras de arte contemporáneo, pues plantea una forma diversa de interacción en comparación a la interfaz común de las pantallas<sup>195</sup> fuera de la galería.

Alison Butler<sup>196</sup> argumenta que después de los años 60 y 70, la videoinstalación manifestó un giro deíctico hacia una concepción mutable y compleja del emplazamiento de la galería, como respuesta al desarrollo cultural y tecnológico. El término griego *deixis* refiere a palabras que dependen del contexto para precisar su significado, incluyendo los adverbios “aquí” y “ahora”, además de pronombres como “yo” y “tú”. Tanto la *deixis* como el índice se encuentran fuertemente vinculados, casi al límite de ser intercambiables en la estética del cine.<sup>197</sup> Estos dos conceptos sólo se entrelazan en la temporalidad implícita. La cual apunta hacia el espacio externo a la pantalla (con el fin de indicar algún evento pasado), se direcciona la atención hacia el cuadro mismo, como el límite entre todo y nada, y este se encarga de señalar hacia donde debe mirar el espectador. La condición deíctica que propone Butler, enfatizaría la experiencia ambiental, así como el proceso

---

<sup>194</sup> Mondloch, Kate. 2010. *Screens: Viewing media installation art*. University of Minnesota Press. p. 13

Su investigación contribuye a las teorías sobre arte y medios masivos al analizar la relevancia de las pantallas en el contexto institucional de las artes visuales. Mondloch (2010) afirma que los estudios teóricos e históricos sobre cine, son inadecuados para analizar las video instalaciones en un contexto expositivo, pues estas suponen una fusión entre lo cinematográfico y lo artístico-escultórico.

<sup>195</sup> Kate Mondloch, “Be Here (and There) Now: The Spatial Dynamics of Screen-Reliant Installation Art”, *Art Journal* 66, núm. 3 (septiembre de 2007): p.24.

<sup>196</sup> Butler, Alison. 2010. “A deictic turn: space and location in contemporary gallery film and video installation”. *Screen* 51 (4): pp. 305–323.

<sup>197</sup> Doane, M. A. 2007. “The Indexical and the Concept of Medium Specificity”. *Differences* 18 (1): pp. 128–52.

de encuentro entre el cuerpo del sujeto espectador y el objeto tecnológico conforme este recorre el espacio expositivo, es ahí donde aparece la cualidad ambiental/escultórica y participativa que Moncloch señala. Quien al igual que morse afirma que la experiencia y atención del espectador se orienta a través de los dispositivos de la imagen, es decir las pantallas que pautan el ritmo y la temporalidad de las videoinstalaciones

Por su parte Margaret Morse<sup>198</sup> propone que cada videoinstalación implica un experimento en el diseño de un aparato representativo de la propia cultura, una disposición de maquinas que proyectan a la imaginación hacia el mundo, además, su circulación y dispositivos de imagen orientan la experiencia visual y quinesésica del espectador. Mientras que para Alison Butler<sup>199</sup> es posible que la proliferación de instalaciones con pantallas ha disipado el efecto crítico de la obra y se ha trasladado a una contradicción espacial, la cual aparece como síntoma de una subjetividad dislocada de la época, en la que la atención no se encuentra por completo “aquí o allá”. Esta propuesta teórica respalda lo que Mondloch propone como doble espectaduría (spectatorial doubleness), y consiste en la dinámica espacial del espectador al interior de las videoinstalaciones, en la cual las obras exploran la naturaleza compleja de la visión mediada, en la cual se le pide al espectador que este presente tanto en el espacio de la galería como, en el espacio virtual de manera simultánea.<sup>200</sup>

Al dispersar la atención a través de los espacios de las pantallas que coexisten e incluso compiten con el espacio de exhibición, ciertas instalaciones basadas en pantallas generan un fuerte efecto disruptivo que parte de esta tensión existente entre el espacio virtual de la pantalla y el espacio físico de la galería. Podría pensarse esta característica como una forma de abstraer la atención del espectador hacia un imaginario que está en otro lugar, similar a la antigua noción del cuadro como una ventana que penetra el espacio.<sup>201</sup> En el arte de nuevos medios, las formas deícticas presentan tendencias contradictorias, las múltiples ventanas requieren que el usuario se mueva entre varios marcos de referencia deícticos, con una multiplicidad de perspectivas que

---

<sup>198</sup> Morse, Margaret. 1990. “Video installation art: The body, the image, and the space-in-between”.

<sup>199</sup> Butler, Alison. *Ob. Cit.* pp. 305–323.

<sup>200</sup> Kate Mondloch, *ob.cit.* p. 20.

<sup>201</sup> Brian O’Doherty, “Inside the white cube: The ideology of the gallery space, expanded edition”, *Berkeley, Los Angeles, London*, 1999, p. 18.

implican una presencia no solo en el aquí y allá, sino en el después y ahora, es decir la atención del espectador debe oscilar entre distintos espacios y tiempos, dentro y fuera de la o las pantallas, del mismo modo que la condición de existencia contemporánea, en la cual, la noción de presencia se fragmenta. La manera en que los espectadores experimentan las obras basadas en pantallas presenta un despliegue del efecto crítico de relación que establece el espectador con estos dispositivos visuales al interior de la galería. Las videoinstalaciones atraen la atención hacia dicha relación cotidiana que se genera en la interacción de los usuarios con las pantallas, la cual se ha normalizado.<sup>202</sup> De tal modo esta práctica artística presenta una oportunidad para explorar la materialidad intermedial de dicha experiencia.

Es bajo estas circunstancias que se genera una transformación también en las condiciones institucionales que alojaban este tipo de obras, con la hibridación de procesos y prácticas, así como la experimentación tecnológica las galerías comienzan a configurar sus espacios, y a tomar en cuenta los requerimientos técnicos que este tipo de obras necesitaba, pasando de la noción del cubo blanco a la caja negra. La cual consistía en un espacio de la galería totalmente oscuro, equipado con proyectores y/o pantallas. La experiencia de estos espacios de exhibición aludía a la experiencia cinematográfica, y se designaron como los espacios adecuados para exhibir el arte basado en pantallas. En ellos la atención del espectador oscila entre el mundo físico y material de la galería y el mundo virtual de la pantalla. Trasladando al fetichismo que acompaña a la pantalla cinematográfica hacia la sala del museo.<sup>203</sup> A partir de este formato la relación de la obra/objeto con el sujeto/espectador adquiere una dimensión distinta, de acuerdo con Michael Fried, dicha relación otorga a la obra un carácter teatral en el que dicha relación se establece en el tiempo y tiene una duración.

Distintos autores especializados en la teoría e historia de las videoinstalaciones enfatizan la singular relación que se establece entre la obra y el espectador y el efecto disruptivo que las múltiples pantallas generan. Siguiendo a Mondloch, las instalaciones hechas con pantallas enfatizarían la experiencia ambiental y su vínculo con la temporalidad y espacialidad de la obra de arte. La particular configuración de este tipo de obras funge como un espacio intermedial o

---

<sup>202</sup> Kate Mondloch, *ob.cit.* p.17.

<sup>203</sup> Uroskie, Andrew V. *ob.cit.*.

fronterizo, que se posiciona entre la escultura y el cine en sus formas expandidas. Al fragmentar la atención del espectador a dos lugares a la vez, la videoinstalación adquiere una dinámica espacial que, a la cual Butler llamó: condición deíctica, y Mondloch doble espectaduría, ambas argumentan que en una videoinstalación la atención del espectador se divide en dos lugares a la vez, por un lado se presenta el espacio físico de la galería que se despliega de manera espacial y constituye el aspecto escultórico/arquitectónico de la pieza, mientras que en las pantallas dirigen la atención hacia un espacio virtual, un imaginario que está en otro lugar, similar a la antigua noción del cuadro como una ventana que penetra el espacio.<sup>204</sup>

Finalmente, para Margaret Morse, las videoinstalaciones son una disposición de máquinas que proyectan la imaginación hacia otro mundo mientras que orientan la experiencia visual y kinestésica del espectador en el espacio de la galería. Además de mostrar un aparato representativo de la propia cultura, un experimento de representación de la época, en la que la atención se encuentra fragmentada y en la experiencia cotidiana se naturaliza el uso de las pantallas, las videoinstalaciones abren una posibilidad para cuestionar la mediación que proveen dichos dispositivos. Partir de las implicaciones de la intermedialidad y el campo expandido del arte, específicamente de la hibridación que se generó a partir del cine y la escultura en sus formas expandidas, así como de las distintas teorías que argumentan sobre la condición deíctica que la experiencia de la videoinstalación genera, y como esta se resignifica a lo largo del recorrido del cuerpo que la atraviesa, provee las circunstancias teóricas para estudiar la relación de esta práctica artística con el concepto de frontera, específicamente con las fronteras del neoliberalismo globalizado. Es por ello por lo que, se propone partir de dos casos de estudio, que se articulan a partir de distintas nociones de frontera, pero durante el mismo periodo, dos videoinstalaciones que tanto temáticamente como conceptualmente llaman la atención sobre las condiciones de vida en zonas fronterizas en la época de la globalización, como lugares de indeterminación y contacto entre distintos modos de organización política y prácticas cotidianas. Cada uno de los casos permite explorar la condición intermedial y fronteriza, como marcador de condiciones híbridas, tanto en términos formales, así como en cuanto al contexto y proceso de producción y conceptualización.

---

<sup>204</sup> O'Doherty, "Inside the white cube", p. 18.

Sin duda la histórica relación que existe entre Estados Unidos y México ha influido sobre la percepción de la frontera y al interior del país. Este espacio indeterminado y atravesado por la violencia ha resignificado las intervenciones políticas y artísticas que se emplazan en los límites geográficos. En el México neoliberal, las fronteras como espacios dinámicos y constantemente resignificados por los cuerpos que le atraviezan, comenzaron a configurar un imaginario conceptual en el arte contemporáneo, especialmente después del TLCAN que tuvo un papel importante en la transformación de los modos de producción, circulación y exhibición del arte que se producía desde y sobre México. La globalización se hizo presente en las prácticas artísticas y la configuración de sus circuitos de exhibición e institucionalización a nivel internacional. Lo cual se puede argumentar a partir de los distintos eventos que se enuncian en el presente capítulo, como procesos institucionales que legitimaron las producciones artísticas que comenzaban a experimentar con el arte de nuevos medios, especialmente con recursos audiovisuales. Esta forma altamente mediatizada que comienza a permear y a transformar los espacios oficiales ejemplifica las condiciones de producción de la era en las cuales se sitúan. Un periodo de neoliberalización global, en la que lo audiovisual configura una forma de producción que apunta hacia el fomento de la experimentación tecnológica, la automatización y los ambientes altamente mediatizados en los que la proliferación de pantallas comienza a naturalizarse en la vida cotidiana. Es por ello que la videoinstalación, provee las condiciones formales y conceptuales para estudiar dicho fenómeno.

El concepto de intermedialidad se vuelve clave para la exploración de esta práctica artística, que se propone como paradigmática del neoliberalismo global. Esto debido tanto a su formalidad como al tipo de temáticas que los trabajos que se estudian más adelante presentan. Por un lado la videoinstalación se sitúa en el campo expandido del arte y se propone como una práctica fronteriza, que funge como metáfora de la noción de frontera neoliberal, en la que la indeterminación y la violencia se encarna y se resignifica en el cuerpo que la atravieza, configurando una forma de experiencia altamente mediatizada que exige una fragmentación de la atención del espectador. Proponiendo dos o más lugares a la vez, por un lado sitúa al cuerpo y a la experiencia sensorial en el espacio físico de la galería, mientras que al mismo tiempo direcciona la atención del sujeto hacia un espacio virtual, que se muestra mediante múltiples pantallas de manera simultánea. Dicha condición fronteriza y deíctica que esta forma artística presenta responde a la experimentación y apropiación de tecnología, por parte de los artistas, la cual abrió un espacio de experimentación con la combinación de medios, donde prácticas artísticas tradicionales se

comenzaron a mezclar con nuevas tecnologías. Como señala Krauss<sup>205</sup>, la exploración artística se abrió a un sin fin de posibilidades, en las que la materialidad y la técnica dejaron de definir las condiciones de producción, y exhibición. En lugar de organizar la práctica artística de acuerdo con la especificidad del medio, su formalidad y conceptualización se generaban a partir de las tensiones entre los distintos medios que componían la obra, así como de operaciones lógicas, en torno a la coyuntura cultural del momento.

---

<sup>205</sup> Rosalind Krauss, *ob.cit.* p. 44.

## *Capítulo 2. Experimentos desde la frontera: Risas enlatadas y Tinieblas*

En el capítulo anterior se apuntaron algunos aspectos del contexto sociopolítico mexicano reciente, así como algunas de las líneas teóricas desde las que se abordará la videoinstalación como emplazamiento fronterizo en este trabajo. Desarrollar los acontecimientos relevantes, como exposiciones, instituciones, proyectos y cambios en el entorno político, así como el acceso a recursos tecnológicos, permite situar de un modo más elaborado las formas que toman las prácticas y procesos artísticos, además del proceso de institucionalización del arte de nuevos medios en México. A partir de ello es posible emplazar los trabajos que se abordarán en este capítulo en un plano de análisis más profundo respecto a los procesos de producción conceptual y de exhibición en los que se despliegan. Un aspecto clave y necesario de rescatar del capítulo anterior es el de la frontera como ente representativo de la indeterminación característica del régimen neoliberal. La videoinstalación como práctica artística fronteriza e intermedial nos permitirá interrogar al aparato fronterizo que se resignifica a través del cuerpo dispuesto en ambas videoinstalaciones.

Su carácter intermedial abre la posibilidad para estudiar su configuración híbrida, que se encuentra en el campo expandido de la escultura y el cine. Es por ello que enfatizar la videoinstalación a partir de su objetualidad, que se desdobra en el tiempo y espacio, así como de su configuración a partir de pantallas que despliegan imágenes en movimiento y su composición escultórica/ambiental opera como punto de partida para un análisis más profundo sobre cada uno de los trabajos. En el presente capítulo se abordará la forma en que dichas condiciones intermediales se pueden explorar a través de las distintas exposiciones en las que participaron, así como en su proceso de conceptualización y producción. En cada una de las exposiciones, las obras se montaron de diversas maneras, con la implicación de que generaron distintos ambientes en los que la experiencia de la obra se desdoblaba, evidenciando su carácter situado y flexible.

Además de abordar las transformaciones formales que las piezas tuvieron en sus diferentes presentaciones, en los siguientes apartados se precisa el contraste entre ambas piezas, a través de la exploración sobre los procesos de investigación y el contexto de producción de cada una de ellas. Mientras que el trabajo de Okón, financiado fundamentalmente por la iniciativa privada, muestra una frontera ficticia, que apunta hacia las condiciones de vida y trabajo abstracto, de una

zona fronteriza entre dos Estados-nación, y aborda las condiciones precarizadas, propias del neoliberalismo globalizado, el trabajo de Aragón despliega una frontera vivida, fronteras municipales en las que se insertan experiencias familiares y personales. Para cada uno de los casos, es importante conocer de manera general los temas, técnicas y prácticas que enmarca la producción artística de cada uno de los autores. Al tener una idea general del tipo de temáticas que abordan y los medios que materializan su producción, se puede ubicar cada una de las obras en un contexto más amplio que permite enmarcar la pieza en la trayectoria del autor, además de insertar la conceptualización de la obra en la especificidad o hibridación de medios que la articulan. A partir de ello es posible comenzar a abordar las distintas mediaciones que configuraron cada una de las videoinstalaciones, así como la forma en que dichos montajes varían y conforman distintas experiencias intermediales, deíctas e inmersivas. Como se menciona previamente, cada una de las videoinstalaciones presenta una noción distinta de la frontera, por lo que analizar cada una de ellas permite mostrar el carácter escurridizo e indeterminado de la frontera neoliberal. Finalmente para cada uno de los casos se estudia el sonido y su particular papel en la articulación de la experiencia del espectador, como un ente invisible que ordena y guía la atención.

### *2.1. Enlatando a Bergson: Emplazando la videoinstalación en un contexto de violencia y globalización neoliberal*

En respuesta a la invitación de la curadora Mariana David para participar en Proyecto Juárez en 2007, Yoshua Okón conceptualizó y produjo la videoinstalación *Risas enlatadas*. La dinámica de Proyecto Juárez consistía en invitar a artistas extranjeros y nacionales a residir durante algunos meses en la ciudad para generar proyectos de intervención *in situ*. Como ya se ha señalado en el capítulo previo, debido a las implicaciones geopolíticas del concepto de frontera para el arte contemporáneo, estas zonas liminares se convirtieron en sitios recurrentes para la generación de conocimiento y la experimentación artística, donde los excluidos de los procesos globales sobreviven en condiciones precarias.<sup>206</sup> Durante diversas estancias en Ciudad Juárez, Okón se interesó particularmente por el rol de las maquiladoras en la ciudad y su lugar en el entramado de la explotación y precariedad laboral.

---

<sup>206</sup> Mariana, David, *Proyecto Juárez: arte público desde la verticalidad*.

Ciudad Juárez puede concebirse como un espacio liminar, una entrada o salida que define territorios, el orden y significado de este espacio específico responde a su condición fronteriza y delimitante entre dos Estados-nación, cada una con contextos históricos distintos. Valenzuela ejemplifica la forma en que las fronteras organizan las relaciones transfronterizas y conforman una delimitación legal-espacial entre naciones.

Los Estados nacionales mantienen importantes fortalezas pues actúan como ejes definitorios de proyectos sociales y como referentes organizadores de adscripciones identitarias y culturales que poseen un papel relevante en la conformación de sentidos y significados de vida, al tiempo que funcionan como sistemas de clasificación social.<sup>207</sup>

Bajo dichas circunstancias geopolíticas genéricas, Ciudad Juárez se volvió un espacio de conflicto, desigualdad y precariedad debido a una serie de factores como su regulación aduanal; su concentración de empresas maquiladoras con precarias condiciones laborales; los recurrentes feminicidios y su ubicación clave para el narcotráfico.<sup>208</sup> Las maquiladoras, instaladas estratégicamente en esta ciudad, habilitaron una dinámica de comercio internacional en el que se produce mano de obra barata bajo un sistema que opera sin hacer valer los derechos laborales de quienes trabajan ahí, fomentando la explotación laboral bajo las condiciones del capitalismo globalizado. Las maquiladoras surgieron de un programa iniciado en 1965, a partir del aumento del desempleo causado por la cancelación del “programa bracero”, que había permitido el trabajo temporal y agrario de mexicanos en Estados Unidos. Debido a las exenciones fiscales y arancelarias, así como al bajo costo de la mano de obra, muchas empresas estadounidenses comenzaron a instalarse en México, aunque, a pesar de estar establecidas en el país, respondían a las necesidades de consumo de Estados Unidos, y su impacto en la producción económica de México fue muy bajo.<sup>209</sup>

Las empresas transnacionales han impuesto una regulación laboral al margen de la Ley Federal del Trabajo, donde la “flexibilización” del trabajo, así como el despido de obreros y

---

<sup>207</sup> José Manuel, Valenzuela, “Transfronteras y límites liminales”, *Transfronteras: Fronteras del mundo y procesos culturales*, p.18.

<sup>208</sup> Mariana David, *ob.cit.*

<sup>209</sup> Alberto López Cuenca, “El desarraigo como virtud: México y la deslocalización del arte en los años 90”, p. 20.

obreras es una situación común.<sup>210</sup> Su sector obrero obedece a una gran porción de migrantes que ven en ellas la oportunidad para acceder a un salario, prestaciones y seguro social, a cambio de intensos ritmos de trabajo, y prolongadas jornadas laborales, con regresión de derechos y sin organización sindical.<sup>211</sup> Debido a la historia de Ciudad Juárez como centro manufacturero de empresas transnacionales y lugar de migrantes, se percibe no tanto como parte de un Estado-nación normado, sino como un sistema capitalista desregulado. Atendiendo a la videoinstalación *Risas enlatadas*, se mostrará la forma en que la violencia neoliberal en un sentido muy amplio es parte sustancial de la articulación de la pieza. Situándola en Proyecto Juárez, que surge de un esquema de políticas culturales neoliberalizadas, y dada su condición altamente mediatizada, se indagará en su carácter fronterizo e intermedial, el cual se estudia a lo largo de las distintas exposiciones en las que participó.

En lugar del prometido progreso y nuevas condiciones de competencia, así como el aumento de oportunidades de inversión, el Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN) trajo consigo un incremento de violencia económica, social, material y simbólica.<sup>212</sup> Ciudad Juárez, la comunidad fronteriza más grande del mundo,<sup>213</sup> encarna de modo singular las consecuencias de la apertura de fronteras para el flujo de bienes y servicios. La frontera se convirtió en la institución que capitaliza las diferencias entre las mercancías y las personas, al asegurar el libre flujo de bienes, sin embargo, detiene el libre flujo de personas. Para la dinámica fronteriza, el cruce de mercancías apunta hacia una buena relación entre vecinos, mientras que la libre circulación de personas es criminalizada y vigilada.<sup>214</sup> La ciudad es el punto de encuentro entre los estados de Chihuahua, Nuevo León y Texas. Para 2007, debido a la industria maquiladora, Juárez se había posicionado como el líder nacional en generación de empleos.<sup>215</sup> Este fenómeno generó un incremento migratorio hacia esta ciudad y hacia Estados Unidos, y causó un acelerado crecimiento demográfico.<sup>216</sup> El estudio realizado por el Consejo Nacional de Población (CONAPO) en 2002 situó a Ciudad Juárez como una de las dos ciudades con mayor crecimiento

---

<sup>210</sup> Sergio Sánchez y Patricia Ravelo, “Cultura obrera en las maquiladoras de Ciudad Juárez en tiempos catastróficos”, p. 19.

<sup>211</sup> Sánchez y Ravelo, *ob.cit.*, p. 20.

<sup>212</sup> M. David, *ob.cit.*, p. 20.

<sup>213</sup> Ursula Biemann, “Performing the Border”, en *Globalization on the Line* (New York: Springer, 2002), p.108,

<sup>214</sup> U. Biemann, *ob.cit.*, p. 108.

<sup>215</sup> M. David, *ob.cit.*, p. 20.

<sup>216</sup> Idem.

de población y con un índice muy alto de migración. De acuerdo con los índices de marginación, “[l]a concentración excesiva de individuos en zonas marginadas de las ciudades se asocia generalmente a la segregación espacial de la población en condiciones de pobreza, ya que puede exacerbar problemas sociales como la delincuencia y la deserción escolar”.<sup>217</sup>

La transformación que ha sufrido Ciudad Juárez en las últimas décadas ha afectado la oferta de empleo en la industria ganadera y algodonera, debido a las implicaciones de la incorporación de las maquiladoras textiles, y su vínculo tanto con la guerra contra el narcotráfico, como con los crecientes feminicidios.<sup>218</sup> Como resultado, la ciudad sufre de una fuerte presencia militar y un decrecimiento en el perfil de las oportunidades laborales de los jóvenes, las cuales se reducen a plantas de ensamblaje, a las filas de la policía o a las del crimen organizado.<sup>219</sup> Las diversas tecnologías de control fronterizo y trabajo que se han instalado en la ciudad se imponen violentamente sobre la visión, vigilancia y poder sobre los cuerpos<sup>220</sup> de quienes habitan esta ciudad. La frontera como ruta de comercio es el punto de cruce para múltiples tipos de mercancías, las cuales incluyen el tráfico humano, contrabando y tráfico de drogas ilegales hacia el norte y armas de fuego hacia el sur.<sup>221</sup> Quienes trabajan en las maquiladoras tienen prohibido organizarse, de ahí que por lo general estas plantas de ensamblaje prefieran contratar mujeres, a las que se considera más dóciles e incapaces de organizar sindicatos, además de ello, las intimidan con un sistema de interconectividad entre la red de maquiladoras, en el cual circulan listas negras con los nombres “enemigos” de la maquila, el de personas que buscan alterar las condiciones laborales.<sup>222</sup> Ciudad Juárez como laboratorio neoliberal mostraba la concreción del lado oscuro de la globalización. La violencia del lugar no era un acontecimiento aislado, era consecuencia de decisiones que se toman desde la política y el sector empresarial a nivel internacional.<sup>223</sup>

---

<sup>217</sup> César, Bistrain Coronado, “Revisión de los índices de marginación elaborados por el Conapo”, *Estudios demográficos y urbanos*, pp. 175–217.

<sup>218</sup> M. David, *ob. cit.*, p. 21.

<sup>219</sup> Matadero Madrid “PROYECTO JUÁREZ Catorce artistas reflexionan sobre la masculinidad, el ejercicio de la violencia y el poder vertical”.

<sup>220</sup> U. Biemann, *ob.cit.*, p. 105.

<sup>221</sup> M. David, *ob. cit.*, p. 20.

<sup>222</sup> U. Biemann, *ob. cit.*, p. 106.

<sup>223</sup> *Idem.*

En este contexto de violencia e incertidumbre social, se produce Proyecto Juárez como una iniciativa de la Asociación Civil El Palacio Negro,<sup>224</sup> que la curadora Marian David creó como organización no gubernamental para poder recibir donaciones deducibles de impuestos e impulsar el financiamiento del proyecto, que comenzó en 2006 con el objetivo de analizar las estructuras de poder desde la mirada masculina a partir de obras *in situ* que abrieran un debate acerca de la situación socioeconómica y política en la que se encuentra la ciudad.<sup>225</sup> Los artistas invitados residieron en Ciudad Juárez por periodos que variaban de un par de semanas a tres meses. Durante las estancias, tuvieron contacto con activistas locales, académicos, estudiantes y artistas de la ciudad. Visitaron los monumentos, maquiladoras, cabarés, hospitales, universidades y archivos, además de pasar tiempo con los ciudadanos y asistir a charlas acerca de la situación social y política de la región.<sup>226</sup>

El punto central del proyecto era crear un paralelismo entre esta ciudad y otros lugares en el mundo que también sufren la voracidad del capitalismo y del comercio liberalizado, lo que no se pretendía era retratar a la ciudad como la semilla de todo mal, sino fomentar la empatía con los residentes locales y mostrar como las formas de vida están globalmente conectadas, sin espectacularizar los asesinatos como los medios masivos lo estaban haciendo, pero contextualizando la violencia y rastreando sus vínculos con las causas políticas y socioeconómicas de la frontera.<sup>227</sup> La decisión de convocar solamente a artistas hombres respondía a que el proyecto pretendía mostrar la manera en la que el patriarcado y la masculinidad, entendidas como condiciones biológicas y culturales, configuran las estructuras de poder. Desde el punto de vista de David, las mujeres son sólo un grupo dentro de los varios grupos sociales vulnerables.<sup>228</sup> Como ella misma enfatiza:

En Juárez, al final la violencia se ejerce desde diferentes maneras y son formas de violencia verticales, que corresponden a categorías masculinas porque lo masculino se defiende con las mismas categorías como se ejerce la violencia: verticalidad, uso de la fuerza,

---

<sup>224</sup> T. Islas Weinstein, *ob.cit.*, p. 14.

<sup>225</sup> S, Sierra, “‘Proyecto Juárez’ exhibe la globalización”, en *El Universal*, s/p. (Consultado 3/12/20)

<sup>226</sup> *Ibidem*, pp. 10–11.

<sup>227</sup> *Ibidem*, p. 11.

<sup>228</sup> *Idem*.

desequilibrio, competencia. Son preceptos que se venden como lo masculino; en nuestra sociedad el hombre es el que no se raja, el que puede ejercer la autoridad y la fuerza.<sup>229</sup>

Las visitas a Ciudad Juárez para la gestión del proyecto comenzaron en 2005, cuando los feminicidios eran un tema urgente en la ciudad y la violencia de género se transformó en violencia generalizada. Desde la organización del proyecto se buscaba tejer redes pertinentes con las instancias locales, tanto culturales como académicas con el fin de que el proyecto no se construyera sobre el vacío, y que al mismo tiempo mantuviera una autonomía en relación con las agendas políticas y los intereses de grupos culturales y organizaciones de la sociedad civil.<sup>230</sup> Los artistas tuvieron total libertad sobre el tipo de obra que producirían, así como sobre la duración y la cantidad de estancias necesarias en la ciudad o los lugares que visitarían. Supuestamente, así podrían desarrollar un conocimiento más profundo de lo que era Ciudad Juárez en esa coyuntura histórica, presenciar las forma en que la violencia y el ejercicio de poder se traduce a los distintos modos de relaciones sociales, hablar con las personas acerca de sus vivencias y percepción del espacio público, además de recorrer la ciudad para observar la forma en que la organización urbana y su arquitectura encarnan las condiciones de inseguridad y crimen a lo largo del día. Conferirles dicha libertad a los artistas respondía a la necesidad de garantizar un desarrollo orgánico de las distintas propuestas artísticas.<sup>231</sup>

Quienes participaron en el proyecto fueron Artemio, Carlos Amoraes, Gustavo Artigas, Paco Cao, Jota Castro, Colectivo Democracia, Iván Edeza, Antonio de la Rosa, Enrique Ježik, Ramón Mateos, Yoshua Okón, Santiago Sierra y Artur Zmijewski. El hecho de que una curadora joven pudiera convocar a este grupo de artistas respondía a una coyuntura temporal: como ya hemos visto, a mediados de los 2000 el arte contemporáneo de México ya había comenzado a tener auge a nivel global. Los principales organismos que aportaron recursos para que se llevara a cabo el proyecto fueron el Patronato de Arte Contemporáneo (PAC), la Embajada Española de México y la Agencia Española de Cooperación Internacional. Además de ellos, las galerías que representaban a algunos de los artistas contribuyeron con una parte importante del presupuesto.<sup>232</sup>

---

<sup>229</sup> *Idem.*

<sup>230</sup> M. David, *ob.cit.*, p. 21.

<sup>231</sup> *Idem.*

<sup>232</sup> *Idem.*

Por otra parte, debido a la magnitud del proyecto así como a la trayectoria de los artistas seleccionados, la curadora anticipó que lo que fuera que se produjera iba a circular eventualmente en bienales, ferias de arte y exposiciones alrededor del mundo, lo que ayudaría a difundir lo que estaba sucediendo en Ciudad Juárez.<sup>233</sup> Aludir al exterior del país era un factor importante en el proceso, ya que además de la producción de las piezas, los artistas también tendrían una interacción con la población de Ciudad Juárez, a manera de proceso formativo para los artistas locales, y los alumnos de la carrera de Artes Visuales de la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez (UACJ).<sup>234</sup> Dada la falta de galerías y fondos de la ciudad, Proyecto Juárez pretendía también generar ingresos para fondear proyectos producidos por la comunidad local, sin embargo, eso no se logró, pues la mayoría de los proyectos locales que las comunidades concibieron no se materializaron, como videos, una estación de radio, paginas web y talleres, entre otras cosas.<sup>235</sup>

Hacia el final de 2007, Mariana David y los artistas que conformaban el proyecto se fueron de la ciudad debido a una serie de eventos desafortunados, como el robo de la *van* de David, además de que la violencia en la ciudad aumentó y, con ello, las cifras de asesinatos. Durante noviembre de 2007, comenzó una lucha entre los carteles de Sinaloa y Juárez, y se reportaron 318 asesinatos para finales del año debido a esta serie de acontecimientos.<sup>236</sup> Dado el ambiente de violencia que había en la ciudad, el proyecto no pudo tener el cierre que se esperaba y tampoco se organizó posteriormente exposición alguna de éste en Ciudad Juárez. El siguiente año fue aún peor: 2008 cerró con un record histórico de asesinatos en Chihuahua, 2,400 en total, de los cuales 653 se perpetraron en Ciudad Juárez.<sup>237</sup> Dos años después, David decidió resucitar el proyecto al organizar una exposición en el marco de las conmemoraciones por la Independencia y la Revolución de 2010. Con el apoyo de Itala Schmelz, una filósofa y crítica cultural quien en el momento dirigía el Museo de Arte Carrillo Gil, el museo accedió a realizar la exposición y decidió vincularla con las celebraciones oficiales. Como otros trabajadores de la cultura, Schmelz buscaba posicionar al museo como un sitio de contestación de las conmemoraciones oficiales, sabía que

---

<sup>233</sup> Sierra, “‘Proyecto Juárez’ exhibe la globalización”, s/p.

<sup>234</sup> *Ibidem.*, p. 15.

<sup>235</sup> *Idem.*

<sup>236</sup> Rubén Villalpando, “En Chihuahua, 2 mil 400 ejecuciones en 2008; la mayoría, en Ciudad Juárez”, *La Jornada*, el 1 de marzo de 2009, sec. Política, s/p, <https://www.jornada.com.mx/2009/01/03/index.php?section=politica&article=004n2pol>. (último acceso: 21 de abril 2021).

<sup>237</sup> *Idem.*

los museos eran unos de los pocos espacios que tenían la libertad para apoyar los proyectos que se desviaban del espíritu patriótico y condescendiente que caracterizaría a otros espacios oficiales.<sup>238</sup>

### 2.1.1. La construcción de Bergson, una organización de la intermedialidad a través de lo cómico.

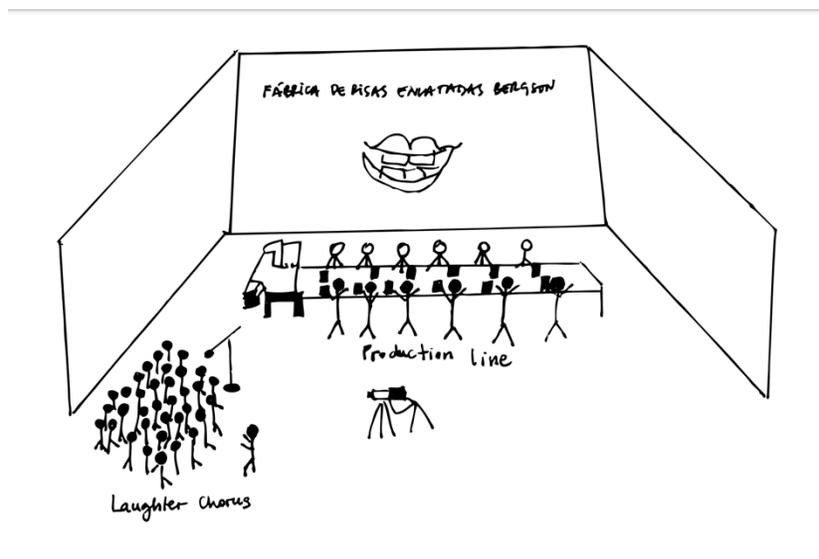


Imagen 13 – Boceto del interior de la fábrica Bergson, 2007, Yoshua Okón. Yoshua Yoshua Okón, Editorial Landucci, 2010, p.232.

Considerando el auge global que el arte contemporáneo de México comenzó a tener con la entrada del año 2000, además de la trayectoria de los artistas seleccionados para Proyecto Juárez, se pretendía que el alcance del proyecto se reflejara a nivel global, en distintos circuitos internacionales. Como se menciona previamente, además de libertad creativa y temporal en cuanto a la duración de las estancias en ciudad Juárez, el tema a trabajar y los actores locales que se involucraban en cada una de las obras que se generaron desde ahí, éstas fueron subvencionadas por donaciones deducibles de impuestos del sector privado. Con un presupuesto de 146,000 pesos mexicanos,<sup>239</sup> la producción de la videoinstalación *Risas enlatadas* partió de una serie de entrevistas y trabajo de campo con trabajadores de maquilas, visitas a maquiladoras y charlas con activistas y colaboradores de organizaciones no gubernamentales de Ciudad Juárez. Las maquiladoras como centros de extracción de trabajo y alienación son el punto de partida para la pieza. Ello, aunado al humor como recurso constante en el trabajo de Okón, genera una coyuntura

<sup>238</sup> T. Islas Weinstein, *ob.cit.*, p. 24.

<sup>239</sup> Yoshua Okón, “Risas enlatadas” *Yoshua Okón*, p. 229.

particular al enmarcarse en las propuestas del filósofo Henri Bergson, quien escribió *La risa: Ensayo sobre la significación de lo cómico*. Debido a ello, la fábrica ficticia en la cual se emplaza la videoinstalación adquiere el nombre de Bergson, un montaje que contrapone la noción de automatismo que, siguiendo al filósofo, alude a la comicidad, mientras que para el cuerpo mecanizado del obrero de la maquiladora produce alienación de las propias emociones. Otro de los aspectos a los que apunta la pieza es la imposibilidad para traducir y reproducir emociones a partir de medios tecnológicos: específicamente la risa, al concebirla como un gesto social que se vincula con el resto de su corpus de trabajo.<sup>240</sup>

Abordar la producción de la pieza permite comprender la noción de trabajo abstracto que se produce no solamente en el objeto terminado que se expone en la galería sino a lo largo del proceso, donde se lleva a cabo otra forma de extracción de trabajo, en este caso afectivo. Además de producir una simulación de la labor en una maquila, el trabajo previo a la grabación y la misma grabación del coro y el aparente enlatado de risas apunta a las condiciones y temporalidades de producción que se da en la captura de afectos. Para la producción de la pieza, Okón rentó una nave industrial que anteriormente se había utilizado como maquiladora y contrató a 45 ex trabajadores de maquilas para conformar un coro, dirigido por Dierk Lueders. Durante dos días de rodaje, se ejecutaron y se registraron cuatro tipos de risas: malvada, sensual, varonil e histérica. En el resto de la nave industrial se montó la simulación de la compañía Bergson, y en la línea de producción se dispuso una banda con un mecanismo supuestamente diseñado para enlatar risas para comedias televisivas. “Se desarrollaron todos los aspectos de una imagen empresarial con la finalidad de lograr una detallada construcción de una maquiladora falsa que produce *Risas enlatadas* para comedias hollywoodenses”.<sup>241</sup>

---

<sup>240</sup> *Idem.*

<sup>241</sup> Y. Okón, “Risas enlatadas, 2009”.



Imágenes 14, 15 y 16 – Proceso de producción y rodaje del coro de risas. Del libro Yoshua Okón, 2010, Editorial Landuci, p.236,244.

Los trabajadores de la fábrica vestían uniformes color azul marino con el logotipo de la compañía bordado al frente y una red en la cabeza. Además de los actores no profesionales y el director de coro, la producción de la pieza requirió de tres camarógrafos, un productor, dos asistentes de producción, dos personas para el equipo de arte, un sonidista, un vestuarista, un editor y un fotógrafo.<sup>242</sup>

La imagen icónica de “risas enlatadas” es un rostro que genera el sonido de una risa sin reír, como metáfora de consumo. Proyecta prosperidad vs. el trasfondo oscuro que implica el consumo de los productos. Esto conforma la dimensión simbólica de la pieza. Mientras que existe otra dimensión real sobre la cual recae el trabajo técnico que implica la

<sup>242</sup> Y. Okón, *ob.cit.*, p. 229.

producción de la obra y sobre ésta se interviene para lograr el efecto deseado en los actores que participaron en las grabaciones.<sup>243</sup>

Por su parte, la videoinstalación consiste en 3 proyecciones de video de 11:41 minutos, que muestran la grabación del coro de risas, en el cual se yuxtaponen imágenes de la línea de producción del enlatado de risas, monitores en los que se muestra un video de 9:56 minutos que alude a los videos corporativos de comunicación interna de motivación personal para los trabajadores de las maquilas, que fue producido por Infomaquila, una productora de videos para maquiladoras. Además de los elementos de video, el montaje de la obra también está compuesto por una mesa larga con anaqueles, un par de percheros con los uniformes de la fábrica, y varias latas con una etiqueta roja con un diseño hecho a partir de distintas ilustraciones de bocas que ríen y, debajo de ellas, la leyenda *canned laughter* o *risas enlatadas*. El conjunto de todos estos elementos, simulan la línea de producción de una fábrica. Durante las exposiciones el montaje de la pieza puede variar, además de los tres canales de video en algunas ocasiones se colocan los monitores sobre las mesas con anaqueles, mientras que en otras sólo se proyectan los tres canales de video, además de ello, el acomodo de los distintos elementos cambia de acuerdo con los espacios de exposición.



Imagen 17 – Detalle del montaje de RE en Via Farini, 2009.



Imagen 18 – Detalle del montaje de RE en el Museo Amparo, 2017.

En algunas de las versiones de la videoinstalación, las latas están conectadas a audífonos en los que se puede escuchar el tipo de risa que supuestamente contienen (Imagen 17). Las latas se ubican en distintos lugares, la mayoría se encuentran sobre la mesa y alrededor de los monitores, mientras

<sup>243</sup> Y. Okón, Risas enlatadas, *entrevista personal*.

que en algunas versiones las latas se apilan sobre el piso (Imagen 18). En los tres canales de video que se proyectan sobre la pared, se muestra a los trabajadores de la maquila durante la producción de las risas enlatadas, intercalando imágenes de planos abiertos que muestran al coro y planos cerrados que solo encuadran las caras de sus integrantes mientras ríen, seguidas de imágenes de la línea de producción, y encuadres que detallan el proceso de enlatado y los artefactos que permiten el proceso industrial. Otros encuadres enfatizan las nulas expresiones faciales de los trabajadores durante la ejecución repetitiva que realizan. De acuerdo con Okón, lo más complejo de la producción fue lograr que durante el rodaje del coro los trabajadores generaran un sonido de risas sin reír.<sup>244</sup> En entrevista personal, Okón describe cómo al iniciar el trabajo de grabación se encontraban contentos por lo que implicaba el trabajo, pero conforme avanzaba la grabación esto cambiaba paulatinamente.



Imagen 19 – Fotogramas de la videoinstalación *Risitas enlatadas*, del libro Yoshua Okón, 2010, Editorial Landuci, p.248,249.

<sup>244</sup> Y. Okón, *Risitas Enlatadas*, entrevista personal.

[...] al inicio había un ambiente festivo y lo que se buscaba era generar este contraste de la cara que no ríe, pero genera una risa, después de varias horas de trabajo la filmación se vuelve aburrida, y fue justo eso lo que ayudó a que se lograra el efecto necesario, ya cuando los trabajadores estaban cansados y hartos fue que se obtuvo esa risa sin una cara que ríe.<sup>245</sup>

En los monitores que muestran el video de Infomaquila, se yuxtaponen imágenes de paisajes con frases motivacionales como: “Puedes tener el peor de los trabajos, pero si a ti te gusta lo convertirás en el más preciado de todos”, seguidas por imágenes de comunicación interna de la fábrica, como anuncios del empleado del mes, o saludos al personal de administración. *Risas enlatadas* presenta tanto los procesos de mecanización y “esclavitud” en la era de la globalización como la imposibilidad de transmitir y reproducir emociones a través de medios electrónicos.<sup>246</sup> Las particularidades de cada uno de los diversos modos en los cuales se ha montado la pieza y las distintas experiencias inmersivas e intermediales que de éstos se desprenden se desarrollarán a detalle más adelante en el texto.

### 2.1.2. La práctica artística de Yoshua Okón: “El humor es una estupenda herramienta para abordar temas incómodos”

Aquello que se detona a partir de la experimentación de Okón con el humor y su retrato de las formas que toma el capitalismo globalizado son ejes centrales tanto en *Risas enlatadas* como en su producción en general. Antes de abordar a profundidad las distintas formas que toma la pieza, es pertinente esbozar de manera general el trabajo de Okón, así como sus metodologías y prácticas. Como se verá, su forma particular de trabajar incluye a actores y recursos técnicos y conceptuales del video y la instalación para reflexionar sobre las heterogéneas manifestaciones del neoliberalismo.

Yoshua Okón fue uno de los artistas que surgió de la escena alternativa de la ciudad de México, debido al rezago institucional, así como a la falta de lugares para exponer sin la mediación

---

<sup>245</sup> Y. Okón, *Risas enlatadas*, entrevista personal.

<sup>246</sup> Y. Okón, “Risas enlatadas, 2009”.

y control institucional,<sup>247</sup> pues la mayoría de los espacios oficiales no tenían lugar para las prácticas artísticas conceptuales. El arte mexicano de los años 90, especialmente el que se gestaba en los espacios independientes y autogestivos, retomó estrategias del arte conceptual, que priorizaba la acción, la documentación en video o fotografía y los medios mínimos de expresión con la finalidad de favorecer y magnificar la transmisión de significado.<sup>248</sup> En 1993, Yoshua Okón y Miguel Calderón decidieron comenzar La Panadería, un espacio independiente en la colonia Condesa de Ciudad de México, en el se organizaban exposiciones, sesiones de video y performance, presentaciones de revistas y otras publicaciones independientes, así como conciertos y sesiones de DJ.<sup>249</sup> En el periodo de 1994 a 2002 en el que estuvo abierto, el espacio se consolidó como uno de los lugares emblemáticos del arte contemporáneo en México. Algunas de las primeras videoinstalaciones y registros de performances de Okón, que se presentaron en este espacio, muestran los antecedentes de su uso del humor o la ironía para comentar la sociedad de consumo. *Chocorrol* (1997) es un video monocanal que muestra a una perra *french poodle* copulando con un xoloitzcuintle, en forma de oblicuo comentario acerca del racismo en México.<sup>250</sup> Mientras que para *Rinoplastia* (2000), Okón invitó a un grupo de jóvenes adinerados a improvisar e interpretarse a sí mismos, ya que mientras estaban aburridos se dedicaban a inhalar cocaína y agredir desde sus automóviles a peatones de la clase trabajadora.<sup>251</sup> Lo que estos videos y otras piezas de Okón tienen en común es el humor y la desfachatez como herramienta para abordar temas tabú.

Para Okón, el humor es la forma de implicar al espectador como cómplice de los procesos de marginación y desigualdad de los que dan cuenta muchas de sus obras. “El humor es una estupenda herramienta para abordar temas incómodos. Una vez que ya te reíste no tienes más alternativa que afrontar ese lado oscuro de las obras”.<sup>252</sup> Su trabajo se caracterizaría por un mecanismo que confronta al espectador mediante el humor y lo implica como participante en las estructuras de violencia y marginación en un contexto de globalización y capitalismo corporativo.<sup>253</sup> Según Welchman, el corpus de trabajo de Okón se inserta en las inconsistencias de

---

<sup>247</sup> Ruicardo, Pohlenz, “Yoshua Okón”, *ArtNexus*.

<sup>248</sup> Alberto, López Cuenca, “El desarraigo como virtud: México y la deslocalización del arte en los años 90”, p. 12.

<sup>249</sup> MUAC, UNAM, “Spaces, Fond La Panadería”.

<sup>250</sup> Y. Okón, “Chocorrol 1997”, *Yoshua Okón*, 1997.

<sup>251</sup> Y. Okón, “Rinoplastia, 2000”, *Yoshua Okón*.

<sup>252</sup> R. Pohlenz, *ob. cit.*

<sup>253</sup> Ursula, Davila-Villa, “Yoshua Okón: The psychology of power”, *Subtitle*, p. 4.

la historia que intercambia los lugares entre lo importante y lo banal, y deja al descubierto los aspectos más oscuros de la cultura.<sup>254</sup> Okón produciría alegorías explícitas del descontento de la sociedad de consumo, basándose en las relaciones de poder político, cultural y de mercado, así como en las consecuencias y el impacto que ciertos grupos de poder tienen sobre el resto. Cruza de un lado al otro de la frontera sociales para mostrar satíricamente o recrear, por lo general en video, una variedad de comportamientos sociales en los que se pone en marcha un juego de actuación por parte de las personas que contrata para que actúen como sí mismos, en una paradoja de simulación.<sup>255</sup> Para él, la violencia es un efecto secundario de problemas estructurales, es decir, un síntoma del capitalismo corporativo e institucional. En una entrevista para *Aristegui Noticias*, Okón habló sobre la representación de la violencia como problema estructural, al intentar colocarse a sí mismo en el centro y estimular una reflexión crítica sobre el problema, en lugar de espectacularizar y distanciar al espectador del fenómeno.<sup>256</sup>

[...] los temas que a mí me interesa trabajar son la violencia del sistema económico global que se encarna en las personas a través de las estructuras coloniales de poder, y el papel de las empresas transnacionales. Mi trabajo está enfocado en la exploración de la participación de nuestra comunidad como cómplices en la normalización de esta violencia. La crítica que busco generar se dirige hacia los no marginados, los privilegiados y su participación de la violencia, así como el adoctrinamiento por parte de los medios de comunicación. Mi trabajo busca pensar y mirar la violencia como participante, implicando al público espectador como participante de este sistema.<sup>257</sup>

Por lo general, los colaboradores o participantes de sus obras no son actores profesionales a quienes Okón contrata y dirige a estas personas, cuyas experiencias profesionales y personales, por lo general están fuertemente vinculadas con el contenido que cada una de las obras aborda. De acuerdo con Welchman, la forma más definitoria con la que Okón trata los temas en torno a la violencia es a través del proceso que denomina “aplazamiento performativo”:<sup>258</sup> “El artista ha

---

<sup>254</sup> John C. Welchman, “La guerra y la paz (volumen II)”, en *Pulpo/Octopus*, pp.14–72.

<sup>255</sup> R. Pohlenz, *ob.cit.*, p. 115.

<sup>256</sup> Hector, González, En México hay pocos críticos serios de arte contemporáneo: Yoshua Okón, *Aristegui Noticias*.

<sup>257</sup> Y. Okón, Entrevista personal.

<sup>258</sup> J. C. Welchman, *ob.cit.*, p. 16.

establecido su interés en las economías del conflicto social y político como una suerte de sistema operativo en el que conjuga una mezcla atrevida de ironía, supuestos, voyerismo y crítica que subyacen en su metodología de trabajo.”<sup>259</sup> Tal como sucede en *Risas enlatadas*, a través de la crítica y la ironía posiciona y dirige a los actores ante la violencia y sus ejecutantes o víctimas, combinando el género documental con la performatividad de la puesta en escena que borra los límites entre la realidad y la ficción, para lo que recurre a mecanismos de simulación, proyección, memoria y fantasía.<sup>260</sup>

Esta forma de trabajo opera en el límite entre ficción y documentación, como pone de manifiesto también la serie de seis videos *Orillese a la orilla* (1999-2000), en la que pide a un grupo de oficiales de tránsito que improvisen a partir de ciertos escenarios hacia los que él los dirige, en relación con el uniforme que portan, cuestionando la autoridad entre la figura del policía y el civil. En el trabajo de Okón la cámara actúa como un catalizador que detona a los sujetos y los empodera para actuar el personaje asignado, y en el proceso revelan su propia consciencia y percepción.<sup>261</sup> En este juego de espejos, “[l]a cámara hace de cualquiera un turista en la vida de los demás, y eventualmente en la propia realidad.”<sup>262</sup>

En muchas de sus obras, Okón opera la cámara con su mano, sin estabilizador o soporte, lo cual le permite generar un efecto de archivo o documental. Este tipo de manejo de cámara se puede apreciar en *Rinoplastia* (2000), *Orillese a la Orilla* (1999-2000) o *Pulpo* (2011), que consiste en una videoinstalación en la que Okón le pide a un grupo de exguerrilleros, que participaron en la Guerra Civil de Guatemala y son migrantes en Estados Unidos, que reactúen, tácticas militares en el estacionamiento de la tienda Home Depot. Lo cual tiene el propósito de re-simbolizar la zona de combate al lugar en donde se reúnen para buscar trabajo. Otro aspecto formal que se debe destacar del trabajo de Okón es el modo como revela su presencia al seleccionar un punto de vista específico, y construye sobre a la dimensión escultórica que configura el montaje de sus instalaciones.<sup>263</sup> En algunas versiones de *Risas enlatadas*, se lleva al espectador al interior

---

<sup>259</sup> J.C. Welchman, *ob.cit.*, p. 15.

<sup>260</sup> U. Davila-Villa, *ob.cit.*, p. 2.

<sup>261</sup> KADIST, “Yoshua Okón, Canned Laughter”, KADIST.

<sup>262</sup> Susan Sontag, *On Photography*.

<sup>263</sup> Ursula Davila-Villa, “Yoshua Okón: The psychology of power”, en *Subtitle, 1997-2007* (Germany: Städtische Kunsthalle München, 2008), p. 2.

de la fábrica, y a lo largo del recorrido se le posiciona en el lugar que ocupa el trabajador de la maquila, de frente a la mesa con anaqueles que simula la banda de producción. Este último aspecto es importante para involucrar al espectador y posicionarlo críticamente de acuerdo con la distribución espacial de los elementos físicos y en relación con la puesta en escena que se muestra en las pantallas o en las proyecciones.<sup>264</sup> En una entrevista para la revista *Vice*, Okón comentaría que “a través de las obras nos podemos ver a nosotros mismos, incluyéndome a mí”.<sup>265</sup> Prefiere pensarse como un ente interno al contexto de los temas que aborda en su trabajo, no como un voyeur, por lo que espera que el espectador se posicione de igual modo dentro de las problemáticas abordadas, de modo que la obra funcione como un espejo colectivo. Las personas que participan en las obras de Okón funcionan así, como una especie de representantes, ya que las obras no son tanto sobre ellos como individuo como un modo de, a través de ellos, reflejar el mundo.

### *2.1.3. La intermedialidad en Risas enlatadas: configuración de un espacio inmersivo, entre el coro de risas y la fábrica de Bergson.*

El formato de la videoinstalación es un ejemplo de las hibridaciones de medios que se generaron durante la configuración de la audiovisualización neoliberal. Como se explica en el capítulo anterior, durante fines de los años 90 se comenzó a llamar la atención hacia lo audiovisual, tanto en los procesos de producción, como en museos, festivales, e instituciones. Dicho interés creció con la entrada del nuevo milenio, y la proliferación de recursos digitales, la cual, siguiendo a Villota Toyos, esta caracterizada por la omnipresencia de mensajes, códigos, técnicas y formas de representación audiovisual, esto a partir de la universalización de la televisión como medio hegemónico de formación de masas y como forma de trabajo no remunerada, ambos aspectos ocultos bajo la máscara del entretenimiento y del internet como medio de conocimiento y comunicación.<sup>266</sup> Los artistas actúan como causa, transmisión, producto y efecto o consecuencia del estado de las cosas, lo cual no sucede de manera inocente sino que viene dado por un determinado desarrollo tecnológico, que implica cierta relación de poder y dominación, es decir, una ideología.<sup>267</sup> La indeterminación conceptual del espacio en este tipo de obras ejemplificaría el

---

<sup>264</sup> U. Davila-Villa, *ob. cit.*, p.3.

<sup>265</sup> *Idem.*

<sup>266</sup> G. Villota Toyos, “Espectáculo y devenir audiovisual en la escena artística contemporánea”, p. 61.

<sup>267</sup> *Idem.*

carácter indefinido de los espacios fronterizos en la época de la globalización neoliberal. La pantalla funge como una línea divisoria, una frontera virtual entre lo físico y lo conceptual, el cuerpo y la máquina.

Como se señaló en el capítulo previo, el concepto de intermedialidad permite partir de una bisagra conceptual para comprender las videoinstalaciones como un espacio intermedio entre dos prácticas artísticas. Para ello es pertinente retomar a Rajewsky, quien, como vimos, comprende la intermedialidad como una combinación de medios, donde las prácticas artísticas tradicionales se mezclan con las nuevas tecnologías.<sup>268</sup> En el caso de las videoinstalaciones, se mezcla la escultura como práctica, sus formas de espacialidad, con las nuevas tecnologías alojadas tanto en las pantallas que despliega a la imagen en movimiento, como en los sistemas de sonido que generan un ambiente envolvente. Apuntar hacia el carácter intermedial de las obras implica señalar su formalidad fronteriza, que a su vez permite interrogar su emplazamiento en una coyuntura histórica, específicamente en la época del neoliberalismo globalizado, en el que las fronteras responden a una indeterminación y diversidad de relaciones. Es por ello que las intervenciones artísticas, en y desde la frontera, se han vuelto tan significativas para la experimentación en el campo expandido del arte, en el que se generan un sin fin de relaciones abiertas sin la necesidad de tener que definirse por las condiciones que algún medio en particular dicta, como un espacio intersticial que se resignifica a través del cuerpo que la atraviesa.

Debido a lo anterior, es necesario detenerse en el mutante carácter intermedial de las distintas versiones de *Risas enlatadas*. A partir de la caracterización que, como vimos en el capítulo previo, Kate Mondloch hace de las videoinstalaciones<sup>269</sup>, el trabajo de Okón se propone como un ambiente escultórico participativo en los que la experiencia temporal y espacial del observador en el espacio expositivo, en relación con los objetos presentes, conforma la obra. La videoinstalación *Risas enlatadas* operaría como una frontera intermedial entre la escultura y el cine en sus campos expandidos. Por un lado, la dimensión escultórica de la pieza, es decir, la distribución de los monitores y de los distintos elementos que la componen a lo largo del espacio

---

<sup>268</sup> Irina Rajewsky, "Intermediality, intertextuality, and remediation: A literary perspective on intermediality", *Intermedialités: histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques/Intermediality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*, núm. 6 (2005): p. 45.

<sup>269</sup> Kate Mondloch, *Screens: Viewing media installation art* (University of Minnesota Press, 2010).

expositivo ordenan la experiencia corporal del espectador a lo largo de su recorrido y lo posicionan en el lugar del trabajador de la fábrica Bergson. Mientras que la dimensión cinematográfica de la pieza emplaza la atención del espectador en “otro lugar”, en este caso el lugar y momento en que se produce la pieza, como un espectador externo a la fábrica de Bergson. Sin embargo, cada uno de los montajes de la obra propone distintas distribuciones de los elementos y con ello distintas experiencias de la hibridación artística que la intermedialidad activa. En ambos espacios, la obra se desdobra en el tiempo, como parte del proceso de encuentro entre el cuerpo del sujeto espectador y el objeto tecnológico.<sup>270</sup>

A continuación, se presentan las distintas exposiciones en las que *Risas enlatadas* participó, y se desarrolla el modo en que los distintos montajes articularían la experiencia intermedial y el carácter fronterizo de la obra en cada una de las exposiciones. Al situar el cuerpo en el límite entre medios, se resignifican los elementos que componen las piezas y generan diversas conexiones y disyunciones tempo/espaciales. Uno de los aspectos a destacar de la forma fronteriza que adquiere esta práctica es la condición deíctica que concreta a partir de la interacción entre las pantallas y el espectador a lo largo del espacio, la cual fragmentaría la atención del espectador entre el aquí y allá.<sup>271</sup> Como ya se ha apuntado en el capítulo previo, Alison Butler argumenta que después de los años 60 y 70, la videoinstalación manifestó un giro deíctico, hacia una concepción mutable y compleja del emplazamiento de la galería, como respuesta al desarrollo cultural y tecnológico.<sup>272</sup>

Gabi Scardi fue la curadora de la primera exposición en la que *Risas enlatadas* participó, donde la idea de máquina corporativa fue de especial importancia para el discurso curatorial en el recinto Viafarini, en Milán, Italia, durante 2009, en la exposición *DOCVA-Fabbrica del Vapore*. Scardi se interesó específicamente por la forma en que esta obra estudiaba los códigos comunicativos de la imagen corporativa de las maquilas, desde el uniforme hasta el logotipo, así como el criterio que configura el montaje de la fábrica con el fin de que la puesta en escena sea más realista.<sup>273</sup> En el diario *La Repubblica*, la videoinstalación de Okón se describió como

---

<sup>270</sup> K. Mondloch, *ob. cit.*, p. 13.

<sup>271</sup> M. Morse, *ob. cit.*, p. 64.

<sup>272</sup> A. Butler, “A deictic turn: space and location in contemporary gallery film and video installation”, pp. 305–323.

<sup>273</sup> G. Scardi, “Canned Laughter”.

“dedicada al optimismo compulsivo y a la identificación con los valores corporativos, algo cada vez más tragicómico y grotesco en la era de la globalización”.<sup>274</sup> En esta ocasión, el montaje de la videoinstalación a tres canales mostraba en el espacio ficticio y cinematográfico imágenes del coro, la línea de producción y el enlatado de las risas, mientras que en el espacio de la galería se colocó la mesa con anaqueles y en ella se dispersaron latas con etiquetas rojas y cinco monitores que reproducían en *loop* el video de Infomaquila. El aspecto particular de esta exposición fue que algunas de las latas estaban conectadas a unos audífonos en los cuales se podía escuchar el tipo de risa que las diversas latas supuestamente contenían. Por un lado, la interacción auditiva con las latas ocurría en la sala de exposición, mientras que los monitores, al igual que las proyecciones, llevaban la atención del espectador hacia la fábrica Bergson, posicionando al espectador en lugar de los trabajadores de la maquila, quienes reciben los mensajes de optimismo y motivación personal, codificados en el video de Infomaquila.

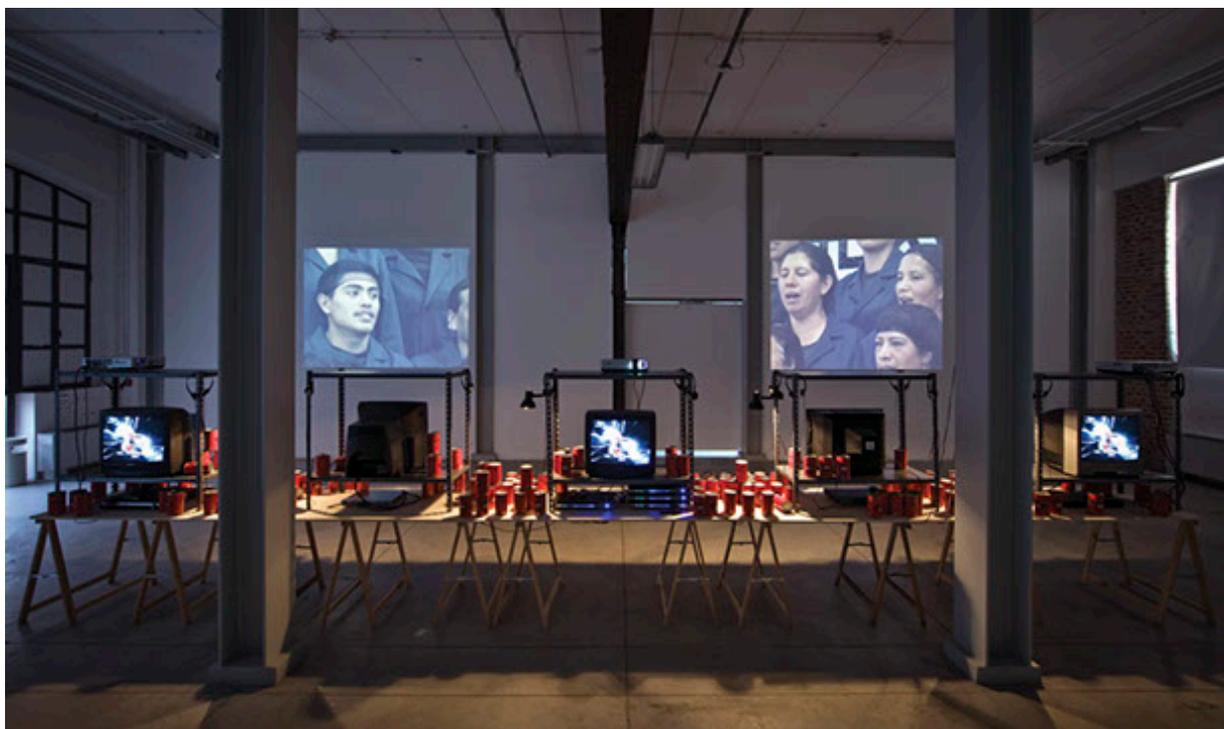


Imagen 20 – Montaje de *Risas enlatadas* para la exposición en Viafarini DOCVA, Fabbrica del Vapore, Milán, 2009.

---

<sup>274</sup> Barbara Casavecchia, “Stappa la lattina e bebeviti una risata”, *La Repubblica*, el 5 de septiembre de 2009, Le Belle Arti edición, sec. Cultura, s/p, [https://www.yoshuaokon.com/assets/16okon\\_cannedlaughter\\_larepublica.pdf](https://www.yoshuaokon.com/assets/16okon_cannedlaughter_larepublica.pdf). (ultimo acceso: 19 de Diciembre 2021)

Para la producción de la pieza, Okón había trabajado con los participantes del coro ejercicios de meditación para simular el tipo de dinámicas que de acuerdo con los exempleados de maquiladoras deben realizar previo a sus jornadas de trabajo. Este momento de la producción se presentó del 11 de diciembre de 2009 al 3 de abril de 2010 en la muestra *Noise*, que se llevó a cabo en la galería Sfeir-Semler, en Beirut, Líbano, organizada por la revista de arte contemporáneo *Bidoun* con el fin de confrontar, mediar, valorizar, y revelar lo que significa hacer, mostrar y vender arte contemporáneo en el medio oriente.<sup>275</sup>

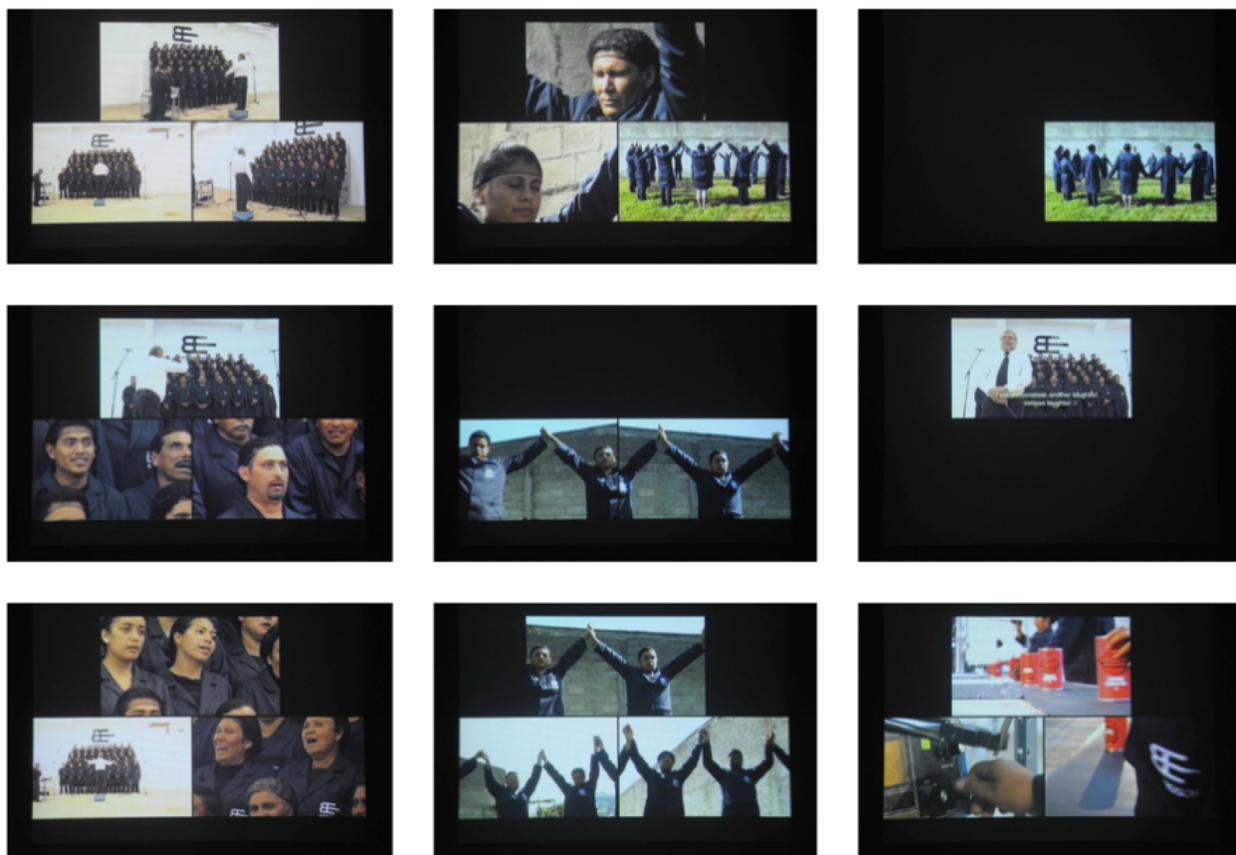


Imagen 21 – Fotogramas del montaje de RE para la exposición *Noise* en la galería Sefir-Semler, Beirut, Líbano, 2010.

En la sala de proyecciones se expuso *Risas enlatadas* montada en forma de una videoinstalación de tres canales: solamente se instaló el video mediante tres proyecciones sobre la pared y no se contemplaron la mesa con anaqueles, las latas y los monitores. La

<sup>275</sup> Bidoun, “NOISE at Sfeir-Semler Gallery”, Magazine, BIDOUN Projects.

experiencia corporal del montaje museográfico sólo implicaba un cambio de atención del espectador de una proyección hacia otra, pues no había otros elementos en el espacio. Lo cual simulaba más una experiencia cinematográfica expandida, al dispersar la atención a través de los espacios de las pantallas que coexisten, e incluso compiten con el espacio de exhibición. El montaje cinemático yuxtaponía imágenes del coro, la línea de producción y las sesiones de meditación que Okón había realizado con los trabajadores de Bergson.

A través de esta exposición, *Bidoun* buscaba “cerrar los ojos y sintonizar sus oídos al ruido blanco del cubo blanco”, preguntándose lo mucho que importa qué ciudad, región, país o personas se encuentra alrededor.<sup>276</sup> La muestra contenía diferentes formatos, videos, fotografías, pinturas, esculturas y un texto de Steven Baldi que se expandía a lo largo de las ventanas de la galería. El espacio en sí es el punto de partida para el planteamiento de la exposición, ya que además de ser un espacio industrial blanco y limpio como los que por lo general se utilizan para las muestras de arte contemporáneo, su ubicación en Beirut añadía un carácter acústico-urbano particular al espacio exhibitivo.<sup>277</sup>

La risa es un lenguaje indisciplinado y disruptivo, con un profundo potencial para la subversión del orden social,<sup>278</sup> bajo dicha premisa la galería Apexart de Nueva York organizó la muestra *Laughter*, del 23 de mayo al 27 de julio de 2013, curada por Kari Cwynar. En la exposición se intentó desplegar la risa en el espacio físico a través del sonido y los rostros que producían el acto de reír, estructurada en una serie de bustos, algunos silenciosos y otros que se contraponían y juntos producían cacofonías.<sup>279</sup> La pieza de Okón se expuso en forma de videoinstalación de tres canales que mostraba a los trabajadores de la fábrica Bergson durante la producción de las risas y el proceso de enlatado de éstas. En ella se enfatizaba la finalidad de producir risas para las comedias televisivas, siendo ésta la forma de risa más alienada, producida por quienes no se ven y después reproducidas por una televisión. El papel de la videoinstalación en el guión curatorial, se configuró a partir del texto de Slavoj Žižek “Will You Laugh for Me, ¿Please?”,<sup>280</sup> vinculando

---

<sup>276</sup> Negar Azimi y Babak Radboy, “NOISE”, Sefir-Semler Gallery.

<sup>277</sup> *Idem.*

<sup>278</sup> Kari, Cwynar, “Laughter” Apexart.

<sup>279</sup> *Idem.*

<sup>280</sup> Slavoj Žižek, “Will You Laugh for Me, Please”, *In These Times*, 2003, <https://inthesetimes.com/article/will-you-laugh-for-me-please>.

la pieza con la inquietante forma de externar una emoción mediante la tecnología, en este caso, la televisión que ríe por las personas. La tecnología como frontera medial se enfatiza al posicionar la producción de emociones en otro lugar, en un espacio ficticio y corporativo en el que un coro de personas produce risas, cuando la pantalla del televidente emite el sonido de risa, entonces el espectador recibe dicha emoción.

Según John C. Welchman, a partir del humor, Okón busca encaminar la reflexión al apropiarse de los lenguajes del consumismo y resignificarlos con una “irreverente manera de contar las historias de la globalización”.<sup>281</sup> Welchman fue el curador de la retrospectiva sobre sus últimos 20 años de trabajo (1997-2017), coproducida por el Museo Universitario Arte Contemporáneo y el Museo Amparo de Puebla. La exposición incluyó 19 series conformadas por video, fotografía, escultura e instalaciones, que abordaban temas como terrorismo, xenofobia, dictaduras o el capitalismo salvaje, todos ellos mediados por el humor, produciendo un híbrido entre la parodia y el documental, con la intención de orillar al espectador a reflexionar sobre su papel en estos fenómenos. En esta ocasión la obra se mostró con todos sus elementos, tanto la mesa con anaqueles como las latas y los monitores se colocaron al centro de la sala, en una de las paredes se colocó el logotipo de Bergson. Las dos paredes mas largas de la sala contenían las proyecciones de los trabajadores de la maquila en el coro, de un lado se colocó una de las proyecciones frente a las otras dos, de modo que el espectador quedaba en un punto desde el que no es posible observar todas las pantallas de modo simultáneo. Del mismo modo, los monitores que se colocaron sobre la mesa estaban dispuestos hacia ambos. Al fondo de la sala se colocó una suerte de vestidor, que simulaba el espacio que se provee a los trabajadores para cambiarse y portar el uniforme durante las jornadas de trabajo. Por ello para recorrer la pieza por completo, era necesario caminar por toda la sala. En este caso el espectador se posicionaba como un ente externo a la maquila. Exigiendo su atención y movimiento hacia distintos lugares de la sala, y hacia el espacio de producción virtual.

---

<sup>281</sup> Helena, Chavez Mac Gregor, et al., *Yoshua Okón, Colateral*.



Imagen 22 -Montaje de la Videoinstalación RE en el Museo Amparo, Puebla, Pue, 2017.

La videoinstalación como espacio intermedial presenta la posibilidad de posicionar al espectador en dos espacios a la vez, una doble espectaduría, como sugiere Margaret Morse.<sup>282</sup> Siguiendo a Higgins, la intermedialidad, provee las condiciones para referirse a un tipo de práctica artística que surge de la experimentación entre distintos medios tradicionales. *Risas enlatadas* y el despliegue coreográfico sus múltiples pantallas enfatizan la experiencia ambiental y su vínculo con la espacialidad y temporalidad de la obra. El espectador como activador del espacio expositivo interactúa con los elementos que componen el montaje museístico tanto en su dimensión escultórica como en la cinematográfica, mientras que las pantallas que proyectan el proceso de producción de la pieza, es decir, la grabación del coro, así como los detalles del ficticio enlatado de risas, proyectan la imaginación y atención del sujeto espectador hacia el interior de la fábrica de Bergson, al mismo orientan la experiencia visual y quinestésica del espectador en el espacio de la galería. Las mismas pantallas, como objetos en el espacio, además de los anaqueles, percheros

---

<sup>282</sup> Margaret Morse, “Video installation art: The body, the image, and the space-in-between”, pp. 153–67.

y latas, mediante su organización en el espacio constituyen la dimensión escultórica de la videoinstalación. Al desdoblarse en el tiempo, el espectador experimenta un espacio altamente mediatizado, que se caracteriza por la omnipresencia de mensajes, códigos, técnicas y formas de representación audiovisuales. La pieza funciona, así, como una puesta en escena de lo que implica vivir en la era de la globalización, y de la producción industrializada del espectáculo, que reproduce las dinámicas de poder y desigualdad propias de la zona fronteriza. A través de la exploración de su proceso de producción, y conceptualización de la pieza, esta muestra una imagen simbólica de la condición de violencia y precarización laboral, en una ciudad fronteriza como Ciudad Juárez, en la que la indeterminación de la frontera neoliberal se hace presente en su particular conformación de subjetividades políticas.

#### *2.1.4. La multiplicación del trabajo: automatización del neoliberalismo global en la galería.*

Como se argumenta al final del apartado anterior, *Risas enlatadas* presenta una reflexión acerca de la mercantilización de la fuerza de trabajo en las maquilas. Ciudad Juárez como una ciudad situada a unos kilómetros de la frontera internacional entre México y Estados Unidos juega un importante papel en la configuración de los tiempos y espacios del capitalismo global, por lo que la intensidad, violencia y conflicto que caracteriza este tipo de sitios manifiestan las condiciones para un estudio más detallado de las implicaciones del neoliberalismo global.<sup>283</sup> Las fronteras performan distintas funciones de demarcación territorial, pero también conforman subjetividades políticas, atravesar una frontera internacional no implica nunca una experiencia homogénea.

La fuerza de trabajo que se configura a través de la proliferación de maquilas tiene que ver con lo que para Mezzadra y Nielson implica la expansión de fronteras mediante procesos heterogéneos de regímenes financieros y de acumulación de capital que se traducen en complejos ensamblajes de poder y leyes que trascienden a los Estados-nación.<sup>284</sup> A través de dichos procesos se produce lo que ellos proponen como una nueva teoría para abordar la conformación de subjetividades, el concepto que proponen es el de la “multiplicación del trabajo” como una herramienta conceptual para investigar el tipo de trabajo abstracto que se caracteriza por un alto

---

<sup>283</sup> Mezzadra y Nielson, *Border as Method, or, the Multiplication of Labor*, p. 19.

<sup>284</sup> Mezzadra y Nielson, p. 21.

grado de heterogeneidad y acompaña a la noción de división del trabajo en los mercados globales.<sup>285</sup> De tal manea, la industria maquiladora situada en Ciudad Juárez posicionaría a la ciudad como la proveedora de mano de obra barata para transnacionales. Las implicaciones humanas de este tipo de labor, como se mencionó previamente, generan procesos de regresión de derechos humanos bajo condiciones laborales sin regulación, con ritmos intensos de trabajo y prolongadas jornadas que sólo aumentan la marginación y explotación laboral de quienes laboran en estos espacios de violencia.

*Risas enlatadas* simboliza una noción particular de la ideología del trabajo en la era neoliberal: “Siempre y cuando se disfrute lo que uno hace, el trabajo mismo niega la resistencia y la pesadez del trabajo, así como el sacrificio de la producción”.<sup>286</sup> La psicología positiva propone una noción particular del disfrute laboral que ha contribuido a la comprensión de la gubernamentalidad neoliberal, específicamente al proceso de subjetivación que ésta propone, al construir una serie de instrumentos, técnicas, conocimiento y espacios estructurados por una racionalidad práctica.<sup>287</sup> Como ya se ha señalado, en los anaqueles que se disponen sobre la mesa con las latas etiquetadas de color rojo se encuentra por lo general cinco monitores que complementan el montaje de la videoinstalación. En estos monitores se reproduce en modo de *loop* un video que alude a los que los trabajadores de las maquilas pueden ver mientras trabajan, que tienen la finalidad de motivar a los trabajadores y comunicar mensajes positivos y optimistas acerca del trabajo que realizan. Bergson es una fábrica que produce emociones y, al mismo tiempo, quienes las producen consumen la imposición de un estado emocional particular, aquel del disfrute mediante el trabajo precarizado. Esta serie de prácticas que conforma las subjetividades políticas permiten la reproducción de las estructuras de poder y violencia que se ejercen especialmente en las maquiladoras.

Los mecanismos que se emplean para aumentar la productividad de los trabajadores y el sentido de pertenencia hacia una empresa son las técnicas de subjetivación estudiadas por la

---

<sup>285</sup> Mezzadra y Neilson, pp. 36-37.

<sup>286</sup> *Ibidem.*, p. 609.

<sup>287</sup> *Ibidem.*, p. 601.

psicología positiva.<sup>288</sup> El proceso de la subjetivación neoliberal genera la tarea de auto-mejora como una forma radical de consumo productivo que, al consumir emociones positivas, produce felicidad en el trabajo, aumentando la productividad.<sup>289</sup> Lo que la psicología positiva problematiza es el sentido de contradicción y esfuerzo asociado con el trabajo, el cual ya no se considera un medio para la felicidad futura, sino una serie de prácticas en las que la felicidad se manifiesta.<sup>290</sup> Al abstraer y valorar la felicidad como forma de capital humano, se crea las condiciones para una trascendencia radical entre la dicotomía producción/consumo: para producir bienes es necesario consumir felicidad. Eliminar dicha dicotomía es necesario para producir un nuevo sujeto feliz, quien lograría de un modo perverso el sueño utópico de Fourier: la desaparición de la distinción entre productores y consumidores.<sup>291</sup>

Para abordar los procesos de mecanización y la violencia sobre el cuerpo que se ejerce a partir de estos espacios de trabajo, es pertinente traer a colación el videoensayo de Ursula Biemann, *Performing the border* (1999), donde la mecanización y explotación que se produce en las maquilas no tiene motivos de comicidad ni apunta hacia el trabajo como una serie de prácticas en las que la felicidad se manifiesta. En su obra, Biemann propone una aproximación al trabajo en las maquiladoras desde una óptica mucho más concreta y desgarrada. Su trabajo permite vislumbrar la compleja realidad de quienes trabajan en estos espacios, centrándose en el papel de la mujer en el fenómeno de las maquiladoras en Ciudad Juárez, y describiendo la marginalización, explotación sexual, abusos a sus derechos humanos y feminicidios. Una de las reflexiones que planeta *Risas enlatadas*, tiene que ver con el papel del cuerpo como máquina de producción automatizada. Dicha dinámica se muestra tanto en el video a tres canales como en el sonido que envuelve a la obra. La videoinstalación permite visualizar la automatización y alienación en las secuencias del video que muestran a los trabajadores de la maquila conformando un coro que produce un sonido de risas, sin mostrar una emoción real, además de ello, se pone de manifiesto la mecanización del cuerpo que realiza una acción repetitiva en la banda que simula el enlatado de risas. Las maquiladoras han insertado una cultura de repetición, vigilancia, y control al sur de la frontera. En el proceso de

---

<sup>288</sup> R. de la Fabian y Antonio, Stecher, “Positive psychology’s promise of happiness: A new form of human capital in contemporary neoliberal governmentality”, *Theory & Psychology*, pp.600–621.

<sup>289</sup> R. De La Fabian y A. Stecher, *ob.cit.*, p.617.

<sup>290</sup> *Ibidem.*, p. 610.

<sup>291</sup> *Ibidem.*, p. 611.

producción al trabajador se le asocia con vocabulario que normalmente se utiliza para hablar de máquinas –como velocidad, eficiencia, y cifras de producción–, así al trasladar la labor humana al léxico de la robótica, el proceso de ensamblaje disuelve la separación entre el cuerpo del trabajador y la máquina con la cual trabaja: el cuerpo se fragmenta de acuerdo a su funciones tecnológicas, que se perciben desechables e intercambiables, un ser post-humano, la distinción entre lo orgánico y lo mecánico desaparece.<sup>292</sup>

El video ensayo de Biemann, presenta un retrato del trabajo que muestra la explotación y precarización real que, a través del levantamiento de imágenes, entrevistas y narraciones de la autora, crea una descripción documental de las condiciones laborales y de vida en la frontera, específicamente para las mujeres que son empleadas en el sector maquilero de Ciudad Juárez. En este relato la frontera se resignifica a través de los cuerpos que la atraviesan y las relaciones de poder que existen entre ambos países. Quienes forman parte de este sector laboral deben de tomar decisiones cotidianas en relación con el peligro y la fragilidad que implica su trabajo en fábricas de componentes tecnológicos y su vida en la periferia, a través de las voces que componen el relato de Biemann, se presenta una experiencia feminizada de la multiplicación del trabajo en la sociedad de la información y la prostitución como los intercambios más constantes en esta ciudad fronteriza. Si se compara este video ensayo con el trabajo de Okón, se podría decir que la precarización se aborda en un modo artificial, es decir, a través del montaje museístico y de la producción de video que conforma la obra. Ambos aspectos requieren de una planeación previa, y de un montaje de una situación específica, mientras que el trabajo de Biemann documenta la realidad laboral a la que Okón apunta con su videoinstalación. A pesar de que tanto *Risas enlatadas* (2009) como *Performing the border* (1999), se producen a partir de medios audiovisuales, cada una tiene su propia lógica de producción y se inserta en diversos géneros, la videoinstalación se produce 10 años después del documental, lo cual llama la atención sobre las escasas regulaciones en el sector laboral, así como en la forma de percibir la frontera y su rol en la división del trabajo internacional, como una metáfora de la marginación en la que los límites entre cuerpo y máquina, o reproducción y producción siguen siendo móviles y correspondientes a las relaciones de poder. Así como para Biemann la experiencia femenina del trabajo en la frontera es el elemento clave que organiza su trabajo, en la pieza de Okón, la risa es el elemento central, en torno a esta se produce y

---

<sup>292</sup> U. Biemann, *ob.cit.*, p. 102.

conceptualiza la obra. Las risas pregrabadas funcionan como el vehículo que materializa la alienación y la abstracción de emociones, siguiendo la reflexión de Slavoj Žižek a través de la repetición, éstas cancelan las presuposiciones acerca de la espontaneidad de las emociones humanas.<sup>293</sup>

Durante la década de 1950, con el fin de mejorar o sustituir las reacciones de la audiencia en vivo en los programas de televisión, Charles R. Douglass desarrolló un aparato con forma de teclado en el que cada una de las teclas reproducía un tipo de risa diferente. Los primeros programas en los que se utilizó fueron *The Jack Benny Show* y *I Love Lucy*. En su texto “Will You Laugh for Me, Please?”.<sup>294</sup> Para Žižek, el formato de las risas enlatadas estaría ligado al de las plañideras, las mujeres que se contrataban en los funerales para llorar, fenómeno que no requiere precisamente de un ser humano, sino que puede ser ejecutado por una máquina.<sup>295</sup> El mecanismo produce un alivio y ahorra el esfuerzo humano por producir una emoción. A pesar de que al inicio el audio de las risas pregrabadas generaba una sensación de extrañeza, con el tiempo las personas se acostumbraron y el fenómeno se volvió normal. Los sentimientos propios pueden ser externados por una máquina.<sup>296</sup> Cuando una televisora quería contratar a Douglass, ésta debía mantener el proceso secreto, lo cual implicaba un aura de misterio alrededor del efecto que las risas pregrabadas generaban, vinculando su existencia a lo extraño y desconocido.<sup>297</sup> El secreto se fomentó debido al tipo de experiencia que las risas pregrabadas inspiraban, un tipo de presencia particular que mantenía la ilusión de un programa de televisión en vivo.<sup>298</sup>

Como se menciona anteriormente, en la videoinstalación de Okón la fábrica en la que se producen las risas lleva por nombre “Bergson”, un guiño al filósofo francés, quien escribió una serie de ensayos muy referidos sobre la risa.<sup>299</sup> En ellos afirman que aquello que se considera cómico y produce risa consiste en “lo mecánico incrustado sobre la vida”. En su ensayo, Bergson afirma que lo cómico deriva de una rigidez mecánica asumida por un cuerpo vivo, en una situación en la que se llama la atención sobre una parte de su cuerpo al mismo tiempo que se alude a un

---

<sup>293</sup> S. Žižek, *ob.cit.*

<sup>294</sup> *Idem.*

<sup>295</sup> *Idem.*

<sup>296</sup> *Idem.*

<sup>297</sup> J. Gunn, “Canned laughter”, p. 242.

<sup>298</sup> J. Gunn, *ob.cit.*, pp. 242–43.

<sup>299</sup> H. Bergson, *ob.cit.*

aspecto moral, es decir, un individuo al que le estorba su cuerpo, o que su cuerpo da la imagen de una cosa.<sup>300</sup> A partir de ello es posible comprender lo mecánico que se entreteje en la videoinstalación *Risas enlatadas*, su conceptualización artística de la alienación del trabajo mecánico en las maquiladoras, se ejemplifica en el énfasis que se pone en el performance de los trabajadores para que generen un sonido de risas sin una emoción real, apuntando hacia la imposibilidad técnica para traducir y reproducir las emociones de alguien más y la imposibilidad de encarnar el propio cuerpo. La fábrica Bergson produce risas enlatadas para comedias televisivas, y vincula la obra con reflexiones acerca de la comicidad producida industrialmente. En este sentido, para Joshua Gunn, la repetición es un concepto central que permite comprender el automatismo de lo cómico:

Bergson sugirió que el contagio automático de la risa era un encuentro desconocido de lo fisiológico con el libre albedrío de Kant; un ser humano; un ente mecánico apunta hacia una cosa, no a la vida. Por lo tanto, lo que incita la risa es la transformación momentánea de una persona hacia una cosa. Mientras que para Freud lo extraño (*uncanny*) implica un reconocimiento de lo desconocido en algo familiar. Tanto Freud como Bergson tienen un punto de encuentro en lo extraño y la risa; la repetición. Para Freud la experiencia de lo extraño depende de una constante promesa de lo mismo.<sup>301</sup>

Lo cual concuerda con lo que Bergson sostiene acerca de la repetición mecánica en la producción de lo cómico:

Siempre que haya repetición, siempre que haya similitud absoluta descubrimos de inmediato lo mecánico que funciona tras lo viviente [...] dos reproducciones sacadas del mismo molde, en dos reproducciones del mismo sello, o en dos copias del mismo cliché, en suma, en un procedimiento industrial. Esta desviación de la vida en el sentido de la mecánica es en nuestro caso el verdadero origen de lo cómico.<sup>302</sup>

---

<sup>300</sup> Bergson, *ob. cit.*, p. 64.

<sup>301</sup> J. Gunn, *ob.cit.*, p. 336.

<sup>302</sup> H. Bergson, *ob.cit.*, p. 59.

El coro que genera las risas que posteriormente se enlatarán ilustra el análisis que Bergson hace en su ensayo “De lo cómico en general—lo cómico en las formas y movimientos. Fuerza de expansión de lo risible”, donde apunta hacia la necesidad de un eco, y afirma que no es posible disfrutar de lo cómico al sentirse aislado, ya que al igual que el coro de *Risas enlatadas*, la risa en general no consiste en un sonido articulado, claro y definido sino que es un ruido que busca prolongarse y resonar progresivamente en grupo.<sup>303</sup> Este aspecto suma los puntos que se mencionan en los párrafos anteriores, donde el eco y lo colectivo alude a la repetición. Dicho aspecto se encuentra presente en la experiencia ambiental que se genera a partir de la videoinstalación, el coro de risas resuena progresiva y colectivamente a través del modo de reproducción que se usa en este tipo de obras, tanto el sonido de la sala como la imagen en movimiento que la acompaña se reproducen en *loop* desde el momento que abre la galería hasta el momento que cierra. De tal manera es posible que el espectador pueda entrar y salir de la sala y experimentar la colectividad automatizada, producida de modo industrial. A partir de la repetición del sonido de risas se produce un efecto similar a aquél que se genera a partir de la repetición mecánica del trabajo automatizado, que enajena al obrero de su cuerpo, lo que se podría comparar con lo que para Freud es lo extraño o *uncanny*, el reconocimiento de lo desconocido en algo familiar. A su vez, se trata de lo que Bergson describe como lo cómico, la rigidez mecánica de un cuerpo vivo, como si éste fuese ejecutado por una máquina. *Risas enlatadas* como una fábrica de extracción de emociones da cuenta de la artificialidad, de los procesos de la industria del espectáculo global, que se transmite a las masas a través de la televisión y el internet, estos espacios altamente mediatizados responden al giro audiovisual propio del régimen neoliberal.

“Por muy espontánea que parezca la risa siempre esconde un prejuicio de asociación, de complicidad con otros que ríen, ya sean reales o imaginarios.”<sup>304</sup> La anterior cita de Bergson ejemplifica lo que a través del sonido se materializa en la videoinstalación, el coro de risas abre una ventana hacia lo que para Okón implica hacer cómplice al espectador, implicarlo con su obra mediante el humor. Él lo propone como una complicidad en la que el capitalismo globalizado y su cultura del consumismo ejerce una violencia sobre ciertos grupos sociales, de la cual el espectador

---

<sup>303</sup> *Ibidem.* p. 50.

<sup>304</sup> *Idem.*

se haría partícipe. Siguiendo a Tania Islas Weinstein, Proyecto Juárez encarnó muchas de las críticas que reciben los proyectos que buscan ser *in-situ*: su éxito se mide en la promoción de un tipo de arte dirigido a un público europeo que por lo general tiene pocas cosas que decir sobre las comunidades desde las cuales se generan los procesos artísticos. Así, aunque el proyecto pretendía elaborar una imagen crítica pero reflexiva de Ciudad Juárez, al final la violencia de la ciudad era abrumadora y por lo tanto muchos de las piezas podrían interpretarse como una reproducción de las “historias de terror” que ya circulaban en la prensa.<sup>305</sup>

\*

En los apartados anteriores se presentó un análisis sobre los distintos aspectos de *Risas enlatadas*, que apuntan hacia la videoinstalación como una práctica inscrita en las condiciones del neoliberalismo audiovisual que abre las posibilidades de estudiar la institucionalización de la tecnología en los circuitos del arte contemporáneo en México. Por otro lado, se argumenta la forma en que estudiar las distintas formas de montaje que la pieza presentó en varios de los recintos donde fue expuesta permite explorar las distintas experiencias intermediales que se desprenden de la obra, entendiendo ésta como un espacio fronterizo y de hibridación entre prácticas y técnicas artísticas tradicionales como lo es la escultura para este caso, y la experimentación con nuevas tecnologías, es decir, la imagen en movimiento alojada en pantallas, y el sistema de sonido que acompaña a los videos y genera una experiencia envolvente en la sala de exposición. También se explora cómo esta forma de intermedialidad que las videoinstalaciones proponen presenta una condición deíctica que fragmenta la atención del espectador hacia dos lugares a la vez, el espacio físico y el espacio virtual. En el siguiente apartado se presenta un recorrido similar sobre la videoinstalación *Tinieblas*, de Edgardo Aragón, en la que de igual modo se analizan los aspectos antes mencionados para argumentar que, del mismo modo que las fronteras bajo la gobernanza neoliberal, las videoinstalaciones se muestran como espacios de indeterminación y conflicto que se resignifican a través del cuerpo que las atraviesa. En el caso de *Tinieblas*, como un ejercicio sobre las fronteras territoriales *interiores* y sus antagonismos.

---

<sup>305</sup> *Idem.*

## 2.2 Tinieblas: *Marcha fúnebre en 13 fragmentos en una frontera en disputa*

Los mojones que rodean al municipio de Ocotlán de Morelos son los protagonistas de la videoinstalación *Tinieblas* de Edgardo Aragón. Cada uno de ellos se muestra en su propia pantalla, con un músico que lo acompaña. Ocotlán se encuentra rodeado por 13 mojoneras, que demarcan las fronteras municipales y la división entre grupos con sus propias prácticas cotidianas y formas de organización política. Las fronteras entre los grupos etnolingüísticos de Oaxaca, aún aquellas simbólicas, tienen cierta densidad que delimitan el territorio entre un grupo y otro, y se conciben como marcadas y protegidas por entidades sagradas.<sup>306</sup> Los valles centrales de Oaxaca se caracterizan por ser la cuna de la cultura Zapoteca, que, a través de las fiestas y las celebraciones religiosas, además de sus diferentes expresiones como la danza, la vestimenta, el tequio, el sistema de cargos, las mayordomías, la guelagueza y la comida han configurado una singular relación con sus espacios. “Rasgos que articulados hacen a la población saberse, sentirse y denominarse, como parte de una espacialidad concreta que puede ser comunal, municipal, subregional o regional.”<sup>307</sup>

En Ocotlán de Morelos, lugar natal de Aragón, los conflictos por el territorio son una constante que se manifiesta en los procesos de investigación y producción de su práctica artística. En las siguientes secciones, se abordará el proceso de producción de la videoinstalación *Tinieblas* a través de algunos conceptos –como el de territorio, frontera, violencia, neoliberalismo, globalización y música– que permitirán no sólo situarla en su proceso de producción sino también interpretarla. El aspecto formal de la videoinstalación requiere del montaje museístico para emplazarla como una frontera intermedial en la que su dimensión escultórica y su dimensión cinematográfica se conjuntan a través de la música. *Tinieblas* funciona como una tautología de la frontera, en la que además de abordar la frontera como tema, Aragón posiciona a los músicos sobre ella, tanto en los límites geográficos como en los materiales de la videoinstalación. Al mismo tiempo, el espectador que percibe la pieza se posiciona de en una frontera medial. Higgins propuso el término intermedial para referirse al tipo de prácticas que surgen de la experimentación con distintos medios artísticos, que apunta hacia a la conformación de un nuevo espacio intersticial desde el cual surgen nuevas operaciones creativas que no podrían ser categorizadas como un único

---

<sup>306</sup> Alicia, Barabas, “La construcción de etnoterritorios en las culturas indígenas de Oaxaca”, p. 162.

<sup>307</sup> Neptalí, Ramírez Reyes, “Los roseros de Ocotlán de Morelos, Oaxaca, México. Anticipación y coexistencia”, p. 1.

medio.<sup>308</sup> El papel que juega la noción de improvisación en la configuración de la pieza, así como en las distintas formas de presentación que toma a través de sus diferentes exposiciones, permitirá comprenderla como una frontera intermedial que puede tomar distintas formas, un objeto en el que el umbral queda atrapado y se puede reproducir. Lo que queda es un registro de una acción única, un arte-facto que funciona como un registro en el que se lee el proceso y de la acción original pero desplegada singularmente en cada ocasión que se activa.

Durante la primera década del siglo XXI, se presentaron nuevas formas de pensar acerca de lo que significa vivir en un mundo globalizado y altamente mediatizado en el que las fronteras como formas de espacialidad, es decir, como espacios de flujo e indeterminación, responden a un paradigma neoliberal en el que las delimitaciones geográficas ya no son sólo líneas marcadas en un mapa para delimitar una nación, sino que han adoptado diferentes formas y se han vuelto mucho más inasibles. Además de una nueva concepción del espacio geográfico, en el que el solapamiento entre lo doméstico y lo internacional, entre el afuera y el adentro, se vuelven dimensiones significantes para comprender las nuevas formas de pensar acerca del territorio, las condiciones y procesos de producción en el arte también se modificaron al responder a políticas (también culturales) que respondían a esas condiciones neoliberales.

Como ya vimos en el capítulo 1, en 1994 CONACULTA crea el Centro Multimedia del Centro Nacional de las Artes con el objetivo de impulsar el uso de las nuevas tecnologías en la creación artística, la reflexión acerca de ellas y la investigación en estas áreas del conocimiento. Además de la creación de diversos talleres, espacios de investigación, divulgación y producción, en 2004 el CENART lanzó la primera convocatoria del Programa de apoyo a la producción e Investigación en Arte y Medios (PAPIAM). De acuerdo con el sitio web del CENART<sup>309</sup> dicha convocatoria bianual tenía el objetivo de fomentar el desarrollo de proyectos artísticos o de investigación con acceso a equipo especializado, además de proveer asesoría especializada y apoyos económicos de hasta \$200,000.00 pesos (de acuerdo con la convocatoria de 2012) para la producción de la obra, y en la que podían participar creadores o investigadores de manera

---

<sup>308</sup> Jack Ox, “Intersenses/Intermedia: A theoretical perspective”, pp. 47–48.

<sup>309</sup> CENART, “Programa de apoyo a la producción e investigación en arte y medios”, 2004, <http://cmm.cenart.gob.mx/programas/apoyo.html>. (último acceso 21 de abril 2021)

individual o colectiva. Las categorías que el programa contemplaba eran “Arte en red”, “Interacción” (instalación, realidad virtual, sonido performance, u obras mixtas), “Audio” (electroacústica o instalación sonora), “Imagen de síntesis” (fija o en movimiento), e “Investigación teórica y documental en nuevos medios”. El programa se llevó a cabo durante 2004, 2006, 2008, 2010, 2012 y 2014, y durante cuatro años no se volvió a abrir la convocatoria sino hasta 2019. Esta vez el programa convocaba a proyectos vinculados a la discapacidad, bajo el nombre Programa de apoyo a la producción en Arte, Medios y Discapacidad 2019 (PAPIAM-D),<sup>310</sup> y la Secretaría de Cultura, a través de la Dirección de Multimedia, y el British Council otorgaron apoyos económicos de hasta \$200,000.00 pesos para las categorías de producción artística e investigación, mientras que en el caso de discapacidad se entregaron hasta \$240,000.00 pesos, además de la asesoría para la producción e investigación de la obra.

En la edición 2008 del programa, se seleccionaron 18 proyectos en total, de los cuales 3 consistieron en proyectos de investigación mientras que 15 implicaban producción artística que abarcaban las categorías de CD interactivo, artes escénicas, electroacústica, videoinstalación, robótica biotecnológica, *tactical media*, instrumento sonoro de presencia y composición espontánea, instalación interactiva, instalación sonora y animación.<sup>311</sup> Una de las videoinstalaciones seleccionadas y producidas en esa edición fue *Tinieblas*, que consiste en la ejecución fragmentada de la marcha fúnebre de José Arce en 13 monitores que, en una sala totalmente oscura, simulan el acomodo de una banda musical desplegando de manera simultánea a cada uno de los músicos tocando su parte correspondiente de la melodía. En algunas ocasiones, los monitores se disponen a la misma altura de manera horizontal mientras que en otras se posicionan frente al espectador en semicírculo, donde el espectador queda en el lado cóncavo de la curva envolvente. Cada una de las imágenes a color, en las pantallas verticales, muestran por separado a los músicos parados sobre un mojón (un monolito, de forma cilíndrica hecho de ladrillos o piedra) utilizado para demarcar los límites territoriales del municipio de Ocotlán de Morelos. A espaldas de cada uno de los músicos se puede apreciar un fragmento del paisaje semiárido y montañoso, propio de los Valles Centrales del estado de Oaxaca. La altura de las líneas de

---

<sup>310</sup> Secretaría, “Convocatoria para el Programa de Apoyo a la Producción e Investigación en Arte, Medios y Discapacidad 2019”.

<sup>311</sup> Cuauhtémoc Senties, *Quince Años del Centro Multimedia*, p. 23.

horizonte varía entre una imagen y otra, aunque todas mantienen condiciones de luz y contraste similares debido a que la grabación de las distintas interpretaciones se llevó a cabo a la misma hora, durante diferentes días, entre 5:30 y 6:30 a.m., aludiendo al toque de diana, propio de las prácticas militares.<sup>312</sup> Los músicos visten de la misma manera, pantalón negro y saco negro sobre una camisa azul, y cada uno sostiene el propio instrumento mientras se mueve ligeramente, sólo lo necesario para poder ejecutar la pieza. En la sala se escucha la marcha fúnebre, que dura 1 minuto y 19 segundos y se reproduce indefinidamente, en modo de *loop*.

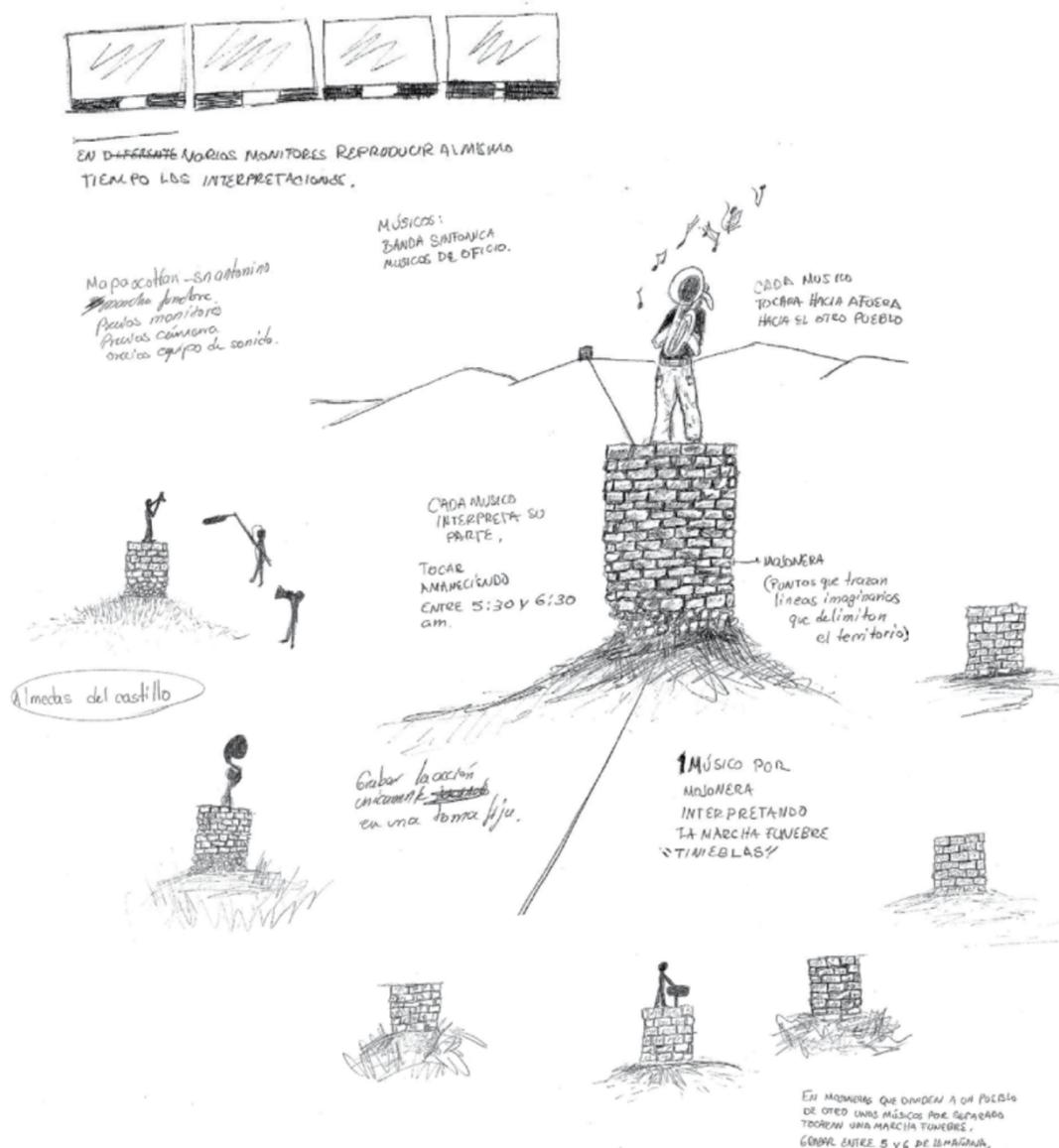


Imagen 23 – Boceto para la videoinstalación *Tinieblas*, Edgardo Aragón. Del catálogo de la exposición *Por amor a la disidencia*, MUAC, 2013.

<sup>312</sup> C. Delgado Masse, “Edgardo Aragón 1/4 Tinieblas”, *Por Amor a la Disidencia*, p. 19.

Aragón describe las bases sociales de la pieza a partir del entorno circundante de su lugar de origen por el que decidió trabajar con una marcha fúnebre al buscar abandonar, borrar o terminar con los límites, los cuales él describe como “líneas mentales” que no permiten la interacción con las personas más próximas, ya sea a nivel político, social o cultural.<sup>313</sup> Cada uno de los pueblos que rodean el municipio de Ocotlán tiene sus propias costumbres, sus prácticas político-administrativas tienen orígenes precolombinas, las cuales se adaptaron posteriormente a los distintos elementos de herencia cultural indígena, y cada tradición local generó sus propios procedimientos de producción de significados (sistema de cargos, mayordomías, o el tequio).<sup>314</sup> Por lo tanto, para esta pieza en particular, la idea de fragmentar se vuelve importante, y por ello se utiliza un monitor con su propio sonido para cada una de las acciones. El montaje de la videoinstalación permite unificar los fragmentos de la melodía, de manera que, al mostrar los 13 monitores y las 13 pistas de audio, la pieza se articula y trae a la superficie de la experiencia el comportamiento del sonido, elemento de suma importancia para la conformación del proyecto artístico.



Imagen 24 – Fotogramas de la Videoinstalación *Tinieblas*, Edgardo Aragón, 2009.

<sup>313</sup> Centro Multimedia, “*Tinieblas*” - *Entrevista con Simón Edgardo Aragón 2008*.

<sup>314</sup> N. Ramírez Reyes, *ob.cit.*, p. 2.

La pieza ensambla fragmentos musicales mediante el montaje de 13 pantallas y 13 músicos que nunca podrían hacerlo en un solo sitio, ya que las mojoneras se encuentran alejadas entre sí. La división y la fragmentación geográfica es un aspecto definitorio de Oaxaca, que está fraccionada en 570 municipios, algunos de ellos dentro de otros, lo cual genera conflictos en torno a la apropiación del espacio y por la diversidad cultural. En *Tinieblas*, los músicos tocan una marcha fúnebre con una “desincronización entendible” que funge como metáfora del desacuerdo político que existe en la zona de conflicto desde hace más de 50 años.<sup>315</sup> Se trata de un ejemplo de lo que Gary Peters define como improvisación, que implica un proceso de reapropiación, como una habilidad para encontrar nuevas maneras de habitar las viejas formas, ya sea de manera colectiva o individual.<sup>316</sup> Los músicos que ensamblan la melodía se apropian de la composición de José Arce y la modifican al incorporarla a sus propias condiciones históricas y singular modo de producir conflicto, violencia e indeterminación en las zonas fronterizas. Por lo tanto, la improvisación de esta pieza se ensambla en una red de relaciones, tanto humanas como musicales, sociales y artísticas, que hacen de *Tinieblas* una exploración entre lo social y lo político, lo personal y lo público, lo rural y lo urbano. Además de ello, específicamente, la música ayuda a articular el carácter inmersivo de la videoinstalación a través de la forma en que la composición de la obra combina elementos escultóricos/arquitectónicos con nuevos medios, es decir, pantallas y un sistema de sonido, los cuales en conjunto configuran la experiencia intermedial de la videoinstalación.

### 2.2.1. La mojonera como metáfora de la asincronía neoliberal entre comunidades

A partir de la colonia, la vida política, económica y religiosa de las comunidades oaxaqueñas fue reestructurada de acuerdo con los modelos proporcionados por las instituciones coloniales de la época, las cuales se superpusieron y entrecruzaron con patrones organizativos preexistentes.<sup>317</sup> Más tarde, los pueblos consideraron estas formas de organización política como instituciones propias, afianzando las relaciones y la identificación comunal de la República de Indios y el cabildo, más tarde llamado municipio o ayuntamiento. Un ejemplo de ese cruce son los

---

<sup>315</sup> Paula, Paula Carrizosa, “En colaboración con el MUAC, abrirá el Museo Amparo la instalación Tinieblas”, el 24 de octubre de 2013, <https://www.lajornadadeoriente.com.mx/puebla/en-colaboracion-con-el-muac-abrira-el-museo-amparo-la-instalacion-tinieblas/>. (último acceso 21 de abril 2021)

<sup>316</sup> Gary, Peters, “Certainty, Contingency, and Improvisation”, *Critical Studies in Improvisation*, pp. 1–8.

<sup>317</sup> N. Ramírez Reyes, *ob.cit.*, p. 2.

cargos cívico-religiosos que en la actualidad fungen como pilares políticos en la definición de la identidad del lugar de residencia.<sup>318</sup> Por otra parte, las creencias son otro pilar que compone la identidad de los grupos sociales en relación con su territorio. Las mitologías sobre la guerra y la paz configuran la forma de relacionarse y las concepciones y creencias que un pueblo tiene del otro.<sup>319</sup>



*Imagen 5 – Fotografía de división territorial en el valle central de Oaxaca, Archivo personal de Edgardo Aragón.*

Los conceptos de muerte y tierra son fundamentales para los pueblos originarios de los Valles Centrales de Oaxaca. A partir de éstos, entienden el mundo, entretnejidos con una cosmovisión prehispánica que ha permanecido a lo largo de varias generaciones.<sup>320</sup> Este caso ejemplifica lo que para Midgley<sup>321</sup> son los mitos, patrones imaginativos, redes de poderosos símbolos que sugieren

---

<sup>318</sup> A. Barabas, “Un acercamiento a las identidades de los pueblos indios de Oaxaca”, *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM*, párr. p. 9.

<sup>319</sup> Mary Midgley, *The myths we live by* (Taylor & Francis, 2003), p. 16.

<sup>320</sup> E. Aragón, “Acerca de Tinieblas I”, *entrevista personal*.

<sup>321</sup> Mary Midgley, *The Myths We Live by*, p. 1.

modos particulares para interpretar el mundo y darle significado. La videoinstalación *Tinieblas* simboliza una suerte de tregua temporal para algunos municipios de Oaxaca: “es la sincronización de interpretaciones siempre desfasadas, que no logran armonía.”<sup>322</sup> Esas interpretaciones se generan a partir de las creencias, mitologías, organizaciones y diferencias que se han transmitido a través de distintas generaciones sobre lo que cierto grupo social piensa del otro. Aragón describe el vínculo de la obra con la rivalidad de los pueblos originarios debido a la constante disputa por el territorio al interior del estado, de la siguiente manera:

[...] periodos de calma tensa en los que de pronto todo puede explotar. A veces no hay un motivo, sino fugas de una eterna rivalidad de orgullo. Tiene que ver con la subdivisión durante o anterior a la conquista, por los grupos indígenas que habitan ese territorio. Salta a la vista encontrar que muchos de los insultos que se escuchaban en la época prehispánica siguen siendo utilizados actualmente por mixtecos y zapotecos. Son elementos de una herencia en la que pervive el rencor.<sup>323</sup>

Aunque los desacuerdos entre los grupos étnicos se remontan a tiempos prehispánicos, la resistencia y organización de ciertos grupos ha contribuido a su permanencia en el territorio, así como a una diversidad cultural y compleja división política que ha generado una particular construcción identitaria y modo específico de relaciones sociales. El estado de Oaxaca es el caso de mayor pluralidad cultural en México, en él coexisten 16 grupos etnolingüísticos y dos grupos étnicos.<sup>324</sup> Existen distintas lenguas nativas que se derivan de una misma familia lingüística: el Otomague. Aquellas aún presentes que no pertenecen a esta macro familia son Chotal, el mixe, el zoque, el náhuatl, el tzozil y el huave.<sup>325</sup> La diferenciación lingüística se relaciona con la diferenciación cultural y étnica a pesar de que todas forman parte de la tradición mesoamericana.

Ocotlán de Morelos se ubica en la región de los Valles Centrales, al sur de la capital. En náhuatl significa “el lugar de ocotes” (pinos) o “junto o entre los ocotes”. En lengua zapoteca se le conoce como “lachiroo”, que significa “Valle Grande o Plaza del Valle”.<sup>326</sup> El municipio esta

---

<sup>322</sup> E.Aragón, “Estética del desacuerdo” *Revista Código*.

<sup>323</sup> Idem.

<sup>324</sup> Barabas, “Un acercamiento a las identidades de los pueblos indios de Oaxaca”.

<sup>325</sup> Ibidem. p. 9.

<sup>326</sup> N. Ramírez Reyes, *ob.cit.* p.1.

integrado por 19 comunidades y una cabecera municipal, en la cual viven aproximadamente 20,000 personas, en su mayoría de origen zapoteco que aún conservan su lengua madre de entre las cuales el 92% se considera de religión católica.<sup>327</sup> Los mayordomos se hacen cargo de los gastos de las fiestas (alimentación, bebidas, música, misa, velas, flores y cohetes), mientras que otros miembros de la comunidad ayudan a adornar la iglesia, a limpiar, otros a preparar la comida, es decir, es una participación generalizada y en caso de existir alguna enfermedad se acude con el curandero o los espiritistas, que forman parte de las diversas formas de expresiones religiosas cotidianas.<sup>328</sup>

La diversidad cultural, lingüística, política y territorial en Oaxaca no puede entenderse sólo en términos de consenso, sino a través de constantes conflictos de todo orden sociocultural. En el caso específico de Ocotlán de Morelos, se trata de uno de los municipios que encarna los conflictos agrarios y territoriales más antiguos debido a los proyectos posrevolucionarios de repartición territorial.<sup>329</sup> El municipio se encuentra cercado por 13 mojones que marcan y cierran el espacio para diferenciarlo de los demás municipios.<sup>330</sup> La primera representación de Ocotlán de Morelos es un mapa de 1784 y hasta 1950 éste recibe una segunda revisión bajo el presidente Miguel Alemán, debido a su Proyecto de titulación de terrenos comunales. Durante la presidencia de Ernesto Zedillo, en 1995, los conflictos agrarios y el reparto de tierras en ejidos eran una problemática constante, por ello se lleva a cabo el reconocimiento definitivo y titulación de bienes comunales.<sup>331</sup>

Las fronteras geográficas que delimitan el inicio y el fin entre un territorio y otro tienen un carácter dinámico, cambian y se transforman con el tiempo. Lo que le acontece al territorio está imbricado con el orden sociopolítico del mismo. En la actualidad, las empresas trasnacionales que buscan mano de obra barata y/o recursos naturales explotables contribuyen a estas transgresiones espaciales, modificación del suelo y apropiación de territorios.<sup>332</sup> Este tipo de avanzadas tiene una repercusión muy importante sobre el territorio de Oaxaca y sus comunidades, aquéllas que no logran detener a las trasnacionales se ven afectadas por la corrupción que termina por romper tanto

---

<sup>327</sup> *Ibidem.*, p. 2.

<sup>328</sup> *Idem.*

<sup>329</sup> C. Delgado Masse, *ob.cit.*, p.13.

<sup>330</sup> *Idem.*

<sup>331</sup> *Ibidem.*, p. 17.

<sup>332</sup> E. Aragón, "Acerca de Tinieblas I" *entrevista personal.*

el esquema de cohesión social como la organización territorial.<sup>333</sup> A partir de esta dinámica se pueden entender las fronteras que establecen cierto orden territorial, de una manera distinta, es decir, el capital, la expropiación, la violencia y la precariedad sobre un territorio determinado, actúan como agentes que terminan con la organización social que se estableció en torno a los modos de vida de los territorios originarios. La siguiente cita proviene de la declaratoria del tercer foro nacional *Tejiendo La Resistencia en Defensa de Nuestros Territorios*, que da cuenta de la función de las fronteras como delimitante territorial pero también, de modo crucial, de los procesos legislativos acerca de la capitalización del territorio por parte del Estado y sus consecuencias sobre los modos y lugares vitales para los pueblos originarios:

El capitalismo en su fase neoliberal tiene como modelo de desarrollo la acumulación de riquezas de pocas personas, la depredación del medio ambiente y el individualismo, que se traducen en nuestras comunidades en el despojo del territorio de los pueblos indígenas. Que, para favorecer este modelo de desarrollo, los gobiernos federal y estatal han creado leyes e implementado políticas, programas, planes y proyectos que privilegian intereses económicos de grandes capitales de empresas transnacionales y nacionales, en detrimento de los derechos de los pueblos y comunidades indígenas, rurales y campesinas.<sup>334</sup>

La “nueva idea” de Oaxaca como importante centro gastronómico y cultural a nivel global ha resultado en un regreso hacia las propias tradiciones culinarias, o la prohibición del alcohol en algunos municipios que tienen autocontrol y seguridad sobre sus comunidades, mientras que aquellos municipios más abiertos a la lógica cultural del occidente global se han adaptado a las condiciones de vida urbana.<sup>335</sup> Quienes mantienen un idioma distinto tienen más arraigado el elemento de cohesión social, asumen muchas tradiciones culturales y políticas de los pueblos nativos mexicanos, tienen una forma de organizarse vinculada a la colectividad y el cuidado mutuos con el fin de cuidarse entre ellos mismos.<sup>336</sup> Esas interrupciones interfieren también en términos mitológicos en la relación con la tierra. Las leyes de privatización del territorio trasmutan esas relaciones mitológicas con el entorno. Aragón describe sus preocupaciones en relación con la percepción contradictoria que se tiene sobre el estado como atracción turística, debido a la falta de

---

<sup>333</sup> *Idem.*

<sup>334</sup> [s.fma.], “Declaratoria del tercer foro nacional Tejiendo la Resistencia en Defensa de Nuestros Territorios”.

<sup>335</sup> E. Aragón, “Acerca de Tinieblas I”, *entrevista personal*.

<sup>336</sup> *Idem.*

desarrollo e industria agrícola, lo cual, de acuerdo con su comentario, responde a procesos coloniales y racistas en relación con la forma de pensar el territorio y su privatización:

A Oaxaca se le ve todo el tiempo en estas dos partes, primero es un lugar aparentemente mágico, cómo nos ve la gente desde fuera, por que hay mucha cultura, por que vivimos de la tierra, por que comemos orgánico, y todo este tipo de cosas. Nos volvimos una atracción turística, por que nos volvimos todo eso, por que no tenemos una agroindustria, por que hay mucha marginación, por que hay mucha pobreza, entonces la gente tiene que sembrar sus propios alimentos, y el mundo ya dio la vuelta tan rápido que ahora el sembrar tus propios alimentos es *cool* y es bueno para el planeta pero nosotros nos quedamos ahí, por que en realidad nunca tuvimos un desarrollo de agricultura tan potente como lo tienen en Puebla o como lo tienen en Sinaloa, no existe aquí [...] Se ha gestado una imagen contradictoria y equivocada sobre estos territorios a través de ese tipo de interacción colonial, o completamente blanca, no solamente en la piel, sino en un sentido de pensar en un sentido muy occidental de pensar las cosas y eso involucra un racismo brutal y que no esta implícito, es nada mas una forma de parafrasear el racismo, decir que somos distintos a ti, pero con otras palabras para no sonar políticamente incorrectos.<sup>337</sup>

El desencuentro político se deriva tanto de la pluralidad cultural como de las interferencias por parte de multinacionales en el territorio. Por un lado, la diversidad etnolingüística tiene una forma particular de combinar elementos organizativos y culturales provenientes de diferentes tradiciones civilizatorias que se reelaboran y reinterpretan en una configuración étnica, e incluso en cada comunidad. Por otro, los procesos homogeneizadores de la globalización y los intereses del capital y del estado se entrelazan con la diferenciación local de sus usos y costumbres. Dicho choque cultural genera una desincronización entre las singularidades y su identificación con el territorio y con su comunidad. En este caso, las fronteras políticas operan como demarcaciones geográficas de la forma de interacción entre un grupo y otro, así como marcadores sobre los cuales los intereses del estado y del mercado global actúan sobre las comunidades locales. En la videoinstalación, la conjunción de todos los músicos en un solo espacio mediante el montaje trata de emular el acomodo de una banda de música para una ejecución conjunta en vivo. Como

---

<sup>337</sup> *Idem.*

resultado de su distribución en la sala y las condiciones de producción de la pieza, se genera una desincronización completa de la música, no se entiende la música por una su armonía o compás, sino en pequeños fragmentos que a veces se juntan y a veces no. Es ahí donde *Tinieblas* inscribe la metáfora del desencuentro político de un mundo multicultural en constante conflicto.<sup>338</sup>

### 2.2.2. *La práctica artística de Aragón: Improvisaciones sobre el otro lado de la historia de los Valles Centrales de Oaxaca.*

La frontera, el territorio y el paisaje son algunos de los conceptos importantes para abordar la producción artística de Edgardo Aragón. Para *Tinieblas*, la idea fue interrogar qué es una frontera, cómo se genera una frontera y cómo se va modificando.<sup>339</sup> Como ha señalado Carlos Rodríguez:

La práctica del artista visual Edgardo Aragón (Oaxaca, 1985) está anclada a los contextos de abuso, violencia y abandono que imperan en México, a partir de fotografías, videos, instalaciones e intervenciones sonoras. Su mirada es aguda: parte de la revisión histórica para interpretar el presente a través de temas de larga tradición en el arte, como el paisaje, o la música, a la que considera una aliada narrativa: “la música da contexto y, además, cuenta una historia”.<sup>340</sup>

Para el curador Cuauhtémoc Medina, el trabajo de Aragón se articula a raíz de historias familiares vinculadas con complejos procesos históricos que conforman mitos contemporáneos que exploran zonas de conflicto<sup>341</sup> y lo hace dejando fuera de sus representaciones a la pequeña burguesía blanca de la Ciudad de México y a un circuito cosmopolita para hablar de otras geografías. La transformación violenta de las estructuras de la vida y producción se ven reflejadas en los imaginarios de Oaxaca, que se alejan de una mitología identitaria original. El “nuevo sur” se muestra así a partir de la modernización capitalista, en terrenos donde la pobreza, el poder y los recursos se disputan en lo cotidiano.<sup>342</sup>

---

<sup>338</sup> *Idem.*

<sup>339</sup> E. Aragón, *Acerca de Tinieblas*, entrevista personal.

<sup>340</sup> Carlos Rodríguez, “La mirada Aguda de Aragón”, *La Tempestad*.

<sup>341</sup> Cuauhtémoc Medina, “Viendo Rojo”, *Abuso mutuo*, p. 436.

<sup>342</sup> *Idem.*, p. 433.

La obra de Aragón es un producto en extremo refinado de una tragedia social generalizada, una presentación queda, discreta y hasta cierto punto juguetona de un medio social con el que el artista tiene intimidad suficiente como para plantearlo desde una extrema ambivalencia. Se trata de la crónica interna de un drama histórico enormemente importante: la completa transformación del campo, que pasa de ser el sitio de las utopías revolucionarias, a plantearse como la distopía concentrada del presente.<sup>343</sup>

Los formatos que Aragón utiliza para su trabajo van desde la fotografía a piezas sonoras, así como instalaciones, dibujos y pinturas. Sin embargo, el video es uno de los soportes principales en su obra, donde la geografía, el paisaje y la música son fundamentales para comprender las narrativas que cuestionan una serie de normas y formas que regulan un “deber ser” del individuo como sujeto social y político.<sup>344</sup> Las imágenes en movimiento que produce “exponen escenarios formados por paisajes que en realidad ocultan un discurso político, desarrollando narrativas inspiradas en entornos cotidianos y crudas realidades sociales, provenientes principalmente de su país de origen pero extrapoladas a cualquier sitio en el que exista desigualdad”.<sup>345</sup> A partir de la memoria familiar, relatos personales eventos históricos y cuentos populares, el trabajo de Edgardo Aragón aborda diversas visiones del paisaje mexicano, en concreto, aquél del estado de Oaxaca. El paisaje se vuelve una posibilidad para explorar otros relatos en torno a las narrativas y discursos de la geografía y la historia. Al observar las formas geográficas (montañas, valles, colinas, etc.) se advierte el paisaje como un territorio conformado por vivencias y procesos sociales y culturales complejos.<sup>346</sup> Esta preocupación en la que se articulan el paisaje y su papel en los conflictos territoriales de Oaxaca no es inédita en el trabajo de Aragón y puede rastrearse en otras obras en video que enmarcan la producción de *Tinieblas* dentro de su corpus de trabajo, especialmente aquellas que se articulan a través del paisaje y su papel en los conflictos territoriales.

Al elaborar una genealogía de su práctica artística, Aragón identifica diversas prácticas influyentes, como el arte acción de los años 60, en especial el performance, o las instalaciones

---

<sup>343</sup> *Ibidem*, p. 436.

<sup>344</sup> C. Delgado, *ob.cit.*

<sup>345</sup> “FICUNAM, Edgardo Aragón”, consultado el 25 de septiembre de 2020, <http://ficunam.unam.mx/invitado/edgardo-aragon/>. (último acceso 22 de abril 2021)

<sup>346</sup> A. García Cuevas, “El paisaje a través de la mirada de Edgardo Aragón”, p. 2.

multipantallas modificadas por Nam June Paik o las videoinstalaciones de Marina Abramović.<sup>347</sup> Otro elemento importante para su producción es la música, específicamente el jazz que se produjo entre 1958 y 1973, el cual Aragón describe como “muy performático”.<sup>348</sup> La idea de la improvisación en vivo, como la que practicaba Miles Davis, es una de las claves de lectura para su obra, ya que comienza por establecer pequeñas notas base y “al estar en el lugar se rellenan los espacios con lo que hay”.<sup>349</sup> Trabajar de esta forma le permite expandir su obra y modificarla a lo largo del proceso de producción, de acuerdo con el flujo de los distintos espacios de trabajo. *Tinieblas* pone en cuestión la dicotomía composición/interpretación que aborda Philip Alperson. Para él la distinción común entre composición e interpretación se desdibuja, en lugar de considerarse actividades recíprocamente excluyentes, resultan interdependientes.<sup>350</sup> El más libre de los improvisadores trabaja a partir de alguna clase de contexto musical. Los músicos de jazz, por ejemplo, aprenden a improvisar a través de la escucha y al copiar frases musicales de otros intérpretes, así como de grabaciones e interpretaciones en vivo, que ya tenían el estatus de fórmula.<sup>351</sup> Dicha forma de creación les permitió crear un repertorio personal de frases. Un intérprete puede tomar como punto de partida una frase o unidad musical y transformarla o puede iniciar con una frase no derivada de la composición original.<sup>352</sup>

El paisajismo mexicano es otro aspecto clave para comprender la construcción visual del trabajo de Aragón, no solamente a partir de pintores canónicos como José María Velasco o el Dr. Atl sino también en la fotografía, como las imágenes que Juan Rulfo hizo de Oaxaca, que guardan cierta familiaridad con su trabajo, en especial con *Tinieblas*, ya que ambos proyectos tienen como punto de encuentro la música y el paisaje.<sup>353</sup> Por otra parte, el cine mexicano de la época de oro, en blanco y negro, es una importante herramienta para la composición de imágenes sobre del México rural e idealizado de este momento, vinculado a las estructuras de poder y al imaginario

---

<sup>347</sup> E. Aragón, “Acerca de *Tinieblas I*”, *Entrevista personal*.

<sup>348</sup> *Idem*.

<sup>349</sup> *Idem*.

<sup>350</sup> Philip, Alperson, “On musical improvisation” *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, p. 93.

<sup>351</sup> *Ibidem*, p. 98.

<sup>352</sup> *Idem*.

<sup>353</sup> E. Aragón, “Acerca de *Tinieblas I*”, *Entrevista personal*.

nacionalista que se buscaba transmitir, donde las imágenes funcionaban como un aparato que sustentaba y respaldaba la implicación ideológica del momento.<sup>354</sup>

El producto de esta compleja red de relaciones y transformaciones se vuelven visibles en la memoria del paisaje, que mediante sus alteraciones topográficas o construcciones humanas muestra las relaciones de poder económico y político en el espacio.<sup>355</sup> Aragón registra dichas transformaciones mediante imágenes que funcionan como mediaciones entre su entorno y el espectador. Las imágenes de paisajes aún obedecen a una lógica romántica similar a la del siglo XIX, en la que la idealización de la tierra funge como un aparato de discursos políticos que abogan por intereses que no comprenden los vínculos mitológicos con el territorio.<sup>356</sup> El punto de vista desde el cual se observa el conflicto fronterizo que aborda *Tinieblas* se vuelve una herramienta para comprender lo que sucede a escala global donde las fronteras son lugares ambiguos, transicionales, de conflicto, y por ello es necesario establecer marcas de uso y posesión, ritos de umbral donde se usan objetos o símbolos que separan lo propio de lo ajeno, como las mojoneras en el caso de Oaxaca.<sup>357</sup>

Como el propio Aragón señala, uno de los objetivos de su trabajo consiste en utilizar los elementos que pueden llegar a identificarse como parte del imaginario de un aparente nacionalismo y desplazarlos, sacarlos de las narrativas oficiales para evidenciar los aspectos negativos de lo que se idealiza y se plantea como positivo.<sup>358</sup> Con ello se evidencia la desigualdad social provocada que se gestó en el país durante el último siglo y ha llevado a una serie de pugnas y conflictos que en el caso de *Tinieblas* se manifiestan específicamente en las fronteras territoriales.

---

<sup>354</sup> Conor, Conor Bateman, “The hills have ideologies: the fûkeiron tradition in japanese landscape cinema.”, *A4 Centre for Contemporary Asian Art*, 2018, [http://www.4a.com.au/4a\\_papers\\_article/the-hills-have-ideologies-conor-bateman/](http://www.4a.com.au/4a_papers_article/the-hills-have-ideologies-conor-bateman/), *Center for Contemporary Asia Art*.

<sup>355</sup> A. García Cuevas, *ob.cit.*, p. 4

<sup>356</sup> E. Aragón, “Acerca de *Tinieblas I*”, *entrevista personal*.

<sup>357</sup> A. Barabas, *ob.cit.*, p. 166.

<sup>358</sup> E. Aragón, “Acerca de *Tinieblas I*”, *entrevista personal*.

### 2.2.3. *La intermedialidad en Tinieblas, el umbral, entre las mojoneras de Ocotlán y una marcha fúnebre.*

Además de situar *Tinieblas* en el corpus general de trabajos de Aragón para advertir las continuidades tanto formales como temáticas, es crucial indagar en los modos y los espacios en los que se ha mostrado para advertir las diversas formas de intermedialidad que se han configurado a partir de la pieza, así como las narrativas curatoriales en las cuales se ha insertado. Específicamente, en lo que sigue se busca comprender la forma en que se ha enfatizado su condición intermedial a través de los montajes que han articulado de distintas formas su dimensión escultórica, multimedia y fronteriza. Además de ello, es importante destacar la manera en que cada uno de estos recintos ha considerado el carácter situado de la pieza y sus condiciones de producción. *Tinieblas* ha estado expuesta en diversos recintos como parte de exposiciones tanto individuales como colectivas, ya sea nacionales o extranjeras.

La distribución espacial de los elementos que conforman la videoinstalación configura distintas experiencias audiovisuales en el espectador, el montaje museográfico que se articula en cada una de las muestras incide sobre la condición intermedial de la videoinstalación, sobre la forma que la pieza toma como frontera mediática, en la que, por un lado, la atención del espectador se sitúa en el espacio físico de la galería, su dimensión escultórica, mientras que, por otro, las proyecciones o imágenes de los músicos sobre los mojones funcionan como un “otro lugar” en el que el paisaje de los Valles Centrales de Oaxaca es el escenario del aspecto cinematográfico de la pieza. La música es el elemento puente de estos dos espacios, ya que reúne y articula en forma de melodía la acción fragmentada por las pantallas. De acuerdo con el orden que la partitura dicta a cada uno de los músicos, el sonido de la sala orienta la atención del espectador de una pantalla hacia otra, por lo tanto conduce la experiencia intermedial y la mirada hacia las distintas pantallas de acuerdo con la forma y orden en que la melodía se ejecuta a través de cada uno de los músicos, de tal modo que la variación de la marcha fúnebre que la pieza produce se desdobra temporalmente ante el espectador.

Rescatar los distintos argumentos que han mediado la pieza es relevante para construir una interpretación actual a partir de diversos elementos que atraviesan su coyuntura histórica, como el giro audiovisual que dominó la producción artística del periodo, y la consolidación del régimen

neoliberal que dictó las reglas de la producción cultural del país. Además de ellos, es posible comprender las distintas lecturas que se pueden generar a partir de la videoinstalación, al insertar su temática y materialidad en la época de la globalización, en la que las fronteras se vuelven más elusivas y juegan un papel preponderante en la conformación de subjetividades, al reproducir las estructuras de poder hacia los distintos niveles de división geográfica y social. El conflicto y la violencia generado por políticas neoliberales es un activo y aglutinante que permite la maleabilidad de las zonas fronterizas, y de la geografía humana en general, la explotación y despojo del territorio de los pueblos indígenas, así como los conflictos territoriales entre los mismos habitantes de la región, que son otros aspectos que atraviesa la temática de la obra. *Tinieblas* presenta la frontera, tanto temática como experimentalmente, a partir de las diferentes formas de montaje que tuvo en las exposiciones donde participó.

*Tinieblas* formó parte de la muestra Geopoéticas en la 8ª Bienal de Mercosur en 2011, donde se examinaba la creación de entidades transterritoriales y supraestatales que ponían en cuestión la noción de nacionalidad. Mediante la cartografía, los territorios se comienzan a representar desde una mirada colonial, que busca neutralizar el discurso popular además de establecer una visión particular del territorio para su control y dominación.<sup>359</sup> ¿Puede haber cartografías que no estén al servicio de la dominación? Dichas construcciones político/económicas contrastan con las nociones de nación establecidas hace dos siglos en la conformación de los países americanos después de los procesos de independencia.<sup>360</sup> La muestra exploraba diferentes aspectos de las ideas de Estado y Nación, sus retóricas visuales (mapa, bandera, escudo, himno, pasaporte) y sus estrategias de autoafirmación y consolidación de identidad. Además de abordar concepciones territoriales basadas en lo geográfico y en su relación con el paisaje y su cultura.

La forma de montaje que la videoinstalación tuvo en esta ocasión colocó todas las pantallas a la misma altura con muy poco espacio entre cada una, al visualizarlas en su totalidad, las imágenes conformaban una línea horizontal, lo cual promovía una mirada que oscilaba de izquierda a derecha y viceversa. El emplazamiento intermedial que se produce a partir de esta pieza posiciona al espectador de frente al objeto observado. La videoinstalación como frontera medial

---

<sup>359</sup> P. Santoscoy, *ob.cit.*, p. 48.

<sup>360</sup> *Idem.*

genera una especie de muro que se puede caminar y recorrer, sin embargo, el cuerpo no atraviesa esa frontera, es solamente la atención del espectador la que se puede llevar hacia el espacio virtual que muestran las pantallas. El papel del sonido en esta versión de *Tinieblas* genera un ritmo sonoro que acompaña al recorrido visual del observador a lo largo de las 13 pantallas.



Imagen 26 – Fotografía del montaje de la videoinstalación *Tinieblas*, para la exposición *Geopoéticas*, 8 Bienal de Mercosur, Porto Alegre, Brasil 2011.

*Tinieblas* también se expuso como parte de la primera de una serie de exposiciones del proyecto Sexta Sur en 2013,<sup>361</sup> un programa curatorial coproducido por el Museo Amparo en Puebla y el Museo Universitario Arte Contemporáneo, el cual integraba cuatro exposiciones al año de artistas emergentes tanto nacionales como extranjeros. Edgardo Aragón (México), Laura Lima (Brasil), Carlos Bunga (Portugal) y Marcela Armas (México) expusieron en aquel año. El planteamiento de la exposición va en función de la instalación como medio que asume el espacio de exhibición desde su condición política e ideológica con sus propias singularidades.<sup>362</sup>

Para cada uno de los recintos, la videoinstalación se montó de distintas maneras. En el Museo Amparo, la disposición de las pantallas conformó un semicírculo, que envolvía al espectador, lo posicionaba al centro del espacio, con una pequeña banca donde podía sentarse y

<sup>361</sup> C. Delgado Masse, *ob.cit.*, p. 19.

<sup>362</sup> Paula, Carrizosa, “En colaboración con el MUAC, abrirá el Museo Amparo la instalación *Tinieblas*”.

observar todas las pantallas que se encontraban a la misma altura. Para el MUAC, la videoinstalación se montó, como se verá, de una forma mucho más inmersiva. Las formas de frontera que se produjeron a partir de ambos montajes configuraban distintas formas de intermedialidad. El semicírculo que se montó para el Museo Amparo funcionaba como un umbral en el que el espectador entraba al espacio confinado por las pantallas, y su experiencia corporal solamente funcionaba como un eje que giraba de izquierda a derecha y viceversa, de acuerdo con el o los instrumentos que sonaban en el momento. La doble espectaduría que esta forma de montaje articula solicitaba al espectador una presencia tanto en el espacio físico de la galería como en el espacio virtual que presentaba a los músicos sobre los mojones. En cuanto a la forma de montaje que se realizó para el MUAC, la videoinstalación se presentó de una forma aún más inmersiva. Debido a que el énfasis curatorial de la muestra giraba en torno a la noción de desafío hacia la gravedad en relación con la religión, la poesía, y la filosofía.<sup>363</sup> *Por amor a la disidencia* planteaba la posibilidad de pensar la levedad usando la anti-gravitación como vector fundamental en el espacio de exhibición. Para ello el punto de partida fue la noción de ligereza que propone Alain Badiou: “La capacidad de un cuerpo para manifestarse como un cuerpo liberado, o como un cuerpo que no se constriñe a sí mismo. En otras palabras, como un cuerpo en estado de desobediencia con respecto a sus propios impulsos”.<sup>364</sup> La distribución de las pantallas consistió en un acomodo que, al colgar del techo de la sala, formaban una suerte de zigzag con la altura de las pantallas sobre las cuales se proyectaban las imágenes de los músicos. En el centro del espacio se colocaron algunos taburetes como asientos y sobre ellos se podían ver los proyectores también colgando del techo de la sala. El efecto disruptor que esta forma de montaje generó requería de mayor movilidad por parte del espectador, ya que no era posible observar las pantallas en su totalidad desde un mismo punto. El encuentro entre el cuerpo del espectador y el objeto tecnológico presentaba una experiencia mucho más compleja que las demás formas de montaje, debido a la forma totalmente aislada en la que se podía contemplar la pieza, además de la estela de luz de los proyectores, la cual genera un efecto distinto a aquél de las pantallas. En esta disposición, la atención y experiencia corporal del espectador se dispersaba a través de la sala. Enfatizando la condición deíctica que caracteriza a las videoinstalaciones, la atención del espectador se encontraba fragmentada entre los distintos puntos de la sala que debía recorrer para poder observar todas las pantallas, y al mismo

---

<sup>363</sup> C. Delgado Masse, *et al.*, *ob.cit.*, pp. 6-7.

<sup>364</sup> Alan, Badiou, “La danza como metáfora del pensamiento”, *Fractal*.

tiempo poder concentrar su atención también en el imaginario que hacía presente los Valles Centrales de Oaxaca.



*Imagen 27 – fotografía del montaje para la videoinstalación Tinieblas, en la exposición Por Amor a la Disidencia, Museo Amparo, Puebla Pue. 2013.*



*Imagen 28 – Fotografía del montaje para la videoinstalación Tinieblas en la exposición Por Amor a la Disidencia, Museo Universitario de Arte Contemporáneo, Ciudad de México, 2013.*

La composición fotográfica de los 13 videos que conforman la videoinstalación fue una de las características que llevó a la pieza a ganar el premio AIMA AGO Photography Prize, en la Art Gallery of Ontario, en 2013. La curaduría de la exposición estuvo a cargo de Jennifer Blessing, curadora de fotografía del Museo Guggenheim de Nueva York, y Helga Pakasaar, curadora del Presentation House Gallery en Vancouver. Para mostrar la pieza, se colocaron las trece pantallas a la misma altura, alrededor de los muros de la sala, cuatro pantallas en cada uno de los tres muros que exhibían la pieza. En este caso, al igual que en el Museo Amparo, la videoinstalación como frontera funcionaba bajo la noción de umbral, ya que se presentaba como un espacio al cual se puede entrar y salir. Aunque en esta ocasión a diferencia del montaje de semicírculo, la videoinstalación no proponía al espectador girar sobre su propio eje, sino que debía recorrer el espacio, ya que las pantallas no se podían apreciar en su totalidad desde un solo punto de la sala, dado el ángulo en el que se disponían las pantallas. Al igual que en las demás versiones de la pieza, el sonido en ésta organizaba la experiencia de la pieza al desdoblar temporalmente las imágenes en movimiento.



Imagen 29 – Fotografía de detalle del montaje para la videoinstalación *Tinieblas* en la exposición *AIMA AGO Photography Prize*, Art Gallery of Ontario, Toronto, Canadá, 2013.

Algunos años más tarde, la obra formó parte de la exposición *Modos de oír: prácticas de arte y sonido en México*, curada por Tito Rivas, la cual se llevó a cabo en el Museo ExTeresa Arte Actual en conjunto con el Laboratorio de Arte Alameda durante 2018. La selección curatorial se realizó a partir de trabajos que reflexionaban acerca del papel del cuerpo en las formas de oír y la importancia de la tecnología como instrumento de amplificación y grabación del sonido.<sup>365</sup> Ambos aspectos conforman una anatomía que permitía descifrar vínculos entre el sonido y la retórica del progreso, representada mediante el lenguaje y la ingeniería. De acuerdo con el diagnóstico curatorial, “México se encuentra enfermo y en una crisis moral”, de una “imagen incurable” y una identidad poscolonial fracturada e imposible de acomodar.<sup>366</sup>

La idea del sonido como origen de la cultura en México es sumamente relevante para

---

<sup>365</sup> Nick, Herman, “Among Others: Sound Art in México”, *X-TRA*.

<sup>366</sup> *Idem*.

encuadrar *Modos de oír*. A su vez, la exposición exploró el papel del sonido y su larga asociación con lo desconocido y la invención de sistemas heterodoxos para percibir lo oculto, donde el sonido proveería un vínculo entre distintas fuerzas antagónicas que interactúan en forma de ecología convirtiéndose en la base de un cuerpo social.<sup>367</sup> Durante esta exposición, las pantallas de la videoinstalación se montaron de manera horizontal al mismo nivel, conformando una ligera curva que envolvía al espectador, similar a aquella del Museo Amparo, sólo que en este caso se colocaron debajo de una cúpula con frescos del siglo XVII en el interior del ex templo y convento de Santa Teresa, en el centro de la Ciudad de México. La acústica del recinto generaba, así, un afecto muy distinto al de los demás lugares de exhibición, debido a sus peculiares características.

*Tinieblas* funciona como una disposición de medios electrónicos que proyectan la imaginación hacia las fronteras de Ocotlán. La melodía que alude al disenso entre las comunidades y las pugnas por el territorio lleva la atención del espectador hacia ambos lugares, apuntando hacia los músicos que ejecutan su partitura pero también guía la mirada hacia las distintas imágenes conforme la música avanza. Además de ser un aparato representativo de la cultura del arte

---

<sup>367</sup> *Idem.*



*Imagen 210- Fotografía del montaje de la videoinstalación *Tinieblas*, para la exposición *Modos de Oír*, Museo ExTeresa Arte Actual, 2018.*

contemporáneo en la que lo audiovisual y los espacios altamente mediatizados proliferan, a su vez, funge como fronteras mediáticas que reproducen la experiencia contemporánea de la atención fragmentada mediante la naturalización de las pantallas en la vida cotidiana.

En el siguiente apartado se abordan específicamente las implicaciones conceptuales y materiales del sonido en *Tinieblas*, el cual a lo largo de sus distintas mediaciones actúa como un puente entre la crisis del progreso, que la asincronía de la melodía encarna debido a los desacuerdos

sociales y conflictos territoriales, mientras que al otro lado de esta frontera simbólica se entretreje, mediante el papel de la música en el ritual, los vínculos ancestrales que los pueblos originarios tienen en común con el territorio y la muerte.

#### *2.2.4. El ruido del disenso: la improvisación musical como punto de encuentro entre la muerte y el territorio.*

Música, territorio y muerte son tres elementos centrales en la configuración conceptual de *Tinieblas*, algo que la figura de los músicos emplazados en las mojoneras interpretando la pieza sintetiza, paradójicamente, a pesar de la forma aislada en la que se muestra a cada uno de los músicos, estos tres elementos apuntan hacia lo colectivo. La música permite abordar las hibridaciones religiosas y culturales que se ponen en juego en Ocotlán de Morelos en torno a sus festividades y experiencias cotidianas. El territorio funge como un concepto que vincula al espacio con la comunidad, es decir, un lugar con el que a partir de sus límites geográficos, un grupo de personas se identifican y lo consideran propio.<sup>368</sup> En cuanto a la muerte, su dimensión social en las comunidades oaxaqueñas está vinculada a cosmovisiones prehispánicas y a prácticas religiosas



*Imagen 11 – Fotografía de instrumentos musicales y mojonera durante la producción de Tinieblas, Archivo personal de Edgardo Aragón.*

---

<sup>368</sup> A. Barabas, *ob.cit.*, p. 149.

muy significativas. En este sentido, la elección de la marcha fúnebre para la videoinstalación responde a las contrastantes celebraciones en las cuales se utiliza la melodía, desde entierros a bodas. En esta serie de eventos sociales, la transposición de vida y muerte es crucial para el imaginario de algunas comunidades de Oaxaca.<sup>369</sup>

A pesar de la fuerte influencia católica, las comunidades tienen prácticas colectivas en las que su significación del ritual no obedece ortodoxamente a la liturgia del catolicismo. Cuanto más crítico es el discurso católico hacia la población y sus experiencias religiosas cotidianas, menos se confronta y, en lugar de ello, “se guarda silencio y se hace lo que la comunidad desea”.<sup>370</sup> Esta actitud por parte de las comunidades genera una dinámica de comportamientos colectivos que refuerzan creencias y prácticas de resistencia hacia el exterminio cultural. Por otro lado, la elección de una marcha fúnebre apunta hacia la muerte de una relación mítica con la tierra por parte de los habitantes de Ocotlán, debido al desarraigo forzado de la propia tierra vinculado a proyectos políticos y de explotación de recursos naturales. De esta manera, la cacofonía que se genera en la videoinstalación actúa como un elusivo punto de encuentro para los músicos, fragmentados por las pantallas o proyecciones que conforman la obra. Dicha asincronía apunta hacia el desacuerdo entre las distintas organizaciones políticas que circundan Ocotlán de Morelos. “El acto poético, la metáfora, está en que el tiempo y la música, suceden cada una por su lado, en cada uno de los músicos, quienes no necesariamente establecen un diálogo en la realidad”.<sup>371</sup> *Tinieblas* es una metáfora de la desincronización política y social de las comunidades de Oaxaca, así como de otros grupos sociales en el resto del país, la cual encuentra en la música un punto de encuentro y capacidad de organización:

Un músico solo no puede tocar nada, un músico necesita a los otros músicos para poder acompañar en tiempo y en ritmo y poder llevar la misma armonía, todos, al mismo tiempo. Al colocarlos a todos en puntos distintos, se generó una metáfora de una desincronización política del dialogo que no existe entre oaxaqueños y entre mexicanos y entre seres humanos en general, en donde forzosamente “se necesita de la manada para poder cazar al

---

<sup>369</sup> Edgardo Aragón, *Acerca de Tinieblas I*, entrevista personal.

<sup>370</sup> N. Ramírez Reyes, *ob.cit.*, p.12.

<sup>371</sup> Edgardo Aragón en Carrizosa, “*En colaboración con el MUAC, abrirá el Museo Amparo la instalación Tinieblas*”.

mamut” [...] es muy importante este ejercicio de socialización, como especie tenemos esta idea de supuesta supremacía sobre las demás, implica que tenemos una capacidad de organización elemental, y la capacidad de organización elemental de los músicos, era muy interesante por que había una conexión también con los mitos mas antiguos de los seres humanos en relación al mundo, lo cual permite entender la mitología en relación con una manifestación cultural como la música y al mismo tiempo con un entramado político que los unía. Una banda de música es esencialmente un grupo de seres humanos unidos para poder cazar un mamut.<sup>372</sup>

Esta forma de composición generada a partir de la interacción tecnológicamente mediada de los músicos y el montaje museográfico propone una forma particular de elusividad, pues al posicionar a los músicos en el espacio liminar del mojón su indeterminación espacial cuestiona la construcción social de los límites geográficos. A través de la composición musical que la pieza ensambla, se propone una asincronía intencional, un símbolo de la destrucción de redes que sólo parcialmente deja lugar a los códigos previamente establecidos mediante el lenguaje, la cultura y la propia organización política de los pueblos originarios.<sup>373</sup> La determinación de linderos y fronteras que han sido históricamente alterados se conserva en la memoria colectiva y en el uso ritual. Es ahí donde la trama musical de la pieza enriquece la interpretación del territorio como espacio simbólico, como escala en la que se interpreta la vida y la muerte.<sup>374</sup>

Cada músico se encuentra a kilómetros de distancia del otro, de tal modo que tocan la parte que les corresponde, más no se escuchan el uno al otro. Esto provoca un ‘estar fuera de sincronía’ que se nos presenta como una melodía de tono solemne y contemplativo que por medio de la repetición pareciera insistir en alcanzar una concordancia simbólica en este escenario de rastros de un antiguo territorio. Tinieblas alude de manera poética a los violentos conflictos territoriales y a la existencia de divisiones no sólo políticas sino ideológicas en esta zona.<sup>375</sup>

---

<sup>372</sup> Aragón, Acerca de Tinieblas I, *entrevista personal*.

<sup>373</sup> N, Herman, *ob.cit.*

<sup>374</sup> A. Barabas, *ob.cit.*, p. 147.

<sup>375</sup> Aragón, Acerca de Tinieblas I, *entrevista personal*.

Según Jacques Attali, una sociedad debe ser interpretada por sus ruidos, fiestas, y manifestaciones artísticas, no tanto por sus estadísticas, pues las celebraciones son expresiones espontáneas y colectivas que hablan acerca de lo que una comunidad valora y conmemora, por lo tanto, la música y su papel protagónico en las fiestas y rituales manifiesta su jerarquía axiológica.<sup>376</sup> La composición musical propone un nuevo modelo de relaciones, debido a su forma de comunicar mediante creaciones colectivas, en lugar de solo realizar intercambios de mensajes codificados entre dos partes.<sup>377</sup> La propuesta teórica de Attali apunta a que la música incita a descifrar una forma sonora del saber incuantificable, una que sería profética y que anuncia que las relaciones sociales van a cambiar, ya que los cambios se inscriben en el ruido antes que en la sociedad, por lo tanto la música se vuelve un medio para percibir y conocer el mundo, sin una carga previa de significantes.<sup>378</sup> “Escuchar la música, es escuchar todos los ruidos y darse cuenta de que su apropiación y su control es reflejo de un poder esencialmente político”.<sup>379</sup> Attali entiende la música como una suerte de profecía que tiene un eco sobre la organización social. A partir del ruido se puede percibir el orden y el desorden, pues en él se inscriben los códigos de lectura de las relaciones de los hombres. Escuchar, vigilar, censurar, registrar, son armas del poder, la tecnología de la escucha, la transmisión y la grabación es esencial para el dispositivo de poder, escuchar y memorizar es poder interpretar y dominar la historia, manipular la cultura de un pueblo, canalizar su violencia y su esperanza.<sup>380</sup>

La videoinstalación *Tinieblas* pone en evidencia el vínculo que el sonido y el espacio pueden crear entre la política y la poética, la cacofonía como un eco de la desorganización social, en la que se percibe el orden y desorden de las relaciones sociales en torno al municipio de Ocotlán. En la videoinstalación, el sonido envolvente de la marcha fúnebre distorsionada actúa de forma simbólica sobre los límites territoriales al caracterizar los rastros de las transformaciones históricas y su incidencia en la identificación de una comunidad con su territorio, así como la forma en que

---

<sup>376</sup> J. Attali, *ob.cit.*, p. 211.

<sup>377</sup> *Idem.*

<sup>378</sup> *Ibidem.* pp. 11–13.

<sup>379</sup> *Ibidem.* p.15.

<sup>380</sup> *Idem.* p. 16.



*Imagen 12 – Fotografía de mojón y atril para partituras, durante la producción de Tinieblas, Archivo personal de Edgardo Aragón.*

ésta se relaciona con lo que existe al otro lado de su frontera. El disenso que hay entre los distintos municipios de los Valles Centrales de Oaxaca se inscribe en el ruido, producido por los músicos que sólo mediante el montaje de la videoinstalación se conjuntan de un modo fortuito. El concepto de fragmentación es clave en la experiencia sonora de la pieza, una noción que atraviesa tanto el proceso de producción conceptual como formal. Los músicos nunca se juntan en realidad, cada uno se grabó por separado, cada uno tuvo su propio día de rodaje, sobre su mojón y con su partitura correspondiente. Mientras que para el montaje museográfico cada músico aparece en su propia imagen, cada uno en su pantalla con su propio canal de audio.

La forma particular en que Aragón organizó el ruido de los músicos, a lo largo de la producción de la pieza, así como del montaje museístico, produce en la videoinstalación un efecto particular, que al estudiar su proceso y configuración alude a cuestiones relacionadas con la improvisación musical. De acuerdo con Alperson, es posible improvisar sobre cualquier tipo de característica musical o conjunto de características en formas más o menos radicales.<sup>381</sup>

---

<sup>381</sup> Marcel, Cobussen, Henrik Frisk, y Bart Weijland, “The field of musical improvisation”, *Konturen* p. 44.

Clarinete 1º

# TINIEBLAS

Funebre

The image shows a handwritten musical score for Clarinet 1st. The score is written on ten staves. The first staff begins with a treble clef, a common time signature, and a key signature of one sharp (F#). The music is in a minor mode. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. There are several dynamic markings: *p* (piano) and *f* (forte). There are also markings for fingerings: *I* and *II*. A section of the score is marked with a double bar line and the instruction *p f. 1ª vez Clarinetos, 2ª vez tutti*. Another section is marked with *al fine y fin.* and *fin.*. The score ends with a large, stylized signature that appears to be 'Luis'.

Imagen 13 – Partitura de Tinieblas, Archivo personal de Edgardo Aragón.

Para la grabación de cada uno de los músicos, se les otorgó previamente una notación base, y a partir de ello realizaron la ejecución musical, sin embargo, no se pretendía controlar el resultado de la composición final que conjunta las trece acciones. Siguiendo a Cobussen, a partir de las condiciones iniciales de trabajo se puede pensar la improvisación como un sistema complejo que oscila entre la tensión y el flujo, entre las conexiones de sus intérpretes y la influencia que ejercen entre sí.<sup>382</sup> En este caso, el papel del autor como compositor de la pieza se pone en cuestión a través del modo de producción musical que se ejecuta en la videoinstalación. Se podría decir que si proceso de producción oscila entre la composición y la improvisación, ya que al mismo tiempo que la pieza se sirve del aparato textual de la partitura, también se constituye a través de procesos de improvisación musical, esto se puede observar en la forma poco controlada que conjunta las 13 interpretaciones independientes.

El montaje museístico permite crear una unidad de reproducción de dicha acción, sin una preocupación por someter la melodía al orden de una partitura, el resultado generado de la unión de varias pistas de sonido al mismo tiempo genera la versión de la marcha fúnebre que la pieza presenta. *Tinieblas* se articula a partir del registro de una acción en trece partes, y es mediante la organización básica y la fragmentación de la partitura como se produce la composición. La marcada distinción que hay entre composición e interpretación pondría en cuestión la actividad espontánea del hacer música a través de la improvisación. En el caso de *Tinieblas*, la línea divisoria entre composición e interpretación queda en un espacio incierto, pues la actividad de la improvisación que se produce en el proceso se puede considerar también como una especie de composición, debido a la organización previa que se hace de cada uno de los elementos.<sup>383</sup> Se podría decir que la videoinstalación funciona y ejemplifica una improvisación musical y medial que conjunta partes fragmentadas en las que se puede contemplar el proceso de producción, convertido en un objeto de contemplación, que conjunta el acto de componer y el acto de interpretar.<sup>384</sup>

En *Tinieblas*, la música es el elemento de la videoinstalación que articula su forma de

---

<sup>382</sup> *Idem.*

<sup>383</sup> P. Alperson, *ob.cit.*, p. 93.

<sup>384</sup> *Ibidem.* pp. 98–99.

aparecer, así como la forma en que cada una de sus partes interactúa con la otra. La marcha fúnebre es el punto de encuentro que otorga sentido a la imagen de los músicos tocando diversos instrumentos de manera simultánea, pero a kilómetros de distancia. La dimensión intermedial que, por un lado, desdobra la pieza en el tiempo a través de la melodía, ensambla los fragmentos de video, cuyas pantallas actúan como umbrales hacia otro lugar, y genera un montaje que, al aludir al acomodo de los integrantes de una banda musical, hace un comentario acerca de la compleja integración/desintegración de las comunidades que habitan estos municipios, y las condiciones históricas que contribuyen a su fragmentación. La siguiente cita de Aragón condensa el papel de la música como puente entre el ritual y la política, el espacio de congregación:

Empecé a descubrir que había una división geográfica muy grande en la que yo crecí y la entiendo desde niño, pero me gustaba más la idea de tratar de hacer algo artístico con ella o algo estético a partir de estos problemas políticos. Y lo que encontré fue que así como Oaxaca tiene una diversidad muy grande de pueblos, también tiene una diversidad muy grande cultural y musical, entonces había una reflexión importante que me estaba llevando a indagar en los contextos locales a través de la música que era un elemento que todo mundo puede entender fácilmente en Oaxaca, por que no hay evento que no lleve música, desde un velorio hasta un cumpleaños [...] había dentro de la música muchas tradiciones que se solían hacer en todo México y una era el viernes de tinieblas, o los días de tinieblas, después de la crucifixión de Cristo. El evento religioso es importante en este tipo de lugares por que es parte del entramado político en estos lugares, es una parte esencial de la estructura política de espacios remotos como éste, de espacios rurales como éste, es un activo político importante. Toda la gente se congrega en torno a esto, entonces lo entiende, así como entienden la música entienden ese tipo de religiones.<sup>385</sup>

A lo largo de este apartado se desarrolla el papel de la música en la videoinstalación como un punto de encuentro para dos conceptos sumamente significantes para los habitantes de Ocotlán de Morelos, muerte y territorio, que se hacen presente a lo largo de sus prácticas cotidianas, así como de sus rituales religiosos. La marcha fúnebre de *Tinieblas* encarna el duelo en un sentido muy extenso, por el desarraigo territorial de las comunidades originarias, forzado por intereses

---

<sup>385</sup> E. Aragón, “Acerca de Tinieblas I”, *entrevista personal*.

transnacionales así como por la extracción y explotación de recursos naturales por parte de las políticas neoliberales del estado. Sin embargo, la música en la pieza también funge como un punto de encuentro de las comunidades, aludiendo a la capacidad de organización, que se manifiesta en la conjunción, aun en su asincronía, de la banda musical a través de la composición del montaje museográfico. Al situarse en un punto indeterminado entre improvisación y composición, la pieza apunta hacia las condiciones de producción en un periodo de indeterminación y violencia.

La curadora Paola Santoscoy ha caracterizado la obra de Edgardo Aragón por su forma de “traer al presente situaciones y narraciones que existen dentro de su familia y que tocan cuestiones sociales, culturales y políticas más amplias relacionadas al contexto de Oaxaca, su estado natal, y a la realidad de un país trastocado por el narcotráfico”.<sup>386</sup> Las fronteras son un tema constante en su trabajo que en el contexto de Oaxaca aluden a configuraciones sociales mucho más complejas, las cuales se remontan siglos atrás y tienen que ver con la organización política que se gestó en los municipios no sólo a partir de su geografía sino a partir de la relación ancestral que los pueblos originarios tienen con el territorio. La delimitación de los municipios ha pasado por distintos procesos de orden, político, histórico, social, lingüístico e incluso religioso. Es por ello que el trabajo que Aragón hace acerca de las fronteras es tan revelador de su contexto de producción. *Tinieblas* exige interrogar el significado de las fronteras para el estado de Oaxaca, al abrir una ventana de exploración más amplia sobre lo que implican las fronteras en una época de globalización y violencia neoliberal, en la que dichos espacios liminales se caracterizan por su dinamismo, movilidad e indeterminación. Aunado a ello, la obra se articula a través de la práctica artística de la videoinstalación, la cual se puede interpretar a partir de su formalidad fronteriza, como un emplazamiento intermedial que se constituye a partir de la hibridación de prácticas artísticas tradicionales con la experimentación de nuevos medios. Es por ello que estudiar el emplazamiento de la galería a partir de su indeterminación fronteriza, ha permitido abordar cuestiones más amplias que se encuentran en juego en la obra, como el papel que cada uno juega en la experiencia e implicación del espectador con la pieza. En este caso se analizaron los distintos montajes que dieron forma a la videoinstalación en algunas de las exposiciones en las que participó hasta 2019. En este sentido, se exploró la configuración de cada montaje a partir de sus dimensiones escultóricas/arquitectónicas y sus dimensiones cinematográficas y la forma en que

---

<sup>386</sup> P. Santoscoy, “*Tinieblas*” *8ª Bienal do Mercosul Ensaio de Geopoética*, p. 100.

cada uno de éstos genera una condición deíctica en la pieza, que abstrae la atención del espectador hacia dos lugares a la vez. Con el fin de dar cuenta de que la gobernanza neoliberal, y la violencia que caracterizaba al país durante el México neoliberal, afianzan una noción indefinida de frontera, que en *Tinieblas* aparece tanto temática como experimentalmente.

### 2.3 La indeterminación de la frontera neoliberal en dos videoinstalaciones: Entre un montaje del trabajo abstracto y la experiencia de la lucha por el territorio

En esta sección de cierre, se presenta una comparación entre ambas piezas a partir de cinco aspectos claves que atraviesan al primer capítulo, y permiten estudiar la forma en que la noción de frontera neoliberal se manifiesta tanto temática como intermedialmente en ambos trabajos. Tanto *Risas enlatadas* como *Tinieblas* presentan conexiones y diferencias que dan cuenta de la indeterminación y la flexibilidad que caracteriza al neoliberalismo global, y detona la tensión entre ambas piezas: Frontera, cuerpo/violencia, neoliberalismo, intermedialidad, sonido/música. Estos cinco elementos, se presentan en el siguiente cuadro con el fin de estructurar a modo de conclusión en una forma sintética los puntos de encuentro y contraste entre el trabajo de Okón y Aragón.

|                         | <b>Risas enlatadas</b>                          | <b>Ambas</b> | <b>Tinieblas</b>   |
|-------------------------|---|--------------|--|
| <b>Frontera</b>         | Montaje ficticio                                |              | Frontera vivida por experiencias familiares y comunitarias |
|                         | <i>Especificidad geográfica</i>                 |              |  |
|                         | Frontera internacional al norte de México       |              | Frontera municipal al sur de México                        |
|                         | Condiciones de vida laboral                     |              | Disenso entre comunidades                                  |
|                         | Maquiladora en Ciudad Juárez                    |              | Intersticio /mojonera                                      |
|                         | Multiplicación del trabajo                      |              | Diversidad sociocultural                                   |
|                         | <i>Conformación de subjetividades políticas</i> |              |  |
| <b>Cuerpo/violencia</b> | Explotación laboral                             |              | Tensiones y desarraigo del propio territorio               |
|                         | <i>Precariedad</i>                              |              |  |
|                         | Trabajadores de maquilas                        |              | Músicos  |
|                         | Alienación por trabajo automatizado             |              | Desacuerdo entre comunidades                               |
|                         | Extractivismo de emociones                      |              | Rivalidad grupos   |

|                        |  |  |   |
|------------------------|--|--|---|
|                        | Control y vigilancia   |  | División territorial impuesta /repartición ejidal |
| <b>Neoliberalismo</b>  | Proliferación de maquilas  |  | Instalación de transnacionales en el territorio   |
|                        | División global del trabajo  |  | Políticas de división territorial                 |
|                        | Explotación afectiva: la vida puesta a trabajar                          |  | Explotación de recursos naturales                 |
|                        | <i>Espacio altamente mediatizado</i>                                     |  |   |
| <b>Intermedialidad</b> | <i>Hibridación entre la escultura y el cine en sus campos expandidos</i> |  |   |
| <b>Sonido/Música</b>   | Automatismo  |  | Tregua temporal                                   |
|                        | Coro de risas  |  | Banda musical                                     |
|                        | Repetición cacofónica  |  |   |
|                        | Alienación   |  | Asincronía  |
|                        | Imposibilidad de los dispositivos tecnológicos para reproducir emociones |  | Puente entre muerte y territorio                  |
|                        | Espectáculo  |  | Ritual/religión                                   |
|                        | Montaje  |  | Improvisación/composición                         |

Aunque cada una de las piezas encarna nociones distintas de frontera, sin embargo, ambas tienen puntos de encuentro ineludibles: 1) parten de una especificidad geográfica en la que sus fronteras producen un orden específico de relaciones sociales y 2) la conformación de subjetividades en relación con la forma en que la frontera se resignifica para el cuerpo que la ocupan. *Risas enlatadas* aborda la frontera internacional entre México y Estados Unidos a partir del montaje ficticio de una maquiladora en Ciudad Juárez, cuyo proceso de investigación permitió indagar acerca de la forma en que esta ciudad fronteriza participa en el mercado global a través de la explotación de la mano de obra barata. Específicamente, la condición laboral su obra aborda se puede enfocar desde el concepto de “multiplicación del trabajo”, de Mezzadra y Neilson,<sup>387</sup> quienes proponen una teoría para abordar la conformación de subjetividades a partir de esta herramienta conceptual mediante la que se puede investigar el tipo de trabajo abstracto que se caracteriza por un alto grado de heterogeneidad, que va acompaña de la noción de división del trabajo en los mercados globales.<sup>388</sup> Por su parte, la noción de frontera que despliega *Tinieblas* se

<sup>387</sup> S. Mezzadra y B. Neilson, *ob.cit.*

<sup>388</sup> *Ibidem.*, pp. 36-37.

configura a partir de experiencias familiares en las que el disenso entre las comunidades de Oaxaca presenta constantes pugnas por el territorio debido a la pluralidad cultural y las constantes disputas de orden político y extractivas. En *Tinieblas* la frontera se condensa metafóricamente en las mojoneras sobre las que se colocan los músicos, una forma de estar en el intersticio que para Etienne Balibar<sup>389</sup> implica situarse en el espacio intermedio e imaginar las posibilidades de la variación para cuestionar las narrativas hegemónicas alrededor de estos espacios elusivos, de manera que el espacio representado se interrumpe y se abre a la interrogación.

Una de las formas como opera la violencia que se ejerce en los cuerpos a través de esa “situación intermedia” ligada a la frontera, punto de encuentro entre ambas piezas, es la precariedad de la existencia. Dicha condición se expresa en cada uno de los aspectos referentes a la violencia y el cuerpo, que se hacen presentes en ambas instalaciones. En *Risas enlatadas*, los trabajadores de las maquilas sufren de explotación laboral y alienación por el trabajo automatizado durante largas jornadas de trabajo en un ambiente de control y vigilancia. Este entramado de situaciones de violencia sobre los cuerpos se muestra en la videoinstalación a través de los cuerpos de los actores contratados para producir risas, así como a partir de la producción y extracción de emociones de los obreros. Mientras que la violencia de la explotación laboral parece más evidente en *Risas enlatadas*, pues los músicos sobre los mojones no apuntan directamente hacia condiciones de violencia, es mediante la indagación sobre el contexto de producción de la obra que se revela la forma como la frontera ejerce violencia sobre los cuerpos de quienes habitan estos territorios, encarnados en la videoinstalación a través de los músicos sobre las mojoneras. La soledad e inestabilidad de las figuras fragmentadas, que solo se pueden reunir mediante la reproducción mecánica del montaje museográfico, apunta hacia la propia condición precaria del desencuentro político que incide sobre las creencias y rituales de las comunidades de los Valles Centrales de Oaxaca.

Ambas videoinstalaciones conforman ambientes altamente mediatizados que dan cuenta de su emplazamiento en el giro neoliberal audiovisual de la primera década del 2000. No se trata, pues, sólo de que estas prácticas artísticas manifiesten las distintas formas que toma la frontera neoliberal, sino que tanto los imaginarios como los procesos de producción que se inscriben en

---

<sup>389</sup> E. Balibar, *ob.cit.*, p. 217.

cada una de ellas dan cuenta de la noción de globalización neoliberalizada del propio sistema artístico, puesto de manifiesto por la circulación global de ambas videoinstalaciones y los diversos procesos de ajustes flexibles de las piezas, a lugares específicos de exhibición. En *Risas enlatadas*, esto se puede visualizar en la coyuntura que detona la reflexión de la pieza, la proliferación de maquilas y el papel de Ciudad Juárez en la división del trabajo global como productor de mano de obra barata. De igual modo, las empresas transnacionales que explotan recursos naturales en el territorio oaxaqueño, muestran las repercusiones del neoliberalismo en la región, como ejemplo de ello se puede tomar el proyecto transnacional eólico que se estableció en el Istmo de Tehuantepec por un grupo de corporaciones extranjeras, este tipo de políticas neoliberales actúan en contra de los pobladores originales al permitir tanto la instalación de estos parques industriales que generan la pérdida de soberanía, la mercantilización de un servicio público, la corrupción, la criminalización social, la precarización laboral y la vulneración de derechos de los pueblos indígenas.<sup>390</sup>

Además de la temática y el contexto en el que se producen y conceptualizan las piezas, su condición neoliberal también se hace presente a través de su dimensión estética y la dinámica artística de la que ambas forman parte. Es decir, ambas piezas han participado en circuitos de exhibición global de arte contemporáneo, como bienales internacionales, o exposiciones en el extranjero. Ambos autores configuran su trabajo a través de un énfasis en los medios audiovisuales en los que la especialización y/o subcontratación para momentos específicos de la producción es parte fundamental de la articulación y materialización de la obra. Y otro de los rasgos neoliberales que se hace presente en ambas videoinstalaciones, es su condición flexible para adaptar su montaje a los distintos espacios en los que se mostraron. La indeterminación del neoliberalismo se manifiesta tanto formal como temáticamente, en la producción, circulación y exhibición de las piezas.

Además de la especificidad geográfica, la conformación de subjetividades, la precariedad y los espacios altamente mediatizados, hay un aspecto de las videoinstalaciones que de igual manera da cuenta de su relación con la frontera neoliberal que también permite analizar

---

<sup>390</sup> L. M. Uharte Pozas, “El proyecto transnacional eólico en el istmo de Tehuantepec (México): Impactos múltiples”, p. 68.

formalmente las videoinstalaciones de acuerdo con su configuración fronteriza. Se trata de su carácter intermedial. A partir de éste, es posible mostrar la forma en que la práctica de la videoinstalación, y especialmente los dos casos de estudio que aquí se presentan, dan cuenta tanto temática como experimentalmente de la noción de frontera neoliberal, y de la violencia que atraviesa al país durante el periodo en cuestión. En éstas se ejemplifica su indeterminación conceptual como un emplazamiento de conflicto entre distintos modos de organización medial, así como de relaciones sociales en el caso de la frontera, tanto globales como regionales. En cuanto a la organización medial que estos espacios de hibridación tecnológica presentan, las videoinstalaciones se sitúan en un lugar incierto entre la escultura y el cine en sus formas expandidas. Es a partir de ahí que se estudiaron cada una de las obras y sus distintas versiones, en las que tanto *Risas enlatadas* como *Tinieblas* producían una condición deíctica en la sala de la galería que fragmentaba la atención del espectador hacia dos espacios, por un lado, el cuerpo experimentaba con la distribución espacial de los distintos objetos que conformaban cada una de ellas –como las pantallas en el caso de *Tinieblas*, o los monitores, percheros, mesas, latas y uniformes en el caso de *Risas enlatadas*–, mientras que las imágenes en movimiento generaban una doble espectaduría que llevaba la atención de quien observaba hacia la fábrica de Bergson o hacia las mojoneras y el paisaje en Ocotlán.

Finalmente, el sonido o la música en ambas piezas funciona como puente entre los elementos que configuran el espacio inmersivo. El punto de encuentro entre ambas piezas a través de la experiencia del espectador es la repetición de un sonido cacofónico, la reproducción automatizada de las videoinstalaciones en el espacio de la galería se caracteriza por la modalidad de *loop*, en la que la obra se auto reproduce una y otra vez. La idea de repetición del sonido es mucho más evidente en *Risas enlatadas*, en ésta el automatismo del coro de risas provee la sensación de alienación que encarnan quienes producen las risas. Este aspecto que el montaje cinematográfico enfatiza al buscar mostrar los rostros de los trabajadores que ríen sin sentir risa, apunta hacia la imposibilidad de los dispositivos para reproducir emociones, a pesar del montaje que se genera con el fin de generar un producto para la industria del espectáculo, que intenta invitar al televidente emocionarse. Al igual que el coro de risas, la cacofonía que se genera desde la reproducción de *Tinieblas*, se produce de forma colectiva. Sin embargo, en este caso el sonido de la videoinstalación tiene un simbolismo muy diferente, que apunta hacia la tregua temporal o el

intento de coordinación de las comunidades que constantemente están en desacuerdo. El acomodo de las pantallas en forma de banda musical permite explorar la composición improvisada de la marcha fúnebre que funciona como un puente melódico que permite acomodar la (in)capacidad de organización que los pueblos tienen alrededor de aspectos centrales para su vida cotidiana, como lo es la muerte, el territorio y el ritual religioso. La asincronía sonora funciona en *Tinieblas*, paradójicamente, como manifestación del desencuentro y como posibilidad misma de la experiencia común.

## *Conclusiones. La intermedialidad de la videoinstalación situada en la violencia del neoliberalismo global*

Previo a la utilización de los mapas, los límites geográficos se comprendían a través de una serie de códigos visuales, como los monolitos, que demarcaban el fin e inicio de un territorio. Más que una demarcación entre un Estado-nación y otro, las fronteras servían para separar a aquellos que pertenecían al territorio y aquellos que eran de afuera. Su implicación iba más allá de una división territorial: servía para referirse a una serie de barreras tan abstractas como específicas, en tanto que prácticas culturales o sistemas de creencias. La noción de frontera ha cambiado de sentido a lo largo de los siglos, y evidentemente no podemos abordar la frontera simplemente como un trazo cartográfico, o bajo la lógica fronteriza de otras etapas históricas, debido a que las condiciones geopolíticas y económicas a nivel global se encuentran en constante cambio, lo que hace que dichas transformaciones generen un efecto dominó que repercute hasta las comunidades más remotas.

Bajo las formas tomadas por el capitalismo globalizado, las fronteras no sólo fungen como divisiones geográficas, sino que inscriben estas zonas liminales en procesos de producción, movilidad y mercado en los que abunda el conflicto y la violencia. Para las prácticas del arte contemporáneo, a finales del siglo XX, las fronteras comenzaron a representar un espacio que requería de negociaciones y cuestionamientos, y que debían de situarse en el límite para poder plantear una lógica diversa a la de inclusión/exclusión. Esto con el fin de complejizar el modelo de interacción cultural y social que el conocimiento situado de un espacio fronterizo exigía. Casos ejemplares de este tipo de prácticas en México son las intervenciones artísticas que se llevaron a cabo en y sobre la frontera, como las distintas ediciones de *inSite* (1992-2005), y Proyecto Juárez (2008). Las prácticas artísticas que operaban desde esos espacios intermedios propusieron una forma de resistencia hacia la lógica fronteriza que naturalizaba la separación. Tal como sucedió con las prácticas artísticas que proponían hibridaciones de procesos y técnicas de arte tradicional, con experimentación de tecnologías digitales en las cuales la indeterminación del medio era el factor preponderante que determinaba su formato, o incluso su lugar participación en convocatorias, becas y/o programas de apoyo para la producción. En el proceso, la noción de

frontera se estiró en distintas direcciones, mientras que para algunos artistas se desmaterializó e internalizó, para otros se volvió más sólida, externa y evidente.<sup>391</sup>

La paradoja esencial de la frontera es que al mismo tiempo que se vuelve más fluida, porosa y metafórica, existe un imperativo por reforzarla y reafirmar su presencia.<sup>392</sup> Si como se ha puesto de manifiesto, a lo largo de la investigación se consultaron numerosos autores para tener un panorama más amplio de las diversas nociones de frontera, cada uno de sus aportes presentaba enfoques distintos. En un caso específico, la noción de frontera que propone Fox en *The Portable Border: Site-Specificity, Art and the U.S.-México Frontier*, ésta tiene el propósito de ser portable y aplicable tanto a grupos como individuos. Fox caracteriza la frontera a partir de su portabilidad, y la entiende como una metáfora.<sup>393</sup> La inherente tensión de la frontera portable se sitúa en dos lugares: 1) entre la especificidad política y social del ambiente y 2) en la forma en que se invoca a la frontera como marcador de subjetividades híbridas o liminales. Al utilizar la frontera como metáfora, es posible extender su lógica hacia distintos grupos, individuos, o incluso prácticas artísticas. Esta “portabilidad” de la frontera como metáfora que aplicaría a grupos diversos, se muestra a través de los grupos sociales hacia los cuales apunta cada una de las piezas, ya sean los trabajadores del sector maquilador o los habitantes de los Valles Centrales de Oaxaca, quienes producen sus propias prácticas cotidianas y formas de organización de acuerdo con la especificidad de su territorio. Por supuesto, la indeterminación y violencia de la frontera no se manifiesta del mismo modo en una frontera municipal al sur del país donde, como se ha visto, el conflicto está vinculado a las prácticas y creencias ancestrales y a la lucha por la defensa del territorio, a diferencia de la frontera internacional al norte del país, en una ciudad industrial cooptada por el narcotráfico y un laxo cumplimiento de las leyes. Es de esta forma que la lógica de la frontera como metáfora se puede extender hacia distintos niveles, ya que las estructuras de poder y las características de estos espacios se reproducen como un impredecible y singular efecto dominó.

A diferencia de lo que propone Fox, la práctica de la videoinstalación también considera la frontera como un dispositivo portable y dinámico, el cual se manifiesta en la experiencia deíctica

---

<sup>391</sup> Ila Nicole Sheren, *Portable Borders, Performance Art and Politics on the US Frontera since 1984*, First Edition (Austin, TX: University of Texas Press, 2015), p. 6.

<sup>392</sup> *Ibidem*.

<sup>393</sup> Fox, “The Portable Border”.

del espectador en el espacio expositivo. Sin embargo, mientras que Fox apunta sólo hacia una situación geográfica y social respecto a la frontera, ésta puede advertirse como una condición intermedial en la videoinstalación, que se posiciona en un lugar más indeterminado entre varios medios que se resignifican y se definen a partir de su hibridación.

El lugar de enunciación de un argumento acerca de las fronteras está vinculado con las condiciones particulares de la situación geopolítica de dado caso. Por ejemplo, para algunos autores europeos como Etienne Balibar,<sup>394</sup> la porosidad y elusividad son conceptos importantes para abordar la noción de frontera, lo que refleja la condición geopolítica de las fronteras que se encuentran dentro de la Unión Europea. Mientras que para la frontera entre México y Estados Unidos, la demarcación entre un Estado-nación y otro es aún más determinante que la porosidad de la frontera. En este caso particular, es imponente el aparato de vigilancia y seguridad que constituye a la frontera a través del muro y la compleja regulación que impone hacia el cruce de bienes, mercancías y personas. En la época del neoliberalismo global, los límites fronterizos comienzan a desdibujarse y a volverse móviles, dinámicos y cambiantes, por ello es complejo operar con una sola definición de frontera. Su significado es tan esquivo que en cada lengua existe más de una forma para referirse a ella (*limes* en latín, no es *finis*, como tampoco *border* en inglés; el simple límite entre dos Estados es *frontier*, y se entiende como un límite provisional entre un espacio civilizado y una zona bárbara que hay que conquistar).<sup>395</sup>

Frente a la globalización, la soberanía de los Estados-nación comenzó a ponerse en entredicho. En esta nueva lógica, los límites territoriales están descentralizados bajo un aparato que progresivamente homogeneiza y desterritorializa al mundo mediante la expansión y desdibujamiento de sus fronteras.<sup>396</sup> Al igual que la soberanía se volvió difusa a partir de la globalización neoliberalizada, las prácticas artísticas contemporáneas acusaron un desvanecimiento de la especificidad de los medios y soportes que correspondían a cada disciplina. En el siglo XXI las condiciones de producción y los recursos de trabajo conformaron nuevas formas de hacer arte. Las dinámicas artísticas contemporáneas presentan una dialéctica entre el

---

<sup>394</sup> Balibar, “The Borders of Europe” in Pheng Cheah, Bruce Robinson”.

<sup>395</sup> R. Debray, *Elogio de las fronteras* (Editorial Gedisa, 2016), p. 48.

<sup>396</sup> M. Hardt y A. Negri, *Empire*, p.18.

lugar de producción y el circuito en el que circulan, es decir, las obras no se entienden sólo como objetos sino como lugares donde se sedimentan ciertos procesos socioeconómicos, políticos y a la vez subjetividades.<sup>397</sup>

El arte contemporáneo que se produjo en México a partir de la primera década del 2000 se inscribió en imaginarios y escenarios en los que se daba por sentada la globalización, y tanto las instituciones como los artistas manifestaron diversas transformaciones en los modos de producción, institucionalización y legitimación del arte, especialmente en relación con su forma de utilizar los recursos tecnológicos, tanto para producción de obras, como para su exhibición. Esta transición en las formas de operación del arte contemporáneo hacia formas marcadamente audiovisuales dispuestas por el orden neoliberal permeó, como hemos visto, tanto en las prácticas como en los discursos que rodeaban al quehacer artístico.

En esa coyuntura durante la primera década del siglo XXI es donde esta investigación buscó situar la práctica de la videoinstalación como medio neoliberal por excelencia, debido a su relación con el complejo entramado audiovisual de la globalización y, específicamente, en sus formas intermediales de experimentación y su reflexión sobre la frontera como tema. En este sentido, se ha señalado cómo la noción de frontera con la que este formato artístico experimenta se aproxima al carácter indeterminado de la frontera en la época neoliberal. En el momento en que los capitales privados comenzaron a influir sobre la producción artística y su mercado, el privilegio del Estado sobre lo que se exhibía y producía disminuyó, dando cabida a la legitimación de las prácticas artísticas bajo un modo de producción neoliberal.<sup>398</sup>

Tanto la pieza de Edgardo Aragón como la de Yoshua Okón están inscritas en ese giro neoliberal en el arte como dispositivo audiovisual. La forma de financiamiento de ambas responde a los modos de producción propios del periodo neoliberal: mientras que *Risas enlatadas* fue financiada completamente por parte de la iniciativa privada, *Tinieblas* se produjo en un programa público orquestado como un modelo competitivo que incentiva la producción de arte y nuevos medios. Como se ha señalado, bajo los nuevos mecanismos de legitimación institucional que se

---

<sup>397</sup> Daniel Montero, *ob. cit.*, p. 35.

<sup>398</sup> I. Emmelhainz, *ob.cit.* p. 27.

comenzaron a implementar durante la transición del país hacia el neoliberalismo, se enfatizó la promoción de la experimentación tecnológica, tal como sucedió con las distintas ediciones del Festival Transitio y el Programa de apoyo a la producción de Artes y Medios en el CENART, o la Bienal Arte Nuevo InteractivA en Mérida, por mencionar algunos. Además de los medios de financiamiento que cada obra tuvo, ambas videoinstalaciones multicanal responden a la implementación de prácticas multimedia, como la creación de ambientes altamente mediatizados en los que predominan imagen electrónica.

Tanto temática como formalmente, la globalización se hace evidente en la configuración de ambas piezas. Ya sea a través del normalizado acceso a recursos tecnológicos durante los procesos de producción, investigación y exhibición, o a través de la circulación internacional en la que ambas videoinstalaciones han participado. La globalización y sus procesos violentos también aparecen en la conceptualización de las piezas: mientras que *Risas enlatadas* muestra las condiciones de violencia y precariedad laboral propias de los procesos de industrialización del norte de México, y específicamente del sector maquilador que se acrecienta a partir del TLCAN. Por su parte, *Tinieblas* aborda el efecto dominó de las condiciones de violencia y conflicto que implican las delimitaciones territoriales más remotos y sus fronteras municipales. En ella, el conflictivo aparece como redefinición territorial tras el proceso revolucionario y el reparto de tierras entre comunidades originarias y los proyectos de modernización como el uso del suelo para el establecimiento de empresas trasnacionales con la desregularización neoliberal. Por otro lado, la primera década del siglo XXI se caracterizó por una ola de violencia que atravesó al país con la denominada “guerra contra el narcotráfico”, que se diseminó en Ciudad Juárez y detonó el inicio de Proyecto Juárez, que invitaría a Okón a producir su pieza, mientras que, para Aragón, en Oaxaca la violencia entre las comunidades se refleja en la defensa y la disputa del propio territorio, que está vinculada a los desplazamientos y encuentros armados que se producían en Ocotlán de Morelos o en los municipios circundantes, debido en muchos casos también al vínculos con el narcotráfico.



Imagen 14 – operación de la videoinstalación como emplazamiento fronterizo

Como se mencionó previamente, ambas piezas tuvieron una circulación internacional en museos, festivales y/o bienales de arte contemporáneo en distintos países, que da cuenta de la participación de México y de artistas mexicanos en el circuito del arte global, así como de la forma en que los formatos digitales circulan y se reproducen con mayor facilidad en las redes transnacionales. Por otro lado, la misma forma de exhibición que requirieron las piezas llevó implícito un proceso de automatización en cuanto a los procesos tecnológicos que hicieron posible su despliegue, reproducción y exhibición. Este conjunto de rasgos formales y conceptuales de la práctica artística de la videoinstalación reflejan algunas características de la gobernanza neoliberal, propia del periodo en cuestión.

En la imagen 14, se muestra de un modo sintético la forma en que la videoinstalación interactuaría y se constituiría a través de su intermedialidad situada en la época del neoliberalismo global. Como un medio privilegiado intermedialmente para hablar de la frontera, la videoinstalación se puede comprender a partir de su carácter indeterminado e híbrido. Su emplazamiento en el arte contemporáneo se caracteriza por la expansión de sus fronteras formales, al igual que la frontera en el neoliberalismo se caracterizan por su porosidad e indeterminación a ciertas formas de circulación del capital y las mercancías. En la actualidad, las fronteras implican movilidad y dinamismo. No se entienden como agentes fijos, sino que se materializan en una serie de tensiones y conflictos que ordenan y, al hacerlo, organizan y conforman subjetividades que establecen ciertas formas de relaciones sociales. Al igual que la frontera, la videoinstalación como un lugar intermedio y de indeterminación sitúa los cuerpos que la atraviesan. Se localiza entre dos

formas de arte expandidas: el cine y la escultura, y en ellas se articula un proceso de hibridación de prácticas que conforman una suerte de “ambiente escultórico audiovisual” cuya composición gira en torno a múltiples pantallas o proyecciones. El carácter intermedial de este formato artístico provee las condiciones materiales para invocar en ambas videoinstalaciones la indeterminación y el conflicto entre distintos modos de organización social tanto globales como regionales. Mientras que para Okón la frontera se hace presente en la videoinstalación de manera indirecta, es decir, a través de las condiciones de vida y trabajo sobre las que la pieza llama la atención, así como la especificidad geográfica en y sobre la que la obra se produce, su conceptualización trata sobre la multiplicación del trabajo y la producción de subjetividades políticas que los espacios fronterizos generan. La noción de frontera de este caso de estudio se puede ligar al trabajo de Mezzadra y Nielson,<sup>399</sup> para quienes las fronteras moldean las experiencias de los sujetos en relación con la construcción de su subjetividad política y su potencial humano, lo cual constituye un movimiento esencial para la producción de la fuerza de trabajo como mercancía. Para Aragón, por su parte, la frontera se hace presente visualmente mediante el mojón, uno de los elementos protagónicos de su obra. Las trece mojoneras representadas en cada una de las pantallas que componen *Tinieblas* corresponden a los trece monolitos que funcionan como demarcadores fronterizos entre Ocotlán de Morelos, Oaxaca, y los municipios que lo circundan. La videoinstalación de Aragón ejemplifica lo que para Etienne Balibar implica comprender el fenómeno de la frontera: estar *en* el límite, no ser ni ciudadano ni expatriado, ni situarse dentro ni fuera, sino estar en el espacio intermedio que es la frontera, e imaginar las posibilidades de la variación,<sup>400</sup> lo cual permite cuestionar las narrativas hegemónicas alrededor de estos espacios intersticiales, de manera que el espacio representado se interrumpe y se abre a interrogación. En el caso de *Tinieblas*, es además crucial tanto su condición de frontera interna como su codificación de conflictos y memorias inscritas materialmente en el paisaje. La encarnación de la frontera es un aspecto central en el análisis de estos trabajos pues hacer visibles los cuerpos y su sufrimiento es la forma más potente de interrumpir la supuesta objetividad propuesta por el aparato fronterizo.<sup>401</sup>

---

<sup>399</sup> S. Mezzadra y B. Neilson, *Border as Method, or, the Multiplication of Labor*, p. xi.

<sup>400</sup> E. Balibar, “The Borders of Europe”, p. 217.

<sup>401</sup> C. Giudice y C. Giubilaro, “Re-imagining the border: Border art as a space of critical imagination and creative resistance”, p. 80.

El papel cambiante de la frontera a través de las negociaciones bilaterales e intervenciones políticas y artísticas ejemplifican lo que Giudice y Giubilaro proponen al entender las fronteras como dinámicas no sólo por su estructura interna sino también por que pueden ser perpetuamente resignificadas y negociadas por los cuerpos en movimiento. Se pueden entender como espacios de interacción cuyos significados se performan a través de los cuerpos que las atraviesan.<sup>402</sup> Al igual que en las fronteras, los cuerpos en movimiento a través de una videoinstalación implican una ocupación temporal de un espacio intersticial que apunta, como se ha visto, hacia dos lugares a la vez: el espacio físico de la pieza, así como el espacio representado mediante pantallas, la dimensión escultórica de la obra, y la dimensión cinematográfica. El espacio intermedio y el movimiento del cuerpo que lo atraviesa responden a la condición incierta y fronteriza de las videoinstalaciones.

Por otra parte, tanto el coro de *Risas enlatadas* como la marcha fúnebre de *Tinieblas* producen una cacofonía colectiva que se repite en modo de *loop* en los dos trabajos. Ambas formas sonoras funcionan como puente en la experiencia del espectador a través de la pieza. Tanto el sonido del coro como la melodía de la marcha fúnebre orientan y guían la experiencia del espectador de una pantalla hacia otra pero de un modo discordante. La violencia y el conflicto se entretrejen mediante ambos sonidos ya que, por un lado, la alienación y extracción de emociones se encarna en las voces automatizadas de los trabajadores de la fábrica, mientras que la discrepancia del grupo musical sobre las mojoneras se manifiesta en la asincronía de la música que se produce, que simboliza el desencuentro cultural debido al desarraigo del propio territorial.

El lapso temporal en el que se sitúa la investigación responde a la transición y consolidación del régimen neoliberal en México, el cual se podría decir que inicia en 1994 con la ratificación del TLCAN, y en un contexto más específico que corresponde a las instituciones del arte, se puede ubicar en el mismo año pero a partir de la apertura del Centro Multimedia, como un espacio especializado en el fomento, investigación y enseñanza del arte de nuevos medios, especialmente las prácticas audiovisuales. Este periodo marcado por un giro audiovisual cierra en el año 2012, como se argumenta en el capítulo 1, esto se debe a la apertura del Centro de Cultura Digital el cual establece una nueva relación hacia el arte y los nuevos medios, en el cual la experimentación artística no necesariamente enfatiza el uso de recursos audiovisuales, en lugar de

---

<sup>402</sup> C. Giudice y C. Giubilaro, *ob.cit.*, p. 81.

ello se incentivan los medios digitales en red, en el que los códigos de programación y las tecnologías digitales que permean en la vida cotidiana comienzan a tomar protagonismo en la configuración de nuevos lenguajes artísticos. Además del papel que estos modos de producción neoliberales, juegan la participación de México en el arte contemporáneo globalizado, durante este periodo también se genera una transición conceptual importante vinculada a la idea de globalización, aquella de la noción de frontera que se pone en juego a partir del *inSite*, en la que estos espacios periféricos y conflictivos se convierten en espacios de urgente intervención y experimentación artística, que interrogan la propia noción de frontera como una mera división geográfica fija, que organiza y dicta relaciones sociales a partir de las jerarquías y asimetrías de poder entre un lado y otro. La frontera toma una forma dinámica y móvil que se puede resignificar.

Como se ha mencionado, previamente las investigaciones especializadas que abordan la especificidad de la producción de algún medio, en este caso las videoinstalaciones, es escasa. Por ello, otro espacio de interés para una investigación posterior implicaría rastrear diversos experimentos artísticos que se componen a partir de una práctica escultórica que utiliza medios audiovisuales como materia. Las experimentaciones escultóricas con medios electrónicos en México aparecen hasta los años 90, debido a los procesos de institucionalización y legitimación del arte de nuevos medios, así como del acceso a recursos tecnológicos. Uno de los primeros ejemplos registrados de este tipo de obras se remonta a 1990 con *Forjadores de video*, una videoinstalación de Rafael Corkidi, quien también fue impulsor de la primera Bienal de Video en México, que consistía en una obra con tres proyecciones en monitores de gran formato. La obra era un homenaje a Pola Weiss y presentaba una narrativa acerca de los precursores del videoarte en México, como Sarah Minter, Gregorio Rocha, Andrea di Castro, entre otros.<sup>403</sup> Muchos de los artistas que comenzaron a experimentar con el video como medio no venían de la práctica cinematográfica sino del performance, el teatro o la música y desarrollaban sus propias herramientas para intervenir la imagen, su propio vocabulario y estética, así como la institucionalización de las prácticas para ser incluidos en galerías, museos o festivales, debido a su condición abierta, muchas veces amateur y procesual, el video como medio tuvo un proceso complejo de institucionalización.<sup>404</sup>

---

<sup>403</sup> E. Vergara, “Apuntes, Una revisión histórica de curadurías de video”, p. 348.

<sup>404</sup> *Idem*.

La documentación de estos procesos híbridos en el arte mexicano es difusa y limitada, especialmente aquella que informa sobre los proyectos que se llevaron a cabo fuera de la Ciudad de México. Las prácticas intermediales aún proveen aristas de exploración que en esta investigación no se abordan, un ejemplo de ello es el incremento de mujeres involucradas en la producción artística y académica en el campo del arte y la tecnología. Debido a la autonomía y facilidades de producción, edición y circulación que el acceso a recursos tecnológicos permitía a las mujeres, se comenzó a experimentar de forma individual, generando nuevas formas de visibilidad y ampliando las fronteras del campo hacia otras prácticas y lenguajes con perspectiva de género. En la revisión teórica que se realiza en esta investigación, se puede apreciar que en su mayoría, son mujeres quienes escriben sobre videoinstalaciones y/o videoarte, lo cual da cuenta de su importancia en la producción académica en el campo del arte y la tecnología. Es por ello que, como lugar de oportunidad, cabe plantear una investigación que, partiendo de la idea de agencia, como una capacidad para actuar de manera independiente, rastree la relación entre mujer y tecnología como un recurso que permite la materialización de ideas y experimentación artística, específicamente en la producción de arte intermedial en México,

## ***Bibliografía citada***

- Almela, Ramón. “ARCO’05, Techne digital mexicana”. Textos de crítica de artes plásticas, en: <https://www.criticarte.com/Page/file/art2005/ARCOTechne.html>. (último acceso: 21 de abril 2021)
- . “Plataforma 2006. Nuevas Tecnologías”. Criticarte, en: <http://www.criticarte.com/Page/file/art2006/Plataforma06FS.html?=&Plataforma06.html>. (último acceso: 21 de abril 2021)
- Alonso, Rodrigo. *Hacia una des-definición del video arte*. en *ISEA Newsletter*, núm. 100, 2005.
- Alperson, Philip. “On musical improvisation”. en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, , núm. 1, 1984, pp. 17–29.
- Aragón, Edgardo. *Acerca de Tinieblas*. Skype, entrevista personal, el 27 de agosto de 2020.
- . Estética del desacuerdo, en: <https://revistacodigo.com/arte/estetica-del-desacuerdo-entrevista-con-edgardo-aragon/> (último acceso: 18 de septiembre 2020).
- ARCO05. “Tijuana Sessions”. Magazine. Universes in Universe. en <http://universes-in-universe.de/specials/2005/arco-mexico/esp/tijuana/index.htm>. (último acceso: 21 de abril 2021)
- Aristegui Noticias. “Seis años después: miles de muertos y un Estado más Vulnerable.”, sec. México. en: <https://aristeguinoticias.com/2611/mexico/seis-anos-despues-miles-de-muertos-y-un-estado-mas-vulnerable/>. (último acceso: 30 de diciembre 2020)
- Ascott, Roy. “Is there love in the telematic embrace?” en *Art Journal* 49, núm. 3, 1990, pp. 241–47.
- Attali, Jacques. *Ruidos: ensayo sobre la economía política de la música*. Segunda edición. Ciudad de México: Siglo XXI Editores, 1995.
- Azimi, Negar, y Babak Radboy. “NOISE”. Sefir-Semler Gallery, en: <https://www.sfeir-semler.com/beirut/exhibition/noise>. (último acceso: 19 de diciembre 2020)
- Badiou, Alan. “La danza como metáfora del pensamiento”. *Fractal, Revista trimestral*, en: <https://www.mxfractal.org/RevistaFractal50AlainBadiou.html>. (último acceso: 19 de diciembre 2020)
- Balibar, Etienne. “The Borders of Europe” en *Cosmopolitics. Thinking and Feeling Beyond the Nation*, 2004, pp. 216–29.

- Barabas, Alicia. “Un acercamiento a las identidades de los pueblos indios de Oaxaca”. en *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM. Les Cahiers ALHIM*, núm. 10, 2004.
- Barabas, Alicia M. “La construcción de etnoterritorios en las culturas indígenas de Oaxaca”, en *Desacatos*, núm. 14, 2004, pp. 145–68.
- Barriandos Rodríguez, Joaquín. “Jerarquías estéticas de la modernidad /colonialidad” en *Bienales Internacionales en y desde Latinoamérica*, 2009, pp. 33–38.
- Barrios, José Luis. *Los descentramientos del arte contemporáneo: de los espacios alternativos a las nuevas capitales (Monterrey, Guadalajara, Oaxaca, Puebla y Tijuana)*. CONACULTA/Curare 4, 2004.
- Bateman, Conor. “The hills have ideologies: the fūkeiron tradition in japanese landscape cinema.” *A4 Centre for Contemporary Asian Art*, en [http://www.4a.com.au/4a\\_papers\\_article/the-hills-have-ideologies-conor-bateman/](http://www.4a.com.au/4a_papers_article/the-hills-have-ideologies-conor-bateman/). (último acceso: 19 de diciembre 2020).
- Bergson, Henry. *Introducción a la Metafísica. La Risa*. Segunda Edición. Mexico D.F.: Editorial Porrúa S.A., 1996.
- Bermúdez Dini, Renato. “No es lo que parece: intermedialidad, ontología relacional y ensamblaje en el activismo artístico latinoamericano del siglo XXI”. *caiana* 17, núm. segundo semestre, 2020, pp. 150–64.
- Bidoun. “NOISE at Sfeir-Semler Gallery”. Magazine. BIDOUN Projects, 2009. en <https://archive.bidoun.org/bidoun-projects/noise-at-sfeir-semler-gallery/index.html>. (último acceso: 19 de diciembre 2020)
- Biemann, Ursula. “Performing the Border”. En *Globalization on the Line*, 2002, pp.99–118.
- Bistrain Coronado, César. “Revisión de los índices de marginación elaborados por el Conapo”. *Estudios demográficos y urbanos*, núm. 1, 2010, pp. 175–217.
- Brown, Wendy. *Walled states, waning sovereignty*. London, England: Mit Press, 2017.
- Butler, Alison. “A deictic turn: space and location in contemporary gallery film and video installation”, en *Screen* 51, núm. 4, 2010, pp. 305–23.
- Carrizosa, Paula. “En colaboración con el MUAC, abrirá el Museo Amparo la instalación Tinieblas” en: <https://www.lajornadadeoriente.com.mx/puebla/en-colaboracion-con-el-muac-abrira-el-museo-amparo-la-instalacion-tinieblas/>.(último acceso: 19 de diciembre 2020)

- Casavecchia, Barbara. “Stappa la lattina e bebeviti una risata”. *La Repubblica*. el 5 de septiembre de 2009, Le Belle Arti edición, sec. Cultura. en [https://www.yoshuaokon.com/assets/16okon\\_cannedlaughter\\_larepublica.pdf](https://www.yoshuaokon.com/assets/16okon_cannedlaughter_larepublica.pdf). (último acceso: 19 de diciembre 2020)
- CENART. “Programa de apoyo a la producción e investigación en arte y medios”, 2004. en: <http://cmm.cenart.gob.mx/programas/apoyo.html>. (último acceso: 19 de diciembre 2020.
- Centro Multimedia. *Tinieblas - Simón Edgardo Aragón 2008*. Entrevista. Centro Nacional de las Artes, en: <https://vimeo.com/18961318>. (último acceso: 19 de diciembre 2020.
- Chavez, Brittany. “Decolonial Aesthesis: Arte Nuevo InteractivA and A New Generation of Decolonial Thinkers, Makers, and Doers”, en *La Pocha Nostra* 11, núm. 1, 2014.
- Chavez MAc Gregor, Helena, Cuahutémoc Medina, y John C. Welchman. *Yoshua Okón*, en *Colateral*. Primera Edición. México, Distrito Federal: Museo Universitario de Arte Contemporáneo, UNAM, 2017.
- Cobussen, Marcel, Henrik Frisk, y Bart Weijland. “The field of musical improvisation”, en *Konturen* 2, núm. 1, 2010, pp. 168–85.
- Conwell, Donna. “Border (dis)order/ on the imaginative possibilities of the in-between”. En *[Situational] Public, inSite\_05*, First Edition., 2005.
- Cruz, Arturo Santa. “La política exterior de Felipe Calderón hacia América del Norte: crisis interna y redefinición de fronteras”. en *Foro Internacional*, 2013, pp. 537–71.
- Cruz Martínez, Ángeles. “Inaguran Estela de Luz, ‘icono de la ciudad capital’”. *La Jornada*. en: <https://www.jornada.com.mx/2012/01/08/politica/002n1pol>. (último acceso: 21 de abril 2021)
- Cubillo Paniagua, Ruth. “La intermedialidad en el siglo XXI”, en *Diálogos Revista Electrónica de Historia* 14, núm. 2, 2013, pp. 169–79.
- Cuenca, Alberto López. “El desarraigo como virtud: México y la deslocalización del arte en los años 90”, en *Revista de Occidente*, núm. 285, 2005, pp. 7–22.
- Cwynar, Kari. “Laughter”. Apexart, 2013. en: [https://www.yoshuaokon.com/assets/73okon\\_laughter.pdf](https://www.yoshuaokon.com/assets/73okon_laughter.pdf). (último acceso: 19 de diciembre 2020)
- David, Mariana. “Proyecto Juárez: arte público desde la verticalidad”, s/l, 2007.

- Davila-Villa, Ursula. “Yoshua Okón: The psychology of power”. En *Subtitle, 1997-2007*. Germany: Städtische Kunsthalle München, 2008.
- De La Fabian, Rodrigo, y Antonio Stecher. “Positive psychology’s promise of happiness: A new form of human capital in contemporary neoliberal governmentality”. en *Theory & Psychology* 27, núm. 5, 2017, pp. 600–621.
- Debray, Régis. *Elogio de las fronteras*. Editorial Gedisa, 2016.
- Delgado Masse, Cecilia. “Edgardo Aragón 1/4 Tinieblas”. En *Por amor a la disidencia*, Ciudad de México, , Museo Universitario Arte Contemporáneo, 2013, pp. 17–22.
- Delgado Masse, Cecilia, y Alejandra Labastida. “por amor a la disidencia”. En *Por amor a la disidencia. Edgardo Aragón 1/4*, Primera edición., Ciudad de México: Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM, 2013, pp. 9–7.
- Centro de Cultura Digital. “El CCD”, 2021. en <https://centroculturadigital.mx/el-ccd>. (último acceso: 21 de abril 2021)
- Emmelhainz, Irmgard. “Algunas consideraciones sobre el arte en México de las décadas de 1990 y 2000”, 2016.
- . “La modernización como abuso consensuado: el arte contemporáneo para Cuauhtémoc Medina”, *Gatopardo*, en: <http://campoderelampagos.org/critica-y-reviews/23/12/2017>. (último acceso: 28 de noviembre 2020)
- . *La tiranía del sentido común: la reconversión neoliberal de México*. Paradiso Editores, 2016.
- Escalante, Fernando. *Historia mínima del neoliberalismo*. Primera Edición. Mexico D.F.: Colegio de México, 2015.
- Escobedo Contreras, Teolinda Isadora. *Historiografía del video arte mexicano a través de un recorrido de tres décadas de producción*. Tesis Doctoral, Universidad de León, 2015.
- MUAC,UNAM. “Espacios, Fondo La Panadería”. en: <https://muac.unam.mx/espacios>. (último acceso: 13 de enero 2021).
- Ferrera-Balanquet, Raul Moarquech. “<<Internet.Arte.LatinoStyle\_(1994-2009)>>”, en *Catálogo: Arte(Nuevo) Interactiva+2009*. Mérida, Yuc., Bial de las nuevas artes Mérida\_Mx, 2009.
- . “Arte Nuevo InteractivA, bial de las nuevas artes / mérida\_mx”. Cartodigital. en: <http://www.netartreview.net/monthly/0305.2.html>. (último acceso: 19 de diciembre 2020)

- . “Arte nuevo InteractivA: The social engineering of a curatorial project in Merida, Mexico”. En *Integración y resistencia en la era Digital, Evento teórico Decima Bienal de la Habana*, 395–406. Habana: Centro de Arte Contemporáneo Wilfredo Lam, 2009.
- . “Estrategias Decoloniales Creativas Mayas, Afro Descendientes y US Latinas Transnacionales Activismo Cultural, Pedagógico e Intelectual en Arte Nuevo Interactiva 2013, un laboratorio experimental interdisciplinario”. en *Arte Nuevo Interactiva\_13*, pp. 1–24.
- “FICUNAM, Edgardo Aragón”. en: <http://ficunam.unam.mx/invitado/edgardo-aragon/>. (último acceso: 25 de septiembre 2020)
- Fox, Claire F. “The Portable Border: Site-Specificity, Art, and the U. S.-Mexico Frontier”. *Social Text*, núm. 41, 1994, pp. 61–82.
- Fried, Michael. “Art and Objecthood”. *Artforum* 5, num.10, 1967, pp. 12–23.
- Fusco, Coco. “La insoportable pesadez de los seres: el arte en México después de Nafta”. en *Atlántica: Revista de arte y pensamiento*, núm. 29, 2001, pp. 16–34.
- García Cuevas, Andrea. “El paisaje a través de la mirada de Edgardo Aragón”. *Investigaciones geográficas*, 2020, pp. 1–5.
- Giudice, Cristina, y Chiara Giubilaro. “Re-imagining the border: Border art as a space of critical imagination and creative resistance”. en *Geopolitics* 20, núm. 1, 2015, pp. 79–94.
- Gómez, María Luisa Pastor. “México: entre el muro de la frontera norte y la porosidad de la frontera sur”, *bie3: Boletín IEEE*, núm. 4, 2016, pp. 252–66.
- González, Ana Sol. “Cyberlounge - Museo Tamayo”. En *(Ready) Media: hacia una arqueología de los medios y la invención en México*, 491-. Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2008.
- González, Hector. En México hay pocos críticos serios de arte contemporáneo: Yoshua Okón. *Aristegi Noticias*, en: <https://aristeginoticias.com/1202/kiosko/en-mexico-hay-pocos-criticos-serios-de-arte-contemporaneo-yoshuaokon/?fbclid=IwAR0IYX0w9Rw4QvnQOaAFDfFTKbWfzoDhpTxLTAiuxKdpPegjQdREFC9wu48>. (último acceso: 12 de febrero 2020)
- Gunn, Joshua. “Canned laughter”. *Philosophy & Rhetoric* 47, núm. 4, 2014, pp. 434–54.
- Hardt, Michael, y Antonio Negri. *Empire*. Harvard University Press, 2000.

- Herman, Nick. “Among Others: Sound Art in México”. en *X-TRA*, 2019. en: <https://www.x-traonline.org/article/among-others-sound-art-in-mexico>. (último acceso: 19 de diciembre 2020)
- Hernández, Edgar Alejandro. “Incorpora al arte el budismo zen”. *Reforma*. Cultura. en Centro de Documentación Príamo Lozada.
- Herner, Irene. “30 siglos de arte mexicano”. *Nexos*, 1990. en: <https://www.nexos.com.mx/?p=6024>. (último acceso: 21 de abril 2021)
- Higgins, Dick. “Statement on intermedia”. en *Dé-coll/age (décollage)*, num. 6, 1967.
- Islas Weinstein, Tania. “The Social Life of Political Art: The Production of Critique during Mexico’s National Commemorations”. En *Politics in a House of Mirrors: Art, Nationalism, and Representation in Contemporary Mexico*, First Edition,. Chicago, The University of Chicago, 2019.
- Kattenbelt, Chiel. “Intermediality in theatre and performance: Definitions, perceptions and medial relationships”. en *Cultura, lenguaje y representación: revista de estudios culturales de la Universitat Jaume I*, 2008, pp. 19–29.
- Kim, Ganado. “A un año de vida”. *Milenio*. el 29 de noviembre de 2001, sec. Cultura. Laboratorio de Arte Alameda.
- Krauss, Rosalind. “Sculpture in the expanded field”. *October*, num. 8, 1979, pp. 31–44.
- . “Two moments from the post-medium condition”. *October*, s/f, 2006, pp. 55–62.
- Levín Rojo, Elías B. “La Generación Transparente”. En *(Ready) Media: Hacia una arqueología de los medios y la invención en México*., Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2008, pp.435–44.
- Llanos, Fernando. “VÍdeo mexicano actual: un hoy sin ayer y un ayer con un mañana”. *VÍdeo en Latinoamérica: Una historia crítica*. Madrid: Brumaria, 2008.
- . “VÍdeo mexicano actual: un hoy sin ayer y un ayer con un mañana”. en *VÍdeo en Latinoamérica: Una historia crítica*., Madrid: Brumana, 2008, pp. 166–177.
- López Cuenca, Alberto. “El desarraigo como virtud: México y la deslocalización del arte en los años 90”. *Revista de Occidente*, núm. 285, 2005, pp. 7–22.
- Lozada, Príamo. “Dataspace: del objeto observado al sujeto participante”. Hoja de sala, *DataSpace*, Laboratorio de Arte Alameda, 2005.

- Makoszay, Eduardo. “Del escusado al vómito: Yoshua Okón nos platicó sus obras en el MUAC”. *Vice*, en: <https://www.vice.com/es/article/mb3ama/creators-del-escusado-al-vomito-yoshua-okon-nos-platico-sus-obras-en-el-muac>. (último acceso: 18 de diciembre de 2020).
- Medina, Cuahutémoc. “Abuso Mutuo I”. En *Abuso Mutuo, Ensayos e intervenciones sobre arte postmexicano (1992-2013)*, Primera Edición., Ciudad de México, Editorial Cubo Blanco, 2016, pp. 267–89.
- . “El Ojo Breve, Dos demoras: Wols y videoescultura”. *El Reforma*. el 23 de mayo de 2001, sec. Cultura. Archivo del Museo de Arte Carrillo Gil.
- . “La más indirecta de las acciones: bastardía de orígenes, traición a la patria y oportunismo militante del juego curatorial postmexicano”. En *Abuso Mutuo, Ensayos e Intervenciones sobre arte postmexicano (1992-2013)*, Primera Edición., Ciudad de México: Editorial Cubo Blanco A.C., 2016. pp. 235–54.
- Medina, Cuahutémoc. *Abuso mutuo: ensayos e intervenciones sobre arte postmexicano (1992-2013)*. Promotora Cultural Cubo Blanco, 2017.
- Méndez Cota, Gabriela, y Alberto Lopez Cuenca. “Beyond Rebellion of the Net: Infrastructural Commoning as Critical Cultural Literacy”. en *Critical Arts* 34, núm. 5, 2020, pp. 24–38.
- Mezzadra, Sandro, y Brett Neilson. *Border as Method, or, the Multiplication of Labor*. Duke University Press, 2013.
- Midgley, Mary. *The myths we live by*. Taylor & Francis, 2003.
- Min-ha, Trinh T. “Geopoéticas”, en *8ª Bienal do Mercosul Ensaio de Geopoética*. Brasil: Fundação Bienal do Mercosul, 2011.
- Mondloch, Kate. “Be Here (and There) Now: The Spatial Dynamics of Screen-Reliant Installation Art”. *Art Journal* 66, núm. 3, 2007, pp. 20–33.
- . *Screens: Viewing media installation art*. University of Minnesota Press, 2010.
- Monreal Ramírez, Jesús Fernando. *Máquinas para Descomponer la Mirada, estudio sobre la historia de las Artes electrónicas y digitales en México*. Primera Edición. Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2020.
- Montero, Daniel. “El cubo de Rubik”. *Arte mexicano en los años 90*, 2014. Primera edición. Ciudad de México: Fundación Jumex Arte Contemporáneo, 2013.
- Moreno Guerra, Edwina. “Academia de Arte Emergente y Nuevas Tecnologías”. en: [http://www.discursovisual.net/dvweb46/TT\\_46-07.html](http://www.discursovisual.net/dvweb46/TT_46-07.html). (último acceso: 21 de abril 2021)

- Moreno, Hernández, y María del Carmen. “Las nuevas fronteras del siglo XXI”. *El Colegio de Sonora*, Región y Sociedad, 15, núm. 26, 2003, pp. 193–98.
- Morse, Margaret. “Body and Screen”. *Wide Angle* 21, núm. 1, 1999, pp. 63–75.
- . “Video installation art: The body, the image, and the space-in-between”. *Illuminating video: An essential guide to video art*, 1990, pp. 153–67.
- MundoSica. “Declaratoria del tercer foro nacional Tejiendo la Resistencia en Defensa de Nuestros Territorios”. *Colectivo Oaxaqueño en Defensa de los Territorios*, en: <http://endefensadelosterritorios.org/2011/05/23/declaratoria-del-tercer-foro-nacional-tejiendo-la-resistencia-en-defensa-de-nuestros-territorios/>. (último acceso 6 de enero 2021)
- Navarrete Sylvia. “Videoescultura en Alemania desde 1963”, 2001. Archivo del Museo de Arte Carrillo Gil.
- Nieto, Ignacio. Interview with Raúl Ferrera-Blanquet, Organizer and Director of InteractivA. Netartreview, 2005. en: <http://www.netartreview.net/monthly/0305.2.html>. (último acceso: 21 abril 2021)
- O’Doherty, Brian. “Inside the white cube: The ideology of the gallery space, expanded edition”. *Berkeley, Los Angeles, London*, 1999.
- O’Doherty, Brian. *Studio and cube: on the relationship between where art is made and where art is displayed*. Vol. 1. Princeton Architectural Press, 2007.
- O’Doherty, Brian. “The gallery as a gesture”. En *Thinking About Exhibitions*, Routledge, 2005, pp. 240–253.
- Okón, Yoshua. “Chocorrol 1997”. Yoshua Okón, 1997. en: [http://www.yoshuaokon.com/esp/chocorrol\\_text.html](http://www.yoshuaokon.com/esp/chocorrol_text.html). (último acceso: 13 de enero 2021).
- . “Rinoplastia, 2000”. Yoshua Okón, 2000, en: [http://www.yoshuaokon.com/esp/rinoplastia\\_texto.html](http://www.yoshuaokon.com/esp/rinoplastia_texto.html). (último acceso: 13 de enero 2021)
- . Risas enlatadas. Video llamada, el 25 de marzo de 2020, *entrevista personal*.
- . “Risas enlatadas, 2009”. Personal Portfolio. Yoshua Okón. Consultado el 30 de diciembre de 2020. en [http://www.yoshuaokon.com/esp/risas-enlatadas\\_texto.html](http://www.yoshuaokon.com/esp/risas-enlatadas_texto.html). (último acceso: 13 de enero 2021)
- Okon, Yoshua. *Yoshua Okón*. México DF: Editorial Landucci, S.A. de C.V., 2010.

- Ox, Jack. “Intersenses/Intermedia: A theoretical perspective”. *Leonardo* 34, núm. 1, 2001, pp. 47–48.
- Paul, Carlos. “México vuelve a la Bienal de Venecia tras una ausencia de más de 50 años.” *La Jornada*. el 6 de junio de 2007, sec. Cultura. en: <https://www.jornada.com.mx/2007/06/06/index.php?section=cultura&article=a07n1cul>. (último acceso: 15 de marzo 2021)
- Pech, Cynthia. “El video en México: un acercamiento a veinticinco años de una práctica artística”. *Blanco Móvil*, 2011.
- Peters, Gary. “Certainty, Contingency, and Improvisation”. *Critical Studies in Improvisation/Études critiques en improvisation* 8, núm. 2, 2012.
- Pohlenz, Ruicardo. “Yoshua Okón”. *ArtNexus*, 2019.
- Video Data Bank. “Point of View: An Anthology of the Moving Image”. Archive, 2004. en: <https://www.vdb.org/titles/point-view-anthology-moving-image?display=table>. (último acceso: 12 de febrero 2021)
- “Por amor a la disidencia. Egardo Aragón 1/4”, s/f. en: <https://www.artinformado.com/agenda/f/por-amor-a-la-disidencia-edgardo-aragon-1-4-64933>. (último acceso: 18 de diciembre 2021)
- Pozas, Luis Miguel Uharte. “El proyecto transnacional eólico en el istmo de Tehuantepec (México): Impactos múltiples”. en *Revista Nuevas Tendencias en Antropología*, núm. 6, 2015, pp. 68–94.
- Matadero Madrid. “PROYECTO JUÁREZ Catorce artistas reflexionan sobre la masculinidad, el ejercicio de la violencia y el poder vertical”, 2011. en: <https://www.mataderomadrid.org/programacion/proyecto-juarez>. (último acceso: 18 de diciembre 2020)
- Rajewsky, Irina. “Intermediality, intertextuality, and remediation: A literary perspective on intermediality”. *Intermedialités: histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques/Intermediality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*, núm. 6, 2005, pp. 43–64.
- Ramírez Reyes, Neptalí. “Los roseros de Ocotlán de Morelos, Oaxaca, México. Anticipación y coexistencia”, 2009.

- Redacción Proceso. “Al MUCA, la exposición ‘Tijuana Sessions’ presentada en arco”. Proceso, 2005. en: <https://www.proceso.com.mx/cultura/2005/2/23/al-muca-la-exposicion-tijuana-sessions-presentada-en-arco-50965.html>. (último acceso: 21 de abril 2021)
- Rego, Juan Carlos. “México Marca el Tono de ARCO‘05”. ABC de ARCO, 2005. en: <https://www.abc.es/informacion/abcedarco/PDF/2005/2005-01.pdf>. (último acceso: 21 de abril 2021)
- Reyes Palma, Francisco. *El curador, figura de fusiones, silencios y saturaciones*. Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2005.
- Rodríguez, Carlos. “La mirada Aguda de Aragón”. *La Tempestad*, el 27 de julio de 2017. en: <https://www.latempestad.mx/edgardo-aragon-entrevista/>. (último acceso: 18 de diciembre 2020)
- Rodríguez Martínez, Marta, y Camile Bello. “¿Quién mandó construir el primer muro en la frontera entre México y Estados Unidos?” *Euronews*, 2019, sec. Mundo. en: <https://es.euronews.com/2019/01/11/quien-mando-construir-el-primer-muro-en-la-frontera-entre-mexico-y-estados-unidos>. (último acceso: 12 de febrero 2021)
- Rumford, Chris. *Theorizing borders*. Sage Publications London, Thousand Oaks, CA and New Delhi, 2006.
- Scardi, Gabi. “Canned Laughter”. ONG. Viafarini DOCVA, 2009. en: <https://www.viafarini.org/english/shows/okon.html>. (último acceso: 12 de diciembre 2020)
- Sánchez, Sergio, y Patricia Ravelo. “Cultura obrera en las maquiladoras de Ciudad Juárez en tiempos catastróficos”. *Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Azcapotzalco El Cotidiano*, núm. 164, 2010, pp. 19–25.
- Santoscoy, Paola. Curadurías de video arte, Cyberlounge-Rufino, Transitio\_MX. Zoom, Video llamada, el 6 de febrero de 2020, *entrevista personal*.
- . “Tinieblas”. En *8ª Bienal do Mercosul Ensaio de Geopoética*. Brasil: Fundação Bienal do Mercosul, 2011.
- Secretaría de Cultura. “Convocatoria para el Programa de Apoyo a la Producción e Investigación en Arte, Medios y Discapacidad 2019”, 2019. en: <http://papiam.cenart.gob.mx/index.html>. (último acceso: 1 de junio 2020)

- Sedeño, Ana. “Revisión general sobre la videocreación en México”. en *Razón y palabra* 14, núm. 69, 2009.
- Sentíes, Cuahutemoc. *Quince Años del Centro Multimedia*. Primera edición. Mexico D.F.: Centro Nacional de las Artes, 2009.
- s.fma. “Antecedentes de las Nuevas Artes en Yucatan”. en *Catalogo Negro*. Mérida, Yuc., 2005. en: <http://www.labcartodigital.org/interactiva/interactiva05/Antecedentes%20PDF.pdf>. (último acceso: 20 de abril 2021)
- Sheren, Ila Nicole. *Protable Borders, Performance Art and Politics on the US Frontera since 1984*. First Edition. Autin, TX: University of Texas Press, 2015.
- Sierra, Sonia. “‘Proyecto Juárez’ exhibe la globalización”. en *El Universal*. el 30 de octubre de 2010, sec. Cultura. en: <https://archivo.eluniversal.com.mx/cultura/64129.html>. (último acceso: 3 de diciembre 2020)
- Sontag, Susan. *On Photography*. The Noonday Press, 1989.
- Stein, Sally. “Looking Backward and Forward: A Preliminary Historical Conversation about inSite”, en *[Situational] Public, inSite\_05*, 2005, pp. 417–425.
- Uroskie, Andrew V. *Between the black box and the white cube: expanded cinema and postwar art*. University of Chicago Press, 2014.
- Valenzuela, José Manuel, y J. M. Valenzuela. *Transfronteras y límites liminales*, 2014.
- Vergara, Erandy. “Apuntes, Una revisión histórica de curadurías de video”, Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2008. pp. 325–348.
- Villalpando, Rubén. “En Chihuahua, 2 mil 400 ejecuciones en 2008; la mayoría, en Ciudad Juárez”. *La Jornada*. el 1 de marzo de 2009, sec. Política. en <https://www.jornada.com.mx/2009/01/03/index.php?section=politica&article=004n2pol>. (último acceso: 13 de enero 2021)
- Villanueva Rivas, César. *Representing Cultural Diplomacy: Soft Power, Cosmopolitan Constructivism and Nation Branding in Mexico and Sweden*. Acta Wexionensia. Växjö University Press, 2007.
- Villota Toyos, Gabriel. “Espectáculo y devenir audiovisual en la escena artística contemporánea”. *Revista de Occidente*, núm. 261, 2003, pp. 56–67.
- Welchman, John C. “La guerra y la paz (volumen II)”. En *Pulpo/Octopus*, Primera Edición., Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2011, pp. 14–72.

KADIST. “Yoshua Okón, Canned Laughter”. Consultado el 1 de febrero de 2021. en:  
<https://kadist.org/work/canned-laughter/>. (último acceso: 1 de febrero 2021)

Youngblood, Gene, y Richard Buckminster Fuller. *Expanded cinema*. Dutton New York, 1970.

Zapett Tapia, Adriana, y Rubí Aguilar Cancino. “Videoarte en México. Artisanas nacionales y residentes”. *Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura*, 2014.

Žižek, Slavoj. “Will You Laugh for Me, Please”. *In These Times*, 2003. en:  
<https://inthesetimes.com/article/will-you-laugh-for-me-please>. (último acceso: 27 de abril 2021)