



Universidad Autónoma de Querétaro
Facultad de Filosofía
Maestría en Filosofía Contemporánea Aplicada

Arte envolvente: una propuesta filosófica aplicada de *contemporaneidad dialéctica*
Tesis

Que como parte de los requisitos para obtener el Grado de
Maestra en Filosofía Contemporánea Aplicada

Presenta
Constanza Medina Ávila

Dirigida por:
Dr. Gabriel Alfonso Corral Velázquez

Dr. Gabriel Alfonso Corral Velázquez
Presidente

Dra. María Yolanda García Ibarra
Secretaria

Dr. Juan Francisco García Aguilar
Vocal

Dra. Luz del Carmen Magaña Villaseñor
Suplente

Mtra. Juan Carlos Jaramillo Gracia
Suplente

Centro Universitario, Querétaro, Querétaro
Marzo, 2024, México

La presente obra está bajo la licencia:
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>



CC BY-NC-ND 4.0 DEED

Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional

Usted es libre de:

Compartir — copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato

La licenciante no puede revocar estas libertades en tanto usted siga los términos de la licencia

Bajo los siguientes términos:



Atribución — Usted debe dar [crédito de manera adecuada](#), brindar un enlace a la licencia, e [indicar si se han realizado cambios](#). Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que usted o su uso tienen el apoyo de la licenciante.



NoComercial — Usted no puede hacer uso del material con [propósitos comerciales](#).



SinDerivadas — Si [remezcla, transforma o crea a partir](#) del material, no podrá distribuir el material modificado.

No hay restricciones adicionales — No puede aplicar términos legales ni [medidas tecnológicas](#) que restrinjan legalmente a otras a hacer cualquier uso permitido por la licencia.

Avisos:

No tiene que cumplir con la licencia para elementos del material en el dominio público o cuando su uso esté permitido por una [excepción o limitación](#) aplicable.

No se dan garantías. La licencia podría no darle todos los permisos que necesita para el uso que tenga previsto. Por ejemplo, otros derechos como [publicidad, privacidad, o derechos morales](#) pueden limitar la forma en que utilice el material.

*A mis relaciones: efímeras y transitorias,
a aquellas más duraderas...
y también, a aquellas que están por brotar.*

Agradecimientos

Desde lo personal, ¿qué no agradecería? Desde las condiciones sociales para poder estudiar un posgrado en México, hasta mis condiciones particulares de vida que permitieron hacerlo. A todas mis relaciones, pasadas y presentes, que de alguna manera u otra apoyaron mi deseo y posibilidad de estudiar una maestría: a mi madre y padre, a mi hermano Raymundo, a Helena y a su abuela y abuelo, a Raul.

También agradezco a todas aquellas personas que contribuyeron de manera indirecta a la selección y/o desarrollo del tema del proyecto: a Abaseh, Ari, Mika y Booker, por pensar en otras posibilidades para los museos de arte contemporáneo; a Fausto, Fabián y Ari por proponer, desde el activismo y la congruencia profesional, la creación de nuevas políticas culturales; y muy particularmente, a Aylen Corin, por su afecto hacia la expresión corporal y el movimiento y por su participación en el proyecto desde el convencimiento de su aporte social.

Desde lo académico, agradezco a las personas que guiaron y acompañaron la creación de esta tesis. A Gabriel por la base metodológica del planteamiento y desarrollo del proyecto y por la confianza depositada en esta propuesta; a Yolanda por los tantos consejos, de escritura y de posibilidades a futuro, que se han sentido como un faro en la oscuridad nocturna; a Fausto por su acompañamiento, no sólo en la revisión de la tesis sino desde la convicción de que el sistema cultural estatal podría ser otro: más comprensivo y abarcativo, ética y políticamente. A mis compañeras y compañeros de la maestría, a Iris, Mariana, Jose, Chema y Omar, por escucharme y haberme acompañado estos años desde la frescura y la complicidad de la amistad. Y a mi hermana-amiga Rosalba, quien durante estos dos años fue sostén.

Desde lo institucional, agradezco al Sistema Nacional de Posgrados del Consejo Nacional de Humanidades, Ciencias y Tecnologías, a través del programa de la Maestría en Filosofía Contemporánea Aplicada de la Universidad Autónoma de Querétaro, por haberme becado estos dos años. Sin duda el desarrollo de esta investigación no hubiese sido posible sin la seguridad económica que dicha beca representó en mi cotidiano. Agradezco también al cuerpo nuclear por su interés en apoyar el presente proyecto de investigación y a cada una

y uno de mis profesores de la maestría, por ampliar los horizontes de la tesis a través de su perspectiva y entendimiento del mundo.

Agradezco a cada uno de los lugares que prestó su espacio para la aplicación del proyecto. Al Centro Bernardo Quintana Arrijoja de la Universidad Autónoma de Querétaro y a su equipo, particularmente a Lucy, Alejandra y Nancy, quienes abrieron sus puertas desde la disponibilidad y conciencia de su rol como espacio cultural dentro de la universidad; al Centro de las Artes de Querétaro, a Sheila y a Pedro, quienes aún desde la duda de qué sería el resultado de la aplicación permitieron realizarla en su espacio; y al Museo de Arte Contemporáneo Querétaro, en particular a su ex-director Papús von Saenger, con quien primero planteé la posibilidad de realizar este proyecto y quien dio cabida a pensarlo como parte de la programación del museo. Del equipo del museo agradezco también a Jimena, quien siempre estuvo atenta en todas las etapas de reproducción y producción de los talleres, y a Maryann, quien dio seguimiento a mis primeras propuestas, leyéndolas y considerándolas como parte de la programación del museo.

Por último, agradezco a todas las personas que participaron en los talleres de arte envolvente, poniendo el cuerpo, su presencia y energía, experimentando con otras formas posibles de tener voz y parte en eso que llamamos “arte”.

Índice

Introducción	11-21
<i>El concepto arte</i>	14-15
<i>Posibilidades del arte y los museos</i>	15-17
<i>Arte envolvente</i>	18-19
<i>La escritura</i>	19-20
Capítulo 1. Sobre el concepto <i>arte</i> . A cada tiempo su arte, a cada arte	22-56
<i>Algunas definiciones</i>	24-31
<i>Arte y filosofía</i>	31-35
El concepto	34-35
<i>Durabilidad y arte no-objetual</i>	36-43
<i>Relacionalidad, situación e interacción</i>	43-51
<i>Espectaduría y acción participativa</i>	51-55
Capítulo 2. Posibilidades del arte y del rol del museo de arte	57-81
Contemporaneidad dialéctica	59-67
Reparto de lo sensible	67-73
Devenir sensible	73-81
Capítulo 3. Arte envolvente: sonoridad y movimiento corporal	82-149
Perspectiva experiencial	83-93
<i>Arte envolvente</i>	93-99
<i>Contexto geográfico, sociocultural</i>	100-107
<i>La aplicación</i>	107-149
Relatoría detallada de cada sesión de exploración sensorial	115-149
<i>Centro de las Artes de Querétaro: sesión de movimiento corporal</i>	115-120
<i>Centro de las Artes de Querétaro: sesión de sonoridad</i>	120-126
<i>Museo de Arte Contemporáneo Querétaro: sesión de movimiento</i>	127-131
<i>Museo de Arte Contemporáneo Querétaro: sesión de sonoridad</i> ...	132-138
<i>Centro de Arte Bernardo Quintana Arrijoja: sesión de movimiento</i>	138-144
<i>Centro de Arte Bernardo Quintana Arrijoja: sesión de sonoridad</i> ...	144-149

Conclusiones	150-163
<i>Las instituciones de aplicación del proyecto</i>	152-160
<i>La relevancia social y cultural de los museos de arte contemporáneo</i>	160-161
<i>Deseos para el arte envolvente</i>	161-163
Anexos	164-169
<i>Sobre Bishop, Deleuze-Guattari, Rancière y Tuan</i>	164-165
<i>Sobre el proceso de escritura</i>	165-169
El inicio	165-168
El final	168-169
Bibliografía	170-172

Índice de mapas y cuadros

Mapa 1. <i>téchnē</i> en Grecia, <i>ars</i> en Roma y la edad media, y el arte en el renacimiento, según Władysław Tatarkiewicz	29
Mapa 2. Constitución de las Bellas Artes en el siglo XVIII, según Tatarkiewicz	32
Mapa 3. Demarcación entre oficios, ciencias y Bellas Artes en la Europa del siglo XVIII, según Tatarkiewicz	33
Mapa 4. Acciones y posibilidades en igualdad de valor según Jacques Rancière	54
Mapa 5. Tejido del marco teórico	57
Mapa 6. Regímenes estéticos según Jacques Rancière	69
Mapa 7. Interpretación del <i>continuum</i> experiencial según Yi-Fu Tuan	85
Cuadro 1. Tipologías de las funciones urbanas de las ciudades secundarias	101
Cuadro 2. Atributos funcionales de las ciudades secundarias según Brian Roberts	102
Gráfica 1. Presupuesto de la rehabilitación y equipamiento de los recintos culturales del estado de Querétaro	104
Gráfica 2. Porcentajes de presupuesto repartido en años entre las dependencias de la Secretaría de Cultura (entre 2013 y 2018)	105
Gráfica 3. Porcentaje de poblaciones etarias en los talleres de arte envolvente ...	113

Índice de imágenes

Imagen 1. George Maciunas, <i>Fluxus Manifesto</i> , 1963	47
Imagen 2. Publicación del MACQ haciendo hincapié en la sintaxis de su nombre	106
Imagen 3. <i>Flyers</i> para la difusión de los eventos para redes sociales	109
Imagen 4. <i>Reel y copy</i> de difusión de talleres, publicados en Instagram	109
Imagen 5. Sesión de movimiento, Centro de las Artes de Querétaro	117
Imagen 6. Sesión de movimiento, Centro de las Artes de Querétaro	118
Imagen 7. Sesión de sonoridad, Centro de las Artes de Querétaro	123
Imagen 8. Sesión de sonoridad, Centro de las Artes de Querétaro	126
Imagen 9. Sesión de movimiento, Museo de Arte Contemporáneo Querétaro ...	129
Imagen 10. Sesión de movimiento, Museo de Arte Contemporáneo Querétaro ...	130
Imagen 11. Sesión de sonoridad, Museo de Arte Contemporáneo Querétaro	133
Imagen 12. Sesión de sonoridad, Museo de Arte Contemporáneo Querétaro	134
Imagen 13. Sesión de sonoridad, Museo de Arte Contemporáneo Querétaro	135
Imagen 14. Sesión de movimiento, Centro de Arte Bernardo Quintana Arrijoa ...	140
Imagen 15. Sesión de movimiento, Centro de Arte Bernardo Quintana Arrijoa ...	141
Imagen 16. Sesión de sonoridad, Centro de Arte Bernardo Quintana Arrijoa	146
Imagen 17. Sesión de sonoridad, Centro de Arte Bernardo Quintana Arrijoa	147
Imagen 18. Sesión de sonoridad, Centro de Arte Bernardo Quintana Arrijoa	148
Imagen 19. “Favor de mantener una distancia segura con las obras de arte”	153
Imagen 20. “No soplar”, exhibición “Sonoridad de papel” de Pia Seiersen	154
Imagen 21. <i>Flyer</i> elaborado por el Centro de las Artes de Querétaro	156
Imagen 22. <i>Flyer</i> elaborado por el Centro de las Artes de Querétaro	157

Resumen

La presente investigación está compuesta por un eje teórico y otro práctico, que se entretrejen para dar como resultado la propuesta del arte envolvente. Desde la parte teórica, la investigación indaga en la cuestión del arte y la técnica desde una postura ético-política, exponiendo las posibilidades estéticas y sociales de la puesta en práctica de un arte de tipo relacional. A su vez, la investigación cuestiona los roles sociales convencionales de artistas y espectadores, así como de los museos de arte, en particular, de aquellos dedicados a la presentación de arte contemporáneo. La investigación rechaza la producción de más arte objetual, propiciando un quiebre contra el paradigma de consumo y de conservación del arte como mercancía; para ello, propone un tipo de arte no-objetual, efímero y transitorio, basado en la creación de situaciones relacionales, que ponen el acento en el movimiento corporal, el tacto y la sonoridad. Respecto a la sensorialidad, la investigación afirma que en occidente vivimos en sociedades altamente visuales, que priorizan el sentido de la vista por sobre los otros sentidos, determinando así una concepción sesgada del mundo: lineal y teleológica. Partiendo de estas realidades, el presente proyecto plantea la activación del arte envolvente como un espacio de apertura sensorial que propicia un *shift* en el modo de percibir el mundo, el tiempo, el espacio y las relaciones humanas, posibilitando la construcción de nuevos imaginarios político-estético-sociales. El proyecto fue aplicado en tres instituciones dedicadas a la presentación de arte contemporáneo en la ciudad de Querétaro, en México, generando espacios de exploración sensorial a través de la puesta en práctica de una serie de situaciones guiadas, donde las personas participantes dedicaron tiempo a la percepción táctil, kinestésica y sonora, poniendo especial atención al entorno envolvente, desde el aquí y el ahora.

Palabras clave: arte relacional, sensorialidad, experiencia perceptual, arte contemporáneo, arte político, museos de arte contemporáneo

Abstract

This research is composed of two aspects: one theoretical and the other applied. Both sections, when interwoven, result in the surrounding art's (arte envolvente) proposal. The theoretical part of the research examines, from an ethical and political perspective, the question about art and technique while exposing the aesthetic and social possibilities of activating relational art. In addition, the research queries the conventional social roles of both artists and spectators, as well as of art museums, in particular, those dedicated to the presentation of contemporary art. The research rejects the production of more artistic objects, opposing to the paradigm of consumption and conservation of art as a commodity; instead, it proposes a type of non-object, ephemeral, and transitory art based on the creation of relational situations that emphasize body movement, touch, and sound. Concerning sensoriality, the investigation states that western societies live in highly visual horizons, which prioritize the sense of sight over the other senses, shaping a biased conception of the world: linear and teleological. Parting from these aspects, the project activates surrounding art as a space of sensory awareness that promotes a shift in the way of perceiving the world, time, space, and human relationships, enabling the construction of new political, aesthetic, and social imaginaries. The hands-on part of the project was applied in three different institutions dedicated to the presentation of contemporary art in the city of Querétaro, in Mexico, creating –through a series of proposed and guided situations– spaces of sensory exploration, where the participants dedicated time to tactile, kinesthetic, and sound perceptions, paying special attention, from the here and now, to the surrounding environment.

Keywords: relational art, sensoriality, perceptual experience, contemporary art, political art, contemporary art museums

... quería que ellos supieran, a través de las clases de portugués, que el sabor de una fruta estaba en el contacto de la fruta con el paladar y no en la fruta misma.

Clarice Lispector

Arte envolvente: Una propuesta filosófica aplicada de *contemporaneidad dialéctica*

La presente investigación es una propuesta filosófica aplicada que propone al arte envolvente como una práctica relacional, la cual, desde su trasfondo teórico, cuestiona el concepto hegemónico del arte como bella arte, el estatus de la creación artística, los roles establecidos de las personas creadora y espectadora, las prácticas cotidianas de la institución del arte – como el consumismo y la conservación del arte objetual– y la pretendida globalidad del arte contemporáneo, desde donde se homogeniza a los programas de exhibición y actividades de las instituciones dedicadas a la presentación del arte actual. La investigación está compuesta por dos ejes (uno teórico y otro práctico) que se entretajan, dando como resultado la propuesta del arte envolvente.

Desde la parte teórica, la investigación resalta la preponderancia del arte objetual (pintura, escultura e instalación) sobre las artes transitorias (*performance, happenings*, danza, música, teatro), rezagadas en la programación de las instituciones que exhiben arte contemporáneo. Por un lado, esta observación cuestiona la tradición de la conservación del arte-objeto, que además de implicar un problema socioeconómico y medioambiental, contribuye a la preservación de prácticas y discursos de poder que legitiman ciertas obras de arte como origen y raíz de un “verdadero arte”: las obras de arte antiguo (griego y romano), que tienen su continuidad en el arte europeo (medievo, renacentista, neoclásico).

Por otra parte, la crítica a la preponderancia del arte objetual subraya también el hecho de que éste es comercializable en tanto que objeto, en contraposición al arte transitorio, cuya comercialización es difícil dadas sus características de efímero e intangible. Por lo mismo, al mercado del arte –inmerso en el sistema económico capitalista, globalizado– no le interesa fomentar ni apoyar la producción de un tipo de arte que no sea comercializable. Enfatizo también en que el mercado del arte es quien establece (de manera indirecta) la programación de la mayoría de los museos de arte contemporáneo, decidiendo qué se muestra y qué no en dichas instituciones, pues es del interés, tanto de las galerías comerciales como de las y los coleccionistas, que “sus” artistas tengan exhibiciones dentro de museos para que el valor simbólico de su obra aumente y por tanto, ésta valga más en términos económicos – esto desde luego, desde un sistema económico especulativo y de inversión.

El apartado teórico de la investigación indaga también en la concepción del arte como técnica, del movimiento corporal como danza y la sonoridad como música, afirmando que estas concepciones han perjudicado en cómo las personas percibimos nuestro cuerpo en movimiento y su sonoridad, ya no como características intrínsecas a nuestra corporalidad sino como algo que debe ser formado, disciplinado, y si eso no sucede, será mejor no usarlos, mantenernos inmóviles y en silencio, dejando el quehacer artístico a quienes sí han adquirido la capacidad técnica para “hacer arte”.

Ahondo en el tema de la sensorialidad humana, afirmando que en las sociedades actuales, occidentalizadas, priorizamos el sentido de la vista por sobre los demás. Vinculo dicho sentido a un tipo de pensamiento y concepción del tiempo y del espacio lineales (progresivos y teleológicos), donde otras lógicas de entendimiento y acción –como la circularidad, la horizontalidad y la ciclicidad– no tienen cabida. Cuestiono entonces si al activar otros tipos de sensorialidad más allá de la visión –particularmente la sensomotora y la auditiva–, las personas humanas podemos experimentar otros tipos de experiencia perceptual del mundo. Es desde esta exposición teórica que propongo al arte envolvente como un espacio sensorial que propicia la activación del tacto, el movimiento y la escucha, permitiendo posibilidades distintas de entendimiento y relaciones entre personas humanas y su entorno.

Por su parte, la parte práctica de esta investigación consiste en la aplicación del arte envolvente, teniendo en cuenta todo el trasfondo teórico y llevándolo a la práctica desde la experimentación y lo vivencial. La aplicación del proyecto generó espacios de exploración sensorial en los que las personas participantes y facilitadoras dedicamos tiempo a la percepción táctil, kinestésica y sonora, poniendo especial atención al entorno envolvente, desde el aquí y el ahora. Dicho proceso fue compartido con personas diversas; con niñas y niños (de entre 3 y 10 años), jóvenes (de 12 a 26 años) y personas adultas (de entre 32 y 59 años) y adultas mayores (de 64, 65 y 77 años), que fueron quienes participaron en los talleres.

En total realicé seis sesiones con una duración de entre dos horas y dos horas y media, cuyas actividades y resultados cualitativos sirvieron para afianzar y confirmar lo teorizado de antemano. Las actividades fueron pensadas como acciones lúdicas, relacionales y experienciales, teniendo en cuenta la diversidad de edades y cuerpos participantes. La

información sobre la edad fue recuperada de antemano a través de un formulario de registro que solicité llenar semanas antes de cada sesión. Tener esta información fue fundamental en la elaboración de cada uno de los programas, en la que siempre tuvimos en cuenta la diversidad de personas que participaron. La programación la elaboré en colaboración con una colega, especialista en Expresión Corporal, Aylén Corin, quien estuvo presente en las aplicaciones del proyecto, a veces como facilitadora y otras veces como participante.

Las sesiones fueron aplicadas en las instalaciones de tres espacios dedicados a la presentación del arte contemporáneo en la ciudad de Querétaro, en México: el Museo de Arte Contemporáneo Querétaro, el Centro de Arte Bernardo Quintana Arrijoja de la Universidad Autónoma de Querétaro y el Centro de las Artes de Querétaro –también dedicado a la formación de artistas–. Conjuntamente, entre participantes y facilitadoras, y desde cada sesión de arte envolvente activada, *reterritorializamos* por unos momentos estos espacios, interpelando su rol como instituciones públicas desde su posibilidad ético-política.

—

A continuación, a manera de introducción, sintetizo el contenido de cada uno de los capítulos teóricos que conforman la presente tesis, añadiendo también una breve descripción sobre los apartados en los que expongo la aplicación.

El concepto arte

El nombre de este capítulo (“Sobre el concepto *arte*. A cada tiempo su arte, a cada arte...”) es una referencia a la frase de la secesión vienesa: *A cada tiempo su arte, a cada arte su libertad*. Retomo esta frase como un recordatorio de que aquello que catalogamos dentro de la categoría «arte» en una determinada época, siempre dependerá del contexto geográfico, temporal y epistémico, que son coyunturales y por tanto, variables y modificables. Teniendo en cuenta estos factores, en este primer apartado realizo un mapeo del concepto del *arte* desde los términos *téchnē* (τέχνη) y *ars*, pasando por los distintos significados que la teoría y la filosofía del arte han otorgado a la palabra, concluyendo que dicho concepto es abierto, indeterminado y ambiguo.

Vinculo esta característica del concepto del *arte* a la definición de *concepto* propuesta por Deleuze-Guattari (2019),¹ no como un objeto sino como un *territorio*, que por lo mismo, tiene múltiples formas: pasadas, presentes y futuras. En este sentido, el *arte* como concepto posee distintos territorios donde *ha sido, es y puede llegar a ser*. Ahondo sobre el tema del concepto del *arte*, no desde una perspectiva ontológica sino desde su posibilidad *rizomática*, equiparando al arte a las lenguas que mutan con su entorno y por tanto, no tiene una definición fija. Afirmo que el *arte* como concepto abierto se encuentra en constante *desterritorialización y reterritorialización*, es decir, en un constante *devenir* desde horizontes geográfico-temporales diversos.

Desde esta perspectiva, “la historia del arte occidental” y el arte como bella arte dejan de ser narrativas universales, únicas e inamovibles, permitiendo la existencia de un conjunto de *universos posibles* sobre el arte, de otras ficciones, que suceden simultáneamente. En este capítulo comienzo a indagar en el quehacer de la historización y coincido en que ésta es una herramienta para comprender y aprehender el paso del tiempo y los sucesos que acaecen. A su vez, me pregunto si es posible pensar la historia no como una

¹ A lo largo de la investigación me referiré a estos autores en singular como “Deleuze-Guattari”, pues aunque el binomio esté compuesto por el apellido de dos personas, Gilles Deleuze y Félix Guattari realizaron un ejercicio de escritura en donde ambos se mezclaron en una sola entidad. Esta actividad dio como resultado la creación de diversos textos, que más que ser colaborativos, son considerados obras de “Deleuze-Guattari” como entidad.

linealidad de acontecimientos sino como *rizomas multidimensionales*, de manera que las historias sobre el arte sean múltiples, con territorios y temporalidades diversas.

En este capítulo desarrollo también *lo relacional* del arte desde la *estética relacional* propuesta por Nicolas Bourriaud (2017), aunque no lo delimito a ella. Más bien, amplió la definición de Bourriaud sobre el *arte relacional* a las prácticas artísticas de las décadas de 1950, 1960 y 1970, que desarrollaron formas de accionar como la *derivé*, las *situaciones construidas*, los *happenings* y los *performances*, que eran fundamentalmente acciones relacionales. Vinculo así, las actividades de la Internacional Situacionista, el Grupo de Investigación de Arte Visual (GRAV), Fluxus y el *arte ambiental* al *arte relacional*, pues todos estos movimientos crearon espacios que incentivaban la relación, interacción y conexión entre personas humanas y su entorno. Resalto también la agenda política de dichos movimientos, que a través de la práctica artística buscaron desestabilizar al sistema económico capitalista, generando cambios en el cotidiano comunitario y en las relaciones de quién toma parte en qué de acuerdo a su posición en el sistema.

Posibilidades del arte y del museo

En el segundo capítulo presento y desarrollo gran parte del marco teórico de esta investigación, dialogando con tres conceptos clave: la *contemporaneidad dialéctica* propuesta por Claire Bishop (2018), el *reparto de lo sensible* planteado por Jacques Rancière (2014) y el *devenir sensible* elaborado por Deleuze-Guattari (2019).

En la sección sobre la *contemporaneidad dialéctica*, y siguiendo a Bishop (2018), desmenuzo qué es lo contemporáneo en el arte, identificando los roles en el ámbito actual (y global) de las instituciones (públicas y privadas) que se dedican a la exhibición del arte contemporáneo. Indago en el *materialismo histórico* de Walter Benjamin, comparando el quehacer de la historización del *historiador historicista* en contrapunto al *materialista histórico*. El quehacer de éste último es el que propone Bishop como parte de su metodología de análisis histórico, pues es aquel que toma parte en el desarrollo de la historia como sujeto y agente crítico y no como un observador omnipresente y omnisciente; la historia, analizada desde esta perspectiva, es situada y contingente, nunca universal.

Para Bishop, la *contemporaneidad dialéctica* es entonces una metodología de análisis de la historia del arte en occidente (trazada desde el *materialismo histórico benjaminiano*) y una metodología curatorial y museológica que busca ampliar los imaginarios, rescatando y revisitando lo históricamente marginado, desde una perspectiva ético-política. Una vez realizada la tarea de apertura histórica, el ejercicio de la *contemporaneidad dialéctica* es tangibilizado en las programaciones curatorial y educativa de los museos de arte contemporáneo, a través de las cuales propone nuevos caminos que transitar como humanidad, en aras de construir un mejor futuro comunitario.

Pero para Bishop, la *contemporaneidad dialéctica* es una herramienta que sólo puede utilizarse en instituciones museísticas con una colección; y aquí se complica el asunto, porque en el presente hay cientos de espacios dedicados a la exhibición del arte contemporáneo en el mundo que son *kunsthalle*s y por tanto, no cuentan con una colección. Tal es el caso de las instituciones que analizo en la ciudad de Querétaro y donde presento el proyecto de arte envolvente, que es un tipo de arte no-objetual, transitorio y efímero, y por tanto, no es conservable ni coleccionable. Es en este intersticio (de un museo de arte contemporáneo sin colección), donde elaboro, propongo y pongo a prueba al arte envolvente como un criterio metodológico de *contemporaneidad dialéctica*, ético-político.

En este capítulo introduzco también el concepto de *reparto de lo sensible* propuesto por Jacques Rancière (2014), quien lo define como un *sistema de evidencias sensibles* que muestra aquello que es *común* entre las personas de un grupo y aquello que es *exclusivo* a algunas partes. El *reparto de lo sensible* es entonces un mecanismo de análisis a través del cual podemos definir quién toma parte en qué, dependiendo del espacio, el lugar y la posición que habita y de acuerdo a la actividad que realiza y el tiempo que le queda “libre”. El *reparto de lo sensible* determina también las capacidades de cada quien: quién puede hablar y quién no; qué puede hacer cada quien; y quién es visible y tiene *voz y parte* en tal o cual asunto. Dichos recortes definen la dinámica relacional dentro de un grupo de personas, un pueblo, una sociedad, una comunidad epistémica, una disciplina –como el arte–. ¿Quién toma parte en qué dentro del ámbito artístico?, ¿quiénes tienen la capacidad de producir arte y quiénes no? y ¿quiénes tienen la capacidad de *componer su propio poema con el poema que tienen frente?* son algunos de los cuestionamientos que desarrollo en este apartado.

Finalmente, dialogo con el concepto de *devenir sensible* de Deleuze-Guattari (2019) y lo vinculo y comparo con el concepto de *devenir conceptual*, que aunque ambos usan el término *devenir*, tienen significados distintos. Por un lado el *devenir conceptual* es algo que sucede en el ámbito de la filosofía (que es experimentación), mientras que el *devenir sensible* es algo que surge en el ámbito del arte, a través del cual se crean *bloques de sensaciones*. La filosofía crea *conceptos*, el arte, *perceptos* y *afectos*, y por lo mismo, sus *devenires* son distintos. El *concepto* no tiene principio ni fin, es lo que *se está haciendo*, es *lo actual*, es el tallo y no la raíz ni el follaje; el *concepto* es indeterminado porque no es un objeto sino un *territorio* y por tanto, tiene un pasado, un presente y un futuro –inclusive varios–. El *devenir conceptual* es entonces una posibilidad de crear desde la resistencia, de *hacer y deshacer* las convenciones dadas, heredadas, canónicas y hegemónicas, para crear otras formas posibles, que sean diversas.

Por su parte, el *devenir sensible* surge en la experiencia de la creación artística y también, en la experiencia de la percepción de las obras de arte. El *devenir sensible* es el acto a través del cual el artista se vuelve el pigmento con el que trabaja, el acorde que compone, la piedra que esculpe; es también el acto a través del cual alguien se convierte en la obra que observa, en el girasol representado sobre el lienzo, desde cuya experiencia puede convertirse también en girasol. *Devenir sensible* posibilita la creación de nuevos *universos posibles*, pero a diferencia del *devenir conceptual*, éste incorpora el acontecimiento al propio cuerpo, lo habita y surge desde otros marcos de entendimiento, más allá del *concepto*.

En este apartado, fugándome de lo escrito por Deleuze-Guattari, discuto que no es lo mismo *devenir-girasol* en un universo-Van Gogh, siendo el artista o un allegado suyo (como su hermano o su mejor amigo), que siendo una de las miles de personas que observan uno de sus cuadros de la serie *Girasoles* en un museo. Por tanto, propongo una nueva lectura del *devenir sensible*, en la que existe una multiplicidad de *devenir sensibles*, misma que responde a la variedad de experiencias sensorias posibles, establecidas y construidas de manera distinta según el rol y la relación que se tenga respecto al objeto artístico.

Arte envolvente

En el tercer y último capítulo presento y desarrollo otro concepto clave de la tesis: la *perspectiva experiencial* elaborada por Yi-Fu Tuan (2001). Retomo este concepto para indagar respecto a cómo las personas humanas experimentamos el mundo de manera cognitiva, sensorial y emocional, siendo esta articulación fundamental para aprehender y comprenderlo desde un panorama más complejo. Sobre esto no me refiero a que lo complejo sea deseable desde un marco utilitarista, donde queramos poseer y saberlo todo, sino desde una perspectiva más amplia, donde nuestra experiencia del mundo sea más completa al experimentarlo desde múltiples sensorialidades y por tanto, las posibilidades de construir nuevos imaginarios sean también más complejas y completas.

En esta sección, parto del hecho de que en las sociedades actuales y occidentalizadas priorizamos el sentido de la vista por sobre otros, fomentando una experiencia del mundo primordialmente visual, misma que se ha traducido en la construcción de estructuras de entendimiento y producción de sentido lineales, progresivas, que tienen un principio y apuntan a un final. Desde esta realidad, propongo otras formas de experimentar el mundo, enfatizando en los sentidos táctil-sensomotor y auditivo, que permiten la construcción de otros tipos de estructuras: circulares, helicoidales y cíclicas.

Es a través de estas posibilidades otras de experiencia sensorial compartida, que articulando diversos sentidos, el arte envolvente promueve un espacio seguro, íntimo, en el que las relaciones humanas se reconfiguran, incentivando la creación de nuevos marcos de entendimiento, comunicación y percepción. Así, el arte envolvente procura un *shift* (un giro, un desplazamiento) en el modo de percibir el mundo, el tiempo, el espacio y las relaciones, como lineales y verbales, propiciando la construcción de nuevos imaginarios político-estético-sociales, ahora rítmicos, táctiles, sonoros y en movimiento.

Dentro de este apartado, desarrollo a fondo la propuesta de arte envolvente, presentándolo como una posibilidad de *reparto de lo sensible* y de *devenir sensible*; como un tipo de *arte relacional*; como el resultado de la puesta en práctica de la *contemporaneidad dialéctica*; y también como un espacio de exploración sensorial, desde una *perspectiva experiencial*.

Presento también el contexto del ámbito artístico y cultural institucional de la ciudad de Querétaro, en México, donde realicé los encuentros de arte envolvente. Describo la oferta cultural de la ciudad, mencionando los distintos lugares que existen para la promoción de la cultura y el arte. Detallo también el rol que tienen en este mapeo cada uno de los espacios donde presenté la aplicación: el Museo de Arte Contemporáneo Querétaro, el Centro de las Artes de Querétaro y el Centro de Arte Bernardo Quintana Arrijoja. Caracterizo a la ciudad de Querétaro como una *ciudad secundaria*, desde Brian H. Roberts (2015), analizando su estructura y teorizando sobre las razones del gobierno en turno detrás de abrir un museo de arte contemporáneo en el 2018, aún ya teniendo otras seis instituciones más en la zona dedicadas a la difusión, promoción y exhibición de arte actual.

Por último, transcribo la relatoría de cada una de las sesiones de arte envolvente realizadas como parte de esta investigación. Presento la sistematización de cada una de las sesiones, relatando y especificando las actividades realizadas (cómo fueron, dónde fueron, quiénes fueron), acompañadas de algunas de las opiniones de las personas participantes. Estas últimas son fundamentales en la investigación pues parte de los objetivos de la tesis era saber y conocer aquello que las personas participantes transitaron, sintieron y vivieron; aquello que les hizo vibrar y cómo fue su experiencia de poner el cuerpo, de dejarse soltar y de activar su voz, en espacios comúnmente dedicados a la exhibición de arte contemporáneo, donde convencionalmente hay que estar en silencio y tan sólo caminando, sin mover mucho el cuerpo ni tocar nada, y más bien, apreciando (desde lo visual) las obras de arte hechas por alguien más.

La escritura

El proceso de escritura lo relato en los anexos de manera anecdótica y personal. Por ahora, sólo quiero aclarar que la metodología de escritura es un ejercicio de tipo *meseta deleuziano-guattariano*, que a través de la conexión de grandes conceptos y autorías, busca tejer un *texto rizoma*. Espero lograrlo. Aviso a quienes leen estas páginas que mi mayor deseo es que los recorridos que a continuación van a transitar estén llenos de fiordos, hojarascas húmedas y suaves, vientos frescos y mesetas que les permitan ver horizontes circulares, más allá de la

raíz. Si un mapa tiene múltiples entradas tendrá también múltiples salidas, así que siéntanse en la libertad de entrar donde deseen y de salir cuando lo precisen.

En la sintonía de la escritura de tipo *meseta* y de un *texto rizoma* he ideado una manera de conectar distintos temas y conceptos a lo largo del texto. Por lo mismo, habrá veces que encontrarán al final (o en el medio o al comienzo) de los enunciados y párrafos, números entre dos barras verticales (||), que son indicadores de números de páginas dentro del documento donde se aborda el mismo tema o donde se menciona el mismo concepto. Las barras verticales son un indicador visual que les permitirá saltar o volver a ese tema.

Con esta tesis y retomando las palabras escritas por Hans-Georg Gadamer (1998) *simplemente me gustaría utilizar mi propio oficio de pensamiento filosófico para ayudar a otras personas a ver aquello que pueden llegar a comprender por ellas mismas.*²

Sé que esto puede sonar pretencioso y no pretendo “iluminar” a nadie, pero desde luego me ha pasado que a partir de la vivencia sensorial e intelectual propuesta por alguien más (desde la lectura de un libro, una película o una obra de teatro), mi perspectiva del mundo y de la vida se ha modificado de alguna manera u otra, incorporando el pensamiento o quehacer de esa otra persona a mi propio universo.

A su vez, entiendo que para que una persona comprenda por ella misma debe de habitar un territorio propicio para hacerlo. Por lo pronto, me queda claro que las actividades que propongo se encuentran inmersas en una sociedad donde la seguridad es un deseo y donde la discriminación y la desigualdad continúan vigentes. A un lado de uno de los afiches de mi aplicación, donde venía la información de cada sesión, había un letrero de una mujer joven, desaparecida. Esas son las posibilidades del mundo que habito. Yo invito a un taller de exploración sensorial, corpórea, y andando por las calles de la ciudad me encuentro con un hombre ciego, probablemente en situación de calle, quien agudiza sus sentidos para no languidecer.

²“I should simply like to use my own craft of philosophical thinking to help people to see what they can all come to understand for themselves” (Gadamer, 1998, pp. 66-67). He traducido la palabra *craft* como “oficio” porque me parece lo más adecuado respecto a mi perspectiva del quehacer filosófico, pero bien podría traducirse como arte (en su sentido de maestría y destreza) o como profesión y trabajo.

Y entonces me pregunto sobre la relevancia del proyecto de arte envolvente, sobre la propuesta de esta investigación, pero recuerdo las impresiones compartidas por las personas participantes a las sesiones... me quedo con eso y con la voluntad de construir un algo otro desde mi posibilidad limitada. Desde esta perspectiva y fugándome de las palabras de Gadamer, escribo lo siguiente: con esto que hago, sólo me gustaría usar mi quehacer filosófico para compartir con personas diversas posibilidades otras de percibir y desde la experiencia sensoria poder conectar con un cuerpo otro, con un mar de personas, más allá de la razón; y construir diálogos en común que prescindan del lenguaje verbal, lineal, que ha estructurado nuestra mente por siglos, aquietando nuestro sentido del tacto y de la escucha, imposibilitando comunicarnos desde nuestros cuerpos que vibran y desean ser escuchados.

Capítulo 1. Sobre el concepto *arte*. A cada tiempo su arte, a cada arte...

En este primer capítulo, sobre el concepto *arte*, retomo algunas definiciones de diccionarios prácticos y filosóficos que dan cuenta de los cambios y modificaciones del término «arte». Pongo el acento en la ambigüedad del concepto y en cómo esa característica hace que el concepto del arte sea abierto, es decir, de múltiples significados (pasados, presentes y futuros). Ahondo en la idea hegemónica de “la historia del arte” como algo lineal, continuo y uniforme y le añado el adjetivo «occidental» para demarcarla. Afirmino entonces que “la historia del arte occidental” no engloba todas las posibilidades del quehacer artístico en distintas temporalidades y territorialidades y por tanto, el *arte* no significa ni tendría que significar lo mismo a través del tiempo y las geografías, ni su perspectiva es únicamente heteropatriarcal³ o antropocéntrica⁴ y tampoco la producción artística es sólo objetual. En este sentido, “la historia del arte occidental” es una narrativa que ha ordenado diversos sucesos, acotados y contingentes, en una ficción que se detenta como verdadera.

Por su parte, concuerdo con que la historización del arte es una forma que tenemos los seres humanos para comprender y memorizar el desarrollo de nuestras actividades a través del paso del tiempo. En este capítulo realizo listas, categorizo movimientos artísticos, los coloco en “la línea del tiempo” y reconozco la destreza en aprehender lo abstracto a partir de estos mecanismos. Pero también me cuestiono si es posible hablar del presente sin referir al pasado o si es posible pensar la historia no como una progresión lineal, teleológica, sino como un *rizoma* multidimensional. Si lo hiciéramos ¿seguiría siendo historia? ¿Será que al alejarnos de la idea de la historia occidental como única, invariable, inmutable, podamos

³ El heteropatriarcado es un sistema político, cultural, epistémico y económico de estructura binaria, que impone la superioridad de lo masculino por sobre lo femenino, marginalizando a todos los cuerpos leídos como femeninos. Desde el heteropatriarcado, los cuerpos se definen binariamente como masculinos y femeninos de acuerdo a sus características biológicas (de si tienen pene-cromosoma XY o vagina-cromosoma XX), dejando de fuera cualquier otra posibilidad. Dentro de este sistema, la heterosexualidad es planteada como una lógica normativa dentro de lo cual lo masculino está por encima de lo femenino.

⁴ El antropocentrismo es una perspectiva ética que restringe o confina la moralidad a las acciones entre personas humanas, considerándolas a éstas como las únicas entidades con valor moral. Bajo esta perspectiva, ninguna otra entidad habitable del planeta Tierra -dígase plantas, animales, microbios, ríos, montañas-, tiene valor moral, lo cual, en diversas ocasiones, ha justificado la utilización en nuestro beneficio y sin importar a qué costo, de toda aquella entidad categorizada como no humana.

pensar en otros *mundos posibles*? Éstos y otros cuestionamientos surgen a lo largo de los siguientes párrafos, generando quizás más preguntas que respuestas.

En el tiempo, el *arte* es y ha sido muchas cosas: mimético, abstracto, bello, abyecto, contemplativo, relacional, objetual, transitorio. Mi tarea en este capítulo es comenzar a pensarlo como un *rizoma* simultáneo, irregular, definiéndolo como algo en potencia, que aunque sí ha sido y es actualmente con las características que reconocemos, puede llegar a ser algo distinto –quizás impensable ahora, pero no por ello imposible.

El *arte* es entonces un concepto en constante *desterritorialización* y *reterritorialización* que podemos pensar como algo que *deviene* en los horizontes geográfico-temporales. El arte que *deviene*, *que hace y deshace*, *que muta con su entorno*, ya no es una narrativa inamovible sino un conjunto de *universos posibles*. Pensar el quehacer artístico desde esta perspectiva niega la existencia de una ontología del arte –de que hay un verdadero origen del arte–, ofreciendo en lugar múltiples posibilidades, entre ellas, la sonoridad y el movimiento corporal (el arte envolvente) como una posibilidad artística-sensible.

Posteriormente ahondó en el tema de la durabilidad, la cuestión del arte objetual y de las artes transitorias, que son efímeras. Resalto el hecho de que la programación de los museos de arte (del pasado como actuales) se enfoca en presentar exhibiciones de arte objetual: pintura, escultura e instalación, y menos veces presenta muestras relacionadas a las artes transitorias (la música, la danza o el teatro) e inclusive, los *happenings* y los *performances* –que son lenguajes contemporáneos– son poco comunes.

Vinculo el tema de la durabilidad y la conservación a los movimientos artísticos de 1960, 1970 y 1990, que fueron fundamentalmente relacionales. Ahondo en sus prácticas artísticas que priorizan *las relaciones humanas*, *la interacción*, *la improvisación* y *la colectividad* y en sus búsquedas políticas de generar cambios (micro o macro) en el sistema económico y social global, capitalista.

Cierro el capítulo escribiendo sobre las estructuras sensibles del arte, sobre quién-hace-arte y quién-consume-arte y profundizo en el tema de la espectadoría desde Jacques Rancière (2010). Cuestiono los límites que las instituciones establecen en la agencia de quien participa en eso que llamamos *arte participativo* y recalco en que para pensar en otras formas de vivencia artística, debemos modificar los roles establecidos de quién toma parte, quién se

queda fuera o quiénes se pretende que siempre hagan la misma tarea, una y otra vez, sin posibilidad de cambio.

A lo largo del capítulo relato mi experiencia en la exhibición de Kunsthalle for Music, una presentación organizada en el Museum of Contemporary Art Santa Barbara en California, en la cual colaboré y sirvió como punto de fuga para esta investigación. Salpimiento el texto con anécdotas personales sobre mi formación como historiadora del arte occidental en un país latinoamericano, cuestionando el quehacer de la historización, de la enseñanza de “la historia del arte” y también la pretensión de crear narrativas universales, progresiva-lineales, donde el léxico suena generalizado, totalizante y abarcador de todas las realidades posibles.

Algunas definiciones

arte amb. Virtud, disposición o industria para hacer alguna cosa. || Acto o facultad mediante la cual, valiéndose de la materia, de la imagen o del sonido, el hombre imita o expresa lo material o lo inmaterial, y crea copiando o fantaseando. || Conjunto de preceptos y reglas necesarios para hacer bien alguna cosa (arte, 1996, p. 70).

artefacto m. Obra mecánica hecha según arte. || Máquina, aparato, dispositivo (artefacto, 1996, p. 70).

arte

Del lat. *ars, artis*, y este calco del gr. τέχνη *téchnē*.

1. m. o f. Capacidad, habilidad para hacer algo.
2. m. o f. Manifestación de la actividad humana mediante la cual se interpreta lo real o se plasma lo imaginado con recursos plásticos, lingüísticos o sonoros.
3. m. o f. Conjunto de preceptos y reglas necesarios para hacer algo (arte, 2022).

La primera definición que transcribo de la palabra «arte» proviene de un diccionario de la editorial Océano, impreso en 1996, que dista poco de la segunda, que es la actual definición de la Real Academia Española (RAE). Ambas definiciones hacen referencia a la capacidad de una persona humana de realizar algo bajo una serie de *preceptos y reglas* –la RAE con una mayor perspectiva de género, donde la palabra «hombre» no aparece más como representante de todas las personas que habitamos el planeta y tenemos la capacidad *de imitar o expresar lo material o lo inmaterial* del mundo. Pero, ¿por qué tomar la definición del

diccionario de la editorial Océano en específico? Pues no sólo por un tema de arbitrariedad de tenerlo a la mano sino porque en esta definición aparece la abreviación «amb.» después del sustantivo, señalando la ambigüedad del concepto.

Cuando suelo presentarme como historiadora del arte es muy común que las personas me pregunten –a veces con una duda auténtica, otras más bien con un gesto retador– si puedo definir lo que el arte es. Después de haber transitado esta pregunta varias veces, ahora la respondo fácilmente, comentando que el arte ha significado distintas cosas dependiendo de la época y que la definición más sonada y utilizada en el presente proviene de finales del siglo XVIII, cuando la categoría de las Bellas Artes –así, escritas con mayúscula– fue inventada.

—¿Así que el arte puede ser cualquier cosa?— me preguntan.

—Pues sí; siempre dependerá de quién defina la categoría, enmarcando aquello que cabe dentro del concepto— respondo.

Hay después algunos intercambios sobre la carencia de significado y técnica en la producción actual del arte contemporáneo, alguna que otra broma, risas y cambiamos de tema.

Menos veces me han preguntado ¿de qué arte soy historiadora? Y cuando esto ha sucedido, la situación me ha dislocado y puesto a pensar muchísimo. Mi título de la licenciatura es Licenciada en Arte, nada más. Una vez que te echas un clavado al temario, te das cuenta que estudié la historia del arte occidental, condimentada con una pizca de arte precolombino, de Asia, África y Oceanía –así en conjunto–, con un poco más de arte latinoamericano, teoría del arte, estética, mercado del arte, curaduría, gestión, y allí nos vamos más hacia lo aplicado pero no tanto, el grueso de la carrera era la historia, como pasa también con la filosofía: estudiamos las corrientes, los pensamientos y la producción de sentido en un determinado momento –al menos de lo que sabemos–. En aquella ocasión la conversación fue más o menos así:

—Hola, ¿qué tal?, ¿a qué te dedicas?— me preguntó una mujer iraní, cuya madre fue una pintora muy prolifera durante el siglo XX.

—Soy historiadora de arte— dije.

—¿De qué tipo de arte?— cuestionó la mujer.

Dudé por un momento qué responder y pensé «soy historiadora del arte hegemónico-occidental, eurocéntrico, imperialista y heteropatriarcal». Pero para afuera dije tímidamente,

—... de arte europeo y latinoamericano.

Después de darle muchas vueltas al asunto en mi cabeza (por semanas), de sentirme avergonzada conmigo misma, prometí que ensayaría mi respuesta para que la próxima vez que alguien me preguntara lo mismo pudiera responder sin parecer una absoluta imperialista, conforme con el discurso hegemónico occidental, que cuenta la ficción de “la historia del arte” como una sola, lineal y continua. Antes de esta primera ocasión –y pido una disculpa por mi ingenuidad e ignorancia–, lo único que había cuestionado sobre mi formación era hasta qué punto podía nombrarme historiadora, hasta dónde sólo era conocedora de la historia del arte occidental y no tanto productora, narradora o inventora.

Teniendo de frente estas otras realidades, estableciendo diálogos con personas de otras latitudes, he chocado frente a ventanales que no había percibido antes; en este caso: la ficción de que lo que conocemos, nos enseñan y enseñamos como “historia del arte” comienza en Mesopotamia, viaja por Babilonia, Fenicia, Egipto, Grecia, Roma, la Europa medieval, los reinos renacentistas y sólo entonces “se descubre” América; luego el arte sigue su desarrollo en algunas partes de lo que hoy llamamos Europa, para después viajar a América (Estados Unidos, México, Argentina) una vez comenzadas las persecuciones de guerra; llegamos entonces al arte contemporáneo en la década de 1950 (que comienza a surgir en distintas partes del mundo) y al arte actual que se pretende global. ¡Qué relato! Pero ahora soy más consciente de que esto es una narrativa, un cuento, una manera de ordenar algunos sucesos acotados y contingentes, de entretejerlos en un mismo tapiz, siempre de manera arbitraria porque no sé si podríamos hacerlo de otra manera.

Así que sí, el término *arte* es ambiguo porque su demarcación no termina en un punto, más bien es una forma irregular, *rizomática*, es un concepto abierto. Theodor Adorno ya lo anunciaba en 1970, en la primera página de su *Teoría Estética*: “Ha llegado a ser obvio que ya no es obvio nada que tenga que ver con el arte, ni en él mismo, ni en su relación con el todo, ni siquiera su derecho a la vida” (2020, p. 9). El último comentario podría ser una

referencia a las lecciones de estética de G.W.F. Hegel, quien a comienzos del siglo XIX declaraba que el arte como había sido anteriormente ya no era más y por tanto, era una cosa del pasado. Pero para Adorno, el concepto de arte engloba todo aquello que *fue*, todo lo que *ha llegado a ser* y también aquello que *quiere ser* y por tanto, no sólo es ambiguo sino también impredecible, y especular sobre su muerte es conjeturar al aire.

El arte tiene su concepto en la constelación de momentos que va cambiando históricamente; se niega a ser definido. Su esencia no se puede deducir de su origen, como si lo primero fuera una capa fundamental sobre la que todo lo siguiente se levanta y que, si se deteriora, lo echa abajo... El intento de subsumir ontológicamente la génesis histórica del arte bajo un motivo supremo se perdería necesariamente en cosas tan dispares que la teoría no obtendría nada más que el conocimiento (relevante, por supuesto) de que no se puede encuadrar a las artes en una identidad íntegra del arte. (Adorno, 2020, pp. 10-11)

Así pues, las artes (y no “el arte”) son varios lenguajes enmarcados en un mismo concepto de diversos significados, que pensados como tal, son organismos vivos que *devienen* con el entorno, *no representan el mundo sino devienen con él, desde sus relaciones externas*. Deleuze-Guattari (2016) escribe esto de las lenguas, que no representan sino *devienen*, que son más bien *rizomáticas* y no *arborescentes*. Si trasladamos este pensamiento al *arte*, el sistema de las bellas artes (europeo, hegemónico, tradicional) es una *territorialidad fija*, una arborescencia creada desde una raíz que pretende ser el origen del arte. Pero si las artes son como las lenguas, que devienen *con* el mundo y que mutan en el tiempo, siempre en relación a su exterior, no tendrían una sola definición a la cual adscribirse, ni tampoco una misma raíz. Los secesionistas vieneses ya lo decían a fines del siglo XIX: *Der Zeit ihre Kunst, der Kunst ihre Freiheit* (a cada tiempo su arte, a cada arte su libertad).

Regresemos a las definiciones. En el diccionario en línea de la RAE, se lee que la palabra «arte» (en español) proviene del latín *ars, artis*, que a su vez provienen del griego *téchnē* (τέχνη). Esta definición refuerza la narrativa del arte como algo que creció arborescentemente y surgió a partir de una semilla que echó raíz en lo profundo: el arte antiguo, griego y romano. Pero el *continuum* entre estos tres conceptos es una creación que se ha ido moldeando a través del tiempo, acompañando el recorte que hacemos en occidente

cuando hablamos del arte. Władysław Tatarkiewicz, en el libro *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética* (1976), escribe lo siguiente:

“«τέχνη», en Grecia, «ars» en Roma y en la Edad Media, incluso en una época tan tardía como los comienzos de la época moderna, en la época del Renacimiento, significaba destreza, a saber, la destreza que se requería para construir un objeto, una casa, una estatua, un barco, el armazón de una cama, un recipiente, una prenda de vestir, y además la destreza que se requería para mandar también un ejército, para medir un campo, para dominar una audiencia. Todas estas destrezas se denominaron artes: el arte del arquitecto, del escultor, del alfarero, del sastre, del estratega, del geómetra, del retórico. Una destreza se basa en el conocimiento de unas reglas, y por tanto no existía ningún tipo de arte sin reglas, sin preceptos... Hacer algo que no se atuviera a unas reglas, algo que fuera sencillamente producto de la inspiración o de la fantasía, no se trataba de arte para los antiguos o para los escolásticos: se trataba de la antítesis del arte. En siglos anteriores, los griegos habían pensado que la poesía se originaba por medio de la inspiración de las Musas y no la habían considerado entre las artes. (2002, pp. 39-40)

El *continuum* entre estas palabras (*téchnē*, *ars* y arte) ha dado como resultado que hoy por hoy llamemos al tejido de las arañas arte; que dicha categoría se extienda a actividades más allá de las bellas artes, como la preparación de alimentos y la jardinería —que hay quienes les llaman gastronomía o paisajismo—; y que todas aquellas actividades ambigüamente colocadas en las categorías de *lo artesanal* y *lo manual*, puedan considerarse arte por la destreza y la maestría técnica que precisan —aunque carezcan del estatus de “obra de arte”— como el tejido, la cerámica, la carpintería, el arte de peinar (*hairdressing*), de maquillar, la costura, el diseño de modas, el diseño industrial, el diseño gráfico, etcétera. Nada de esto está equivocado, solamente reafirma la ambigüedad del concepto *arte*, que bajo esta lectura aparece más bien como un concepto indefinido y de múltiples significados.

En su libro, Tatarkiewicz realiza un mapeo de aquellas actividades humanas que fueron y han sido categorizadas como artes en el pasado, yendo tan atrás como la antigua Grecia; y aunque siguiendo la narrativa del origen del arte europeo, occidental y hegemónico, su rastreo sirve para dar cuenta de la complejidad del concepto (mapa 1). La historia occidental del arte, como ya he mencionado, es un *territorio fijo*, de *estructura arborescente*, pero al mismo tiempo, está compuesta por una multiplicidad de narrativas que *han* definido el concepto del arte en el tiempo, mismas que habitan la constelación de momentos de la que

habla Adorno y que más adelante Deleuze-Guattari nombrará: *constelaciones de universos posibles* que habitan el espacio infinito.



Mapa 1. *téchnē* en Grecia, *ars* en Roma y la edad media, y el arte en el renacimiento, según Tatarkiewicz.

Es interesante cómo necesitamos de las demarcaciones para hacer sentido de cuestiones abstractas como el paso del tiempo. Como historiadora, construyo sentido a través de fechas, que catalogo por siglos para colocar en “la línea del tiempo” –y de los territorios, agregaría– ciertos sucesos. Si digo época antigua pienso en la Grecia del siglo V a.d.e. hasta la Roma del siglo IV; la época medieval del siglo V al XIV; la época moderna (que engloba el renacimiento y la ilustración) del siglo XV al XIX. Habrá quienes especifiquen más y hablen de medios o cuartos de siglo o a mediados, principios o finales de siglo –y habrá veces que lo haré–, pero por ahora lo dejo en estos grandes bloques. El siglo XX a lo que va ahora del siglo XXI (tan sólo 24 años) lo denominé época actual.

Estos grandes bloques, cuya demarcación he aprendido, se replican en el estudio del arte –y también de la filosofía– y se detallan dependiendo de los diferentes estilos de cada época: pasamos así de la época antigua (preclásico, clásico, post-clásico), a la época medieval (paleocristiano, prerrománico, románico, gótico), al renacimiento (*quattrocento* y *cinquecento*), a las épocas barroca, neoclásica, romántica, el impresionismo, y luego a todas las vanguardias de comienzos del siglo XX (postimpresionismo, fauvismo, cubismo, surrealismo, expresionismo, nueva objetividad, futurismo, dadaísmo, *de stijl*, arte concreto, constructivismo), y de allí a las vanguardias de la segunda mitad del siglo XX (nueva figuración, *pop art*, hiperrealismo, neoconcretismo, nueva abstracción, minimalismo, arte óptico, arte cinético, arte lumínico, Fluxus, accionismo, *arte povera*, *land art*, *body art*, arte conceptual), para terminar con la categoría de «arte contemporáneo», cuyo adjetivo es igual o aún más ambiguo que el sujeto que describe [59]. Todas las listas son arbitrarias, incluyendo la anterior, que además, no es del todo precisa. Porque aunque las listas se lean como si habitaran una línea en el tiempo, continua y precisa, esto no es así: hay en ellas una demarcación contingente, un encuadre específico en un mar de acciones –algunas quizás para siempre olvidadas– donde un sinfín de formas sucedieron (y suceden) simultáneamente. Aún así, las listas son herramientas útiles que sirven para enumerar, enunciar, englobar, acotar y demarcar.

En el quehacer de la historización, las listas sirven para hacer sentido del tiempo y poder aprehenderlo. La historización del arte es entonces una forma de comprender y memorizar el desarrollo de distintas actividades humanas, catalogadas en ese momento como artes y acotadas a la percepción de aquellas personas que eligieron realizar dicha tarea. Giorgio Vasari, Charles Batteaux, Alexander Baumgarten, Arnold Hauser, Ernst Gombrich, Simón Marchán Fiz, todos ellos escribieron narrativas sobre el arte, resaltando aquello que conocían y consideraban importante de nombrar.

Entonces, si el arte, de acuerdo a Adorno, *tiene su concepto en una constelación de momentos históricos* (temporales), afirmaré que la historia del arte no tiene que ser lo que fue, ha llegado a ser o quiere ser en un sólo territorio sino en múltiples; porque el mundo no sólo es la Grecia antigua o la Italia renacentista o lo que sea que englobemos dentro del

adjetivo «occidente», ni tampoco la perspectiva es únicamente heteropatriarcal o antropocéntrica, ni tampoco el arte sólo es objetual, pintura o escultura.

Desde luego yo ya voy tarde en este quehacer, siguiendo los trazos de otras plumas que he leído que han cuestionado no sólo la categoría del arte sino también la de lo contemporáneo, como Andrea Giunta o Claire Bishop, otras desde una perspectiva de género como Linda Nochlin o Katy Hessel, o desde una perspectiva decolonialista como Okwui Enwezor o Mari Carmen Ramírez. Y así, desde la teoría del arte, se han cuestionado esas narrativas que se planteaban como dominantes, gestando varios movimientos que reivindican algo históricamente: desde el papel de las mujeres en el arte o aquello que se encuentra en la periferia y es marginal, hasta la deconstrucción de las narrativas de poder.

Arte y filosofía

Dicho lo anterior y partiendo de que el concepto del arte es abierto, retomo una definición más, pero en esta ocasión de un diccionario de filosofía de la editorial Herder, novena edición ampliada, impresa en 1978. En esta definición se hace un recorrido por la historia del pensamiento del arte desde Aristóteles, pasando por Santo Tomás de Aquino, Immanuel Kant, Friedrich Schelling, Arthur Schopenhauer, hasta Martin Heidegger y Maurice Merleau-Ponty (entre otros filósofos), que da cuenta de los cambios conceptuales del término «arte» en la filosofía.

Arte. La versión alemana de este término (Kunst) se deriva de «können», «ser capaz de» y significa «habilidad, pericia, sabiduría»; denota, por lo tanto, no un «ser capaz» ordinario, sino eminente. También la raíz del latino «ars» entraña el sentido de «imaginar, inventar, trazar», además del de «acomodar, adaptar». Arte y oficio manual coinciden en que ambos producen una obra sensorialmente perceptible. No obstante, el oficio manual apunta a lo útil, provechoso, mientras que el arte se dirige a lo bello... El arte exige esencialmente intuitividad sensorial, cuyas formas constituyen su lenguaje, al paso que a la belleza en sí no le pertenece de modo necesario la expresión sensible... su creciente «des-sensorialización» hace posible una interna ordenación de las artes: arquitectura, escultura, pintura, literatura (aquí se tiene en cuenta la palabra hablada), mímica (sobre todo, la danza) y música. Se distinguen, también, artes del espacio y del tiempo, en cuanto que las tres primeras plasman algo permanentemente en el espacio, y las tres últimas, algo transitorio y que siempre ha de realizarse de nuevo en el tiempo. –LOTZ. (Brugger, 1978, pp. 63-64)

En esta definición podemos leer en cada punto y seguido la diversidad de conceptos que la palabra «arte» engloba, hasta llegar a su forma plural «artes», dividida en *artes del espacio* y *del tiempo*. Siguiendo a Władysław Tatarkiewicz –quien realizó un mapeo del concepto del *arte* desde la antigüedad occidental [29]–, trazo estas modificaciones en los siguientes dos mapas, donde se puede observar el tránsito de las *artes liberales* y *mecánicas* hasta la categoría de bellas artes y de allí a la palabra «artes» (mapa 2). Diferentemente a la época antigua, griega y romana, en la Europa del siglo XVIII tener destreza ya no significaba lo mismo que poseer genialidad ni producir algo útil (tarea ahora específica a los oficios manuales) ni tampoco significaba crear algo bello (tarea dedicada a las artes).



Mapa 2. Constitución de las Bellas Artes en el siglo XVIII, según Tatarkiewicz.

En el siguiente mapa (mapa 3) visualizo la demarcación entre oficios, ciencia y arte, que, de acuerdo a Tatarkiewicz, para finales del siglo XVIII y gracias a la categoría de *Beaux Arts*

propuesta por Charles Batteaux, no quedaba la menor duda de qué era arte, qué oficio y qué ciencia. En este movimiento, todo aquello que fuera considerado útil pasó a la categoría de «oficio manual», como la producción de vestimenta o de alimentos; la aritmética, geometría, astronomía y la medicina pasaron a ser ciencias; y todo aquello que imitara a la realidad pero que no fuese útil sino bello, pasó a ser arte.



Mapa 3. Demarcación entre oficios, ciencias y bellas artes en la Europa del siglo XVIII, según Tatarkiewicz.

De las artes mecánicas, *armatura/architectura* pasó al campo de las bellas artes –aunque recordemos que en alguna de las categorizaciones del siglo XV, la arquitectura ya había sido catalogada como parte de las artes del diseño–, *medicina/ars medicinaria* se movió a las ciencias, y *theatrica* (el arte del entretenimiento colectivo) con el tiempo se trasladaría a las artes. Por su parte, todas las artes liberales –menos la retórica (elocuencia) y la música, que pasaron a ser arte– fueron categorizadas como ciencias. Y finalmente, la arquitectura, la

pintura, la escultura y la poesía –que formaban parte del grupo de las artes del diseño en el siglo XV–, pasaron a ser consideradas bellas artes, y la danza, que nunca antes había figurado, apareció en el listado.

El concepto

Demarcar qué es y qué no es arte es pensar en la cuestión de la técnica y la destreza, pero también en ciertas características que con el paso del tiempo y el transitar por varios territorios han ido modificándose. En distintos momentos, la tarea del arte ha sido definida por su capacidad mimética, representacional, y otras veces, por su capacidad simbólica, abstracta. El *arte* ha tenido también la tarea de crear objetos y relatos bellos, que luego de transitar del placer al displacer, hizo sentir más allá de lo bello, adentrándose al sentimiento de lo sublime, para luego ahondar en el horror, el miedo y la desgracia.

En otros momentos, el arte ha sido sobre componer e interpretar, comunicar y generar sentido; inclusive se ha usado como herramienta de denuncia, política y social. El arte es y ha sido todo esto y más, y si le pensamos como un *rizoma*, lo ha sido de manera simultánea; pero desde el quehacer histórico, en la búsqueda de comprender, hemos separado, categorizado, enmarcado. Así, en la filosofía y la teoría del arte, desde hace siglos, se ha intentado definir al concepto *arte* en aquello que es o puede llegar a ser y en aquello que no es o ha dejado de serlo.

Sobre el *concepto*, Deleuze-Guattari escribieron que “no es objeto, sino territorio. No tiene un Objeto, sino un territorio. Precisamente, en calidad de tal, posee una forma pretérita, presente y tal vez futura” (2019, pp. 102-103). Pensar el concepto del *arte* con distintos territorios es similar a lo que Adorno escribía respecto a que *el arte es lo que fue, ha sido y quiere llegar a ser* [27]. Deleuze-Guattari lo relaciona al territorio y a la tierra y nos regala la siguiente imagen rizomática del concepto de *arte*:

¿No hay acaso tantos planos diferentes como universos, como autores o hasta incluso como obras? De hecho, los universos, tanto de un arte a otro como en el mismo arte, pueden derivarse los unos de los otros, o bien entrar en relaciones de captura y formar constelaciones de universos,

independientemente de toda derivación, pero también dispersarse en nebulosas o sistemas estelares diferentes, bajo unas distancias cualitativas que ya no son de espacio y tiempo. Sobre estas líneas de fuga los universos se concatenan o se separan, de tal modo que el plano puede ser único al mismo tiempo que los universos pueden ser múltiples irreductibles. (2019, pp. 198)

El arte tratado como un concepto en constante *desterritorialización* y *reterritorialización* permite pensarlo desde su *devenir conceptual* en diversos paisajes geográficos y temporales, ya no como una narrativa histórica e inamovible sino como un conjunto de *universos posibles*, aunque acotados y contingentes, simultáneos. Pensar el arte como posibilidad, como una lengua que muta con su entorno, nos permitirá entonces desanclarnos de la idea de que el arte (en singular) es sólo uno, de que hay “un verdadero arte” y que si aquello que queremos definir como tal no cumple con dichas características acordadas, entonces merece otra categoría.

El *devenir* es fundamental en el pensamiento *deleuziano-guattariano*, donde la historia es sólo un conjunto de condiciones de un cierto territorio –la Grecia antigua o la Italia renacentista– y el *devenir*, la posibilidad de desviarnos de dichas condiciones, costumbres, reglas y preceptos, para crear algo nuevo. Así pues, *devenir* es *hacer* y *deshacer* esas convenciones: las costumbres; es desviarnos de las condiciones dadas, de lo hegemónico; es hacer a un lado la historia y cuestionarla; es construir un algo otro desde la posibilidad: *devenir-animal*, *devenir-vegetal*, *devenir-molecular*, *devenir-cero*, *devenir-universo*, *devenir-sensible*.

Desasirse de que el arte siempre ha sido el mismo y que tiene un sólo origen es *devenir en un algo otro*. Desasirse de que el arte es un objeto culturalmente valioso, que debe conservarse a toda costa, es *devenir en un algo otro*. Desasirse de que el arte es creado por una persona extraordinaria para el consumo del resto ordinario es *devenir en un algo otro*. Desasirse de que el arte se escribe con mayúscula porque es “alta cultura” y goza de una jerarquía distinta a la artesanía o al artefacto es *devenir en un algo otro*. Desasirse de que el arte sólo es interpretación es *devenir en un algo otro*. Desasirse de que el arte se consume y sólo responde a las necesidades del mercado es *devenir en un algo otro*. Para allá vamos.

Durabilidad y arte no-objetual

Hace algunos años colaboré en la elaboración de la programación anual de un museo público de arte contemporáneo en Estados Unidos, el Museum of Contemporary Art Santa Barbara (MCASB) en California. Santa Barbara es una ciudad pequeña, de unos 88 mil habitantes, que aún teniendo dos grandes ciudades vecinas con una gran oferta cultural y museos de arte con importantes colecciones y presupuestos –como el SFMoMA o de Young Museum en San Francisco y el LACMA, Hammer Museum y el MOCA en Los Ángeles–, cuenta con varios museos, entre ellos, un museo de arte antiguo y moderno (el Santa Barbara Museum of Art) y el museo de arte contemporáneo. Trataré sobre el tema del espacio público y la oferta cultural en *ciudades secundarias* en el capítulo 3 |100| pero menciono los datos anteriores para enmarcar el siguiente relato.

Como parte de los lineamientos curatoriales en el MCASB buscamos que las exhibiciones fuesen diversas y equilibradas en varios aspectos, entre ellos: la materialidad de la obra presentada, la procedencia de las, les y los artistas (si eran locales, nacionales o internacionales), así como cuestiones de identidad de género. Después de haber hecho este ejercicio de apertura de horizonte dentro del proceso curatorial y una vez llevado a la práctica, caí en cuenta de que hay ciertas materialidades y técnicas que tienen mayor preponderancia en la producción artística y por tanto, las exhibiciones en los museos de arte suelen decantarse por la presentación de obras objetuales, como pinturas, esculturas e instalaciones. «Ahora me parece asombroso que tuvieron que pasar ocho años desde que comencé a estudiar historia del arte occidental para darme cuenta de la preponderancia del arte objetual, pero así fue».

En aquel entonces, entre el 2019 y el 2020, elaboramos una programación diversa donde presentamos una exhibición distinta aproximadamente cada tres meses, pero donde las materialidades y técnicas fueron en su mayoría objetuales: *collage*, dibujo, escultura, fotografía, instalación, pintura, *quilt-making* (acolchado) y *ready-made*. De seis exhibiciones montadas en ese año y medio, sólo una puede catalogarse como *arte no-objetual, efímero, del tiempo o transitorio*, pues consistió en una serie de sesiones de interpretación musical; en otra de las exhibiciones algunas de las piezas pueden categorizarse como *artes del tiempo o transitorias*, pues proyectamos películas y otros audiovisuales, pero para el resto de las

exhibiciones se trajeron piezas de otros lugares o se crearon obras específicas para exhibirlas en el espacio, piezas cuya apuesta era la durabilidad y la conservación del objeto.

El joven sonreirá en el lienzo mientras éste dure... En una novela o en una película el joven dejará de sonreír, pero volverá a hacerlo siempre que nos traslademos a tal página o a tal momento... El arte conserva, y es lo único en el mundo que se conserva... Lo que se conserva, la cosa o la obra de arte, es un *bloque de sensaciones, es decir, un compuesto de perceptos y afectos*. (Deleuze-Guattari, 2019, p. 164)

Retomo las líneas anteriores para introducir el tema de la durabilidad en la obra de arte.⁵ Deleuze-Guattari diferencia entre *el arte y la industria*, mencionando que *la industria añade una sustancia para conseguir que la cosa dure, a diferencia del arte que conserva de otra manera* (2019, p. 164). Es importante resaltar que cuando Deleuze-Guattari escribe “el arte”, se refiere al objeto artístico y no al arte como idea ni tampoco como institución –a quien, por cierto, también le interesa añadir algo para que la cose dure–. El arte como institución ha tenido como objetivo asegurar la durabilidad del objeto artístico, inventando tecnologías diversas que cada vez fuesen más duraderas y de técnicas de aplicación y soporte innovadoras que garantizaran la longevidad de lo representado.

El joven sonreiría mientras el lienzo dure o lo hará cuando volvamos a leer la página o volvamos a los fotogramas de la película donde lo hacía. Acá Deleuze-Guattari no cuestiona la durabilidad del libro o de la película como objeto, seguramente porque para el tiempo en el que escribió estas palabras sobre el arte, tanto la reproducibilidad de los libros como la de las películas estaba garantizada, de manera que no se dudaba ni por un momento que el contenido de éstos pudiera perderse –aunque no siempre ha sido así y las tecnologías tanto de la escritura como de la imprenta y la cinematografía han avanzado también para que *la cosa dure*–. El tema del lienzo contrapuesto al libro o a la película se puede leer como ejemplo de una obra que no puede reproducirse (el lienzo)⁶ y aquella que sí es reproducible

⁵ Más adelante profundizaré sobre el tema de los *afectos* y los *perceptos* [76], añadiéndoles al léxico de esta tesis.

⁶ Esto por supuesto es muy debatible hoy en día, porque similar a con las obras tradicionalmente reproducibles, muchas pinturas, dibujos, inclusive fotografías análogas, se encuentran digitalizadas y almacenadas para la posteridad, usando soportes (*hardware* y *software*) que garanticen su permanencia en el imaginario, aunque virtual, valioso.

(el libro o la película) y podría llevarnos a explorar el tema de la originalidad, pero no entraré en esa puerta. Acoto la lectura del párrafo citado a la durabilidad y al deseo de que la *cosa dure*.

Pareciera de pronto que la conservación de las obras de arte se ha vuelto un quehacer fundamental, como una manera de proteger el pasado o el presente que rápidamente se convertirá en pretérito, para que entonces las futuras generaciones no tengan duda de cómo es el mundo –así, en singular–. Desde este paradigma, el arte es representación de la sociedad y por eso es tan valioso: lo que vemos en las representaciones artísticas es cómo eran la vida y el pensamiento en aquel entonces, no metáforas, no sugerencias, no proyecciones ni *devenires*.

Pero si pensamos a las artes como aquello que *deviene con* el mundo, entonces las primeras fluyen con el segundo, no son mera representación. No obstante, el paradigma de la conservación del arte continua vigente en el presente, y esto –más allá del problema socioeconómico y medioambiental que implica– contribuye a su vez a la preservación de una serie de prácticas y discursos de poder que permanecen en el tiempo, a través del estudio y del estatus de ciertas piezas de arte objetual, legitimadas como origen, como raíz, como “verdadero arte” [27].

En relación a los discursos hegemónicos y de poder heredados, vuelvo al tema de “la historia del arte” y su estudio y enseñanza. En mi caso –que mirando temarios de otras universidades no parece ser un caso aislado–, estudié mayoritariamente la producción de arte objetual en occidente, desde la antigüedad hasta la época actual, analizando, interpretando y memorizando: vasijas, esculturas, bajos y altos relieves, dibujos, pinturas, grabados, murales, tapices, monumentos, edificios, catedrales, instalaciones, cerámicas y otros objetos más.

Recordaba que como cursos electivos había cursado todas las materias de literatura, pero revisando rectifico que “obras maestras de la literatura universal” –tal cual ese nombre– sí era obligatoria, pero literatura latinoamericana y literatura argentina fueron optativas. Entonces, de las treinta y seis materias obligatorias de la carrera sólo una era de literatura –porque las otras dos eran optativas y pude haber elegido cualquier otra cosa–, otra más sobre música occidental –llamada “historia del pensamiento musical”, que en realidad era la historia de la música europea– y ninguna sobre danza o teatro, ni qué decir del cine. Hago

este recuento para destejer las tramas que urden lo que aprendemos y enseñamos como arte y cómo esto repercute en aquello que concebimos como tal.

Los testimonios más antiguos del arte que conocemos ni son los más auténticos, ni circunscriben su perímetro, ni se ve en ellos con la mayor claridad qué es el arte; más bien, qué sea el arte se enturbia con ellos. Es relevante desde el punto de vista material que el arte más antiguo que conocemos, las pinturas rupestres, pertenece al ámbito óptico. Poco o nada se sabe sobre la música y la poesía de aquellos tiempos; faltan referencias a momentos diferentes cualitativamente de la prehistoria óptica. (Adorno, 2020, p. 429)

Desde la lectura de Adorno, las *artes temporales* o *transitorias* (de movimiento y sonoras), como la poesía, la danza y la música, por su calidad efímera, difícilmente lograron prevalecer en el tiempo, haciendo que su estudio retrospectivo fuese complicado. No fue hasta el desarrollo de ciertas tecnologías como la invención de sistemas de escritura (como los alfabetos y las notaciones musicales), que los seres humanos lograron conservar aquello que antes se transmitía de manera oral (como la palabra hablada o la música) y que era efímero. Por su parte, las *artes espaciales* (objetuales y mayoritariamente estáticas), como la pintura, la escultura y la arquitectura –cuya característica en común es la fisicalidad–, sí permanecían aún pasado el tiempo.

Previo al desarrollo de ciertas tecnologías de conservación, poco se sabe sobre la música y la poesía y también sobre la danza. Y aunque dichas tecnologías han existido por siglos, la calidad duradera del arte objetual estaba dada por su fisicalidad, posibilitando así su conservación en el tiempo y haciendo que su estudio fuera más común. Esto último, aunado a la preponderancia en el siglo XIX de que las escuelas de bellas artes se dedicaran a la formación de pintores y escultores, y no de músicos o poetas (Tatarkiewicz, 2002, p. 49), ha resultado en el imaginario –y también en la práctica–, que cuando hablamos de arte nos refiramos primordialmente a las artes objetuales: pintura y escultura. En la práctica, esto se reproduce también en la programación de exhibiciones de los museos de arte, donde mayoritariamente se presentan exhibiciones de arte objetual.⁷

⁷ La intuición de que en el imaginario social se considera mayoritariamente a la pintura y a la escultura como arte y no a otras manifestaciones y que su presencia fuera preponderante en los museos de arte contemporáneo, es

De alguna manera esto fue lo que pasó en el museo en Santa Barbara, donde la mayoría de las exhibiciones programadas fueron de arte objetual; pensábamos que al final del día las personas visitantes esperarían encontrarse con objetos en las salas y si no les dábamos lo que buscaban, hacerlo impactaría en los números de la institución –y esto, desde luego, que no era deseable–. Aún así, como parte del programa de exhibición, quisimos integrar a la experiencia de las personas visitantes del museo la posibilidad de participar en una serie de interpretaciones musicales.

En aquel entonces, la directora del museo era entusiasta de la obra de un artista contemporáneo, músico y compositor, Ari Benjamin Meyers, que tiene un proyecto titulado *Kunsthalle for Music*. Institucionalmente, el *kunsthalle* es un espacio de exhibición cuyo formato difiere de los museos de arte en tanto que no cuenta con una colección de obras sino que su programación se basa en exhibiciones temporales, tomando prestadas obras de otras colecciones, o inclusive, presentando exposiciones itinerantes de otras instituciones. Así pues, Ari tomó prestado el término *kunsthalle* para nombrar a su proyecto itinerante, imaginando cómo sería un espacio de exhibición para la presentación e interpretación de música en vivo, *desterritorializando* y *reterritorializando* los espacios dedicados a la exhibición de arte contemporáneo.

We need the Philharmonie or La Scala in all its perfection like we need museums to display the old masters, but we also need another kind of space for contemporary music performance that hasn't really existed until now, let's call it a 'Kunsthalle' for music. We as composers and musicians haven't traditionally had this playground as we know it in contemporary art. As a composer I feel a strong pull towards a non-goal oriented musical space, the *dérive*. An art space has of course its own rules, but

uno de los cuestionamientos que discutí en un grupo focal realizado para esta investigación. Dicho grupo estaba compuesto por una especialista en movimiento corporal, una bailarina de danza contemporánea y también *clown*, un músico e intérprete, un ingeniero en audio, una filósofa que presentó un trabajo sobre Jean-Luc Nancy y la sensorialidad, un filósofo hermenéutico y terapeuta existencial y yo, como moderadora. Después de realizarles estas preguntas, concluimos que la actividad artística que cada quien realizaba –música, danza, sonido, movimiento corporal– sí era arte por un tema de destreza técnica, aunque no lo catalogaran como bella arte. Cuando les pregunté si consideraban que su práctica artística tiene o tendría cabida en un museo de arte contemporáneo, respondieron que no habían pensado en ese espacio como un foro para el tipo de arte que realizan (que es transitorio), pues para eso están otros foros distintos, como los teatros o las salas de conciertos.

is still a space you can navigate at your own pace.⁸ (Meyers citado en Rafael 2016, p. 38)

Kunsthalle for Music se ha presentado en Rotterdam, Moscú y Santa Barbara, replicando el mismo repertorio de una treintena de piezas, pero interpretado por diferentes personas, pues parte del proyecto es invitar a intérpretes locales a participar. En el caso de Santa Barbara invitamos a seis personas locales (Nigel Deane, Diego Gaeta, Pauline Lay, Booker Stardrum, Marta Tiesenga y Garrett Wingfield), todas del sur de California, incluyendo Los Ángeles, y a una persona extranjera como guía (Mika Hebbesen) que venía de Berlín y tenía experiencia trabajando con Ari. En los casos de Rotterdam y Moscú se replicó el mismo mecanismo que en el MCASB, añadiendo así variaciones a las interpretaciones, dependiendo del espacio donde se presentase el proyecto y del ensamble intérprete.

Esto sobre el proyecto de Ari.

Respecto a la experiencia de estar en una sala de paredes y techos blancos; a veces recostada, otras sentada o parada; con los ojos abiertos o cerrados; con luz o en la oscuridad; escuchando y mirando a las, les y los intérpretes tocar los instrumentos; y en ocasiones participando de la situación musical; me permitió reconocer la capacidad de la música de llenar un espacio museístico y de hacer vibrar mi cuerpo, más allá de la mera espectaduría. Escuchar el sonido de unas campanillas acercándose y luego percibir la fricción del aire cerca de mi cuerpo, provocada por el transitar cercano de la persona que las hacía sonar, reafirmó las palabras de Ari citadas anteriormente, pero más allá de las necesidades de la persona intérprete. Mi enfoque en ese momento fue la persona espectadora y su experiencia sensoria dentro del espacio de exploración sonora.

⁸ Necesitamos a la Philharmonie o La Scala en toda su perfección así como necesitamos museos que muestren a los grandes maestros, pero tambien necesitamos otro tipo de espacios para la interpretacioón de la música contemporánea que en realidad no ha existido hasta ahora, llamémosle un 'Kunsthalle' para la música. Nosotros como compositores y músicos no hemos tradicionalmente tenido este espacio de experimentación como lo conocemos en el arte contemporáneo. Como compositor, siento una fuerte atracción hacia un espacio musical que no esté orientado a un objetivo, sino entregado al derivé. Un espacio de arte tiene claramente sus propias reglas, pero aún así es un espacio donde puedes navegar a tu propio ritmo.

En aquel entonces no consideré la posibilidad de que las personas participantes generaran enteramente los sonidos –eje fundamental en esta investigación [93]–, pero sí observé la posibilidad de su participación ocasional en la situación, el rompimiento de la cuarta pared que se genera en la sala de conciertos y la eventualidad de poder habitar un espacio museístico de manera casual, distendida, desarticulando las formas tradicionales del “shhh... silencio” y del “favor de no tocar”.

Otro artista contemporáneo con una impronta similar a Ari, es Tino Sehgal, quien realiza situaciones coreográficas también en espacios museísticos. Ambos artistas se caracterizan por contratar a personas especialistas en música, danza o actuación, para llevar a cabo las situaciones musicales o de movimiento dentro de los museos, que en su mayoría son experimentadas por las personas visitantes en su rol de espectadoras. Esto se vuelve complejo, porque cuando hay una serie de personas accionando frente a otras que solamente observan –dentro de un espacio que históricamente ha otorgado valor simbólico a objetos inanimados–, las personas intérpretes pueden llegar a sentirse como meros objetos de entretenimiento.

Yo no asistí a la inauguración de Kunsthalle for Music en Santa Barbara, pero platicando con Mika, me decía que les había parecido (a elle y al resto del equipo) una situación incómoda en tanto que tenían la consigna de actuar e interpretar ciertas piezas, mientras las personas espectadoras charlaban, se tomaban una copa de vino, reían, les daban la espalda y de pronto les miraban, de reojo, como si fuesen un objeto más en la sala.

Tengo un familiar que es músico, guitarrista, ahora Jefe de Departamento de Música en la Universidad Autónoma de Aguascalientes, quien recuerdo, solía bromear sobre la música en vivo en fiestas como bodas. Recuerdo que decía algo así como que *tocar música en ese tipo de eventos era como ser un telón de fondo, pues la gente en realidad no ponía atención a la música*. Eso nos lo contó porque alguien de la familia le pidió que interpretara una canción y él se negó, a menos que acordásemos poner total atención al sonido que saliera de su guitarra acústica, en vez de distraernos con otros diálogos, dejando en segundo plano la sonoridad del instrumento. Esto podría interpretarse como una arrogancia del músico, pero analizándolo desde una perspectiva ética, toma total relevancia.

Mika y el resto del equipo se sintieron como objetos durante la inauguración, como el fondo en una pintura, de menor importancia que las figuras enfocadas: las y los coleccionistas, directoras y directores de museos, galeristas. Mi primo, por su parte, sentía que en algunas fiestas la música era también fondo, lo cual carecería de importancia si la música fuese un objeto reproducible sin sentimientos (como un disco o una aplicación en un teléfono móvil), pero ¿qué pasa cuando hay una persona detrás de un instrumento a quien se le reduce a fondo?

Este tema surgió varias veces al platicar con el equipo, con la directora del museo y con el ensamble. Esta sensación no perduró más allá de la inauguración, porque en las situaciones musicales donde participaban las personas visitantes –yo incluida–, hubo quienes logramos formar parte de la exploración, atravesando los límites divisorios entre obra, artista y persona espectadora, experimentando un arte no-objetual, efímero y transitorio. Pero el hecho de que haya sucedido durante la inauguración, me dejó pensando en formas alternas de experimentar una situación similar, pero sin la objetivación de personas.

Relacionalidad, situación e interacción

En el 2002 Nicolas Bourriaud publicó un compendio de cinco ensayos que explican el *arte relacional*, definiendo aquello que llama *estética relacional*. Bourriaud escribe que el *arte relacional* surgió de “la observación del presente y de una reflexión sobre el destino de la actividad artística” (p. 53) y no es el eco, ni el *devenir*, ni el resultado o el *renacimiento* de movimientos o estilos pasados. Para ejemplificar a qué se refiere con una práctica relacional, Bourriaud enfoca en las acciones de artistas quienes durante la década de 1990 elaboraron actividades que tuvieron como eje las relaciones humanas: Rirkrit Tiravanija, Félix González-Torres, Philippe Parreno, Liam Gillick, Dominique González-Foerster, Pierre Huyghe, entre otras y otros más.

Para Bourriaud, las y los artistas enmarcados en una *estética relacional* comparten “el mismo horizonte práctico y teórico: la esfera de las relaciones humanas. Las obras exponen los modos de intercambio social, lo interactivo a través de la experiencia estética propuesta a la mirada, y el proceso de comunicación, en una dimensión concreta de herramienta que persiste unir individuos y grupos humanos” (2017, p. 51). Bourriaud crea

esta nueva categoría para enmarcar las acciones artísticas que caben dentro y que no tienen categorización previa, englobando como *arte relacional* aquellas prácticas que surgieron en 1990 y no anteriores.

... la provisión de ciertas formas para las relaciones sociales es una constante histórica desde los años sesenta. La generación de los noventa retoma esta problemática, central en las décadas de 1960 y 1970, pero deja de lado la cuestión de la definición del arte. El problema ya no es desplazar los límites del arte, sino poner a prueba los límites de la resistencia del arte dentro del campo social global. A partir de un mismo tipo de prácticas se plantean dos problemáticas radicalmente diferentes: ayer se insistía en las relaciones internas del mundo del arte, en el interior de una cultura modernista que privilegiaba lo “nuevo” y que llama a la subversión a través del lenguaje; hoy el acento está puesto en las relaciones externas, en el marco de una cultura ecléctica donde la obra de arte resiste a la aplanadora de la “sociedad del espectáculo”. Las utopías sociales y la esperanza revolucionaria dejaron su lugar a micro-utopías de lo cotidiano y estrategias miméticas: toda composición crítica “directa” de la sociedad carece de sentido si se basa en la ilusión de una marginalidad ya imposible, e incluso retrógrada. (Bourriaud, 2017, pp. 34-35)

Lamentablemente –para mi tristeza, la de Bourriaud (seguramente) y la de Félix Guattari también– el ejercicio de las *micro-utopías de lo cotidiano* en la producción del arte de 1990 fue también engullido por el capitalismo: treinta años después, las y los artistas “relacionales” cotizan y venden sus obras (mayoritariamente objetuales pero también transitorias) en el mercado del arte. A su vez, en el mundo del arte actual, y aunque a pequeña escala, el campo del arte contemporáneo ha creado su propia *sociedad del espectáculo*, a veces mezclándose con personajes del *star system* como Jennifer Lopez o Brad Pitt, mimetizándose sí, pero para dar continuidad al sistema económico y de producción capitalista que conocemos.

Y aunque Bourriaud niegue la existencia de un *renacimiento* de un estilo (desde su contenido y forma), su definición de *estética relacional* recuerda a las consignas de algunos de los movimientos artísticos de mediados del siglo XX en Latinoamérica, Norteamérica y Europa. Para el tiempo en que Bourriaud acuñó el término de *estética relacional*, estos movimientos ya tenían sus propias categorías, mientras que los de la década del 90 no las tenían, pero no por ello son diametralmente distintos y no por ello no podrían ser también *arte relacional*.

Durante las décadas de 1950 y 1960 surgieron diversos movimientos como la Internacional Situacionista, el Grupo de Investigación de Arte Visual (GRAV), Fluxus y el *arte ambiental*, y formas artísticas como la *derivé*, las *situaciones construidas*, los *happenings* y los *performances*. Dichos grupos tenían la finalidad de dejar de crear objetos que pudiesen ser monetizados y conservados para la posteridad, cambiando la dinámica capitalista de la producción masiva y del consumo del arte, por una dinámica relacional. Dichos movimientos tenían una agenda política que buscaba desestabilizar al sistema hegemónico del arte y a la lógica capitalista de consumo –dos territorios aún fuertemente arraigados en nuestra cultura actual, cuasi-global–, creando piezas efímeras y situaciones relacionales, que no eran conservables y por tanto, tampoco eran cuantificables.

La Internacional Situacionista surgió en 1957, en París. Un punto de fuga de la Internacional Letrista, que en 1952 abogaba por la transformación de la vida diaria, afirmando que “el propósito del arte no era producir objetos, sino criticar la mercantilización de la existencia” (Bishop, 2019, p. 131). En este tenor, los integrantes de la Internacional Situacionista idearon diversos mecanismos para contrarrestar la lógica capitalista de consumo y de producción artística: la *dérive*, el *détournement* y la *situación construida*.

La *dérive* “era una herramienta de investigación crucial en la paradisciplina situacionista de la ‘psicogeografía’, el estudio de los efectos de un entorno dado sobre las emociones y el comportamiento de los individuos” (Bishop, 2019, p. 123); la practicaban miembros del grupo, generalmente en ambientes urbanos. Por su parte el *détournement* es una técnica que mezcla y se apropia de imágenes y textos de la cultura popular y del espectáculo, generando nuevos significados e implicaciones. Por último, la *situación construida* es una práctica de estructura participativa-jerárquica, en la que se construye *un momento* a través de la organización de un grupo de personas (*viveurs*) dirigidas por una “persona-líder”. La *situación construida* era una nueva forma de producción artística que rompía radicalmente con el criterio de durabilidad de la obra de arte (objetual y conservable), pues *se pensaba inseparable de su consumo inmediato como valor de uso esencialmente ajeno a la conservación como mercancía* (Situationist International, 2009, p. 113).

A través de estas pautas, la Internacional Situacionista buscó modificar en todos los ámbitos de la vida humana –lo cotidiano en la *estética relacional*–, las formas del creciente

capitalismo –de quien la *sociedad del espectáculo* es una cara–. No hacerlo, implicaba prolongar la desigualdad entre clases y la falsa esperanza de una felicidad prometida a través del trabajo y del consumo. En el texto “Hacia una Internacional Situacionista”, Guy Debord realiza un llamado a adoptar *otros modos de vida deseables, distintos a los reflejos del estilo de vida capitalista; para destruir, por todos los medios hiperpolíticos, la idea burguesa de la felicidad... introduciendo en todas partes una alternativa revolucionaria a la cultura dominante* (2006, pp. 100-101).

Claire Bishop (2019), en el libro *Infiernos artificiales: Arte participativo y políticas de espectadoría*, hace hincapié en el contexto social en el que la participación del espectador se volvió eje fundamental de ciertos movimientos artísticos que buscaban desenmarcarse del arte como mercancía consumible y más bien, veían en éste una herramienta de cambio social. Los eventos geopolíticos de finales de los años 50 y comienzos de los 60 que Bishop recalca son: el pronunciamiento de Charles de Gaulle como presidente de Francia en 1958, la instauración de la Quinta República francesa, la Revolución Cubana en 1959 y la independencia de Argelia en 1962.⁹

Además de la Internacional Situacionista, el Grupo de Investigación de Arte Visual (GRAV), fundado por Julio Le Parc, priorizaba la interacción de las personas espectadoras con los objetos artísticos, a través de propuestas lúdicas (realizadas en el espacio público) y la creación de espacios polisensoriales de arte óptico y cinético. Con esto, los miembros del GRAV buscaban expandir la percepción de las personas espectadoras, *modificando la relación tradicional entre las obras de arte y el público, para crear un “tiempo en movimiento” diferente del “tiempo acumulado” de los museos* (Bishop, 2019, pp. 148-149).

Sin alejarse del arte como creación artística e interpretación, los artistas del GRAV buscaban “espectadores ideales” que siguieran el rol que habían pensado para ellos –lo que en retrospectiva ha demeritado sus acciones por quienes teorizan sobre el arte–. Por ahora sólo enfatizaré en lo que Bishop ya ha recalcado: el deseo del GRAV, a través de sus

⁹ Es un hecho que muchos otros territorios existían en ese momento, con poblaciones diversas que atravesaban situaciones particulares cuyos procesos también definieron sus devenires. Pero en el caso particular de los movimientos artísticos a los que Bishop refiere –y que buscaban la participación como motor de cambio y liberación–, surgieron en territorio parisino, en un ambiente político democrático y libertario como el descrito.

propuestas lúdicas y polisensoriales, de *liberar al espectador de su dependencia apática que hace que acepte pasivamente no sólo lo que uno le impone como arte, sino todo un sistema de vida; interesarlo, reducir sus inhibiciones, relajarlo; hacerlo participar; colocarlo en una situación que él detone y transforme; y que esté consciente de su participación* (GRAV, 1960-1968, citado en Bishop, 2019). Más adelante indagaré en el tema de la *espectaduría emancipada* [51], pero por ahora sólo dejaré estas líneas como referencia de un movimiento que buscó en el *arte participativo* una manera de desenmarcarse del arte objetual y museístico.

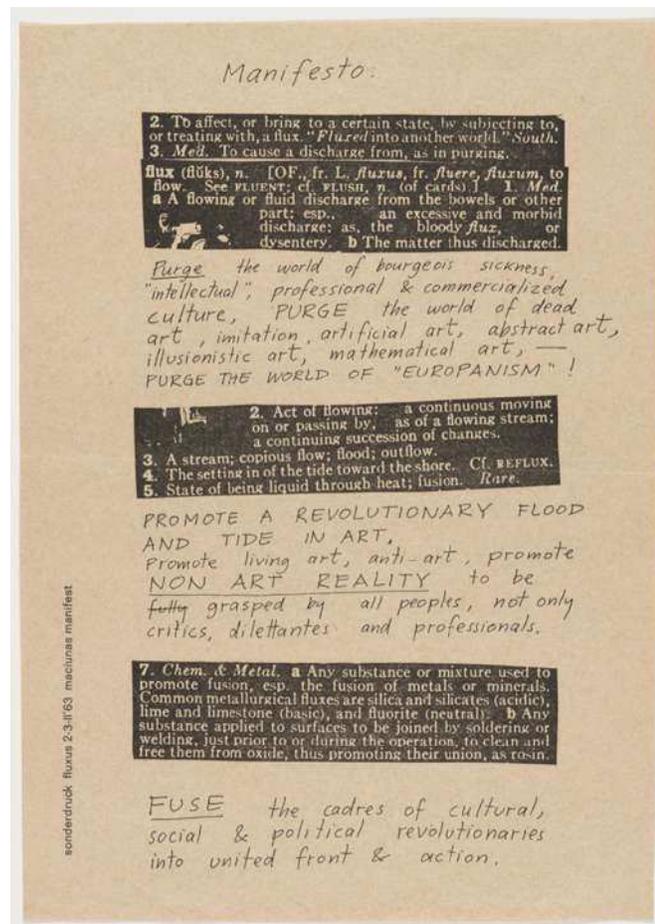


Imagen 1. George Maciunas, *Fluxus Manifesto*, 1963, Litografía offset, hoja 20.9 x 14.7 cm, MoMA, NY, The Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection Gift. <https://www.moma.org/collection/works/127947>¹⁰

¹⁰ *Purgar* al mundo de la enfermedad burguesa, "intelectual", profesional y cultura comercializada, PURGAR al mundo del arte muerto, imitación, arte artificial, arte abstracto, arte ilusionista, arte matemático, —

Pocos años después, en 1963, George Maciunas publicó el *Manifiesto Fluxus*,¹¹ cuyo contenido remite algunos de los planteamientos de la Internacional Situacionista y del GRAV, en tanto que movimiento social anti-capitalista, ahora, también anti-europeizante. El *fluxus*, similar a la *situación construida*, se concentraba en la vivencia del acontecimiento (generalmente musical), que sucedía temporalmente y se realizaba de manera improvisada. En Estados Unidos, el movimiento se conformó cada vez más como un *fluxus político*, con una agenda en contra del imperialismo cultural y que priorizaba el arte popular –como el jazz, las artes circenses, las revistas, las ferias, todo aquello que no era considerado una “bella arte” (Marchán Fiz, 1990, p. 205)–. Al buscar opacar la noción del arte como artículo comercial y proponer un arte vivencial que pudiese ser experimentado por todas las personas, el *fluxus* se convirtió en un anti-arte separado del modelo tradicional de las bellas artes (objetuales, consumibles y conservables).

En Latinoamérica, también en la década de los 60, el artista Hélio Oiticica acuñó el término de *arte ambiental* a toda aquella obra que fuese eternamente móvil, transformable, que estuviese compuesta tanto por la acción de las y los espectadores como por aquello que se encontrase estático. Además de realizar esculturas manipulables y espacios penetrables – como muchas otras y otros artistas en Latinoamérica–, Oiticica fue un entusiasta de la danza. Para él, *la danza era por excelencia la búsqueda de un acto expresivo directo; la inmanencia del acto; una posibilidad de improvisación libre, dinámica, inaprensible, opuesta a la noción de “bella arte”; la danza como una experiencia vital y una creación corporal en continua*

¡PURGAR AL MUNDO DEL “EUROPANISMO”!

PROMOVER UNA INUNDACIÓN Y UNA MAREA REVOLUCIONARIA EN EL ARTE,

Promover el arte vivo, el anti-arte, promover LA REALIDAD NO ARTÍSTICA para ser **enteramente** aprovechada por todas las personas, no sólo críticos, diletantes y profesionales.

FUNDIR los colectivos de revolucionarios culturales, sociales y políticos en un frente y acción unidos.

¹¹ El “original” del *Manifiesto Fluxus* se encuentra resguardado en la colección del Museum of Modern Art de Nueva York, para esta posteridad y las que siguen, para que conozcamos y hagamos referencia a estos documentos que bien o mal, han servido de puntos de fuga para lo que ha venido –incluyendo esta investigación y muy seguramente el *arte relacional*– y quizás, para lo que vendrá. La traducción del manifiesto que he realizado es textual y visual. Advierto que las definiciones del diccionario no son las mismas entre las palabras *flux* y flujo, por lo que las he omitido en la traducción al español –tan sólo mi pequeño diccionario define la palabra flujo como “m. Acción y efecto de fluir. || Movimiento ascendente de la marea. || Derrame abundante de un líquido o secreción orgánica” (fluido, 1996, p. 360).

transformación (Oiticica, 2006, p. 105). Y es a través de la danza –la danza intuitiva e improvisada– que las personas, de acuerdo a Oiticica, podrían conectar colectivamente y derribar ideas preconcebidas sobre la sociedad, como la distinción de clases sociales y de grupos.

Oiticica fue colega y un íntimo amigo de Lygia Clark, otra artista latinoamericana, fundadora del movimiento del neoconcretismo en Brasil, quien veía en la participación del público espectador un potencial de cohesión y transformación social. «Me guste o no, los fragmentos citados a continuación los he tomado de cartas personales que ambos artistas escribieron entre 1968 y 1969. Hago mención de esto porque a diferencia de las publicaciones de la Internacional Situacionista y de Fluxus, que fueron pensadas como textos públicos, las cartas no lo son, y dudo mucho que ni Clark ni Oiticica hayan pensado que alguna vez sus mensajes personales serían públicos, disponibles a aquellas personas letradas, angloparlantes que estuvieran interesadas en su quehacer artístico».

En las cartas se lee su deseo, mutuo, de que el arte debía provocar experiencias vividas (*vivências*), que hicieran que las personas participantes de la situación estuviesen presentes, activas, conscientes del suceso que estaban viviendo; que *el acto artístico fuese como saborear una rica fruta y como tal, pudiese ser vivido en el momento* (Clark y Oiticica, 2006, p. 110). Tanto Clark como Oiticica continuaron utilizando objetos (esculturas, telas, piedras, entre otros), pero siempre pensándoles como mediadores de la participación y nunca como obras de arte. La presencia del objeto fue siempre para posibilitar la situación artística; el objeto no era la obra en sí misma ni como propio fin, siempre fue en relación a las personas participantes y éstas últimas, siempre fueron en relación a la situación, a las otras personas y a los objetos presentes.

Así, a través de las relaciones entre personas, Clark posibilitó un tipo de arte cuyo objetivo final fuese el proceso vivible de las y los participantes de cada situación. En una carta que Oiticica escribió a Clark en 1968, le cuenta sobre un texto que él está redactando para un simposio próximo donde hablará sobre la práctica de Clark, mencionándole que Herbert Marcuse había escrito algo parecido a lo que ella pensaba, algo sobre una *sociedad biológica* que no estaría reprimida y más bien, estaría basada en una cadena directa de comunicación:

... the most recent experiences of Lygia Clark have led her to fascinating proposals as she discovered that certainly her communication will have to be more of an *introduction* to a practice that she calls *cellular*: From person to person, this is an improvised corporal dialogue that can expand into a total *chain* creating something of an *all encompassing biological entity* or what I would call a *crepractice*.¹² The idea of creating such relations goes beyond that of a facile participation, such as in the manipulation of objects: there is the search for what could be described as a *biological ritual*, where interpersonal relations are enriched and establish a *communication of growth* at an open level.¹³ (Clark y Oiticica, 2006, p. 115)

Expuestos estos párrafos, me parece muy difícil hacer un tajo práctico/teórico entre los movimientos de 1950 y 1960 y otros que no he mencionado anteriores o coetáneos –como el grupo Madí en Argentina, Joaquín Torres García en Uruguay, Lygia Pape en Brasil, Jesús Rafael Soto en Venezuela, entre muchos más (recordemos que el enlistado siempre es arbitrario)– y las propuestas relacionales de 1990. La práctica de Debord, Maciunas, Clark, Oiticica, Le Parc y todas y todos los artistas que formaron parte de estos grupos, era fundamentalmente relacional, ya fuera entre las personas espectadoras y las y los artistas o los objetos, el ambiente urbano, el espacio público o las personas transeúntes.

El horizonte práctico y teórico de estos movimientos también fue *la esfera de las relaciones humanas* y sus objetivos fueron *el intercambio social, la interacción, la improvisación, la comunicación, la colectividad, la cohesión social*. La posibilidad de generar un cambio político (fuese macro o micro) estaba y está en el radar de estos y otros tantos movimientos que han buscado y buscan en la relacionalidad la oportunidad de crear un mundo otro. Más que generar un tajo enmarcando al *arte relacional* a la década del 90, pienso en el *plano de composición estética* de Deleuze-Guattari [34], donde múltiples universos existen, derivándose unos de los otros (a través de las perforaciones en el espacio

12 El prefijo 'cre' refiere a la palabra «creación» y proviene del término *Creleisure*, que es un neologismo introducido por Oiticica, que combina la noción de creatividad, fe, esparcimiento y placer.

13 ... las más recientes experiencias de Lygia Clark la han llevado a propuestas fascinantes a medida que ella ha descubierto que ciertamente su comunicación tendrá que ser más una *introducción* a una práctica que ha llamado *celular*: De persona a persona, este es un diálogo corporal improvisado que puede expandirse en una *cadena* entera creando algo como una *entidad biológica que lo abarca todo* o lo que yo llamaría *crepráctica*. La idea de crear tales relaciones va más allá de una participación superficial, así como en la manipulación de objetos: allí está la búsqueda de aquello que podría describirse como un *ritual biológico*, donde relaciones interpersonales se enriquecen y establecen una *comunicación de crecimiento* en un plano abierto.

y en el tiempo), siendo las acciones de las y los artistas de finales del siglo XX líneas de fuga de otros momentos, antes que generaciones espontáneas.

Espectaduría y acción participativa

La palabra «espectador» proviene del latín *spectare*, que significa contemplar, y de *specĕre*, que significa mirar y observar. *Spek* es una raíz indoeuropea de la que deriva el verbo griego *skopeo* (σκοπέω), que también significa observar. Dicha palabra, en el ámbito artístico, define un rol, refiriéndose a aquellas personas que contemplan y observan un espectáculo (como una puesta en escena) o transitan una sala en un museo de arte, observando esculturas y pinturas.

En los discursos actuales de las artes, quien observa y contempla las obras son personas espectadoras; en el mundo hispanoparlante del arte institucional, ese es el sustantivo que se utiliza para definir a quienes visitan los museos de arte y a veces los teatros y las salas de conciertos. En inglés se utiliza mayoritariamente la palabra *viewer*, más que *spectator*; Nicolas Bourriaud les llama *regardeur*, que se traduce como “quien mira” (2017, p. 27); y Jacques Rancière (2014), *spectateur*, traducidos en sus obras a otros idiomas como espectador y *spectator*.

No obstante, cuando escribí el texto de sala para la exhibición de Kunsthalle for Music en Santa Barbara [40], quise evitar utilizar la palabra *spectator* o *viewer*, optando por los sustantivos colectivos: *public* (público), *audience* (audiencia) o *visitors* (visitantes). En los teatros y en las salas de conciertos quien asiste a presenciar la puesta en escena es el público o la audiencia, es decir, el pueblo o un grupo de personas que escuchan. Estos términos me parecieron más adecuados, porque la idea detrás de Kunsthalle for Music era que el espacio –tradicionalmente dedicado a la observación de objetos– se transformara en un espacio de escucha, poniendo especial atención a los sonidos y a la música interpretada—. Las palabras *viewer* o *spectator* se quedaban cortas, definiendo una acción particular al sentido de la vista.

Debo confesar también, que aun habiendo leído el texto de Rancière hace varios años ya, el rol de la persona espectadora –preponderantemente propuesto como “pasivo”, al sólo mirar, observar, pensar– me parecía insuficiente. Quería que las personas visitantes de

la exhibición se fundieran en la situación –cuestión que ahora en retrospectiva sé que se puede hacer sin generar un movimiento hacia afuera– y más bien esperaba que su participación fuera activa; es decir, que cantaran, aplaudieran, se movieran, aunque el formato de la exhibición ideada por Ari no siempre fuese ese.

Había algunos momentos donde se les pedía a las personas que participaran (cantando, eligiendo imágenes o papelitos, o moviéndose de sala), pero esto no era en todo momento así, y jamás se consideró, por ejemplo, que pudieran tocar algún instrumento. Esto último fue una preocupación auténtica y pensamos en mecanismos de cómo hacer para que las personas no sintieran que podían ir más allá de su rol y trasgredir los límites de su participación al tocar un instrumento –el miedo de que fueran a dañarlos era real–. Desde estas preocupaciones, la agencia, el *dérive* y la improvisación por parte de las personas visitantes no eran deseables, estas acciones estaban reservadas únicamente para las, les y los intérpretes.

Los roles entre quien-hace-arte y quien-consume-arte están convencionalmente definidos y aunque a veces quisiéramos modificarlos desde las propuestas artísticas, esto suele ser complicado: ¿hasta dónde es posible permitir la interacción?, ¿qué pasa si hay un objeto de por medio categorizado como obra de arte que vale miles o millones de dólares que pueda dañarse?, ¿existe otra posibilidad de agencia del público más allá del *arte participativo* como el que se propuso en las décadas de 1950 y 1960 [46]?, ¿cómo hacer que las instituciones dedicadas a la exhibición del arte se interesen por realizar situaciones transitorias, si éstas no se monetizan ni venden en el mercado del arte?

Jacques Rancière (2010), en el libro *El espectador emancipado*, aborda el tema del rol del espectador desde una perspectiva distinta a la del *arte participativo*. Más bien, él vincula la emancipación del espectador con la emancipación intelectual. Ésta última, escribe, “es la verificación de la igualdad de las inteligencias... la distancia que el ignorante tiene que franquear no es el abismo entre su ignorancia y el saber del maestro. Es simplemente el camino desde aquello que ya sabe hasta aquello que todavía ignora, pero se puede aprender tal como ha aprendido el resto...” (2010, p. 17).

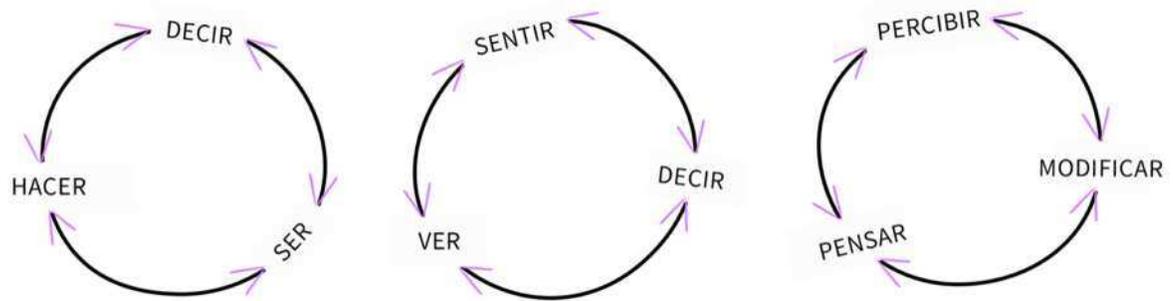
¿Y cómo es que aprendemos el resto? A través de la observación y la comparación de cosas, signos y hechos. Una vez que se verifica la igualdad de las inteligencias y que

asumimos que *el camino entre una ignorancia y un saber puede abolirse*, se diluyen también *las fronteras y todas fijeas y jerarquías de las posiciones entre quienes poseen cierta capacidad y quienes no* (2010, pp. 18-19).

[La emancipación] comienza cuando se vuelve a cuestionar la oposición entre mirar y actuar, cuando se comprende que las evidencias que estructuran de esa manera las relaciones del decir, del ser y del hacer pertenecen, ellas mismas, a la estructura de la dominación y de la sujeción. Comienza cuando se comprende que mirar es también una acción que confirma o que transforma esta distribución de las posiciones. El espectador también actúa... observa, selecciona, compara, interpreta... compone su propio poema con los elementos del poema que tiene delante. (Rancière, 2010, pp. 19-20)

Analizado desde esta perspectiva, el rol de la persona espectadora es tan importante como el rol de quien crea; su emancipación no reside en la abolición de su condición de agente que observa, incitándole a la participación activa, sino en afirmar que quien observa también *siente y comprende algo* y tiene la capacidad de interpretar y *componer su propio poema*. En este sentido, el arte participativo/interactivo propuesto por movimientos como el GRAV, que buscaban liberar al espectador de su *dependencia apática y de su pasividad ante el arte y ante la vida en general, concientizándolo sobre su poder de acción* (Bishop, 2019, p. 145), no modifica el rol de la persona participante sino que mantiene su condición de quien tiene que cumplir con cierta función otorgada, en este caso: participar activamente.

Más bien, para Rancière, la emancipación de la persona espectadora tiene que ver con la modificación de la estructura de la experiencia sensible, como que las obras de arte no tengan una finalidad única o que se espere un cierto comportamiento por parte de quien lee o participa de la obra, reconfigurando así los espacios y las relaciones anteriormente fijas. Acciones como mirar, percibir, modificar, pensar, decir, hacer, ser, vivir o sentir son todas consideradas válidas y valiosas en tanto que forman parte (todas ellas), como un *continuum*, de nuestra condición para aprender, enseñar, actuar y conocer; ninguna tiene una mayor jerarquía que la otra (mapa 4).



Mapa 4. Acciones y posibilidades en igualdad de valor según Jacques Rancière.

La eficacia del arte no consiste en transmitir mensajes, ofrecer modelos o contramodelos de comportamiento o enseñar a descifrar representaciones. Consiste antes que nada en disposiciones de los cuerpos, en recortes de espacios y de tiempos singulares que definen maneras de estar juntos o separados, frente a o en medio de, adentro o afuera, próximos o distantes. (Rancière, 2010, p. 57)

Pienso que cuando Lygia Clark escribía las siguientes líneas a Hélio Oiticica, ella entendía su rol (como moderadora de situaciones) y el rol de las personas participantes de sus acciones, de manera similar a Rancière: *la verdadera participación es abierta y nunca podremos saber lo que le damos al espectador-autor. Es precisamente por esto que hablo de un pozo, desde cuyo interior un sonido será tomado, no por tu-propio-pozo sino por el del otro, en el sentido de que es él quien arrojará su propia piedra...* (Clark y Oiticica, 2006, p. 114).

Y así, borrando las líneas entre quien modera y quien observa o participa, diluyendo el arte como interpretación y comunicación de un mensaje, y más bien, pensándolo como una polisemia, desde una pluralidad de realidades relacionales, se puede reconfigurar la experiencia sensible y borrar las divisiones entre quienes son capaces de mirar, percibir, modificar, pensar, decir, hacer, ser, vivir o sentir.

Kunsthalle for Music |40| es un punto de fuga para esta investigación, pues hizo que considerara un modelo otro de exhibición artística, uno donde el sonido y la música tuviesen cabida. Pero también sé que esta propuesta buscaba “espectadores ideales”, a quienes les gustara la música contemporánea y quisieran escucharla en un territorio diferente al de las salas de conciertos, personas acostumbradas al lenguaje y a las dinámicas del arte contemporáneo, que entendieran su rol como espectadoras en un *arte participativo* que requiere, hasta cierto punto, de su participación activa.

También, como suele suceder en los museos de arte contemporáneo y en la industria cultural, continuamos con la idea del artista creador, pues aunque el ensamble de Kunsthalle for Music del MCASB fuese único y distinto a los demás, el protagonismo del artista creador de ese formato siguió presente: hicimos conversatorios con Ari, él asistió a la inauguración, y la exhibición se llamó *Ari Benjamin Meyers: Kunsthalle for Music*, porque para la directora esto era importante, aunque el mismo artista no lo quisiera; ella veía en su nombre una marca que tenía que ser usada, explotada, si queríamos que la exhibición fuese relevante a nivel internacional.

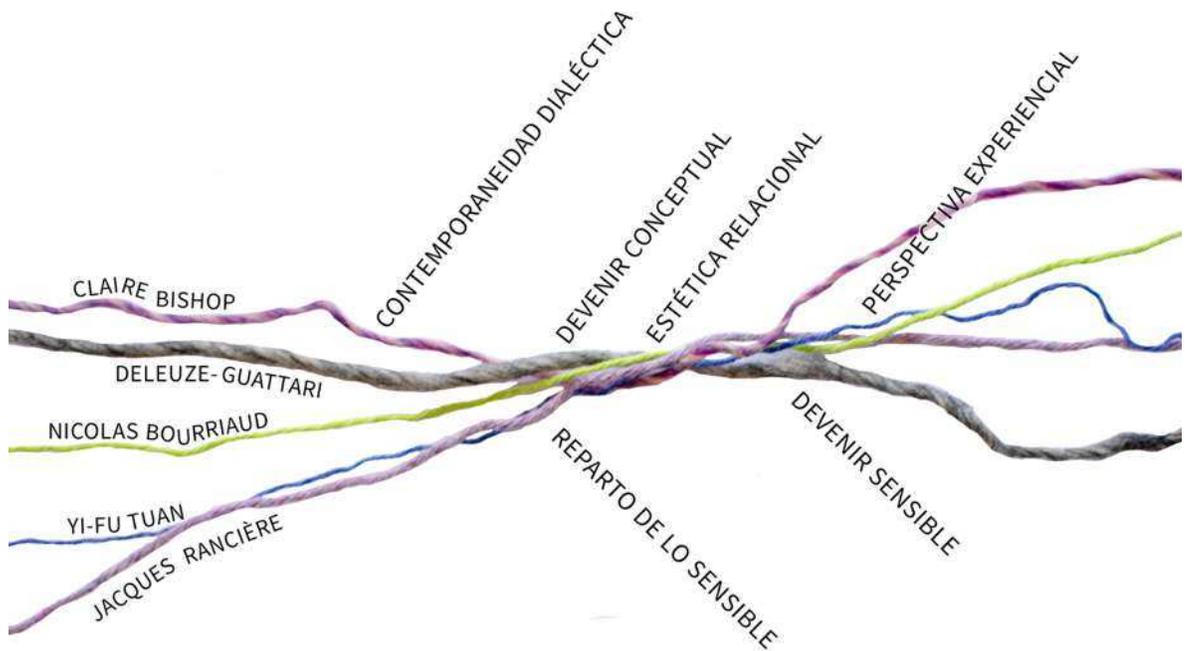
Una última cuestión a resaltar sobre Kunsthalle for Music –relacionada al tema de la técnica y a quién sí puede hacer arte–, es que para armar el ensamble realizamos una convocatoria, misma que constó de una serie de audiciones para seleccionar a las, les y los mejores intérpretes de la zona. Esto fue contradictorio en muchas cuestiones, porque en el discurso decíamos que las personas que aplicaran no tenían que ser músicas de formación, pero Ari fue exquisito en su selección: él buscaba una cierta perfección en la interpretación y quienes seleccionó eran excelentes intérpretes, técnicamente hablando. Inclusive Mika, quien tocaba el chelo como pasatiempo y fue seleccionade por Ari como líder del ensamble, llegó a comentar lo incongruente que le parecía el discurso del proyecto, cuando todas las personas integrantes del ensamble eran músicas profesionales. Elle de pronto se sentía rezagade en ciertas piezas que sabía que precisaban de una técnica impecable, que la mayoría del resto del ensamble tenía, y que elle no podía mantener.

Así que sí, desde la aplicación de Kunsthalle for Music, como institución reproducimos varias cuestiones que confronto en esta investigación, como la técnica y la destreza de las personas para considerarse un arte; la idea del artista genio; los límites entre obra de arte, intérpretes y espectadoría; y la demanda de la participación activa. Es a partir de esta experiencia y diversas lecturas –algunas ya mencionadas, otras aún por compartir– que pensé en la posibilidad del arte envolvente, como algo que se fuga de todos los párrafos anteriores, manteniendo múltiples conexiones con universos distintos, que concateno –al menos por ahora– en esta propuesta.

¿Qué viene? En el siguiente capítulo, sobre las posibilidades del arte y el rol del museo de arte, expongo los conceptos principales de esta tesis. Indago en qué es lo contemporáneo en el arte y en el rol de las instituciones públicas que se dedican a la exhibición del arte contemporáneo. Introduzco el término de *contemporaneidad dialéctica* de Claire Bishop y lo uso como punto de partida para pensar el rol político de los museos –más allá de sus colecciones y del arte objetual–, proponiendo formas otras para la implementación de programación alternativa que devenga de lo fijo y lo ya establecido. Introduzco también el concepto de *reparto de lo sensible* de Jacques Rancière (2014) y el *devenir sensible* de Deleuze-Guattari (2019), para explorar otras posibilidades más allá de las convenciones y configuraciones dadas de la experiencia del arte.

Capítulo 2. Posibilidades del arte y del rol del museo de arte

En este segundo capítulo indago en las posibilidades políticas y estéticas del arte, así como en las posibilidades ético-políticas de los museos de arte contemporáneo. Profundizo en el marco teórico de la presente investigación (mapa 5), particularmente en tres de los conceptos clave de ésta: *contemporaneidad dialéctica*, *reparto de lo sensible* y *devenir sensible*.



Mapa 5. Tejido del marco teórico.

Introduzco al léxico de la tesis el concepto de *contemporaneidad dialéctica*, propuesto por Claire Bishop (2018) como una metodología de historización del arte así como una práctica museológica ética-política. Bishop cuestiona el rol actual del museo de arte contemporáneo, afirmando que existen aquellos museos taquilleros que buscan en lo novedoso y lo fotográfico la asistencia de un gran público, y museos experimentales con una postura ético-política, que basan sus programaciones curatoriales y educativas en teorías decolonialistas, antiimperialistas y antifascistas, realizando un remapeo de la historia desde una perspectiva multitemporal.

Bishop afirma que para que una institución dedicada a la presentación de arte contemporáneo tenga una postura ética-política y pueda practicar la *contemporaneidad dialéctica* (como metodología de análisis histórico y curatorial), es necesario que ésta tenga una colección de arte objetual. A esta afirmación, propongo una nueva posibilidad a su planteamiento, relacionada al arte no-objetual, y tangibilizada en el arte envolvente, que en definitiva, cuenta con una postura ética-política de revisión histórica de la historia del arte occidental similar a la propuesta por Bishop, aunque centrada a las artes transitorias.

Por su parte, desde Jacques Rancière (2014), expongo qué es aquello que hace al arte un quehacer político, desarrollando uno de los conceptos clave de su teoría de la política del arte que es el *reparto de lo sensible*. Dicho concepto refiere a un proceso de redistribución de relaciones en el arte, que cuestiona quién toma parte en qué, proponiendo –desde el *disenso*– nuevas dinámicas de relación. El *reparto de lo sensible* es entonces una propuesta política-estética donde se reconfiguran las relaciones entre los modos de producción, las prácticas del arte, su visibilidad y sus modos de conceptualización. Vinculo dicho concepto a las dinámicas relacionales del arte envolvente, concluyendo que éste es una propuesta política-estética.

Profundizo también en los regímenes de producción y conceptualización propuestos por Rancière (2014, 2011): el *régimen ético de las imágenes*, el *régimen representativo de las artes* y el *régimen estético del arte*. Es este último desde donde Rancière plantea que los marcos hegemónicos se modifican y desde donde artistas y teóricos cuestionan qué es lo que hace que el arte sea y qué es lo que define que alguien sea artista. Dicho régimen es el contexto en el cual surgen las vanguardias artísticas del siglo XX, pero también el museo experimental contemporáneo y la *contemporaneidad dialéctica* propuesta por Bishop, y es también el régimen desde donde el arte envolvente es posible.

Cierro el capítulo con los conceptos de *devenir conceptual* y *devenir sensible* formulados por Deleuze-Guattari (2019), encontrando sus similitudes y señalando sus diferencias. Presento qué son los *conceptos*, los *afectos*, los *perceptos* y los *bloques de sensaciones* para Deleuze-Guattari, indagando en las posibilidades de *devenir sensible*. El *devenir sensible* es fundamental en el desarrollo de este proyecto, puesto que uno de los objetivos del arte envolvente es propiciar que las personas participantes se mezclen con su

entorno, con el espacio habitado, las personas con quienes comparten y los objetos que manipulan, transitando un tiempo sin tiempo de sensorialidad expandida.

Debato también que no es lo mismo *devenir sensible* para todas las personas, puesto que cada quien cuenta con bagajes, historias y contextos particulares que definen sus roles – política, económica, social y culturalmente determinados– en la sociedad. Por lo mismo, propongo una nueva lectura del *devenir sensible* en la que existe una multiplicidad de formas de experimentarlo. Dicha multiplicidad responde a la variedad de experiencias sensorias posibles y en relación al evento vivible, incluyendo si es uno que se relaciona con una obra de arte objetual (hecha por un tercero) o una situación sensorial, construida de manera colectiva, donde se tiene *voz y parte*.

Contemporaneidad dialéctica

Claire Bishop, en su libro *Museología radical: o ¿qué es “contemporáneo” en los museos de arte contemporáneo?*, publicado en 2013, busca demarcar la categoría de «lo contemporáneo» dentro de la historia del arte de occidente, relacionándolo con el presente y el rol social, cultural y económico de los museos de arte. Repensando dicha categoría, Bishop sugiere dos modelos de museo distintos como aproximación: al primero lo llama *presentismo*, al segundo, *contemporaneidad dialéctica*.

El presentismo “es el uso dominante del término contemporáneo en el arte hoy”, escribe; *toma el momento actual como horizonte y destino del pensamiento de quien le piensa y se caracteriza por la incapacidad de comprender el momento actual en su totalidad global, misma que acepta como parte de su condición* (Bishop, 2018, pp. 11-20). Desde esta perspectiva, *lo contemporáneo es una afirmación del presente* y una extensión del significado etimológico de la palabra en latín *contemporanĕus*, que significa “a la par en el tiempo”.

Por su parte, la *contemporaneidad dialéctica* es un método de historización del arte y una práctica museológica; es un modo de actuar desde una perspectiva política, anacrónica, que revisita y realiza una relectura politizada de la historia hegemónica del arte y sus lugares de exhibición, cuestionando, reflexionando y debatiendo su contenido, poniendo en primer plano lo marginal, lo periférico, *lo descartado*, para así visibilizar el poder de la cultura dominante, otorgando *movilidad al pasado*.

Bishop afirma que la *contemporaneidad dialéctica navega múltiples temporalidades desde un horizonte político, rescatando ciertos momentos históricos y específicos con los cuales se simpatiza en el presente* (2018, pp. 34-35). Así, desde la *contemporaneidad dialéctica*, quien la practica se autocuestiona porqué razón salta a ciertos pasados particulares, tomando de ellos determinadas formas que considera pertinentes para modificar su situación actual, *avanzando hacia una comprensión más politizada de a dónde puede y debe estar dirigiéndose*, tanto individual como colectivamente.

La contemporaneidad es entendida como un método dialéctico y como un proyecto politizado con una concepción más radical de la temporalidad... no designa un estilo o un periodo en cuanto a las obras en sí mismas, sino un abordaje de estas [sic]. Una de las consecuencias de abordar las instituciones por medio de esta categoría es la de repensar el museo, la categoría de arte que consagra y las modalidades de espectaduría que produce. (Bishop, 2018, p. 12)

En su libro Bishop retoma el concepto de historia propuesto por Walter Benjamin en su escrito *Sobre el concepto de historia* (1939-1940), donde define a la historia como una serie de constelaciones cuyo tiempo es el *tiempo del ahora*, es decir, lo actual.

La historia es objeto de una constelación cuyo lugar no es el tiempo homogéneo y vacío sino el que está lleno de “tiempo del ahora” [*jetztzeit*]... Así, para Robespierre la antigua Roma era un pasado cargado de “tiempo del ahora” que él hacía saltar del *continuum* de la historia. La Revolución Francesa se entendía a sí misma como un retorno de Roma. Citaba a la antigua Roma tal como la moda a veces cita a un atuendo de otros tiempos. La moda tiene un olfato para lo actual donde quiera que lo actual dé señas de estar en la espesura de lo antaño. La moda es un salto de tigre al pasado. Sólo que tiene lugar en una arena en donde manda la clase dominante. El mismo salto, bajo el cielo libre de la historia, es ese salto dialéctico que es la revolución como la comprendía Marx. (Benjamin, 2018, pp. 51-52)

Bishop no discute a profundidad el texto de Benjamin –pues tan sólo lo menciona brevemente al final de su libro–, ni tampoco menciona explícitamente al *materialismo histórico*, pero una puede rastrearlos entre líneas. Siguiendo a Benjamin, Bishop afirma que existe *un lado correcto de la historia*, contrapuesto a la historia hegemónica, universal, al historicismo que sólo rescata lo sucedido al grupo vencedor, dejando de lado todo lo demás. Ese *lado correcto* es resarcido por el quehacer de quien ha optado por trabajar desde una perspectiva

materialista histórica, situada. Mientras que “el historicismo levanta la imagen ‘eterna’ del pasado, el materialista histórico [levanta] una experiencia única del mismo [el pasado] que se mantiene en su singularidad” (Benjamin, 2008, p. 53).

A diferencia del *historiador historicista*, el *materialista histórico cepilla la historia a contrapelo*, buscando y rastreando aquello que fue descartado por los discursos hegemónicos de poder, cuestionando lo que éstos cuentan. Así, el quehacer del *materialismo histórico* revisita y cuestiona a la historia hegemónica, encontrando nuevos hilos –o mejor dicho, hilos olvidados, ignorados o dejados a un lado– de donde jalar, y es esto lo que Bishop propone hacer con la puesta en práctica de la *contemporaneidad dialéctica* como método de análisis histórico de la historia del arte occidental.

Analizada desde esta perspectiva, la historia es algo que se fabrica (ποίησις), es algo que se construye y está compuesta de ficciones que permiten aprehender algunos de los sucesos que acaecen a ciertos grupos humanos.

... la tarea del poeta y la del historiador consiste en hacer algo que sea digno de recuerdo. Lo hacen traduciendo πράξις [*praxis*] y λέξις [*lexis*], acción y palabra, en ese tipo de ποίησις [*poiesis*] o fabricación que, por último, se convierte en palabra escrita. (Arendt, 2020, p. 73)

Para Hannah Arendt (2020), como para Walter Benjamin, quien historiza retoma *situaciones o acontecimientos singulares, hazañas extraordinarias*, que traduce en historias (orales o escritas), buscando hacerlas perdurables en la memoria de la humanidad. En su mayoría, estas historias han sido narradas por la clase dominante (el grupo vencedor), dejando fuera acontecimientos menores o sucesos referentes a cualquier otro grupo (los grupos vencidos).

Bishop es consciente de esta preponderancia y por ello ejemplifica en el quehacer de algunos museos cuya propuesta es experimental –como el Abbemuseum, el Reina Sofía y el MSUM |66|–, la posibilidad de desenmarcarse de este tipo de construcción de la historia (de una sola perspectiva), ampliándola al introducir las perspectivas de las minorías y de los grupos vencidos y olvidados por la historia hegemónica-occidental. *El lado correcto de la historia*, según Bishop y siguiendo a Benjamin, se encuentra en las tradiciones históricas que han probado tener un potencial social emancipador pero sin haber ganado el juego contra el capitalismo y la privatización; también es el lado de las perspectivas decolonialistas, de

aquello que busca recuperar lo olvidado y lo dejado a un lado por quien domina; y es también aquello que da lugar a prácticas artísticas que han sido históricamente rezagadas.

Escrito así, me pregunto si la perspectiva política de Bishop no es radical, pensando que lo marginal es preferible por el simple hecho de ser lo periférico o lo antagónico al poder. Nicolas Bourriaud ya escribía que “toda composición crítica ‘directa’ de la sociedad carece de sentido si se basa en la ilusión de una marginalidad ya imposible, e incluso retrógrada” (2017, p. 35) [44]. Sin embargo, a diferencia de Bourriaud y en sintonía con Bishop, también creo que existen poblaciones marginadas con mejores prácticas de convivencia y cuidado entre personas y su entorno, que el paradigma hegemónico actual, que es capitalista, antropocéntrico y heteropatriarcal. En este sentido, el discurso de Bishop se sostiene desde una postura ética, en contra de los imperialismos, los fascismos y la discriminación y a favor de una lectura más amplia de la historia (de múltiples temporalidades, geografías y realidades de vida) que toma en cuenta a los grupos marginados.

Para Bishop no todo es válido desde un relativismo acrítico sino que sí hay mejores caminos que tomar para trazar nuevos imaginarios políticos, no sólo desde la interpretación de la realidad sino desde la búsqueda de su modificación en miras de una mejoría. En esta búsqueda es que ella propone la aplicación de una metodología de tipo dialéctica, donde lo existente (la *tesis*) convive con contradicciones que se encuentran en lucha, procurando cambios que eventualmente provocaran un *salto dialéctico* a otras condiciones de lo existente (la *antítesis*). La *negación de la negación* produciría otras modificaciones, provocando distintas condiciones de lo existente hacia un algo otro (la *síntesis*).

Si bien su metodología es dialéctica, Bishop se desenmarca del *materialismo dialéctico hegeliano*, pues no se piensa como una historiadora omnisciente y omnipresente en un panorama histórico lineal de superación técnica y cultural, sino más bien se enmarca dentro del *materialismo histórico benjaminiano*, donde la realidad presente (situada y contingente) de quien historiza es analizada desde la crítica y la autocrítica. A través de la *contemporaneidad dialéctica*, como metodología de historización, se pueden visitar múltiples pasados y trazar nuevos imaginarios que devengan en la construcción de mejores futuros.

Este abordaje de la historia situado en el presente produce una comprensión del hoy con perspectivas en el futuro y reimagina el museo como un agente histórico activo que habla en nombre no del orgullo nacional ni de la hegemonía, sino del cuestionamiento y del disenso creativos. Sugiere un espectador concentrado ya no en la contemplación aurática de las obras individuales, sino uno que es consciente de que le presentan argumentos y posiciones para que lea o confronte. Finalmente, desfetichiza objetos continuamente al yuxtaponer obras de arte con materiales documentales, copias o reconstrucciones. Lo contemporáneo se vuelve menos una cuestión de periodización o discurso que un *método* o práctica, potencialmente aplicable a todos los periodos históricos. (Bishop, 2018, pp. 83-84)

A través de la aplicación de la *contemporaneidad dialéctica* como método, quienes están a cargo de los museos de arte *cepillarían a contrapelo* los documentos y las obras dentro de sus colecciones, desde la conciencia de su rol (histórico y actual) como agentes políticos que construyen una realidad social. En resumen, la *contemporaneidad dialéctica* es una práctica museológica y curatorial, de corte materialista histórico, que cuestiona las narrativas heredadas para proponer nuevos imaginarios, desde la relectura y reinterpretación de sus colecciones.

Para introducirnos al tema del rol del museo de arte, Bishop traza un breve mapa sobre sus modificaciones desde el siglo XIX hasta el presente. Sobre el museo decimonónico y anterior no nos dice mucho, sólo que eran *instituciones patricias de la élite cultural*. Sobre el museo de finales del siglo XX y comienzos del XXI menciona que son primordialmente *museos de ocio y entretenimiento*, con intereses privados –aún siendo instituciones públicas– y donde lo contemporáneo es lo nuevo, lo *instagramable* y lo económicamente redituable. Antes de continuar, quisiera agregar las siguientes palabras –literarias, escritas por Irene Vallejo (2021)–, sobre el origen del uso de la palabra antigua *mouseion* (μουσεῖον), que abonan al mapa de Bishop, articulando ordenadamente las modificaciones del quehacer del museo desde el siglo XVII.

... en 1677, Elías [sic] Ashmole regaló su gabinete de curiosidades –monedas antiguas, grabados, muestras geológicas curiosas, animales exóticos disecados– a la ciudad de Oxford. Ya no sería una colección privada, un lujo familiar que heredarían sus hijos y sus nietos como símbolo de su privilegiada posición social, sino que pertenecería a los estudiantes y a todas las personas curiosas que quisieran visitarlo... Con el afán de revivir antiguas glorias, la colección pública regalada por Ashmole, una novedad sin nombre ni precedentes, se llamó «museo». Era una

manera de trazar un eje imaginario entre Alejandría y Oxford... Fue este concepto de museo como lugar de exhibición el que terminó por asentarse en Europa, y no el modelo alejandrino de comunidad de sabios.

En 1759 se inauguró el Museo Británico de Londres. Y en la Francia de 1793, la Asamblea Nacional revolucionaria confiscó a la monarquía el palacio del Louvre con todas sus obras de arte para convertirlo en un museo. Fue un nuevo símbolo radical. Los revolucionarios querían abolir la idea de que el pasado era propiedad de una sola clase social. Las cosas antiguas no podían seguir siendo solo un capricho de la nobleza, la Revolución francesa expropió la historia a los aristócratas. A finales del siglo XIX, acudir a exhibiciones de baratijas antiguas, cuadros de viejos maestros, manuscritos y primeras ediciones de libros se convirtió en un pasatiempo de moda para los europeos. Y atravesó el océano, hacia los Estados Unidos. En 1870, un grupo de empresarios fundó el Metropolitan de Nueva York; el MoMA sería el primer museo privado de arte moderno. Un empresario minero llamado Solomon R. Guggenheim y sus herederos seguirían esa estela, que hoy ha gestado un gran negocio turístico, comercial e incluso inmobiliario. (Vallejo, 2021, pp. 68-69)

Así que para finales del siglo XIX, todo el siglo XX y lo que va del siglo XXI, los museos de arte se han ido moldeando como espacios de coleccionismo, que exhiben sus obras como entretenimiento y ocio para la población, desde un discurso económico que atiende a intereses privados, a la lógica capitalista del consumo y a los mercados globales. Este modelo se ha ido expandiendo mundialmente, aunque a escala. Ese tipo de museo son el Metropolitan y el MoMA en Nueva York, los Guggenheim en Nueva York, Bilbao y Venecia, y también el Museo Jumex en la Ciudad de México, el Museo de Arte Latinoamericano en Buenos Aires y el MCASB en Santa Barbara. Son los museos que buscan exhibiciones taquilleras, que realizan muestras individuales de artistas (vivos o muertos, eso no importa) que garanticen una gran audiencia; son los museos que no tienen una postura política clara, lo que importa es vender así que todo entra, todo se vale; son los museos por los que se sale por la *gift shop* o aquellos que buscan agregar una a su recinto: “el relativismo de las exposiciones pos-2000 es perfectamente sincrónico con el *marketing* del museo: una galería que satisface a todos los sectores demográficos sin tener que alinear la institución a ninguna narrativa ni posición en particular” (Bishop, 2018, p. 38).

Pero aunque pareciera que los museos hegemónicos de arte contemporáneo (taquilleros y privatizados) no tienen una postura política como tal, sí la tienen en tanto que

son agentes culturales y políticos que producen sentido. Bishop lo menciona brevemente: el hecho de que los ejes curatoriales sean unos y no otros, que la mayoría de *rockstars* del mundo del arte sean hombres occidentales y que el paradigma de exhibición continúe siendo el hegemónico. ¿Y por qué el rol de los museos de arte es significativo en todo esto? quizás te preguntes. Pues en parte, porque “los museos son una expresión colectiva de lo que consideramos importante en nuestra cultura” (Bishop, 2018, p. 86).

Los museos son agentes políticos que a través de sus programas, exhibiciones y actividades educativas, proponen aquello que vale la pena conocer, saber e identificar, colocándolo en una escala de valores (ahora global). En esta investigación, el tipo de museo que convoca es el museo de arte contemporáneo, pero el tema de la hegemonía se extiende a los museos de arte antiguo, medieval, moderno, de arte europeo, latinoamericano o precolombino; a los museos de historia (natural, antigua, moderna, contemporánea); y también a los museos de ciencia y de otra índole, porque todos son agentes políticos que definen la cultura dominante.

Por ejemplo, si en el MoMA en Nueva York hay salas enteras dedicadas a la exhibición de obras de Pablo Picasso y Jackson Pollock (una para cada uno) y no las hay para Dora Maar ni Lee Krasner, ¿será porque las primeras son más importantes que las últimas? Ésta es una interpretación feminista, pero desde la vivencia, es muy probable que quien visite el museo tenga la impresión de que la obra de Picasso importa más que la de Krasner por el lugar que ocupa dentro del recinto. Esto, desde luego, no es aislado al resto de la producción cultural como libros, catálogos razonados y películas, que hablan sobre la vida de ciertos artistas, dejando de fuera a un sinfín otro, y tampoco lo es a las clases de “historia del arte” que se imparten en colegios de educación básica, media superior y superior, en Argentina, México y otros países [38].

Así que el rol de los museos en general –y en particular, los de arte contemporáneo– sí son importantes, porque como agentes políticos y culturales construyen narrativas que legitiman aquello que debe ser resaltado. La legitimación es a escala, pues vivimos en un mundo globalizado, estructurado jerárquicamente, por lo que no es lo mismo si la exhibición se presenta en la Tate Modern en Londres o en el Palais de Tokyo en París o en el Museo

Jumex en la Ciudad de México o en el MCASB en California o en el Museo de Arte Contemporáneo en Querétaro.

La metodología curatorial y museológica de la gran mayoría de los museos de arte contemporáneo responde a una perspectiva hegemónica-occidental, capitalista y heteropatriarcal, siendo ese el discurso normativo (y político) que define aquello que debe ser resaltado de acuerdo a dichos parámetros, determinando la manera de ser y hacer del resto. Esto se vuelve más polémico si la institución cultural en cuestión es pública, puesto que aún financiada con fondos públicos, ésta se privatiza al adscribirse a un discurso de una sola perspectiva que beneficia a unos cuantos grupos (las clases dominantes), descartando a un amplio número de la población (las clases dominadas), quien habita el mismo territorio y por derecho, tendría que compartirlo equitativamente.

Pero no todo está perdido ante la vorágine capitalista en el mundo del arte, pues no todo es de un sólo color y existen resistencias; aún quedan los museos experimentales. Estos museos, de acuerdo a Bishop, además de ser experimentales, también tienen un compromiso político. Dichos museos son aquellos que ponen en práctica la *contemporaneidad dialéctica* como parte de su museología y curaduría, donde los discursos curatoriales y ejes de programación están alineados a teorías decolonialistas, antiimperialistas y antifascistas y donde remapean la historia desde una perspectiva multitemporal de sus colecciones.

En su libro, Bishop menciona tres estudios de caso: el Van Abbemuseum en Eindhoven en los Países Bajos, el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en Madrid en España y el Museum sodobne umetnosti Metelkova (MSUM) en Liubliana en Eslovenia. No ahondaré en sus estudios de caso porque les describe tal cual he descrito lo que un museo con una metodología de *contemporaneidad dialéctica* hace: tomar una postura crítica-política ante las narrativas de su colección y ante su rol como museo, y actuar consecuentemente en su programación de exhibiciones, eje curatorial y programación de actividades educativas.

Estar del lado correcto de la historia es buscar ampliar los horizontes, abarcando lo históricamente marginado pero siempre desde una perspectiva ético-política; esto es lo que el Abbemuseum, el Reina Sofía y el MSUM han realizado en la última década. Pero para Bishop, esto no sería posible en una institución museística sin colección y aquí nos metemos en un embrollo, porque hoy en día hay una multiplicidad de museos de arte contemporáneo

que no tienen una colección sino que operan más bien como un *kunsthalle* |40| y entonces tendríamos tres opciones para estos recintos: mantenerles como espacios capitalistas de consumo, desaparecerles, o resignificarles y sugerirles actuar desde una perspectiva ético-política similar a la de Bishop. Y acá, en este hueco, es donde entra mi propuesta filosófica aplicada de *contemporaneidad dialéctica*: el arte envolvente, sonoridad y movimiento |93|.

Reparto de lo sensible

Lo real debe ser ficcionalizado para ser pensado. Esta propuesta debe distinguirse de todo discurso –positivo o negativo– según el cual todo sería “relato”, con alternancia de “grandes” y “pequeños” relatos. La noción de “relato” nos encierra en las oposiciones de lo real y del artificio, donde se pierden igualmente positivistas y deconstructivistas. Y no se trata de decir que todo es ficción... No se trata por lo tanto de decir que “la Historia” solo está hecha de las historias que nosotros contamos, sino simplemente que la “razón de las historias” y las capacidades de actuar como agentes históricos, van juntas. La política y el arte, como los saberes, construyen “ficciones”, es decir, redistribuciones *materiales* de signos y de imágenes, de relaciones entre lo que vemos y lo que decimos, entre lo que se hace y lo que se puede hacer...

Encontramos aquí otra cuestión acerca de la relación entre literalidad e historicidad. Los enunciados políticos o literarios surgen efecto en lo real. Definen modelos de palabras o de acción, pero también de regímenes de intensidad sensible. Trazan los mapas de lo visible, de las trayectorias entre lo visible y lo decible, de las relaciones entre modos de ser, modos de hacer y modos de decir. Definen las variaciones de intensidades sensibles, de las percepciones y las capacidades de los cuerpos. (Rancière, 2014, pp. 61-62)

Estos mapas de aquello que define lo visible, lo decible y lo factible de las percepciones y las capacidades de los cuerpos humanos construyen *ficciones* sobre lo posible y lo imposible, surgiendo en distintos ámbitos de la vida humana, incluyendo el del arte. Al remapeo o la redistribución de relaciones de lo que vemos, decimos y hacemos, Jacques Rancière (2014) le llama *reparto de lo sensible*. El *reparto de lo sensible* distribuye, desde el *disenso*, las maneras de ser y hacer, revelando quién toma parte de algo en función de lo que hace y del tiempo y del espacio que ocupa. Todo esto define quién se es, si se es visible o no, si se puede hablar o no o si se es competente o no lo es.

Para Rancière, una comunidad emancipada sería una comunidad de personas que tienen las mismas posibilidades de ver, decir, hacer y ser y son consideradas igual de capaces

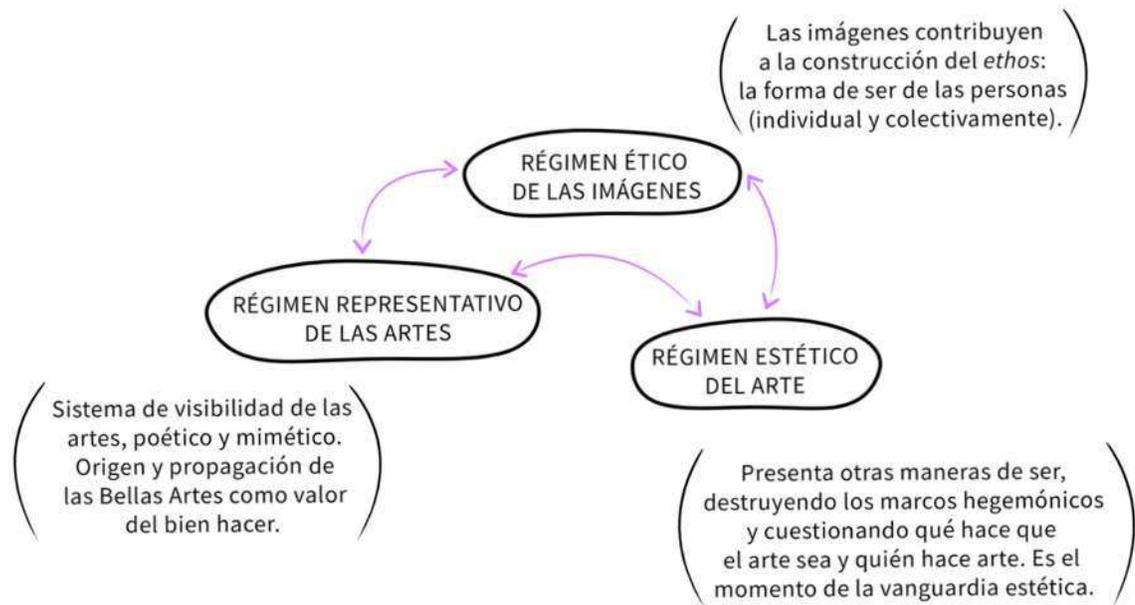
de narrar y traducir, incorporando (cada quien) la facultad de fabricar sus propias historias por igual (2010, p. 28). Desde esta perspectiva, no es que la historia del arte occidental, hegemónica, heteropatriarcal, etcétera, sea falsa, sino que es insuficiente en tanto que no cubre todas las realidades posibles, puesto que es una narrativa acotada. Todo bien con esto, nadie pretendería hoy por hoy que la totalidad de los acontecimientos de la humanidad y del mundo pudiesen traducirse para la posteridad en un sólo libro, en una “historia universal” (objetiva, parcial y neutra), pero sí sería necesario hacer mención de que lo que se está mostrando es una ficción, no en tanto que es falsa sino en tanto que es una construcción.

¿Que porqué es importante mencionarlo? Porque de lo contrario, se podría interpretar que lo que se está contando es la *verdadera* historia, tal cual fueron los hechos, desde una narración omnisciente, omnipresente y objetiva de los fenómenos históricos. Al hacer evidente que no lo es, entonces damos cabida a cuestionamientos que posibilitan la creación, narración y traducción de otros imaginarios posibles.

Con esto no detento que los nuevos imaginarios sean la regla, aniquilando a la monarquía y a la aristocracia para sustituirlas por una burguesía pujante, sino simplemente tener la posibilidad de ampliar los horizontes y los discursos, desde la conciencia de que el mundo social no es unidimensional, ni las realidades son las mismas para todas las personas ni tampoco las condiciones geopolíticas, económicas, culturales, entre otras. Tampoco quisiera que esta posibilidad se interpretara como un relativismo más, donde todo es posible dependiendo de la perspectiva. Hago nuevamente hincapié |62| en que un discurso como éste, se apoya en una postura ética-política que busca narrar y traducir “la historia” de una manera más amplia, donde múltiples temporalidades, geografías y realidades de vida tengan cabida.

Lo real es siempre el objeto de una ficción, es decir, de una construcción del espacio en el que se anudan lo visible, lo decible y lo factible. Es la ficción dominante, la ficción consensual la que niega su carácter de ficción haciéndose pasar por lo real en sí, trazando una línea divisoria simple entre el dominio de ese real y el de las representaciones y las apariencias, de las opiniones y las utopías. Tanto la ficción artística como la acción política socavan ese real, lo fracturan y lo multiplican de un modo polémico... Ellas contribuyen a diseñar un paisaje nuevo de lo visible, de lo decible y de lo factible. Ellas forjan contra el consenso otras formas de “sentido común”, formas de un sentido común polémico. (Rancière, 2010, p. 77)

Desde esta propuesta política-estética, el reparto de lo sensible dispone las relaciones entre los modos de producción, las prácticas del arte, su visibilidad y sus modos de conceptualización. Este reparto no ha sido siempre el mismo –tal es el caso de la demarcación de las bellas artes, las ciencias y los oficios manuales en el siglo XVIII [32]–, pero toma relevancia en la teoría *rancièrana* desde su propuesta conceptual de la identificación del arte en la tradición occidental. Rancièr categoriza a dicha tradición en tres regímenes distintos: el *régimen ético de las imágenes*, el *régimen representativo de las artes* y el *régimen estético del arte* (mapa 6), que no es que sean regímenes aislados temporal y geográficamente sino que conviven de manera simultánea.



Mapa 6. Regímenes estéticos desde la tradición occidental, según Jacques Rancièr.

De estos tres regímenes sólo resaltaré el *régimen estético del arte*, pues es en éste donde el *reparto de lo sensible* de otras maneras de hacer y ser se da. Desde luego este régimen critica fuertemente al *régimen representativo de las artes*, pues éste último organiza las maneras de hacer, ver y juzgar de acuerdo a una sola manera, misma que responde a los valores de las bellas artes (europeas y blancas).

El régimen estético de las artes es aquel que identifica propiamente el arte en singular y desliza ese arte de toda regla específica, de toda jerarquía de los temas, de

los géneros y de las artes. Pero lo hace volando en pedazos la barrera mimética que distinguía las maneras de hacer del arte de otras maneras de hacer y separaba esas reglas del orden de las ocupaciones sociales. Afirma la absoluta singularidad del arte y destruye al mismo tiempo todo criterio pragmático de esta singularidad. Funda al mismo tiempo la autonomía de las artes y la identidad de sus formas con aquellas por las cuales la vida se piensa así misma. (Rancière, 2014, p. 35)

Así que el *régimen estético de las artes* es un sistema en *disenso* al sistema representativo, poético y mimético, puesto que cuestiona todos aquellos discursos y prácticas hegemónicas que *han hecho* que el arte sea considerado como tal, así como los roles de quién puede hacer arte y de quién no. El *régimen estético de las artes* se desenmarca así de la norma heredada de las bellas artes, de las jerarquías de representación, creando nuevas formas de producción artística que buscan acompañar nuevas formas de vida. En la historia del arte de occidente, el *régimen estético de las artes* es una manera distinta de llamarle al periodo que denominamos «modernidad».

Rancière distingue dos paradigmas del concepto de *modernidad*, que no son excluyentes el uno del otro puesto que comparten temporalidades y geografías: el primero es la modernidad como forma autónoma de la vida, que rescata la tradición de lo nuevo, y produce arte no-representativo, antirrepresentativo, no-figurativo, antimimético. La producción del arte, desde este paradigma, busca la forma pura, explorando su propio medio (pigmentos, signos, sonidos); es el arte por el arte (*l'art pour l'art*).

El segundo paradigma es a lo que Rancière llama *modernitarismo*, ligado a las ideas románticas de Friedrich Schiller y sus teorías expuestas en *Cartas sobre la educación estética del hombre* de 1795. Desde esta perspectiva, la modernidad es el espacio temporal en el que la humanidad podría conformarse como una comunidad política libre, educada estéticamente, en relación al mundo sensible que habita. En el *modernitarismo*, las transformaciones en la producción artística están interrelacionadas a otras esferas de la vida colectiva y conectan con un paradigma político revolucionario que busca construir nuevas formas de vida. El modernismo como *modernitarismo* o como *régimen estético del arte* busca anticipar la comunidad futura, poniendo en escena el pasado desde el presente, haciendo un ejercicio similar a la *contemporaneidad dialéctica* propuesta por Bishop [59].

En relación a las definiciones de *modernidad* y *modernitarismo*, hago mención de dos significados que Rancière otorga a la palabra «vanguardia», mismos que están relacionados al primer paradigma de modernidad: la tradición de lo nuevo; y al segundo: la anticipación de un mejor futuro. Por un lado, está la *concepción estratégica* del concepto, que apunta al significado de la palabra en la jerga militar: ir a la cabeza de una fuerza armada, por delante del resto del ejército, que se tradujo a los movimientos artísticos como aquellos que *determinaban el sentido de la evolución en el arte y la novedad*. Por su parte, se encuentra la *concepción estética* de la palabra «vanguardia», que según Rancière es aquella que anticipa el futuro, de manera estética, de acuerdo al modelo de Schiller: “del lado de la invención de formas sensibles y de los marcos materiales de una vida por venir. Es esto lo que la vanguardia ‘estética’ ha apoyado a la vanguardia ‘política’, o lo que ha querido y creído aportarle, transformando a la política en un programa total de la vida” (2014, p. 44).

Con esto, desde el *régimen estético del arte*, la cuestión de la relación entre estética y política se plantea a nivel del *recorte de lo sensible*, de aquello que es común a la comunidad, de su visibilidad y ordenamiento y de su reconfiguración donde todas y todos sus integrantes tengan lugar. Dicho lugar no tiene que ser ni debe de ser el mismo, porque no todas las personas somos iguales; no obstante cada lugar, cada acción, debe ser considerada igual de valiosa [52]. Desde este régimen, las artes se identifican como tal desde *un modo de ser sensible propio a los productos del arte*. Rancière afirma que lo estético, en este régimen, no es sobre la sensibilidad, el gusto o el placer de los aficionados al arte, pero entonces, si lo estético no es esto ¿sobre qué va?

La propiedad de ser un objeto del arte no remite ahí a una distinción entre los modos de hacer, sino a una distinción entre los modos de ser. Eso es lo que significa “estético”: la propiedad de ser arte dentro del régimen estético del arte no está ya dada por criterios de perfección técnica sino por la asignación a una cierta forma de aprehensión sensible... [La obra] es una forma sensible heterogénea en relación con las formas ordinarias de la experiencia sensible marcadas por estas dualidades. Tiene lugar dentro de una experiencia específica que suspende las conexiones ordinarias no solamente entre apariencia y realidad, sino también entre forma y materia, actividad y pasividad, entendimiento y sensibilidad. (Rancière, 2011, pp. 40-41)

En sus textos, Rancière menciona distintos modos de ser arte en un panorama *post-utópico* y político (2011, pp. 27-33), pero hay uno que quiero recuperar para los efectos de esta investigación, que es la *estética relacional* [43]. Desde la *estética relacional*, escribe, “el arte consiste en construir espacios y relaciones para reconfigurar material y simbólicamente el territorio de lo común”, *desespecificando los instrumentos, materiales o dispositivos de las artes y redistribuyendo las relaciones entre los cuerpos, las imágenes, los espacios y los tiempos* (Rancière, 2011, pp. 31-32). Desde este modo de hacer y ser –desde la puesta en acción de micro-utopías– es que el *arte relacional* se vuelve político, no por el contenido de las situaciones ni sus mensajes sino por el desplazamiento perceptual que propone, reconfigurando los modos de hacer del arte como bella arte, del rol tradicional del museo de arte y del rol pasivo-activo de quien especta.

Entonces, el arte desde el *régimen estético de las artes* es algo que *deviene* un algo otro al arte occidental tradicional, inclusive presentándose como un no-arte, un anti-arte, más allá de la esfera “autónoma” del arte y en favor de la transformación de la vida comunitaria, *modificando las relaciones de dominación para generar un mundo sin dominación* (Rancière, 2011, p. 49). Y ésta, fue la agenda estético-política de movimientos como la Internacional Situacionista, Fluxus y el *arte ambiental* [45], y también de algunos de los movimientos vanguardistas de la primera parte del siglo XX.

Quando los futuristas o los constructivistas proclaman el fin del arte y la identificación de sus prácticas con aquellas que elaboran, ritman o decoran los espacios y los tiempos de la vida común proponen un fin del arte como identificación con la vida comunitaria, que es tributaria de la relectura schilleriana y romántica del arte griego como modo de vida de una comunidad... (Rancière, 2011, pp. 38-39)

Esto era lo que buscaban los grupos de artistas de las vanguardias históricas en Latinoamérica y Europa: *la identificación con la vida comunitaria*. Lo hacían desde una postura ética, estética y política donde la producción artística era considerada un bastión más para apoyar a la revolución social, que buscaba una realidad más equitativa, donde la dominación se diluyera ante una realidad de pares. Las y los artistas de esas épocas, buscaron en *lo relacional*, las *situaciones construidas*, los *happenings* y los *performances* una vía para

transformar la vida individual en colectiva y desde su presente actual, buscar generar un mejor futuro comunitario.

Devenir sensible

A continuación entretejo al marco teórico de esta tesis los conceptos de *devenir conceptual* y *devenir sensible* de Deleuze-Guattari (2019), pues en coincidencia a la *contemporaneidad dialéctica* [59] a *lo relacional* del arte [43] y al *reparto de lo sensible* [67], refieren a la redistribución del territorio, al reconocimiento de la existencia de múltiples temporalidades (heterogéneas) y a la posibilidad de construir otros *universos posibles*.

Deleuze-Guattari, en el libro *¿Qué es la filosofía?*, publicado en 1991, demarca los quehaceres de la filosofía, la ciencia y el arte. Por una parte, escribe, la filosofía es creadora de *conceptos*, mientras que la ciencia compone *prospectos*, y el arte, *perceptos* y *afectos*. Para los intereses de esta tesis me enfoco en lo que escribió sobre la filosofía y el arte en relación al *devenir*, sin realizar un recuento exhaustivo de todo su planteamiento sino sólo trazando líneas con aquellas partes que resuenan con esta investigación: el *devenir conceptual* y el *devenir sensible*.¹⁴

Al comienzo del primer capítulo, sobre el arte [27], exponía la importancia de pensar el concepto del *arte* como algo que muta con su entorno, siendo su posibilidad *devenir en un algo otro* diferente a las prácticas normativas de la tradición hegemónica-occidental (que dominan). Esta aproximación para pensar los conceptos desde un *devenir conceptual* tiene puntos en común como metodología filosófica al *devenir sensible*, pero funcionan en ámbitos distintos: el primero, en el ámbito de la filosofía como disciplina que crea *conceptos*, y el segundo, en el ámbito del arte como disciplina que crea *perceptos* y *afectos*. De manera que

¹⁴ Respecto al arte, no retomo todo lo que ellos plantean, en principio, porque Deleuze-Guattari no dio una definición como tal del arte sino más bien, brindó ciertos puntos de partida o de coincidencias de los cuales fugarse. Además de esto, porque hay cuestiones con las que disiento, como que mantengan la idea del *artista genio kantiano*, a quien llaman *artista como vidente, como atleta, como creador*: Cézanne, Bacon, Van Gogh, Chopin, Debussy, Bartok, Melville, Tolstoi, etcétera. A su vez, refuerzan, sin desviarse mucho, la idea del arte como pintura, como escultura, como arquitectura; amplían su noción del arte a la literatura, a la poesía y a la música, pero siempre tomando como fundamental el rol de la persona creadora.

el *devenir* sobre el *concepto* es una acción que surge desde el quehacer filosófico, mientras que el *devenir sensible* sucede en el quehacer artístico y la experiencia estética.

El primero, que es un *devenir conceptual*, crea y resiste, es *aquello que se está haciendo* (desde el presente) y que no tiene comienzo ni fin. Desde la morfología de una planta, el *devenir conceptual* es como un tallo (*superficial* o *subterráneo*); es lo que está en medio o en tránsito, es una forma posible del acontecimiento. El *devenir conceptual* experimenta, crea nuevos *universos posibles*, y aunque originado en la historia, no le pertenece: “La historia no es experimentación, es sólo el conjunto de condiciones casi negativas que hacen posible la experimentación de algo que es ajeno a la historia. Sin la historia, la experimentación permanecería indeterminada, incondicional, pero la experimentación no es histórica, es filosófica” (2019, pp. 112-113). Así, desde el quehacer filosófico (que crea conceptos) se experimenta, se deviene un algo otro de lo dado, partiendo de diversos momentos de la historia que son puntos de fuga a lo desconocido.

Sobre la heterogeneidad del *devenir conceptual*, ésta tiene que ver con las posibilidades que los acontecimientos históricos pueden llegar a tener. En este sentido, el acontecimiento no es un suceso histórico, verdadero e inamovible, sino algo que puede *recapitularse, rejuvenecer y envejecer* desde su relectura. Así, desde esa tarea de reinterpretación, de *recapitulación*, el mundo siempre está en constante cambio. El mundo *actúa contra el tiempo* “y de ese modo sobre el tiempo, a favor (lo espero) de un tiempo venidero” escribía Charles Péguy (citado en Deleuze-Guattari, 2019, p. 113). Esto último encuentra resonancia con el quehacer histórico desde la *contemporaneidad dialéctica* de Claire Bishop y por tanto, con el *materialismo histórico* de Walter Benjamin [60].

Desde la similitud, el *devenir conceptual* según Deleuze-Guattari sería similar a lo que Péguy llamaba *internal* y Benjamin y Michel Foucault, *lo actual*. *Lo actual* no como presente, sino como lo nuevo, lo interesante, lo destacable, lo que está de moda [60]; *lo actual* como la experimentación de lo que se está haciendo; *lo actual* como *devenir*. “Lo actual no es lo que somos, sino más bien, lo que devenimos, lo que estamos deviniendo, es decir el Otro, nuestro devenir-otro. El presente, por el contrario, es lo que somos y, por ello mismo, lo que estamos dejando de ser” (Deleuze-Guattari, 2019, p. 114).

Por su parte, el *devenir sensible* es algo que surge de la experiencia del arte, más allá del *concepto*. El *devenir sensible es el acto a través del cual algo o alguien se vuelve otro; es la alteridad introducida en una materia de expresión; es el acontecimiento incorporado, encarnado; es la creación de nuevos universos posibles:*

El devenir sensible es el acto a través del cual algo o alguien incesantemente se vuelve otro (sin dejar de ser lo que es)... mientras que el devenir conceptual es el acto a través del cual el propio acontecimiento común burla lo que es. Éste es la heterogeneidad comprendida en una forma absoluta, aquél la alteridad introducida en una materia de expresión. El monumento no actualiza el acontecimiento virtual, sino que lo incorpora o lo encarna: le confiere un cuerpo, una vida, un universo... Estos universos no son virtuales ni actuales, son posibles, lo posible como categoría estética... (Deleuze-Guattari, 2019, p. 179)

El arte construye *universos posibles* a través de sus materiales (pigmentos, tonos, palabras) y de los *perceptos* y los *afectos*. Deleuze-Guattari escribe que los *perceptos* no son percepciones subjetivas y que los *afectos* tampoco son sentimientos ni afecciones (también subjetivas) sino que “son *seres* que valen por sí mismos y exceden cualquier vivencia” siendo la obra de arte *un ser de sensación que existe en sí* (2019, p. 165). Que los *afectos* y los *perceptos* no sean subjetivos no significa que sean universales sino que son trascendentales. Trascendentales en la medida en que independientemente del contexto geográfico e histórico donde fueron creados, éstos pueden seguir produciendo “algo” en las personas con quienes establecen una nueva relación.

En este sentido, la experiencia del arte no sería una experiencia universal, desde donde todas las personas devenimos sensibles frente a una pintura como *El Nacimiento de Venus* (ca. 1482-1485) de Sandro Botticelli o los murales de la Capilla Scrovegni pintados por Giotto di Bondone en el siglo XIII, desde un aparato de dominación que nos dice que eso es arte. Así, la experiencia artística no devendría sensible sólo desde la creación de productos artísticos, catalogados como bellas artes, y realizados por seres extraordinarios dotados de grandes dones desde su nacimiento.

Ahora bien, los perceptos son *los paisajes no humanos de la naturaleza*, aquellos *lugares antes del hombre, en la ausencia del hombre* [sic]. Cita a Paul Cézanne: “‘Está pasando un minuto del mundo’, no lo conservaremos sin ‘volvemos él mismo’”. El *percepto*

es entonces un *ser de sensación* que “conserva dentro de sí el momento de un día, el grado de calor de un momento” (Deleuze-Guattari, 2019, p. 170); la geografía de un paisaje específico: el océano, la ciudad, las colinas, la estepa; las características descritas de un momento en particular, conservadas en el quehacer de cada artista (escriba, pinte o componga). Y es a través de este *bloque de sensaciones* (de *afectos* y *perceptos*, materialidad y contenido de la obra), que las personas (creadoras y espectadoras) pueden *devenir sensibles*.

Pero *devenir-girasol* en un universo-Van Gogh no es lo mismo si se es Vincent Van Gogh, su hermano Theo, Paul Gauguin, o cualquier otra persona de las miles que han visto alguno de los cuadros de la serie *Girasoles*. Esto último no lo dice Deleuze-Guattari, porque para él el *bloque de sensaciones de perceptos y de afectos* que componen una obra de arte son independientes de la experiencia de quien les crea o les experimenta. Deleuze-Guattari no entra a fondo, ni siquiera superficialmente, sobre la variedad de experiencias sensorias que existen según el rol que tengas respecto al objeto artístico.

Recordemos las palabras citadas a comienzos del primer capítulo, sobre la conservación del arte de acuerdo a este autor [37]: *el arte es lo único que conserva*. Cuando escribe estas palabras, Deleuze-Guattari no se refiere a la conservación del objeto como tal sino a la conservación de *bloques de sensaciones* –compuestos de *perceptos* y *afectos*– que la obra contiene. Dicho *bloque de sensaciones* durará en la medida en que la obra-objeto permanezca, es decir, lo que la materialidad del lienzo, el papel del libro o un *videocassette* dure.

El arte se hace con sensaciones (*afectos* y *perceptos*), que a su vez producen otras sensaciones (más *afectos* y *perceptos*) y eso, es lo que se conserva. Las sensaciones son plurales; no es que los mismos *bloques de sensaciones* se repitan una y otra vez en cada persona –porque eso los haría universales– sino que cada quien compone, interpreta, actúa, siente y disiente en relación a la obra que está experimentando, siempre de acuerdo a su contexto, estados de ánimo, conocimientos, sentimientos, formas de pensar y de percibir el mundo, etcétera.

Es desde esto último (desde la pluralidad de sensaciones posibles) que en mi lectura del *devenir sensible* diferencio, en principio, entre dos tipos de relación con el objeto artístico: quien lo hace y quien lo percibe. Me parece fundamental hacer esta diferenciación,

porque si bien para Deleuze-Guattari los *bloques de sensaciones* son en sí mismos, ajenos a las personas que les crean o les experimentan, el modo de relación con el arte-objeto no es el mismo si se es quien lo crea o si se es quien le observa. Como mencionaba párrafos atrás, no es lo mismo *devenir-girasol* en un universo-Van Gogh si eres el propio pintor, su hermano, su amigo, o una persona erudita de la obra del artista o si eres una persona cualquiera que visita el Museo Van Gogh en Ámsterdam y se enfrenta al cuadro de *Los girasoles* (1889) por primera vez o si eres alguien que ve la obra en un libro impreso o desde una pantalla.

Por una parte, está el tema del territorio –ya mencionado–, que dependiendo dónde lo habitemos nuestras lecturas de las obras serán unas u otras, teniendo cada quien *la capacidad de componer su propio poema con los elementos del poema que tiene en frente* (Rancière, 2010, p. 20) |53|. Por otro lado, está la cuestión de que hacer arte no es lo mismo que percibirle sensoria e intelectualmente. Cuando Deleuze-Guattari escribe que los *afectos* son *los devenires no humanos del hombre* [sic] (2019, p. 170) y líneas antes mencionan que los *afectos* son los acordes (tonos, colores, palabras), entiendo que la persona humana que pinta, esculpe, compone o escribe se convierte en el pigmento que utiliza, en la piedra que talla, en las notas que junta y en las palabras que transcribe, trasvasando a su cuerpo parte de esos acordes, sin dejar de ser quien es, trasvasando a la vez parte de sí a la obra. Esto sería una parte del *devenir sensible* en el arte, desde quien le hace.

Y aunque estoy de acuerdo con Jacques Rancière de que cada persona tiene *la capacidad de componer su propio poema*, no considero que sea lo mismo escribir que leer; traducir que leer; componer que escuchar; interpretar que escuchar; hablar que escuchar; pintar que observar; esculpir que observar; esculpir que tocar; bailar que ver bailar; actuar que ver actuar. Por supuesto que leer, escuchar, observar, tocar y ver son acciones importantes y no quisiera demeritar ninguna, pero sí creo que *devenir* en algo más allá que lo humano (el *afecto*), sucede cuando lo que sea que estás haciendo te atraviesa, se cuele por entre tu cuerpo, modificando quien eres, aunque sea por un instante, sin dejar de ser tú.

Así es como Deleuze-Guattari define el *devenir sensible*. Pero hay grados diversos o maneras distintas de hacerlo dependiendo de la acción que realicemos: si miramos un cuadro o una escultura exhibidos en un museo o si trazamos una línea con una tiza mojada sobre una pared en blanco o si amasamos por horas la arcilla con la que vamos a trabajar,

oliendo su mineralidad, explorando su arenosidad, dejándola colarse por entre los vacíos de nuestros dedos. Desde esta aproximación, las experiencias según el verbo que realicemos son distintas.

Entonces, el *devenir sensible* es múltiple, pero acotándolo a dos categorías de acción específicas sería uno u otro dependiendo de si eres quien crea y trabaja con los materiales (pigmentos, tonos, palabras) o si eres quien les percibe, desde afuera, aunque con la facultad de crear tu propio poema. Escribía que no es lo mismo mirar un cuadro que tomar una tiza mojada y realizar trazos por una pared en blanco, ni tampoco es lo mismo amasar la arcilla que mirar una escultura hecha por alguien más; esto tiene mucho que ver con la experiencia perceptual [83] que cada acción conlleva. Ahora bien, trazar líneas sobre una pared en blanco produce un movimiento en el cuerpo al trasladarse de un lugar a otro —a la escala que quieras— para realizar un cierto trazo; con la arcilla, el cuerpo en movimiento también es fundamental pues es éste quien la amasa. En ambas acciones existe una sensorialidad de por medio que atraviesa el cuerpo: kinestesia y tacto.

Resaltaba antes que no es lo mismo escribir que leer, como tampoco es lo mismo ver una pintura o una escultura que espectar una obra de teatro o una puesta en escena de danza contemporánea, ni tampoco es lo mismo ir a una sala de conciertos que a un recital. Debo confesarles que los orígenes de varios de mis pensamientos alrededor de las distintas manifestaciones artísticas están vinculados a una lectura de hace muchos años sobre *lo apolíneo* y *lo dionisiaco*. Sin recordar la página exacta, hago memoria de una parte en la que Friedrich Nietzsche escribe respecto a cómo la danza y la música (*lo dionisiaco*) atraviesan el cuerpo, lo traspasan, a diferencia de la escultura (*lo apolíneo*) que es algo que está de frente, aislado del cuerpo que le observa.

Por supuesto que esto no es la regla y habrá veces que no vibremos con la música que nos rodea, ni queramos que nos atraviese, ni tampoco queramos movernos y encontremos en la bidimensionalidad de un libro la posibilidad de *devenir sensibles*. Sin embargo, el tema de esta tesis es el movimiento y la sonoridad y por ello remo hacia esas aguas. Deleuze-Guattari escribe sobre la música y el *devenir sensible* desde la experiencia sonora, pero particularmente escribe sobre la pintura y la escultura. Por ejemplo, cuando escribe sobre los métodos para componer sensaciones: *la vibración, el abrazo, el cuerpo a cuerpo, el*

retramiento, la división y la distensión, tiene en mente a la escultura, a la relación entre el objeto de piedra y su entorno.

... la *vibración* que caracteriza la sensación simple (aunque ya es duradera o compuesta, porque sube o baja, implica una diferencia de nivel constitutiva, sigue una cuerda invisible más nerviosa que cerebral); *el abrazo o el cuerpo a cuerpo* (cuando dos sensaciones resuenan una dentro de la otra entrelazándose tan estrechamente en un cuerpo a cuerpo que tan sólo es ya de «energías»); *el retramiento, la división, la distensión* (cuando por el contrario dos sensaciones se alejan, se aflojan, pero para estar tan sólo ya unidas por la luz, el aire o el vacío que penetran entre ellas o dentro de ellas como una cuña, a la vez tan densa y tan ligera que se va extendiendo en todos los sentidos a medida que la distancia crece, y forma un bloque que ya no necesita ningún sostén). Vibrar la sensación, acoplar la sensación, abrir o hendir, vaciar la sensación. (Deleuze-Guattari, 2019, p. 169)

Cuando leí por primera vez este párrafo, mi cuerpo recordó la sensación de estar dentro de un mar corpóreo, compartiendo tiempo y espacio con otras decenas de cuerpos en movimiento, en un aquí y un ahora, vibrando en sintonía al compás de unos tangos. Recuerdo aquellas noches, algunas frías otras calurosas, dependiendo de la distancia del hemisferio sur respecto al Sol, donde mi cuerpo (a veces sudoroso, otras cómodamente cálido) se fundía con el cuerpo de otra persona en un intercambio corpóreo, táctil, pero también químico y neuronal, que a su vez estaba abrazado por una musicalidad compartida.

El abrazo, el cuerpo a cuerpo, la vibración, la distensión son elementos inseparables en mi memoria corporal de aquellos tiempos en los que mi territorio era la rivera del Río de la Plata. Y sin embargo, en el enunciado siguiente del punto y seguido de las líneas anteriormente citadas, Deleuze-Guattari confirma que con estas palabras se refiere a la escultura en su calidad de objeto tridimensional, *por cuyos huecos la luz o el aire se cuelan*. No importa; tomaré prestado este párrafo sobre la *vibración* para escribir en el tercer capítulo sobre la posibilidad de movimiento del cuerpo humano [93], ya no desde la espectadoría del mármol o del recinto hechos objeto, sino desde la vivencia propia del movimiento del cuerpo, en relación a otros cuerpos, y de la creación de espacios sonoros envolventes.

A estas alturas o profundidades –dependiendo de la perspectiva que tomemos–, nos encontramos ante dos posibilidades: la vivencia de un tipo de arte-objetual en contrapunto a la vivencia de un tipo de arte no-objetual o transitorio. El primero, desde la experiencia, es

un objeto ante el cual la persona espectadora se encuentra fuera de él y generalmente de frente. Culturalmente sabemos y nos enseñan que las obras de arte (díganse pinturas y esculturas) no se tocan, que sólo son para verlas de lejos, a una distancia segura para garantizar su conservación y bienestar [153]. Las obras están entonces resguardadas del posible toqueteo, del pastel, la sopa de tomate o la pintura negra –que recuerda al petróleo y actúa como alerta sobre la crisis medioambiental– detrás de un cristal o en sótanos inaccesibles al público general, y esa, es la convención.

Recuerdo hace unos años haber estado en frente de uno de los *bichos* de Lygia Clark, un objeto en principio realizado para ser manipulado, para poder jugar con él y explorar sus posibilidades articulares, pero que ahora forma parte de una colección privada en el Museo de Arte Latinoamericano en Buenos Aires. Yo había estudiado sobre el objeto en cuestión y sabía que había sido hecho para ser tocado, pero también sé que los objetos catalogados como obras de arte no se tocan, porque pueden ser dañados y su valor demeritado. No obstante, jugando, queriendo molestar a la autoridad y aún sabiendo la respuesta que recibiría, le pregunté a uno de los guardias si podía tocar la pieza; evidentemente él me dijo algo así como

—No, es una obra de arte, no puedes tocar nada de lo que hay dentro de este museo.

Y así es casi siempre, a menos que las obras contemporáneas –catalogadas así desde una perspectiva *presentista* [59] se piensen interactivas, considerando de antemano los riesgos monetarios que su manipulación por las personas usuarias van a conllevar y acordándolos con las aseguradoras; de otra manera, la no manipulación y la distancia segura son la regla. Esto, aunado a los mares de personas que visitan a diario los grandes museos que debes conocer para ser considerada una “persona culta” (el Louvre, el Museo del Prado, el Metropolitan, etcétera) hacen quizás que la experiencia de *devenir sensible* ante una de estas obras objetuales sea difícil.

Por su parte, en la experiencia del arte no-objetual, transitorio –que sucede en un momento espacio-temporal que tiene un comienzo y un final–, no te prohíben tocarlo con las manos porque no hay nada que tocar, es algo que se experimenta desde otros sentidos (entre ellos la escucha), que van más allá de un objeto manipulable. Desde luego que no es lo mismo estar sentadas por horas escuchando un concierto de música romántica en una sala de

conciertos, que estar saltando y gritando dentro de un *slam* en el Foro Sol; o que espectar una obra de teatro tradicional que ir a un foro más experimental donde te pidan participar.

Aún así, aunque el formato varíe, la música, la voz, la vibración de las palabras pronunciadas por un alguien en frente, sobre el escenario, provocan sensaciones que nuestros cuerpos sienten desde diversos órganos sensibles como lo son los oídos y la piel. Estas vibraciones, en el ideal de los casos –desde un discurso experiencial sensible (e intelectual también)–, se funden con o en nuestro cuerpo, posibilitándonos *devenir sensibles*. Desde el arte envolvente, esa sensación visceral, a veces energética, de que el sonido habita o atraviesa nuestro cuerpo es *devenir sensible*, es *volverse otro sin dejar de ser lo que es*.

—

¿Qué sigue? En el siguiente capítulo retomo de lleno esta característica del *devenir sensible* desde la experiencia de un arte no-objetual, transitorio y efímero y desde quien vive y realiza el movimiento y la sonoridad. Realizo un análisis sobre las distintas sensorialidades desde Yi-Fu Tuan (2021) y propongo una metodología sobre cómo incentivar situaciones sensoriales donde las personas participantes puedan *devenir* en un algo otro desde el movimiento, la sonoridad y el diálogo con la otredad, sin dejar de ser lo que es, siendo algo otro desde la colectividad y la acción grupal. Propongo una práctica que llamo arte envolvente que se enmarca dentro del *arte relacional* –más allá de la *estética relacional*–. Dicha posibilidad surge dentro del *régimen estético de las artes* propuesto por Jacques Rancière (2014), que posibilita nuevas formas artísticas en disenso con lo dado.

Añado al marco teórico el último concepto clave de esta investigación, que es la *perspectiva experiencial* de Yi-Fu Tuan (2021), enfatizando en la importancia de un arte táctil, kinestésico y sonoro, desde una perspectiva del *reparto de lo sensible* que reconfigura tiempos, espacios y cuerpos. Con ello, devengo y creo nuevos imaginarios ético-estético-políticos que reconocen la pluralidad de realidades del mundo que habitamos, ofreciendo otras maneras de ver, decir, hacer y ser en el ámbito de la presentación del arte contemporáneo.

Capítulo 3. Arte envolvente: sonoridad y movimiento corporal

En este tercer y último capítulo expongo el concepto de *perspectiva experiencial* propuesto por Yi-Fu Tuan (2021), quien afirma que la experiencia es aquello que nos permite a las personas humanas conocer el mundo y construir la realidad. Dicha concepción depende siempre del tipo de experiencia perceptual de quien experimenta el mundo, siendo distinta de persona en persona y dependiendo del contexto de cada quien, que es diverso. Presento también las distinciones de Tuan sobre los mundos sensoriales, entre ellos el mundo táctil-sensomotor, el auditivo y el visual, cuya articulación es aquella que nos permiten conocer, sentir y percibir.

Afirmo que en las sociedades actuales priorizamos el sentido de la vista, vinculando esta forma de actuar a nuestra concepción del tiempo y del espacio. Percibimos con los ojos, vemos hacia delante, hacia el horizonte, proyectamos en línea recta. Leemos de arriba hacia abajo y de izquierda a derecha, dando continuidad a un cierto orden que propicia formas de pensamiento lineales y bidimensionales. Con los ojos no podemos ver detrás de nuestra cabeza, a aquello a lo que le damos la espalda, pero ¿qué pasaría si por un momento cerráramos los párpados y experimentáramos el mundo con otros sentidos, articulándolos en conjunto? Quizás escucharíamos el roce del viento con nuestro cuerpo y seguramente sentiríamos el intercambio de temperaturas con nuestra piel.

En el segundo apartado escribo a profundidad sobre el arte envolvente, desarrollando la metodología y presentándola como una exploración sensorial de expansión del espacio y del tiempo, que se desenmarca del arte como técnica (del movimiento corporal como danza y de la sonoridad como música). La propuesta es un tipo de arte no-objetual, transitorio, efímero, de tipo *relacional*, que genera espacios sin tiempo, donde las personas participantes hacen *rizoma* y no *raíz*, estructurando las relaciones de otras maneras a las hegemónicas. Explico la importancia de promover espacios y medios de expresión que sean transitorios y efímeros y otros canales de comunicación corporales y sonoros, relacionándola a nuestras formas de percibir, concebir y ser en el mundo. Desarrollo qué es lo político del arte envolvente, como una posibilidad de *reparto de lo sensible*, donde cualquier persona que quiera explorar su cuerpo y entablar diálogos corporales y sonoros con otras personas puede “hacer arte”.

Analizo también el contexto sociocultural de la ciudad donde realicé la aplicación de la investigación. Hago un mapeo sobre las instituciones dedicadas a la exhibición de arte contemporáneo en la ciudad de Querétaro, en México, analizando su programación e intereses político-culturales. Comparo los museos de arte contemporáneo en la ciudad de Querétaro y Santa Barbara en California, catalogándolas a ambas como ciudades secundarias. Concluyo que los museos públicos de arte contemporáneo en este tipo de ciudades sólo existen para posicionarlas como urbes “importantes” en el mapa global, replicando una idea del progreso y de modernidad norteamericana –de corte neoliberal y capitalista–, y por tanto, su interés en generar un cambio social es nulo.

Por último, termino el capítulo exponiendo la aplicación del proyecto. Describo detalladamente los encuentros de movimiento y sonoridad en cada uno de los espacios donde los llevé a cabo: el Centro de las Artes de Querétaro, el Centro de Arte Bernardo Quintana Arrijoja de la Universidad Autónoma de Querétaro y el Museo de Arte Contemporáneo Querétaro. Comparto algunos de los comentarios de las personas participantes a cada uno de los eventos, mismos que refuerzan la investigación teórica del proyecto, haciendo eco de todo lo escrito en las páginas anteriores y evidenciando el trabajo teórico-práctico realizado en la presente investigación.

Perspectiva experiencial

Casualmente, hoy ha sido un día frío, nublado, de aquellos que indican que el invierno está por llegar y que le dicen a mi cuerpo que es hora de guardarse, de ir hacia dentro. Hace unos meses me mudé del centro de la ciudad a las afueras, a un suburbio que se encuentra casi en la cima de un cerro en el municipio de El Marqués, que es mucho más frío que el centro de la ciudad de Querétaro, ubicado en un valle. Aunque no me queda claro por qué razón había dejado el análisis de esta lectura hasta el final, haberlo hecho el día de hoy fue significativo, puesto que pude conectar con los conceptos de lugar (*place*) y espacio (*space*) definidos por Yi-Fu Tuan en su libro *Space and Place: The Perspective of Experience* (1977), desde una reflexión más vivencial sobre mi propio cuerpo en relación a los lugares y espacios que habito: mi casa y los objetos que ésta contiene –como el sillón amarillo donde leo, cobijada,

cuando hace frío, o el jardín al que salgo si el sol lo ilumina y calienta–, y cómo todo esto genera en mí, experiencias perceptuales sobre los espacios que mi casa y yo habitamos.

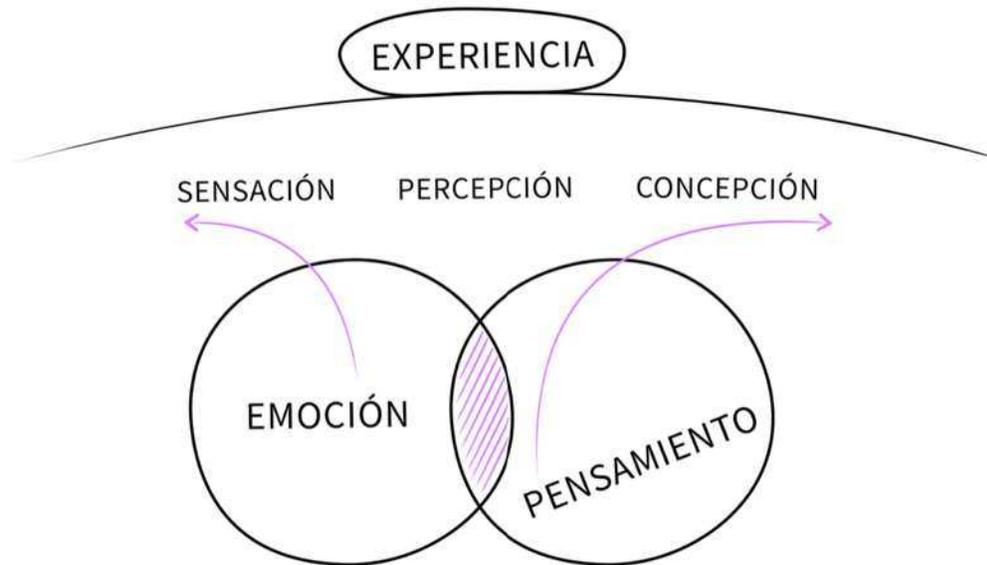
Volviendo al capítulo anterior –y para que esto no se sienta como un gran tajo en el tejido–, ya escribía yo que el *bloque de sensaciones* que cada quien experimenta depende de su situación y realidad particular; siendo los *perceptos* y los *afectos* sensaciones trascendentales, en la medida en que provocan “algo” nuevo en las personas con quienes establecen una nueva relación [75]. Escribía también que las sensaciones son variables y que por un lado se encuentra el *devenir sensible* de quien crea arte y por otro, el *devenir sensible* de quien le experimenta –todo esto pensado desde categorías que, desde luego, son mucho más complejas que sólo dos polos contrarios.

Comentaba que no era lo mismo escribir que leer, ver bailar que bailar, interpretar que escuchar, sin desvalorizar ninguna de estas actividades sino sólo resaltando que son distintas entre sí. Imaginar *devenir sensible* desde quien crea, es más sencillo si pensamos en que la persona se funde con los medios de su obra, deviniendo en algo más allá de su humanidad, convirtiéndose en el pigmento, la palabra o el acorde con el que trabaja. Menos fácil resulta imaginar el *devenir sensible* de una persona espectadora que observa la representación de unos girasoles sobre un lienzo, en un contexto museístico donde las personas hacen fila para tomarse una *selfie* frente al cuadro, aunque desde luego podría suceder.

Ahora bien, si nos imaginamos a una persona dentro de una sala de conciertos escuchando el cuarto movimiento de la *9va. sinfonía* de Antonín Dvořák o a alguien que la escucha desde su dispositivo móvil, ampliado por un par de audífonos o por una bocina a un cierto volumen que resuene las vibraciones de las cuerdas, los vientos y las percusiones, ¿sería más fácil imaginar que dicha persona logre fundirse con la sonoridad que le envuelve? Y si esta persona, además de escuchar la música, pudiera salirse de la sala de conciertos y comenzar a mover el cuerpo (pendulando los brazos, las piernas y sacudiendo la cabeza y todo su cuerpo), tal vez ya no con la sinfonía de Dvořák pero con las vibraciones de alguna otra música –imagina la que más te guste a ti.

¿Será entonces que haya mayor posibilidad de *devenir sensible*, de fundirse con un algo otro (la música, el ambiente, la sonoridad de los instrumentos, las otras personas que se

encuentran cerca) dependiendo de la atmósfera que nos envuelva y también de las sensorialidades que activemos? Yo creo que sí. Y que ¿de qué depende esto?: del tipo de experiencia perceptual de quien experimenta el mundo.



Mapa 7. Interpretación del *continuum experiencial* según Yi-Fu Tuan.¹⁵

Para Yi-Fu Tuan, existe algo que él llama un *continuum experiencial* (mapa 7) entre la sensación (*sensation*), la percepción (*perception*) y la concepción (*conception*), ésta última pensada como concepto. Suenan bastante similares a los *afectos*, *perceptos* y *conceptos* propuestos por Deleuze-Guattari, y por ahí van. Tuan define a la experiencia como *aquello que engloba las distintas formas en que una persona conoce y construye la realidad* (2021, p. 8). La experiencia se compone de sensaciones, percepciones y concepciones que oscilan en dos planos: uno emocional (*emotion*) y el otro intelectual (*thought*).

Experience is compounded of feeling and thought. Human feeling is not a succession of discrete sensations; rather memory and anticipation are able to wield sensory impacts into a shifting stream of experience so that we may speak of a life of feeling as we do of a life of thought. It is a common tendency to regard feeling and thought as opposed, the one registering subjective states, the other reporting on objective

¹⁵ He graficado de manera más orgánica (con más curvas y círculos) el *continuum* propuesto por Tuan. No he querido replicar el gráfico del libro, porque éste es lineal: una línea con dos extremos polares, que más que un *continuum* parecieran líneas direccionales.

reality. In fact, they lie near the two end of an experiential continuum, and both are ways of knowing.¹⁶ (2021, p. 10)

Experimentar es entonces una manera de aprender y de conocer la realidad, desde la vivencia de sentimientos y pensamientos, sensaciones, percepciones y concepciones. Experimentar activamente, a través de cualquiera de los sentidos humanos *requiere que nos adentremos en lo desconocido y que experimentemos con lo inasible y lo incierto*, escribe Tuan. Experimentamos el mundo a través de los sentidos y articulamos mundos (o espacios sensoriales) distintos a partir de éstos: *mundos gustativos, olfativos y táctiles*,¹⁷ auditivos y visuales, que nos ayudan a comprender el mundo al tiempo que lo amplían.

Aquellos sentidos que permiten que las personas humanas podamos tener un sentido del espacio son la kinestesia, la visión y el tacto. El movimiento simple de nuestro cuerpo nos hace conscientes del espacio que habitamos; lo mismo si nos desplazamos de un lugar a otro –¿recuerdas el ejemplo de la tiza mojada? [77]–. Por su parte, tener dos ojos que ven nos permite experimentar el espacio tridimensionalmente; mientras que tocar y manipular los objetos que se encuentran en el espacio posibilita también su concepción como tal: *intencionales, el movimiento y la percepción (visuales y hápticos) brindan a los seres humanos el mundo familiar que habitan, incluidos los distintos objetos dispuestos en el espacio* (Tuan, 2021, p. 13).

Cuando Tuan escribe *espacio* se refiere al área donde los objetos y los lugares se encuentran localizados y donde se relacionan entre sí, diferenciándolo del *lugar*, que es un objeto más en el espacio que le define. Dicho esto, la manera en cómo las personas humanas organizamos, concebimos y conocemos el espacio, resulta de la *perspectiva experiencial* que

¹⁶ La experiencia está compuesta de sentimiento y pensamiento. El sentimiento humano no es una sucesión de sensaciones discretas; más bien, la memoria y la anticipación pueden ejercer impactos sensoriales en un flujo cambiante de experiencia, de manera que podríamos hablar de una vida de sentimientos como lo hacemos de una vida de pensamientos. Considerar el sentimiento y el pensamiento como algo opuesto es una tendencia común, uno registrando estados subjetivos, el otro reportando sobre la realidad objetiva. De hecho, ambos se encuentran cerca de los dos extremos de un *continuum* experiencial y ambos son formas de conocimiento.

¹⁷ Tuan escribe *textural world* para referirse al mundo articulado por el sentido del tacto, pero en otro lugar de su libro escribe *tactile-sensorimotor spaces* para referirse al mundo construido por el sentido del tacto y el movimiento corporal.

tengamos de éste a través del reconocimiento (desde nuestros sentidos) de ciertos objetos y lugares dispuestos en él. El espacio no sólo es lo que nos rodea o habitamos (objetos y lugares) sino que también está constituido por nuestros cuerpos y por las relaciones que entablamos con otros cuerpos. El espacio sucede a escala: va de lo micro a lo macro y viceversa; y es aquello donde podemos movernos, es un espacio de libertad.

La mayoría de las personas funcionan con los cinco sentidos (olfato, tacto, vista, oído y gusto), y estos constantemente se refuerzan entre sí para proporcionar el mundo intrincadamente ordenado y cargado de emociones en el que vivimos (Tuan, 2021, p. 11). Sin embargo, cultural y convencionalmente, hay un sentido que, en las sociedades occidentales (u occidentalizadas) actuales, utilizamos en mayor medida que otros y al que damos mayor prioridad: la vista. A continuación comparto tres ejemplos cotidianos sobre esto:

EJEMPLO I

En la ciudad de Querétaro –como en muchas otras– los pasos peatonales (si los hay) suelen ser estas franjas blancas, rectangulares, tipo la portada de los Beatles de *Abbey Road* en donde Ringo, John, George y Paul van tranquilamente caminando, y no una superficie con relieves –a manera de piso táctil– que las personas con una discapacidad visual pudieran sentir con un bastón. Para estas personas, en algunos lugares de cruce peatonal, se colocaron unos semáforos auditivos que suenan como pajaritos mecánicos que hacen “pío, pío” y de un momento a otro aceleran el ritmo porque el tiempo para cruzar se termina. Estos semáforos, para las personas sin discapacidad visual o con una discapacidad auditiva, van reforzados con imágenes de personitas caminando en el mismo lugar en color verde o blanco y personitas inmóviles, de color rojo, para indicar que no pueden cruzar.

Adicional a esto, tenemos los semáforos de los automóviles, que también podemos ver, incentivando de tres maneras el sentido de la vista del peatón: líneas blancas, semáforos peatonales y semáforos para automóviles; y sólo de una forma su sentido auditivo –que en realidad está allí para aquellas personas con una discapacidad visual.

EJEMPLO II

Durante el fin de semana viajé a un pueblo en el estado de Michoacán que se encuentra a dos horas de distancia en auto del pueblo de Santa Bárbara, no el de California sino el de Corregidora en Querétaro. Nos desplazamos por una carretera que cruzó tres estados: Querétaro, Guanajuato y Michoacán. Habremos pasado por unas cuantas rancherías y sólo por un pueblo, que a la entrada daba la bienvenida con un letrero de letras grandes –tipo escultura–, tridimensionales, en las que se leía “Maravatío”.

Cuando llegamos al pueblo al que nos dirigíamos, me encontré con que en la plaza principal había dos letreros –similares a los de la entrada de Maravatío–, uno coloreado a modo de arcoíris en el que se leía “Aporo” y el otro, que creo que las letras eran blancas o doradas –no recuerdo bien–: “Yo ♥ Aporo”. Recordé entonces que en Querétaro (en la ciudad) y en todas las cabeceras municipales del estado, hay letreros similares, indicando con el nombre de la ciudad o pueblo el lugar donde te encuentras parada. Inclusive, recordé, que hace unos años andaba caminando por una plaza comercial, que también tenía unas letras enormes donde se leía “Yo ♥ (el nombre de la plaza)” –que además tenía letreros de “favor de no tocar” y “favor de no recargarse y no subirse a las letras”, propiciando así que la única interacción posible con la escultura fuera verla o tomarse una *selfie* con las letras de fondo.

Dicho lo anterior, estos letreros no sólo fueron dispuestos para que las personas sepamos dónde estamos paradas, desde su lectura –que es visual–, sino para que las personas que visitamos esos lugares nos tomemos la foto para el recuerdo. Por eso las decoran con maripositas, corazoncitos, etcétera, y las pintan de colores arcoíris –no por un posicionamiento político de inclusión de la diversidad sexogenérica sino para que se vean más pintorescas–. Entonces, nos paramos a un lado del letrero, nos tomamos la foto y la guardamos para recordar que estuvimos en ese lugar y no sólo eso, sino que ese lugar tiene tal o cual nombre, facilitándonos su recuerdo y asegurándonos que, al menos, dicho nombre no será olvidado porque se encuentra escrito sobre una fotografía digital, guardada en una nube de datos.

EJEMPLO III

Cuando un bebé nace queremos que abra los ojos para que reconozca el mundo que habita, a su madre y a su padre y a toda su familia cercana. Por estudios científicos, sabemos que a los humanos recién nacidos les cuesta enfocar los objetos del mundo más allá de un metro de distancia suyo, por lo que los libros, documentales y otras fuentes de conocimiento, nos dicen (a quienes criamos o queremos saber más al respecto) que nos acerquemos lo suficiente para que nos puedan ver. Una vez que abren los ojos nos acercamos y les acercamos objetos para que se vayan acostumbrando a mirar el mundo.

Pero una bebé, cuando nace, conoce el mundo a través de otros sentidos: el olfato, el tacto, el sonido y el gusto. Cuando un bebé nace, en condiciones ideales, sale del cuerpo de la madre y se arrastra a través de éste siguiendo la línea alba –una línea oscura, entre el pubis y el ombligo, que se va formando durante el embarazo–, hasta llegar a uno de los pezones para comenzar a mamar. Dije que la línea es oscura, pero un bebé no sólo se desplaza por ella viéndola sino también olfateándola, siguiendo el aroma que le lleva hasta el pezón (que también olfatea) para alimentarse y reconectarse con su madre a través de ese portal. La bebé explora el mundo a través de la boca: en principio el pezón de la madre, pero eventualmente un montón de otras cosas más, descubriendo a qué saben pero también cómo se sienten –porque la lengua también es un órgano táctil.

Ahora bien, al bebé le tocan y su cuerpo se encuentra ahora en contacto con el cuerpo de la madre y el del padre a través de su piel y es a través de ella que conoce el frío y la calidez del mundo,

la suavidad de su ropa o la textura del pelo de su mascota. La bebé también escucha, reconoce las voces de quienes le rodean y si necesita algo, nos lo hará saber con un fuerte llanto, que si no atinamos a lo que tiene, llorará, llorará y llorará hasta que lo hagamos.

Durante los primeros meses de vida de una persona humana, decimos que habitamos *un tiempo sin tiempo*, un tiempo cíclico, que no es lineal. En este periodo sin tiempo, si las personas adultas nos diéramos la oportunidad podríamos poner en práctica nuestros otros sentidos (más allá de la vista), para estar atentas a los sonidos de bebé, a si respira, a si su corazón late; para sentir su temperatura en relación a la nuestra, desde el contacto piel a piel, y olfatear su aroma, que no sólo se queda en la memoria como un encuentro íntimo [95] sino que también llena el cuerpo de oxitocina.

Desde luego estos ejemplos son comunes, esperarí no sosos, para poder ejemplificar cómo es que de nuestros siete sentidos¹⁸ –identificados y nombrados hasta ahora por la ciencia–: el tacto, el sonido, el olor, la vista, el gusto, la propiocepción y la interocepción, hay uno al que le hemos dado mayor prioridad por sobre otros: la vista. Este es el horizonte del que parto: sociedades altamente alfabetizadas, letradas, que leen en el signo “♥” la palabra amor y no la palabra corazón o que fotografían su cotidiano todo el tiempo o realizan videollamadas o cuando quieren decirle a alguien que escuche como se oye algo dicen “*mira como se escucha*” o que en vez de referirse a la «percepción del mundo» le llaman «visión del mundo».

Es desde este horizonte de preponderancia visual que busco formas de incentivar otros sentidos desde la experiencia sensorial del arte, ya no como arte objetual (visual), sino como un arte no-objetual y transitorio que promueve la activación de otras sensorialidades como el tacto, el movimiento y la sonoridad. Hago esto sin ignorar que la vista es también

¹⁸ Lo de los siete sentidos lo retomo de las investigaciones de la neurocientífica Nazareth Castellanos, directora de investigación del laboratorio Nirakara y cátedra extraordinaria de Mindfulness y ciencias cognitivas de la Universidad Complutense de Madrid, cuyas investigaciones indagan en la relación del cerebro con el resto de los órganos del cuerpo y con el exterior del cuerpo. No obstante, existen otras corrientes de pensamiento, como la Antroposofía de Rudolf Steiner que propone que las personas humanas tenemos doce sentidos: cuatro para percibir el propio cuerpo (el tacto, el vital, el movimiento y el equilibrio), cinco para percibir el entorno (la vista, el gusto, el olfato, el calor, el sonido) y tres para percibir el mundo no físico (la palabra ajena, el pensamiento ajeno y el yo ajeno). No indagaré en estas perspectivas, pero hago mención de ellas puesto que amplían la categoría de los sentidos más allá de los cinco (vista, olfato, tacto, gusto y oído) convencionalmente establecidos, y que son aquellos a los que Yi-Fu Tuan hace referencia.

importante y que gracias a ella percibimos parte del mundo, pero dando cabida a los otros sentidos.

¿Y por qué es deseable incentivar otros sentidos? Sabemos que la vista es fundamental para percibir distancias y dimensiones espaciales, pero que otros sentidos expanden dicho espacio sensorial más allá de su campo, por ejemplo, el espacio auditivo que permite conocer aquello que se encuentra en lugares que la vista no puede alcanzar (como detrás de la cabeza); o el espacio táctil sensomotor que ayuda a transitar lugares cuando el ambiente está oscuro y no podemos ver. Desde esta perspectiva, darle cabida a otros sentidos resultaría en una expansión del espacio, más allá de como lo conocemos a través de la vista.

Tuan define a la experiencia como aquella actividad emocional e intelectual que nos permite conocer y construir la realidad. Partiendo de esta definición: ¿no sería deseable que dicha experiencia fuera lo más rica posible, desde lo sensorio, para entonces poder conocer y construir realidades más complejas? Esto no lo digo desde un paradigma utilitarista donde queramos poseer y saberlo todo sino desde una perspectiva más amplia, donde ciertos conocimientos y saberes hegemónicos no sean los únicos, sino que estén acompañados por aquellos en la periferia, que independientemente del lugar que ocupan en el espacio, no dejan de existir y son igualmente válidos e importantes.

La mayoría de las personas experimentan el mundo con todos los sentidos. Las personas humanas experimentamos el mundo desde las sensaciones y los pensamientos que resultan de aquello que nuestros sentidos perciben en el espacio. Los ojos, las orejas, la piel, la nariz y la lengua, pero también el cerebro y la red de nervios que nos habitan y todos los órganos y tejidos de nuestro cuerpo permiten dicha percepción. Todos éstos forman parte de un cuerpo, que no es objeto sino un *cuerpo vivo (lived body)*, que a su vez, habita el espacio. Es a través de nuestro cuerpo sensible, que cada quien se relaciona con el espacio-mundo que habita, con los objetos y los lugares dispuestos en él y con el resto de personas humanas y no-humanas con quienes lo cohabitamos.

Conocemos el mundo, lo aprehendemos, a través de nuestro cuerpo sensible que nos permite articularlo desde múltiples sensorialidades. Desde esta posibilidad, comprendemos que las realidades geográficas, temporales, sociales, son complejas, no lineales, ni

bidimensionales. Y es a partir de estas posibilidades sensorias que podemos construir imaginarios y universos más amplios.

The experience of space and time is largely subconscious. We have a sense of space because we can move and of time because, as biological beings, we undergo recurrent phases of tension and ease. The movement that gives us a sense of space is itself the resolution of tension. When we stretch our limbs we experience space and time simultaneously –space as the sphere of freedom from physical constraint and time as duration in which tension is followed by ease.¹⁹ (Tuan, 2019, p. 118)

A la experiencia perceptual del espacio, Tuan añade la experiencia perceptual del tiempo, pues el mundo que habitamos no sólo es espacial sino espacio-temporal (*spatio-temporal world*). La percepción del tiempo y del espacio no siempre es la misma sino que es subjetiva a quien les experimenta (persona o grupo de personas) y siempre dependerá de las circunstancias específicas de cada ambiente envolvente.

¿Recuerdas de cuando escribía sobre cómo la historia del arte en occidente se concibe como algo lineal y no como algo rizomático o con otra forma irregular [22]? Pues bien, Tuan escribe que *a partir del renacimiento*, en los albores de la edad moderna en Europa, *la noción del tiempo fue perdiendo su carácter cíclico, repetitivo, convirtiéndose en algo cada vez más direccional. La imagen del tiempo como un péndulo oscilante o como una órbita circular cedió a la imagen del tiempo como una flecha* (Tuan, 2021, p. 123).

Escribía yo sobre *lo apolíneo y lo dionisiaco* y cómo el primero se vincula a la experiencia visual de la escultura, mientras que el segundo se relaciona con la experiencia viva de la danza y la música [78]. Además de retomarlo porque la parte aplicada de este proyecto trata sobre la sonoridad y el movimiento corporal, me interesa también desde su relación con la percepción espacio-temporal lineal en contrapunto a una percepción espacio-temporal no lineal.

¹⁹ La experiencia del espacio y el tiempo es en gran parte inconsciente. Tenemos un sentido del espacio porque podemos movernos y del tiempo porque, como seres biológicos, experimentamos fases de tensión y soltura que son recurrentes. El movimiento que nos da un sentido del espacio es en sí mismo la resolución de la tensión. Cuando estiramos nuestras extremidades experimentamos el espacio y el tiempo de manera simultánea –el espacio como la esfera de libertad de limitaciones físicas y el tiempo como la duración en la que a la tensión le sigue la soltura.

Para Tuan, la articulación de los sentidos construye formas de concebir el mundo. Si desde los comienzos del renacimiento, en lo que hoy conocemos como Europa, la linealidad, la direccionalidad de atrás hacia adelante, ha estructurado la mente de una parte de la población humana –quien ha sido, por cierto, la población dominante, que se ha ido expandiendo de manera global–, nuestra concepción del mundo espacio-temporal difícilmente puede ser otra.

Lo mismo ha pasado con el arte, pensado como bella arte y como arte-objetual, donde la preponderancia de las obras visuales (pinturas y esculturas) ha sido mayor a las obras transitorias [39]. Y así, a través de prácticas cotidianas como la lectura o la escritura –viviendo en países donde si no sabes leer o escribir es casi imposible transitar el día– y no tan cotidianas, como la visita a un museo de arte plástico porque no hay museos de arte de otro tipo, habemos un sinnúmero de personas cuyos otros sentidos (más allá de la vista, que mira hacia adelante), son considerados periféricos y por tanto, de menor importancia.

Music can negate a person's awareness of directional time and space. Rhythmic sound that synchronizes with body movement cancels one's sense of purposeful action, of moving through historical space and time toward a goal... space and time have lost their directional thrust under the influence of rhythmic sound. Each step is no longer just another move along the narrow path to a destination; rather it is striding into open and undifferentiated space. The idea of a precisely located goal loses relevance.

Music and dance free people from the demands of purposeful goal-directed life, allowing them to live briefly in what Erwin Straus calls "presentic" unoriented space.²⁰ (Tuan, 2021, p. 128)

¿Y por qué alguien en las sociedades capitalistas y de consumo en las que nos desenvolvemos, con economías neoliberales que desconocen (o niegan) los *continua* de la

²⁰ La música puede negar la conciencia de una persona del tiempo y del espacio direccional. El sonido rítmico que se sincroniza con el movimiento del cuerpo cancela nuestro sentido de una acción intencionada, de moverse a través del espacio y tiempo históricos hacia una meta... el espacio y el tiempo han perdido el eje direccional bajo la influencia del sonido rítmico. Cada paso ya no es sólo un movimiento a lo largo de un camino estrecho hacia un destino; mas bien son zancadas a un espacio abierto e indiferenciado. La idea de una meta precisamente localizada pierde relevancia.

La música y la danza liberan a las personas de las demandas de una vida determinada y dirigida por metas, permitiéndoles vivir brevemente en aquello que Erwin Straus llama el espacio "preséntico" desorientado.

naturaleza, de la tensión y de la soltura, de la producción y del descanso, quisiera que fuera de otra manera? La experiencia del cuerpo ante un sonido rítmico –el latido de un corazón, el timbre de un tambor– le hace perder a una persona la noción del tiempo y del espacio direccional, abriendo otras posibilidades, otras maneras de percibir el mundo, de hacer *rizoma* y no echar raíz. Dichas experiencias generan que nuestra mente piense y se estructure de otra manera, por lo que muy seguramente el sistema económico y social como lo conocemos se vería modificado.

Pues bien, además de lo lúdico y reconfortante que una experiencia sensoria sensomotora, táctil y sonora pueden provocar, la apuesta por promover otros medios de expresión más allá del arte-objetual (visual: pintura y escultura) y otros canales de comunicación más allá de la comunicación verbal (oral o escrita), tiene que ver con construir espacios de percepción experiencial donde la linealidad, lo *arborescente*, deje de ser la manera primordial de concebir el mundo.

Tampoco quiero que todas las personas sean ciegas y dejen de ver a través de la mirada, pero sí que puedan desenvolverse en otros espacios sensoriales, donde el tiempo y el espacio se abran, posibilitando la creación de otros mundos posibles a través de la articulación de diversos espacios sensorios. Desde esta propuesta, que es el arte envolvente, *devenir sensible* ya no se daría desde la experiencia de un objeto fabricado por alguien más, sino desde la vivencia misma del aquí y el ahora, desde el *cuerpo vivo* que habitamos, que es sensible y tiene la capacidad de moverse y de escuchar, de generar y producir sonidos, tanto de manera individual como colectiva.

Arte envolvente

¿Por qué llamar a mi propuesta «arte»? No está de más enfatizar nuevamente en que soy historiadora del arte occidental y que el tema del arte, de su significado, es algo que me ha acompañado en los últimos diez años de mi vida profesional; en parte, por ello decidí enmarcar mi propuesta dentro de la categoría *arte*, pensando que la sonoridad y el movimiento corporal caben dentro del concepto. A su vez, para elaborar dicha propuesta, tomé como punto de partida metodologías y actividades realizadas por artistas como Lygia Clark, Hélio Oiticica y Julio Le Parc y de personajes de la historia del arte occidental, que si

bien consideraban su quehacer como un anti-arte, hoy en día consideramos sus acciones dentro del gran marco que es el concepto del *arte*, como Guy Debord y George Maciunas. Y por último, porque esta propuesta la concebí como parte de la programación de actividades artísticas para un museo de arte contemporáneo, como contrapunto a las exhibiciones típicas de estos espacios, que suelen ser exhibiciones de arte objetual.

¿Y por qué «envolvente» y no otro adjetivo? La palabra envolvente me remite al espacio, a aquello que circunda un cuerpo, que le abarca, que le abraza; una atmósfera o un ambiente que cobijan, que envuelven. Lo envolvente como algo que está fuera y que a través de sus pliegues va metiéndose por entre los cuerpos, llenando sus cavidades y los vacíos. Esta propuesta tiene que ver con la expansión sensorial táctil-sensomotora y auditiva y con la exploración del movimiento corporal (individual y colectivamente) y con la exploración del sonido (interno y externo, con nuestra capacidad corporal para generar sonidos y la resonancia del lugar donde los producimos).

En las actividades propuestas de arte envolvente, la exploración del movimiento corporal comienza desde lo individual, navegando por las posibilidades motrices de huesos, articulaciones y músculos de nuestros cuerpos. Posteriormente, compartimos esas posibilidades de movimiento con otros cuerpos sensibles, entablando una comunicación no verbal entre sí, en movimientos de reconocimiento y de reflejo mutuo, que eventualmente se convierten en movimientos que abrazan, abarcan y envuelven, desde el contacto.

Por su parte, la exploración sonora es propuesta desde dos horizontes: el cuerpo sonoro y el mundo externo con el que podemos producir sonidos, que es donde éstos resuenan. El primer horizonte (el cuerpo sonoro) parte del hecho de que podemos generar sonidos con nuestro propio cuerpo: a través de nuestras cuerdas vocales, pero también, a través de otras partes del cuerpo, como por ejemplo, dando palmadas con nuestras manos sobre nuestro pecho o sobre nuestros muslos o acariciando erráticamente con ellas nuestro cabello. El segundo horizonte tiene que ver con nuestra capacidad de generar sonidos con los objetos del mundo: la rama de un árbol, un par de bellotas dentro de un frasco de cristal, canicas, campanillas de metal, superficies de madera o de concreto, sobre ventanales o espejos. Desde esta exploración co-creamos espacios sonoros que vibran y reverberan en los

cuerpos de las personas participantes, envolviéndolas dentro de un ambiente que es producido por los sonidos que, de manera individual y colectiva, vamos hilando.

Entonces, el arte envolvente es un tipo de arte no-objetual, transitorio, efímero, de tipo *relacional* [50], donde la experiencia perceptual (sensorial) de las personas participantes es fundamental. Cerramos los ojos para poder escuchar el entorno envolvente, poniendo especial atención a nuestro cuerpo, identificándolo en un lugar temporal y geográfico específico, y desde el aquí y el ahora lo exploramos desde su movilidad y sonoridad corporal, en relación a aquello que nos rodea: otros cuerpos, objetos diversos, espacios arquitectónicos.

Desde luego esta es una primera propuesta, pues cada persona participante transita estos espacios desde sus experiencias subjetivas, desde sus historias y realidades propias, moviendo el cuerpo a su ritmo, entrando en contacto con otros cuerpos en la medida en que lo quiera, usando su voz si lo siente cómodo y generando sonidos tan fuertes, medios o bajos como lo desee. La única pauta establecida de antemano es siempre considerarnos como parte de un grupo y desde allí, poner atención hacia con quienes compartimos ese tiempo y ese espacio, considerándoles en todo momento. El cuidado (individual y colectivo) en estas actividades es fundamental, porque al tratarse del contacto entre cuerpos generamos espacios de intimidad y vulnerabilidad.

Intimacy between persons does not require knowing the details of each other's life; it glows in moments of true awareness and exchange. Each intimate exchange has a locale which partakes in the quality of the human encounter. There are as many intimate places as there are occasions when human beings truly connect. What are such places like? They are elusive and personal. They may be etched in the deep recesses of memory and yield intense satisfaction with each recall, but they are not recorded like snapshots in the family album, nor perceived as general symbols like fireplace, chair, bed, and living room that invite intricate explanation. One can no more deliberately design such places than one can plan, with any guarantee of success, the occasions of genuine human exchange. Consider the following description of a brief encounter and its setting; neither is so unusual that it calls for special notice, yet they are the stuff that enrich people's lives.²¹ (Tuan, 2021, p. 141)

²¹ La intimidad entre personas no requiere saber los detalles de la vida de cada quien; brilla en momentos de verdadera conciencia e intercambio. Cada intercambio íntimo tiene una localidad que toma parte en la calidad del encuentro humano. Hay tantos lugares íntimos como ocasiones en las que los seres humanos verdaderamente conectan. ¿Cómo son esos lugares? Son esquivos y personales. Tal vez estén

Si bien Yi-Fu Tuan usa adjetivos como verdadero (*true*), verdaderamente (*truly*) y genuino (*genuine*), para describir un encuentro íntimo entre personas humanas, no quisiera que estos opacaran el resto de lo que escribe. Yo no podría describir los encuentros de las personas que asistieron a los talleres de arte envolvente como verdaderos ni como genuinos, porque si lo hiciera tendría necesariamente que compararlos con otros momentos de sus vidas en donde los encuentros con otras personas no lo son y allí me metería en un problema.

Más bien, yo describiría estos encuentros de sensibilización e intercambio como íntimos –dejando de fuera lo verdadero o real–: lo íntimo como aquello que se queda en nuestra memoria corporal, más allá de las palabras y del lenguaje lineal, y que por tanto, es difícil de expresar verbalmente. *La experiencia íntima como una situación efímera, una ocasión en la que nos permitimos sentirnos vulnerables, expuestos a la caricia y a la punzada de una nueva experiencia* (Tuan, 2021, p. 137).

Expuesto esto, los espacios de exploración sensible del arte envolvente son considerados espacios íntimos, por lo que es de suma importancia acordar de antemano el cuidado mutuo, de escucha activa, de diálogo, porque soltamos el cuerpo, confiando en que la otra persona nos cuidará. Algo fundamental en las actividades de arte envolvente es que siempre cambiamos de roles: en algún momento nos tocará soltar y ser sostenidos, en otros, sostener; en algún momento nos tocará producir sonidos y ser escuchadas y en otros nos tocará escuchar. En este intercambio de roles en el juego, construimos colectivamente espacios *que reconfiguran material y simbólicamente las relaciones de las maneras de ser y de hacer* [67]; preguntándonos constantemente ¿quién toma parte en qué? y ¿qué lugar ocupa?²²

gravados en los huecos profundos de la memoria y provoquen una intensa satisfacción con cada recuerdo, pero no están grabados como fotografías instantáneas en un álbum familiar, ni son percibidos como símbolos generales como la chimenea, la silla, la cama o la sala de estar que invitan a una explicación intrincada. Uno no podría diseñar deliberadamente estos lugares como tampoco podría planear, con cualquier garantía de éxito, las ocasiones de un intercambio humano genuino. Considera la siguiente descripción de un encuentro breve y su entorno; ninguno de ellos es tan inusual que pide una atención especial, pero son las cosas que enriquecen las vidas de las personas.

²² A partir de ahora comenzaré a escribir en primera persona del plural por dos cuestiones: la primera, porque la aplicación la realicé junto con otra colega, Aylen Corin, especialista en movimiento desde la expresión corporal. La segunda, porque todas las actividades de arte envolvente, aunque guiadas, fueron construidas colectivamente. Seguiré escribiendo en primera persona del singular siempre que la cuestión trate sobre mi perspectiva.

Es por ello que nos desenmarcamos del arte como técnica, del movimiento corporal como danza y de la sonoridad como música, porque acá no buscamos formar –desde la disciplina– a grandes artistas, bailarines e intérpretes, sino más bien, cuestionamos esa perspectiva, donde sólo aquellas personas que estudian una disciplina artística pueden y tienen la capacidad de hacer arte, de moverse, de bailar, de hacer sonidos y de componer paisajes sonoros. Acá disentimos con eso, reconfigurando quién toma parte en el espacio de exploración, abriéndolo a cualquier persona que quiera explorar su cuerpo sensorio y entablar diálogos corporales y sonoros con otras personas.

Disenso significa una organización de lo sensible en la que no hay ni realidad oculta bajo las apariencias, ni régimen único de presentación y de interpretación de lo dado que imponga a todos su evidencia. Por eso, toda situación es susceptible de ser hendida en su interior, reconfigurada bajo otro régimen de percepción y de significación. Reconfigurar el paisaje de lo perceptible y de lo pensable es modificar el territorio de lo posible y la distribución de las capacidades y las incapacidades. El disenso pone nuevamente en juego, al mismo tiempo, la evidencia de lo que es percibido, pensable y factible, y la división de aquellos que son capaces de percibir, pensar y modificar las coordenadas del mundo común. En eso consiste un proceso de subjetivación política: en la acción de capacidades no contadas que vienen a escindir la unidad de lo dado y la evidencia de lo visible para diseñar una nueva topografía de lo posible. (Rancière, 2010, pp. 51-52)

Reconfigurar el paisaje de lo perceptible es modificar el territorio de lo posible. Acá surge lo político del arte envolvente. Anteriormente escribí sobre cómo en las sociedades capitalistas y de consumo, de economías neoliberales, se prioriza el sentido de la vista por sobre el resto [87]. La visión es aquello que nos permite ver más allá, ver hacia el frente, hacia el porvenir, hacia el futuro, en un espacio visual. Por su parte, sentidos como el oído, el tacto, el olor y el gusto son otras formas de crear espacios y de conocer el mundo. Para Tuan, la articulación entre estos espacios (visual, sonoro, táctil, sensomotor, olfativo y gustativo) amplían nuestra percepción del mundo. Y si nuestra percepción del mundo se amplía al incentivar estos otros sentidos, entonces nuestro conocimiento del mundo necesariamente se vuelve otro –más allá de una perspectiva lineal y teleológica–, posibilitando otras maneras de sentir y de pensar, *diseñando una nueva topografía de lo posible.*

Reconfigurar el paisaje de lo pensable es modificar la distribución de las capacidades. Desde el arte envolvente, el movimiento y la sonoridad corporal son pensados como intrínsecos al cuerpo, no como algo que tenga que desarrollarse desde la técnica ni desde una disciplina artística sino algo dado. Desde luego acá entra la multiplicidad de cuerpos que existen, incluyendo aquellos con discapacidades motoras o auditivas, y si bien las actividades de arte envolvente no fueron planeadas para estos grupos específicos –no por un tema de exclusión sino por desconocimiento y falta de formación en el tema–, sí fueron planeadas para un público amplio, de edades heterogéneas y con cuerpos diversos, de flexibilidad y plasticidad distintas.

Planeamos las actividades partiendo de que somos cuerpos sensibles, con capacidades de movimiento y sonoridad dadas, y por tanto, *no sólo somos capaces de componer nuestro propio poema con los elementos del poema que tenemos frente* [53], sino que también somos capaces de componer nuestro propio poema. En este sentido, las personas participantes son quienes componen (de manera individual y colectiva) los paisajes sonoros, táctiles y sensomotores en los que se desenvuelven y envuelven.

Este desenvolvimiento y envolvimiento –individual y colectivo– es aquello que posibilita en la práctica del arte envolvente que las personas participantes devengan en un algo otro. El *devenir sensible* para Deleuze-Guattari es *el acto a través del cual algo o alguien incesantemente se vuelve otro (sin dejar de ser lo que es)* (2019, p. 179) [75]. Anteriormente me preguntaba si la posibilidad de *devenir sensible*, de fundirse con un algo otro dependería de la atmósfera que nos envuelve y también de las sensorialidades que activamos [84]. Mi respuesta sigue siendo afirmativa, en tanto que una serie de condiciones sí o sí tiene que existir para que las personas humanas podamos confiar, abrirnos y fundirnos con alguien más, con el entorno –siendo éste un espacio arquitectónico o la naturaleza que nos rodea (un bosque, una duna, un mar de personas).

Escribía en párrafos anteriores sobre cómo el arte envolvente propicia la generación de espacios íntimos [95], de vulnerabilidad, en los que las personas ponen su cuerpo, desde la confianza de que éste será cuidado de manera colectiva. En este sentido, la atmósfera que se crea entre las personas participantes y el espacio arquitectónico circundante es fundamental para posibilitar su *devenir sensible* con el resto del grupo, los sonidos, los

movimientos y con el ambiente envolvente. El espacio tiene que ser uno de confianza y seguridad.

Al reconfigurar el paisaje de lo perceptible y de lo pensable, desde el concepto del *arte* –apoyada en lo que otras personas han escrito al respecto en el pasado– y desde la creación de un programa de actividades para instituciones públicas que se dedican a la exhibición de arte contemporáneo –específicamente, en la ciudad de Querétaro–, es que generé nuevas *topografías de lo posible*.

Ahora bien, Claire Bishop, en su libro *Museología radical: o ¿qué es “contemporáneo” en los museos de arte contemporáneo?* (2013) cuestiona el rol político –o apolítico (parcial, pseudo-neutro)– que los museos de arte contemporáneo juegan en la actualidad. Para ella, un museo de arte sólo puede tener una postura política clara si tiene una colección de arte (histórica y objetual) de la cual partir o desde la cual reflexionar o disentir, de lo contrario, afirma, esto no es posible [66].

Ya escribía yo sobre lo problemático que esto resulta hoy en día, puesto que hay un montón de museos de arte contemporáneo en el mundo que no tienen una colección sino que son un *kunsthalle* [40] y entonces, pensando en las opciones para estos museos nos quedaría: o mantenerles como espacios capitalistas de consumo, entretenimiento y ocio, o desaparecerles o modificar una parte de sus prácticas museológicas, introduciendo en su programación actividades como las propuestas por el arte envolvente, que parten de horizontes políticos que redistribuyen y reconfiguran lo perceptible, lo pensable y lo factible, *modificando las coordenadas del mundo común*, en miras a la construcción de otros *universos, imaginarios y realidades posibles*.

Desde esta propuesta, que es filosófica pero también aplicable, la implementación del arte envolvente (no-objetual, transitorio, táctil, kinestésico, sonoro, íntimo, no-lineal) *reterritorializa* desde una perspectiva política los espacios de exhibición del arte contemporáneo –comúnmente dedicados a la presentación de arte objetual (visual y lineal)– *y repiensa el rol del museo público de arte, el arte como categoría que consagra y las posibilidades de quien toma parte*, que son las mismas categorías que la *contemporaneidad dialéctica* toma en cuenta como metodología de análisis histórico y museológica.

Contexto geográfico, sociocultural

Desde luego que los museos de arte contemporáneo podrían desaparecer y también podría crearse una política cultural que impida la creación de más museos públicos de arte en lugares donde ya existan. Esto no porque la cultura no importe sino porque vivimos en un contexto donde los museos de arte siguen respondiendo a las necesidades culturales de un porcentaje mínimo de la población y porque las economías nacionales –imbuidas en la economía global– se encuentran en constante detrimento, haciendo recortes presupuestales a los ministerios y secretarías de cultura, que son quienes principalmente aportan recursos a las instituciones artísticas y culturales, como los museos públicos de arte.

Debo confesar que cuando comencé con esta investigación dudaba sobre la prioridad de tener un museo de arte contemporáneo en una *ciudad secundaria* como Querétaro, habitada por un millón de personas, y que ya contaba con otros espacios públicos dedicados específicamente a la exhibición de arte actual. La ciudad de Querétaro no sólo es secundaria en tanto su tamaño poblacional sino también por su nivel funcional en relación al espacio regional, nacional y global.

Brian H. Roberts, en el libro *Gestionando Sistemas de Ciudades Secundarias* (2015), analiza el término *ciudad secundaria*, ofreciendo un nuevo concepto que ya no sólo considera el tamaño poblacional de la ciudad sino otros factores determinantes como su función, especialidad, logística, importancia comercial y competitividad, además de su capital social y cultural. Las ciudades categorizadas como secundarias son tan diversas –incluido su tamaño poblacional– que Roberts reconoce múltiples factores para definir las como tal.

Las ciudades secundarias por lo general se desarrollan como capitales administrativas, centros de transporte o grandes centros industriales manufactureros o de recursos naturales a nivel subnacional. Muchas son ciudades históricas, creadas por gobiernos coloniales o antiguas dinastías con propósitos administrativos o de desarrollo... Muchas de estas ciudades están ubicadas en intersecciones de transporte o en puertos marítimos o fluviales. Otras son centros administrativos y logísticos para grandes regiones agrícolas o con abundantes recursos naturales. Por lo general, estas ciudades tienen más de 200.000 habitantes. Todas tienen una amplia gama de instalaciones y servicios gubernamentales, culturales, educativos, sociales y de salud. Muchas tienen gobiernos solo para una ciudad, aunque han crecido con rapidez y abarcan grandes áreas urbanas periféricas que colindan con gobiernos locales.

Muchas ciudades secundarias subnacionales desempeñan un papel fundamental en el desarrollo nacional y, en algunos casos, en la economía global, especialmente las ciudades exportadoras... Sin embargo, la mayoría de ciudades subnacionales desempeñan un rol fundamental como nodos y ejes de un sistema y una jerarquía nacionales de centros de servicio y distribución. (Roberts, 2015, pp. 30-31)

Tipología de las funciones urbanas de las ciudades secundarias	
Tipo de función urbana	Descripción
Mercado regional	La ciudad es una fuerza motora en la producción y el intercambio de bienes y servicios en la economía regional local e inmediata.
Centro de servicios	La ciudad ofrece varios servicios públicos, como salud, educación secundaria y superior, y servicios privados, como bancos, empresas y centros de entretenimiento e información, tanto para la comunidad urbana como para la población circundante.
Capital regional	La ciudad es sede de varias instituciones políticas y administrativas regionales y/o nacionales para el territorio donde está situada.
Centro turístico	La ciudad aprovecha su ventaja comparativa (ubicación, recursos naturales, legado histórico, cultura, etc.) para promover actividades relacionadas directamente con el turismo doméstico y/o internacional.
Centro de comunicaciones	Gracias a su ubicación estratégica y al desarrollo de la infraestructura necesaria, la ciudad actúa como una plataforma para el intercambio de personas, bienes e información.
Ubicación económica	La ubicación geográfica de la ciudad (frontera, costa, ciudad-estado) y su estrategia de desarrollo (zona libre de impuestos o de turismo internacional) le otorgan un rol estratégico en la economía regional y global y en los mecanismos de intercambio relacionados.

Fuente: Song (2013), adaptado de Bolay y Rabinovich (2004)

Cuadro 1. Tipologías de las funciones urbanas de las ciudades secundarias de acuerdo a L.K. Song (citadas en Roberts, 2015, p. 37).

Así pues, la mayoría de las *ciudades secundarias* catalogadas por Roberts como tal, son *capitales o centros regionales administrativos de provincias, estados, regiones subnacionales, divisiones y distritos* (2015, p. 39) que a su vez –de acuerdo a su tamaño poblacional– pueden ser categorizadas como *mesociudades* (entre uno y cinco millones de habitantes), *microciudades* (entre 200 mil y un millón de habitantes) o *miniciudades* (menos de 200 mil habitantes). En este sentido, categorizar a las ciudades de Querétaro o Santa Barbara en California, como secundarias no es sólo por la cantidad de habitantes que las habitan –que es significativamente distinta: en la primera habitan poco más de 1 millón de

personas²³ y en la segunda poco menos de 90 mil—²⁴ sino porque ambas cumplen con algunas de las funciones urbanas (cuadro 1), categorizadas por L.K. Song y citadas por Roberts en su libro, y con algunos de los atributos funcionales según Roberts (cuadro 2).²⁵

Atributos funcionales de las ciudades secundarias	
Función	Descripción del rango de funciones
Económica	<ul style="list-style-type: none"> • Centro subnacional primario que desempeña un rol fundamental como división subnacional en la economía nacional o en la subregión más amplia. Es probable que su economía oscile entre el diez y el cincuenta por ciento de la economía de la ciudad más grande del país, dependiendo de la población total del país y el número de ciudades. • Centro subnacional primario de actividad económica involucrado en el comercio, la inversión y el desarrollo interregional subnacional. • Centro subnacional primario de desarrollo manufacturero, energético, turístico o de recursos naturales, que indica la presencia de aglomeraciones industriales con actividades nacionales y algunos mercados internacionales de exportación. • Centro subnacional primario de servicios de empleo y negocios.
Administrativa	<ul style="list-style-type: none"> • Nivel de gobierno con responsabilidad administrativa sobre una subregión geográfica nacional como una provincia, estado, distrito, gran región o municipio metropolitano. • Centro subnacional encargado de la prestación de servicios gubernamentales, como servicios legales, comunitarios, de salud, seguridad y bienestar.
Logística	<ul style="list-style-type: none"> • Importante centro subnacional o subregional para la logística relacionada con el movimiento y transferencia de bienes, servicios, personas y comunicaciones.
Conocimiento y enseñanza	<ul style="list-style-type: none"> • Nivel subnacional secundario de desarrollo de conocimiento y enseñanza, con una universidad o una institución de educación superior reconocida.
Cultura y deporte	<ul style="list-style-type: none"> • Centro de cultura que satisface las necesidades culturales subnacionales y subregionales. Puede incluir centros de culto de religiones nacionales, artes, música y otros eventos culturales relacionados. • Estas ciudades pueden tener un equipo de fútbol de la primera o segunda división nacional.

Fuente: Land Equity International/Brian Roberts (2013)

Cuadro 2. Atributos funcionales de las ciudades secundarias según Brian Roberts (2015, p. 40).

Ahora bien, estaba yo escribiendo sobre la inquietud que me generaba la inauguración de un museo público de arte contemporáneo en la ciudad de Querétaro, donde ya existían otros espacios públicos para la exhibición del arte actual, como el Museo de la Ciudad, el Museo de Arte de Querétaro, la Galería Libertad y el Centro de las Artes de Querétaro —las cuatro instancias gubernamentales a nivel estatal—; la Galería Municipal y siete Casas de Cultura —todas ellas instancias municipales—; y el Centro de Arte Bernardo Quintana Arrijoja —que pertenece a la Universidad Autónoma de Querétaro, que es una universidad pública—. Dicho

²³ Información recabada del último censo del INEGI en 2020.

https://www.inegi.org.mx/contenidos/saladeprensa/boletines/2021/EstSociodemo/ResultCenso2020_Oro.pdf

²⁴ Información recaba de United States Census Bureau.

<https://www.census.gov/quickfacts/fact/table/santabarbaracitycalifornia/POP010220#POP010220>

²⁵ Como por ejemplo, que ambas ciudades aprovechan su ubicación, recursos naturales e historia para promover actividades turísticas y ambas son centros de cultura que satisfacen las necesidades culturales subregionales.

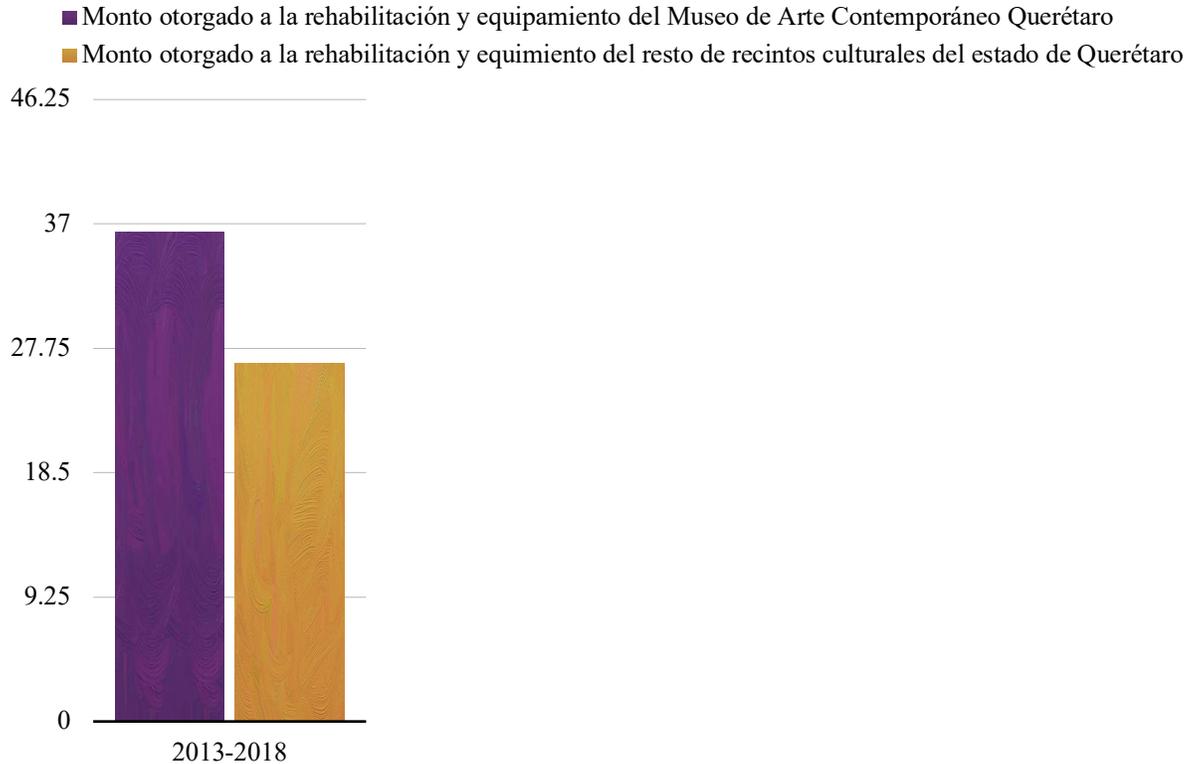
esto, no sólo me parecía innecesario crear un museo de arte contemporáneo en la ciudad sino un descuido hacia las otras instituciones estatales y municipales, por un tema de reparto de recursos –que de acuerdo a la Secretaría de Cultura del estado actual, siempre han sido escasos.

Aún así, a comienzos de noviembre del 2018, el entonces gobernador del estado de Querétaro Francisco Domínguez Servién inauguró el recinto, acompañado por la secretaria de Cultural estatal Paulina Aguado Romero y el director general de Vinculación Cultural de la Secretaría de Cultura General Antonio Crestani. Como director del museo nombraron a Papús von Saenger, quien, hasta entonces, tenía experiencia trabajando en el sector privado del arte contemporáneo –puntualmente en la Fundación Jumex–. El museo abrió sus puertas al público después de dos años de rehabilitación y 36.4 millones de pesos mexicanos invertidos (entre fondos estatales y federales), acompañado de la polémica sobre el proceso de gentrificación que su apertura produciría en un barrio histórico como el de La Cruz.

Yo recuerdo haber ido a la inauguración, que comenzó unas dos horas después de lo esperado por un tema de corte de luz en todo el barrio, y no recuerdo exactamente las palabras ni del gobernador ni de la secretaria de cultura, pero en una nota publicada en el Diario de Querétaro (2018) se lee que *en el acto protocolario se dio a conocer que entre 2013 y 2018, el gobierno federal y el gobierno de Querétaro invirtieron más de 63 millones de pesos en la rehabilitación y equipamiento de recintos culturales del estado como el Museo de la Ciudad, la Galería Libertad, el Museo de Arte de Querétaro, el Centro Estatal de las Artes y el recién abierto Museo de Arte Contemporáneo.*

Si hacemos cuentas y a 63 le restamos 36.4, el gobierno estatal invirtió 26.6 millones de pesos en todos los otros recintos ya existentes del estado (gráfica 1) –aunque en la nota sólo mencionan recintos ubicados en la capital–. Eso indica que el 57.7% de los recursos totales dispuestos a la rehabilitación y equipamiento de recintos culturales del estado de Querétaro, en esos cinco años, fueron dirigidos solamente a la rehabilitación del Museo de Arte Contemporáneo Querétaro. El porcentaje restante (42.3%) fue dedicado al resto de

recintos culturales del estado, que ascienden a 20 y hay entre ellos: bibliotecas, foros, auditorios, casas de cultura y por supuesto, otros museos de arte.²⁶

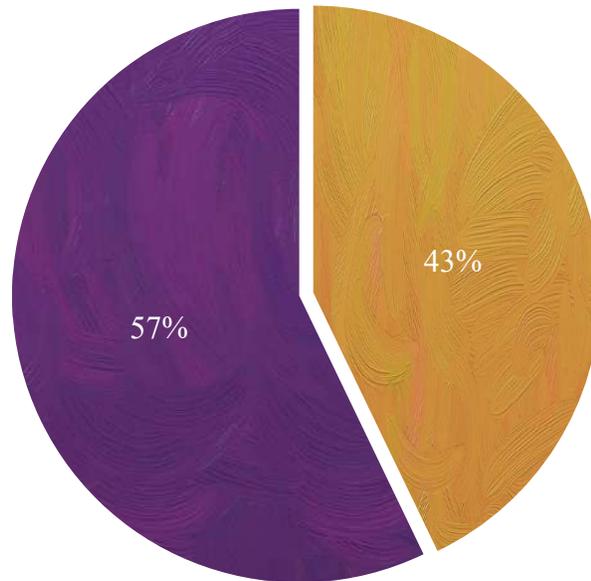


Gráfica 1. Presupuesto otorgado en millones de pesos mexicanos a la rehabilitación y equipamiento de los recintos culturales de todo el estado de Querétaro.

Adicional a esto, si la rehabilitación del edificio de dicho museo comenzó en 2016 y terminó en el 2018, eso significa que del total de la inversión dedicada a la rehabilitación y equipamiento de los espacios culturales, el gobierno estatal repartió el 43.3% del presupuesto en un total de cinco años (del 2013 al 2018), mientras que otorgó el otro 57.7% de los recursos en un plazo de tan sólo dos años al museo de arte contemporáneo (gráfica 2).

²⁶ Lista de dependencias culturales de la Secretaría de Cultura del estado de Querétaro: Biblioteca Pública Plutarco Elías Calles, Biblioteca Pública Querétaro 2000, Biblioteca Pública Carlos de Sigüenza y Góngora, Centro de Arte Emergente, Casa de Cultura El Marqués, Centro de las Artes de Querétaro, Galería Libertad, Jardín del Arte, Fundación Carol Rolland, Museo de la Ciudad, Museo de Arte de Querétaro, Museo de la Restauración de la República, Museo de los Conspiradores, Museo México me Encanta, Museo Histórico de la Sierra Gorda, Museo Comunitario de Pinal de Amoles, Centro Queretano de la Imagen, Centro Nacional de Danza Contemporánea, Centro Cultural Casa del Faldón, Teatro Clandestino Foro G, Museo de Arte Contemporáneo Querétaro.

■ Periodo de 5 años: del 2013-2018 ■ Periodo de 2 años: del 2016-2018



Gráfica 2. Porcentajes de presupuesto repartido en cinco años a todas las dependencias de la Secretaría de Cultura y en dos años, al Museo de Arte Contemporáneo Querétaro.

Es un hecho que la administración estatal (actual y pasada) tiene actitudes aspiracionales para que la ciudad de Querétaro deje de ser una *ciudad secundaria* y se transforme en una ciudad primaria. Para que esto suceda, hay que realizar acciones en distintos sectores, entre ellos, el cultural, abriendo espacios “de punta”, innovadores, a la vanguardia –en su *concepción estratégica* [71]–, como lo es tener un museo de arte contemporáneo en la ciudad. Pero en esta actitud aspiracional, las personas que gobiernan dejan a un lado a un gran porcentaje de la población que no será beneficiado por tener un museo de este tipo y mucho menos, en una ciudad donde ya existen al menos otros seis espacios cuya función es similar y no están siendo económicamente atendidos como el museo en cuestión.

En aquel entonces, cuando comencé esta investigación este era mi análisis del contexto sociocultural de la ciudad, mismo que continua vigente. A ese análisis se le suman otras cuestiones que fueron sucediendo con el museo en sus siguientes cinco años de gestión, entre ellas el despido injustificado de Papús y una de sus colegas, por parte de la actual secretaria de cultura Marcela Herbert Pesquera, y otras prácticas de violencia institucional, derivadas de la actual administración de la Secretaría de Cultura estatal.

Todo esto lo menciono porque ese es el telón sobre el cual realicé mi aplicación y similar a Claire Bishop, dudo también que este museo tenga una postura política social, más allá de la agenda del partido político en turno –de derecha, elitista, clasista y conservador–, que es el mismo partido que gobernaba cuando inauguraron dicho museo. Hoy por hoy el lema del gobierno estatal es “llevar (o elevar) a Querétaro al siguiente nivel” y es replicado por la Secretaría de Cultura estatal, que en todo momento habla de “llevar a la cultura al siguiente nivel”.

En alguna ocasión tuve la oportunidad de estar en frente de la actual secretaria de cultura estatal y su equipo de trabajo, comentándoles lo problemático de esta frase y preguntándoles si con ella se referían a querer ser como otros países en Europa o Norteamérica, que si esa era su aspiración. Su respuesta fue afirmativa. Por lo que la frase ya no sólo es aspiracional sino también clasista, viendo lineal y direccionalmente hacia una cultura blanca, europea, occidental –que es mejor– y al arte como bella arte –que es alta cultura.

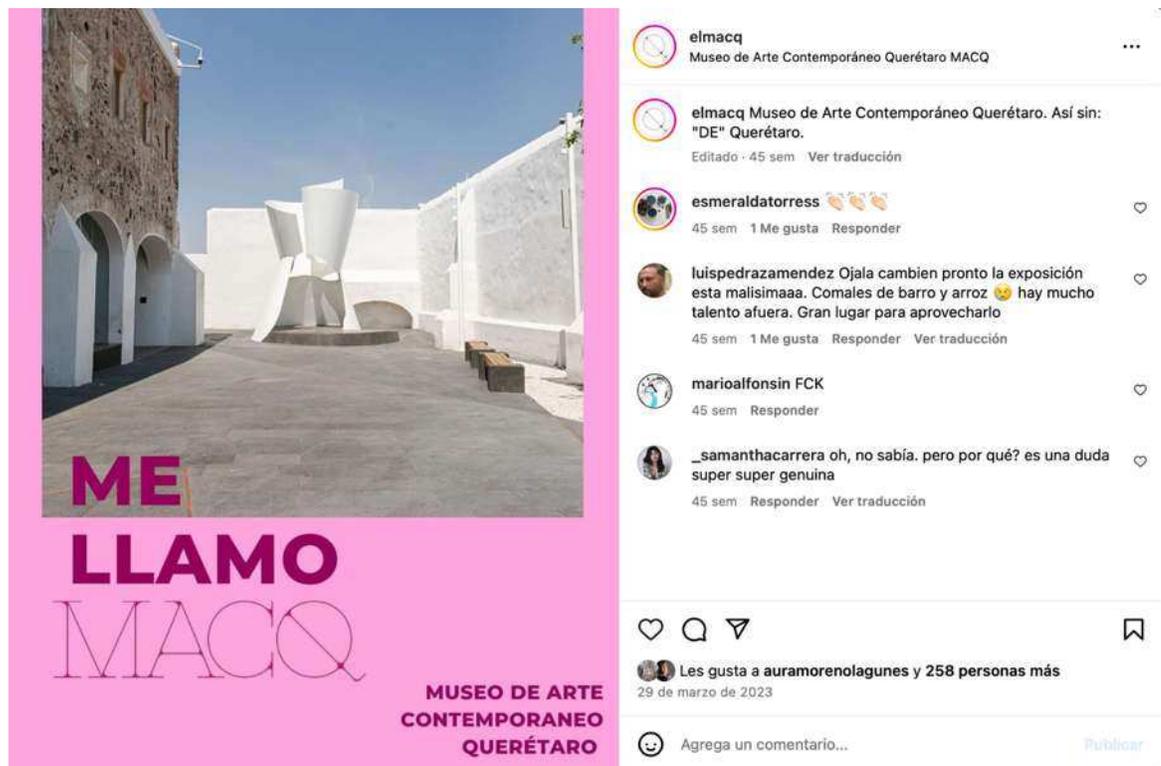


Imagen 2. Impresión de pantalla de la publicación del Museo de Arte Contemporáneo donde 5 años después de su apertura, hace hincapié en que su nombre va sin la preposición “de”.

Y así, la Secretaría de Cultura estatal y la gente que trabaja en ella, inscriben sus acciones de “elevar la cultura al siguiente nivel” al proyecto de modernización del actual gobierno del estado, dejando de fuera a poblaciones históricamente marginadas –por pertenecer a una “baja cultura”–, apoyando la creación de espacios culturales como el museo de arte contemporáneo, elitistas y clasistas. En su aspiracionismo, el Museo de Arte Contemporáneo Querétaro se hace llamar como otros museos de arte contemporáneo, particularmente en países angloparlantes (Museum of Contemporary Art Santa Barbara, San Diego, Los Angeles, Australia, Toronto), omitiendo la preposición “de” (*of* en inglés) negando cualquier tipo de pertenencia (imagen 2).

La aplicación

En principio había planeado realizar veinte encuentros de exploración sensorial en el Museo de Arte Contemporáneo Querétaro, pues en mi primera planeación había considerado integrar un equipo de trabajo multidisciplinario de cuatro personas: una con formación en expresión corporal desde las pedagogías críticas latinoamericanas; otra, con experiencia en circo y trabajo social; una persona más que era compositora e intérprete musical; y yo, con formación en historia del arte occidental y filosofía, también occidental.

Apliqué a un fondo de apoyo federal a finales del 2022, ingresando el proyecto de arte envolvente –escueto entonces, mucho menos sólido que ahora– a la plataforma del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA) de la Secretaría de Cultura nacional, que daba resultados hasta junio de 2023. La espera fue larga y la respuesta decepcionante: el proyecto no recibió el apoyo. Participé entonces en otra convocatoria, ahora privada, del Patronato de Arte Contemporáneo (PAC), que daba resultados en un par de meses, pero tampoco nos otorgaron el apoyo.

Así que hablé con la gente del equipo multidisciplinario, con cuyos nombres había aplicado a las convocatorias, y les expliqué que yo sí o sí tenía que realizar las aplicaciones, pero que entendía que no quisieran participar porque no había fondos. Una de ellas estaba por mudarse de Querétaro, por lo que me dio las gracias, y otra de las personas me dijo que sin dinero, mejor no. Esto último es totalmente entendible; no hubiera querido pedirles su ayuda por el simple “amor al arte” –dando continuidad a la precarización laboral en el ámbito

artístico—, pero hubo una de ellas que me dijo que sí participaba aunque no hubiera dinero; en parte porque el proyecto le parecía interesante y con la condición de que yo me encargara de toda la logística administrativa de conseguir los espacios, los materiales, de la difusión en redes, de la comunicación con las instituciones y del registro de los talleres. Y así fue, yo me encargué de todas esas cuestiones y ella me acompañó a cinco de los seis encuentros que realicé, a veces como facilitadora y otras veces, como participante.

Al final decidí no hacer todos los eventos en el Museo de Arte Contemporáneo Querétaro (MACQ), optando por una mayor diversificación. Así que además de ese espacio, aplicamos las sesiones de sonoridad y movimiento en el Centro de las Artes de Querétaro (CEART) —que es un recinto estatal dedicado a la formación de artistas y a la exhibición de arte actual— y en el Centro de Arte Bernardo Quintana Arriola (CABQA) de la Universidad Autónoma de Querétaro. Resalto que estos tres lugares se encuentran ubicados en el centro de la ciudad, como el resto de los museos y galerías que ya he mencionado [102]. Los únicos espacios públicos dedicados a la promoción cultural que se encuentran en la periferia de la ciudad son las casas de cultura, ubicadas cada una en una de las siete delegaciones —pero allí no fuimos.

Sobre el proceso de preproducción, producción y postproducción de la parte aplicada del proyecto, estuve a cargo de toda la organización de las sesiones, desde solicitar los espacios; gestionar la comunicación con las instituciones, colaboradores y participantes; elaborar el contenido de las actividades; conseguir los materiales; hacer el registro y edición fotográfica y audiovisual de cada sesión; y sistematizar los datos obtenidos; hasta comprar la fruta, el pan, las galletas y el agua que ofrecimos como aperitivos.

Desde el departamento de comunicación y difusión, estuve a cargo del diseño gráfico, incluyendo la toma de las fotografías que se usaron para la difusión; realicé el diseño de los carteles impresos, de los *flyers* para redes sociales (imagen 3) y de los *banners* para páginas web; y gestioné que la universidad los imprimiera y entregara a tiempo para comenzar con la difusión de los talleres cuatro semanas antes.



Imagen 3. Flyers para la difusión de los eventos para redes sociales.

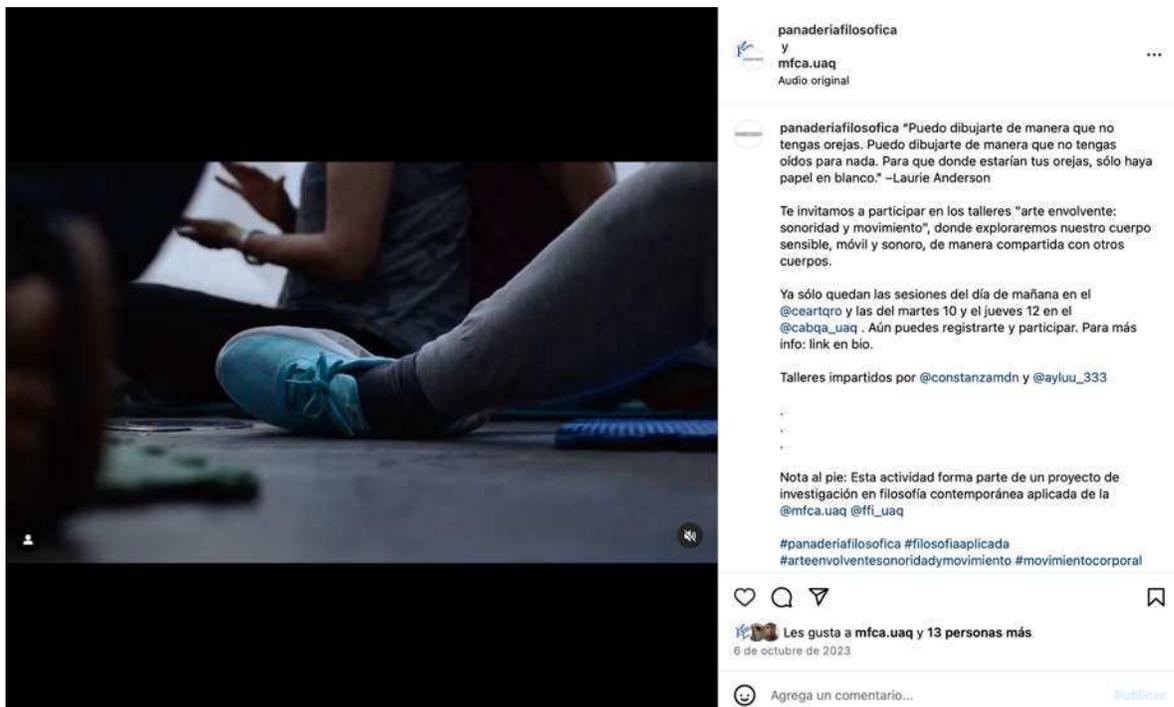


Imagen 4. Reel y copy de difusión de talleres, publicados en Instagram.

A su vez estuve a cargo de la difusión del proyecto desde mis redes sociales personales, pero también en la página web y redes de un proyecto colectivo en el que participo, llamado Panadería Filosófica, buscando así tener mayor alcance. Estuve en constante comunicación con el equipo de difusión tanto del MACQ como del CEART y de la Maestría en Filosofía Contemporánea Aplicada, solicitando y asegurando que promovieran los talleres desde sus redes y que la información de los mismos fuese la acordada [155]. Redacté también las descripciones que acompañaban cada una de las publicaciones (imagen 4).

A su vez, realicé el registro fotográfico de cinco de las sesiones. Esto último fue un gran reto, dado que facilitar y fotografiar son dos tareas distintas y ambas requieren de una concentración particular. Sin embargo, necesitaba realizar el registro fotográfico, no sólo para tenerlo como evidencia visual de los talleres, sino también para darle difusión al proyecto y poder aplicar a becas futuras, teniendo como base dicho registro. Adicional a la fotografía, realicé y edité un par de videos para difundir los talleres, mismos que tuvieron un mayor alcance en términos mediáticos: uno de ellos alcanzó 372 reproducciones y el otro 490 desde mi cuenta personal de Instagram; mientras que en las redes de Panadería Filosófica y la maestría alcanzaron 575 reproducciones.

Adicional a esto, realicé el formulario de inscripción a los talleres en Google Forms, difundiéndolo entre personas conocidas, en redes sociales y desde los carteles impresos. Una vez que las personas se inscribieron, di seguimiento a su registro por correo electrónico, a través de recordatorios de las fechas, horarios y lugares de los talleres vía MailChimp. Ya terminada la aplicación, sistematicé los datos cuantitativos recuperados a través del formulario, como las edades de las personas participantes, sus intereses en participar en los talleres, así como las relaciones de parentesco de las personas que asistían con menores de edad.

Desde el departamento creativo y de planeación, el plan de trabajo final lo elaboré junto con Aylen. No obstante, realicé un plan previo antes de juntarme con ella, pues nuestro acuerdo –dado que no recibiría ningún pago a cambio– había sido que ella solamente colaboraría en la facilitación de los talleres y yo me encargaría del resto de las tareas de gestión, comunicación y creación. Desde este acuerdo, elaboré una primera planeación con fechas y horarios posibles, que se fueron adaptando de acuerdo a la disponibilidad de ambas,

pero que mantuvieron la propuesta inicial: 6 encuentros, 3 espacios, 2 sesiones (una de movimiento y otra de sonoridad) en cada recinto, de una duración de entre 2 y 2.5 horas, repartidos en dos semanas durante el mes de octubre.

Respecto a las actividades, la mayoría de mis propuestas se mantuvieron; aquellas que modificamos fueron las siguientes: “figuras en el espacio” |128| y “representando paisajes” |128| en la sesión de movimiento en el MACQ, puesto que asistirían niñas y niños. Otras de las propuestas de contenido de Aylén fueron: la actividad de exploración ósea y articular |116| y la actividad de tensión y distensión del cuerpo |118| desde la *Eutonia* de Gerda Alexander; ambas actividades fueron aplicadas en el CEART. Fue idea suya también pedir permiso para habitar los espacios de exhibición del CABQA –en lugar del patio central–, que fue maravillosa, modificando enteramente el entorno arquitectónico de la propuesta inicial. Aylén también modificó la actividad de los cuerpos mágicos |141|, de la cual yo sólo había pensado el texto de *El Banquete* de Platón y en una actividad con telas, pero ella le dio un giro con el nombre (“cuerpos mágicos”) y la utilización de imágenes de referencia y hojas y colores para expresar el cuerpo mágico imaginado a través del dibujo.

De los seis encuentros que presentamos, facilité cuatro y co-facilité dos, pues en tres de los encuentros Aylén apoyó como participante. El hecho de que ella participara en ciertas sesiones enriqueció el proyecto, puesto que al finalizar cada sesión conversábamos sobre la misma, observando qué puntos podrían mejorarse, qué había funcionado y por tanto se quedaba y qué no. Desde este ejercicio dialógico, cada nuevo taller se enriqueció no sólo desde la experiencia de quien facilita sino también desde quien actúa como participante.

Adicional a estos talleres, Aylén y yo realizamos una prueba piloto un mes antes de la primera sesión de arte envolvente, a inicios de septiembre. La prueba la hicimos con un grupo de improvisación de contacto a quien ella daba clases en el Centro de las Artes de Querétaro, en el salón de danza. En dicha ocasión asistieron un total de diez personas, cuyas edades oscilaban entre los 19 y 40 años. El tipo de taller que activamos fue uno de sonoridad, experimentando con los sonidos de objetos diversos, cotidianos (como sonajas, velcros, piedras, frascos rellenos), así como con la voz y el cuerpo en movimiento de las personas participantes y con la resonancia del espacio.

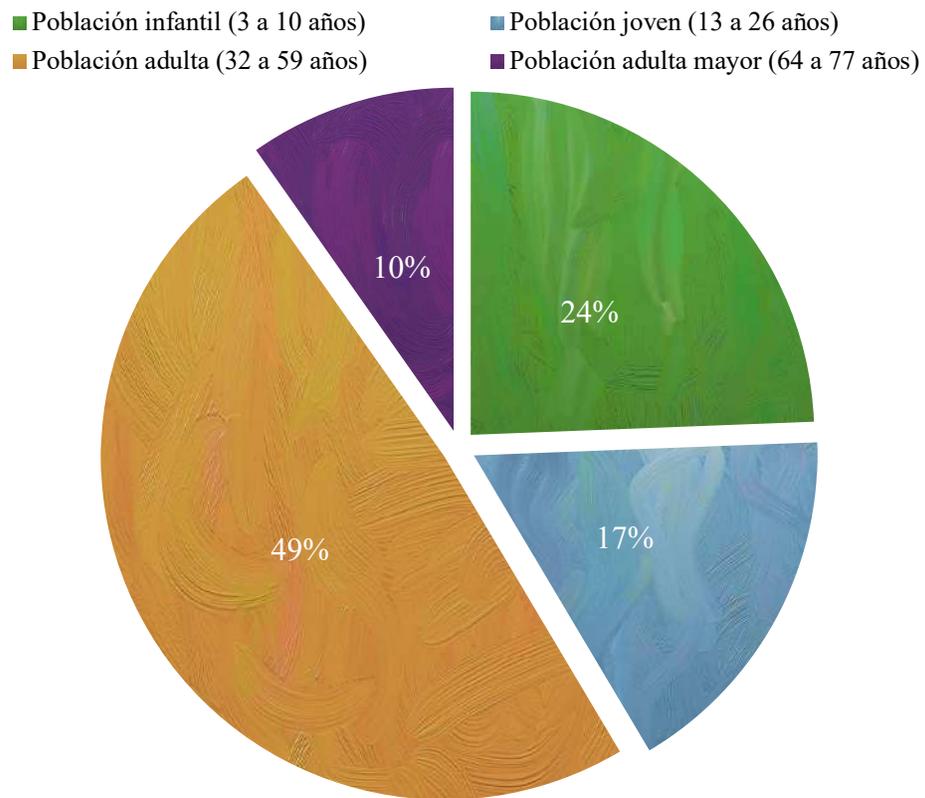
Esta prueba fue de mucha ayuda para el planteamiento aplicado, pues a través de ella puse en práctica algunas de las actividades que ideé para la sesión de sonoridad, nuevamente analizando qué sí funcionaba y qué no. Por ejemplo, a lo largo de la hora y media que duró la sesión, fui siguiendo una curva de intensidad de menor a mayor grado, suavizándola nuevamente al final. Pero en ese momento, Aylen entró en acción y comenzó a elevar la tensión sonora nuevamente, de manera que muchas de las personas se disociaron de la actividad y no lograron volver a conectar. Esto último lo sé porque lo platicamos al final de la sesión en el círculo de reflexión. Aylen y yo lo conversamos días después y acordamos que la intensidad, tanto de los movimientos como de los sonidos, tenía que sí llegar a un punto máximo de intensidad pero luego tenía que volver a la suavidad y terminar allí.

Sobre los encuentros, como ya mencionaba, los dividí en tres, aplicando dos en cada uno de los espacios elegidos (MACQ, CEART, CABQA): una sesión de sonoridad y una sesión de movimiento corporal en cada lugar. Las fechas y los horarios de aplicación fueron variados. De esa manera, pensé, que quien no podría asistir de 16 a 18 hrs entre semana, podría hacerlo los sábados de 10 a 12.30 hrs o más tarde entre semana, de 18 a 20 hrs. Los horarios de 16 a 18 hrs y de 10 a 12.30 hrs fueron pensados para que niñas y niños pudieran asistir, mientras que el de 18 a 20 hrs fue pensado para personas que laboran y salen de trabajar por la tarde. Independientemente de esto, a algunos de los eventos llegaron pocas personas.

Como mencionaba líneas atrás, la difusión consistió en la realización de carteles, *flyers* y *reels* y un formulario de registro, que compartí entre personas conocidas, redes sociales y en carteles impresos que distribuí en la Facultad de Filosofía, la Facultad de Artes y en algunos museos y cafés del centro de la ciudad. Además, el MACQ y el CEART hicieron su propia difusión desde sus redes sociales, atrayendo a no más de 3 personas a todos los eventos.

Hago la observación de que de las dos las personas que se enteraron del taller desde las redes del museo y asistieron a una de las sesiones en el MACQ, la persona adulta esperaba otra cosa. Cuando su sobrino de 10 años nos compartió que él nunca había estado en ese museo, su tía se mostró avergonzada por el hecho y nos comentó que precisamente por eso lo había traído a esta actividad: para acercarlo a la cultura. La sesión a la que fueron fue la

de movimiento –en la que comencé criticando al museo como espacio elitista y excluyente de las poblaciones infantiles [127]– y aunque en algunas de las fotos ella se ve contenta y su sobrino sí que se la pasó bien –proponiendo movimientos y participando desde las ganas de hacerlo–, no volvieron a la siguiente sesión de sonoridad, a la cual ya se habían inscrito. Desde luego esto pudo haber sido por un montón de otros factores más, como que se les hizo tarde o se enfermaron, pero la corporalidad de ella a lo largo de la sesión era de incomodidad. Quizás esperaba otro tipo de sesión, más “artística” o disciplinaria y menos política o libre.



Gráfica 3. Porcentajes de personas asistentes a los talleres de arte envolvente, divididas en poblaciones etarias.

En total se inscribieron 45 personas (incluyendo menores) a diferentes actividades y horarios –varias se inscribieron a más de una actividad–, de las cuales 6 nunca asistieron a ninguna de las actividades a las que se inscribieron. Hubieron más de 30 cancelaciones y 6 personas asistieron a una de las actividades sin haberse inscrito de antemano. Participaron 11 personas de entre 3 y 13 años (con una moda de participación de 5 y 6 años), que fueron inscritas a las actividades por sus madres o tías. En el total de las actividades participaron 40 personas de

entre 3 y 77 años, con una media de 32 años y una moda de 26, 34 y 39 años (gráfica 3). 23 personas asistieron en pares o en grupos y 17 asistieron solas.

Es importante resaltar el tema de las diferencias de las edades. En principio yo buscaba generar un espacio multigeneracional, donde personas chicas y mayores pudieran interactuar, dentro de un espacio lúdico y de cuidado. En general, la propuesta funcionó, pero sí hay cuestiones que reflexionar al respecto, como por ejemplo, el tipo de lugar al que introduje una población “inadecuada” para el comportamiento que se espera de las personas visitantes por parte de la institución.

Por ejemplo: a las sesiones donde más niñas y niños asistieron fueron a las presentadas en el museo de arte contemporáneo, no por un tema de que el espacio sea receptivo a estas edades y haya construido un público de antemano, sino más bien (creo yo), que tuvo que ver con que el horario (de 16 a 18 hrs) era el más amigable para la población infantil. No obstante, al ser éste el museo de arte contemporáneo, con obras escultóricas en el patio –que fue donde realizamos las actividades– resultó un problema cuando las niñas y niños de entre 3 y 6 años comenzaron a correr y a gritar y a meterse por entre los postes delimitadores. Fue tal la llamada de atención que tanto el personal del museo como el de seguridad estaban atentos a nuestros movimientos, a si una niña iba a echarse a correr o un niño hablaba fuertemente. Esto desde luego fue incómodo y no pensaría en volver a repetirlo.

En contrapunto, otro lugar al que asistieron niñas y jóvenes fue al Centro de las Artes de Querétaro, en un horario de 10 a 12.30 hrs, los días sábado, donde su presencia fue mucho más acorde a lo que yo esperaba ofrecerles. En este espacio pudieron correr, saltar, gritar, moverse libremente, deslizarse, etcétera. Desde el comienzo, las dos niñas que asistieron a la sesión de movimiento, una de 5 y otra de 6 años, eligieron que participarían en el primer ejercicio rompehielos, pero que luego de eso ellas jugarían mientras la madre de una y el padre de la otra participaban en las actividades. Esto desde luego también es importante, porque no es objetivo de esta propuesta obligar a las personas a participar si no quieren hacerlo. Por otro lado sí es un objetivo que las personas que se encuentran maternando o paternando puedan participar en las actividades, aún llevando a sus hijas e hijos, teniendo la seguridad de que están en un espacio de cuidado.

En definitiva, las experiencias de haber abierto el espacio a personas de menos de 13 años fueron muy distintas entre el MACQ y el CEART. El MACQ, aún estando en la parte de afuera del museo (en el patio), es un recinto que no está pensado para las necesidades de niñas y niños, simplemente no les toma en cuenta. Por su parte, el salón de danza del CEART, es un espacio amplio, con piso de duela, cerrado y resguardado, donde esta población es bienvenida, siempre claro, desde el cuidado y el acompañamiento adulto. Desde esta reflexión, el museo de arte contemporáneo queda descartado en un futuro como un espacio para realizar las actividades de arte envolvente con una población infantil.

Aclarado esto sobre la preproducción, producción y postproducción y sobre el mosaico de edades de las personas participantes en los talleres, a continuación presento la relatoría de cada una de las sesiones, presentadas en orden por cada uno de los lugares donde realicé la aplicación: primero el Centro de las Artes de Querétaro, después el Museo de Arte Contemporáneo Querétaro y por último, el Centro de Arte Bernardo Quintana Arrijoja.

Relatoría detallada de cada sesión de exploración sensorial aplicada.

Centro de las Artes de Querétaro: sesión de movimiento corporal.

Día de activación: sábado 30 de septiembre de 2023

Espacio: Salón de danza Facilitadoras: Aylen Corin y Constanza Medina

Actividad rompehielos: Presentación de nombre

Pedimos a las personas participantes que realizáramos un círculo para poder conocernos mejor y aprender nuestros nombres, para así, poder nombrarnos. Para ello, pasamos una pelota grande de pilates de persona en persona –usamos esta pelota en lugar de la tradicional pelotita tejida o *juggling ball*, pues había dos niñas de 5 y 6 años presentes y la manipulación puede llegar a ser difícil–. En una primera ronda, cada persona pronunciaría su nombre, bien fuerte, para que el resto le escucháramos.

Indiqué que teníamos que poner especial atención de quién venía y a quién iba la pelota, porque una vez terminada la primera ronda, la lanzaríamos a la misma persona pero esta vez pronunciando su nombre. Si alguien olvidaba el nombre o a quién

tenía que lanzarle la pelota, todo el grupo inclinaría su torso hacia delante, generando un movimiento de péndulo con la cabeza; se valía soplarle a la persona en el enredo para salir de éste. Habremos hecho esta ronda unas 6 veces más, hasta que el movimiento se percibió fluido (encontrado un ritmo constante) y una vez que ya habíamos memorizado el nombre de todas las personas del grupo.

Actividad 1: Exploración ósea y articular

Le pedimos a las personas participantes que eligieran una pareja para trabajar y decidieran quién haría la exploración y quién pondría el cuerpo para ser explorado. A quien hubiera elegido la segunda opción, le pedimos que se recostara sobre el piso, relajando su cuerpo tanto como pudiera. A la persona que eligió la opción de explorar, le pedimos que observara el cuerpo de la persona recostada, su postura y corporeidad. La siguiente indicación fue que comenzaran a explorar los pies de la persona recostada, “buscando” sus huesos. Pasamos de los dedos de los pies al empeine, al tobillo, a todo el pie y luego al talón. Pronunciamos en voz alta las siguientes preguntas: *¿qué posibilidades de movimiento articular y óseo tiene ese cuerpo?, ¿qué calidades de movimiento podemos encontrar al mover el cuerpo desde el hueso, desde la articulación?*

Continuamos con la exploración ósea y articular hacia las piernas, pasando por las rodillas, siempre bajo la misma consigna: buscar los huesos, sentirlos, y desde la articulación y el movimiento óseo, explorar la movilidad del cuerpo de la persona recostada. Pasamos a los huesos de las manos, la muñeca, el antebrazo, el codo, el resto del brazo, hasta llegar al hombro, buscando los huesos y su movilidad articular (imagen 5). Por último, pasamos al cuello y a la cabeza. Buscamos las vértebras cervicales, para luego poner sobre las manos de la persona exploradora el cráneo de la persona recostada. Si sentían que la persona lograba soltar todo su peso en las manos, les pedimos que exploraran su posibilidad de movimiento, de flexión; de lo contrario, la exploración tenía que ser más cautelosa, más suave.



Imagen 5. Actividad de exploración ósea y articular. Sesión de arte envolvente: movimiento, Centro de las Artes de Querétaro. FOTO: Constanza Medina 2023.

Actividad 2: Girar en el suelo individualmente y con ayuda

Una vez que la exploración terminó, les pedimos a ambas personas que se despidieran del momento. A las personas recostadas, les indicamos que intentaran mover su cuerpo, no de manera muscular sino ósea y articular, tal como su cuerpo había sido movido minutos antes y que así, desde esa memoria, buscaran la posibilidad de girar.

Después de unos minutos realizando este movimiento, les pedimos a las personas de pie que contribuyeran con el movimiento desde la sugerencia, es decir, sugerirle al cuerpo recostado desde una caricia hasta un jalón suave, hacia donde moverse. Pasados unos minutos, les pedimos a las personas que estuvieron girando que se mantuvieran en quietud un momento y cuando estuviesen listas se incorporaran. Una vez que esto sucedió, cambiamos de roles y repetimos ambas actividades: la de la exploración ósea y articular y la de girar en el suelo individualmente y con ayuda.

Actividad 3: Tensión y distensión del cuerpo en grupo

Para la siguiente actividad, les pedimos a las personas participantes que se dividieran en grupos de tres. Aylen hizo una pequeña explicación sobre el concepto de *eutonía* de Gerda Alexander, que tiene que ver con la posibilidad que tienen algunos animales de pasar de una postura distendida a una llena de energía, como por ejemplo: los gatos que saltan un muro para luego recostarse encima de éste. Desde esta idea de tensión y distensión, les pedimos a las personas que una de ellas fuera el cuerpo que tensa y destensa, y las otras dos fueran quienes sostuvieran a ese cuerpo en tensión y distensión. Cambiamos de roles dos veces más, para que cada persona pudiese experimentar el ser sostenida desde una calidad de movimiento que variara en cada momento.



Imagen 6. Actividad de tensión y distensión. Sesión de arte envolvente: movimiento, Centro de las Artes de Querétaro. FOTO: Constanza Medina 2023.

Para cerrar la actividad, les pedimos que transitaran el espacio y que si se encontraban con otra persona en ese transitar, se movieran desde la tensión y la distensión del cuerpo, sosteniendo y siendo sostenida y sostenido, variando así las posibilidades de estar en movimiento en relación a otro cuerpo (imagen 6).

Actividad 4: Movimiento acompañado de sonido

Les pedimos a las personas que se separaran en parejas y de pie, espalda con espalda, comenzaran a vibrar. *¿Qué pasa si ese movimiento de vibración lo acompañamos con un sonido?* preguntamos. Les pedimos entonces que realizaran otros movimientos distintos además de la vibración –como mover sus hombros, sus escápulas, su espalda entera– y que acompañaran esos movimientos con su voz, intentando dialogar entre sí. De manera orgánica, las personas despegaron sus espaldas y comenzaron a moverse conjuntamente desde la tensión y la distensión, acompañando ese movimiento con sonidos vocales. Para cerrar la actividad, les pedimos que fueran despidiéndose poco a poco de ese otro cuerpo con quien habían entrado en diálogo (desde el contacto corporal) y cuando estuvieran listas y listos eligieran un lugar del salón para sentarse o recostarse.

Círculo de reflexión

Les pedimos a las personas participantes que se sentaran formando un círculo, para compartir impresiones. Algunas personas compartieron la dificultad que sintieron en confiar en otra persona a quien no conocían antes y lo rico de poder hacerlo, de *poder soltar el cuerpo en un espacio seguro y de cuidado* como éste. Intercambiamos percepciones sobre la posibilidad de establecer diálogos con otras personas más allá del lenguaje verbal. Una persona de 64 años mencionó que se iba *llena de magia*, que este espacio le había parecido un *encuentro mágico* con otras personas. Otra persona, en sus treintas, nos contó sobre su experiencia de *transitar su cuerpo desde otro lugar distinto al plano intelectual, ya no desde la razón sino desde lo sensorio*.

Tiempo de la sesión: 2.5 hrs de 10:00 AM - 12:30 PM.

Lista de personas participantes

. María Aguilar	64	. Marité de Agüero	–
. Gabriela Ávila	64	. Raul Ruiz	39
. Cecilia Navarro	34	. Helena Ruiz	6
. Layla Camacho	5	. Sara Gutiérrez	36
. Alejandra Pesquera	59	. Carolina Miranda	26

Centro de las Artes de Querétaro: sesión de sonoridad.

Día de activación: sábado 7 de octubre de 2023

Espacio: Salón de danza Facilitadora: Constanza Medina

Actividad rompehielos: Presentación de nombre

Les pedí que realizáramos un círculo para poder conocernos mejor y aprender nuestros nombres, para poder nombrarnos entre sí. Para ello, les dije que iríamos pasando una pelotita tejida (*juggling ball*) de persona en persona, no sin antes haber hecho contacto visual. En una primera ronda, cada persona pronunciaría su nombre, bien fuerte, para que el resto le escucháramos.

Indiqué que teníamos que poner especial atención de quién venía y a quién iba la pelotita, porque una vez terminada la primera ronda, lanzaríamos la pelotita a la misma persona pero esta vez pronunciando su nombre. Si alguien olvidaba el nombre o a quién tenía que lanzarle la pelotita, todo el grupo inclinaría su torso hacia delante, generando un movimiento de péndulo con la cabeza; se valía soplarle a la persona en el enredo para salir de éste. Hicimos esta ronda unas 6 veces más, hasta que el movimiento se percibió fluido (encontrado un ritmo constante) y una vez que ya habíamos memorizado el nombre de todas las personas del grupo.

Actividad 1: Exploración del espacio sonoro, voz y objetos

En el mismo círculo de integración, les pedí que eligieran una posición cómoda (sentada o acostada), cerraran los ojos y comenzaran a hacer sonidos con el cuerpo; se

escuchaban palmadas, fricciones de partes del cuerpo entre ellas, la voz: *mmmm mmmmm, aaaaaa...* Posteriormente fui colocando en frente de cada integrante una botella de vidrio rellena de agua y dos objetos diversos de madera. Coloqué también una serie de objetos de madera en el centro del círculo.

La siguiente indicación fue que abrieran sus ojos. Les dije que encontrarían en frente de ellas los tres objetos que había colocado, explicándoles que la botella rellena de agua era para tranquilizarse y tener un espacio sonoro suave –si es que encontraban que la producción de sonido grupal era muy intensa–, y que el uso que había pensado para la botella era colocarla sobre una de sus orejas y hacer movimientos pendulares con el cuello, para así mover el agua dentro y poder escuchar su movimiento. Les invité también a explorar los otros dos objetos de madera que tenían en frente y les invité a transitar por el espacio si lo quisieran hacer, de lo contrario, podrían quedarse sentadas y acostados. Les indiqué que además de los dos objetos de madera que tenían en frente, había otros más en el centro del círculo, que podían tomar cuando quisieran.

Una vez activada la acción, algunas de las personas comenzaron a jugar con las botellas de agua y ponerle atención a su sonido. Después hubo quienes comenzaron a explorar la sonoridad de los tres objetos que tenían frente –los dos de madera y la botella de vidrio con agua–, juntos; algunas de ellas se recostaron, otras dos comenzaron a jugar entre ellas y alguien más comenzó a transitar el espacio. Fui agregando a los objetos piezas de metal (campanillas, platos, vasos, cuencos), repartiéndolos por todo el piso del salón. Sin dar ninguna otra indicación, las personas comenzaron a explorar esos objetos también, pues estaban a su alcance y disposición.

Me acerqué a cada una de las personas y les dije que continuaran produciendo sonidos, pero que ahora no hicieran un sonido más hasta que el primero que hubieran producido se disipara por completo. Esto propició un ambiente sonoro más suave y pausado. Fui retirando los objetos de madera y de metal, mientras iba agregando objetos de cristal (botellas y frascos), algunos de ellos rellenos de bellotas y otros de piedras y canicas. Algunas de las personas se sintieron con tal libertad, que abrieron los frascos y comenzaron a explorar con las piezas que estaban dentro, generando sonidos con

ellas. El espacio sonoro fue cambiando dependiendo de los objetos que estaban disponibles: de madera, metal o vidrio.

Actividad 2: Composición y escucha

Mientras exploraban los objetos colectivamente, me acerqué a dos de las personas participantes para preguntarles si querían escuchar o generar sonidos; ambas eligieron que querían generar sonidos, por lo que les pedí que tomaran un sólo objeto con el cual hacerlo, explicándoles que además podían hacer sonidos con su cuerpo entero en interacción con el espacio arquitectónico. A las otras dos personas del grupo, les pedí que eligieran un lugar en el espacio, adoptando una posición que les fuera cómoda, pues en ese momento les tocaba ser quienes escucharan a quienes produjeran los sonidos.

Fui retirando el resto de los objetos del espacio, hasta que sólo quedaron aquellos en las manos de las dos personas que compondrían el paisaje sonoro. Durante unos minutos, las personas recostadas, en quietud, escucharon los sonidos producidos por las otras dos. Pasados esos minutos, me acerqué a las personas recostadas para indicarles que cambiaríamos de roles y que ahora ellas compondrían un paisaje sonoro, para ser escuchado por las otras dos personas, que ahora tomaban el rol de quien escucha. Las indicaciones fueron las mismas que al principio, terminando la actividad en silencio.

Actividad 3: Exploración del espacio arquitectónico

Una vez que terminamos la actividad anterior, les pedí que hiciéramos un círculo para intercambiar percepciones sobre cómo había sido la experiencia de generar sonidos y de escucharlos, a lo que una de las personas (quien primero compuso y luego escuchó) nos compartió que *no se imaginaba que la resonancia de los materiales con los que interactuaba fuera tal y por tanto, ella hacía movimientos fuertes para asegurarse de que se escucharan, pero que al experimentar ser quien escucha, se dio cuenta de lo fuerte que los sonidos y las vibraciones se sentían y que por tanto, ahora reconocía que los movimientos fuertes no eran del todo necesarios.*

Dada esta maravillosa reflexión, les pregunté qué les parecía si cada persona exploraba la sonoridad de una de las superficies del espacio arquitectónico que

habitábamos: la duela, el espejo con marco de madera, la puerta de madera con vidrio esmerilado y los tubos de madera de las barras para danza, colocados sobre las paredes por soportes de metal, y el resto escucharíamos. Me dijeron que sí, una de las personas eligió los tubos de madera, otra el espejo, otra la duela y la cuarta decidió que no participaría generando sonidos, que solamente escucharía. Le dije que estaba bien si no quería hacerlo, tomando yo su lugar para explorar la puerta de madera con vidrio esmerilado.



Imagen 7. Actividad de exploración del espacio arquitectónico. Sesión de arte envolvente: sonoridad, Centro de las Artes de Querétaro. FOTO: Constanza Medina 2023.

Les indiqué que podían tomar un objeto para interactuar con la superficie elegida y que compusieran un paisaje sonoro con un principio y un final, indicándonos cuando éste hubiera terminado. La primera persona que pasó eligió una de las botellas de cristal con agua dentro y exploró la superficie del espejo con el marco de madera. Mientras, el resto de las personas pegábamos la oreja a las diferentes superficies, experimentando la sonoridad que se generaba entre la botella de cristal, el espejo y el tipo de movimiento realizado (imagen 7).

La segunda persona eligió una canica para interactuar con los tubos de madera para danza, componiendo su propio paisaje para ser escuchado por el resto de personas que también pegábamos la oreja al tubo para escuchar. La tercera persona que pasó, había elegido la duela como superficie y una campanilla de metal para acompañar la composición. Acá las personas nos acostamos sobre la duela, pegando no sólo la oreja sino una buena parte del cuerpo a la superficie sonora, que resonaba las pisadas de la persona (como si fuesen tambores) sobre todo nuestro cuerpo. Por último, fue mi turno de componer un paisaje sonoro con la puerta de vidrio esmerilado; para ello, tomé una bellota y pasé del otro lado de la puerta, es decir, por fuera del salón, cerrándola. El resto de las personas quedaron dentro del salón, pegando nuevamente la oreja y parte del cuerpo para escuchar los sonidos que la bellota generaba sobre el vidrio y el marco de madera.

Terminando esta última composición, realizamos un círculo de reflexión más para compartir nuestras sensaciones y pasar a la otra actividad. Una persona mencionó *las fuertes vibraciones que sintió en todo su cuerpo* cuando le tocó escuchar a la persona que compuso con la duela y que no solamente había percibido el sonido que pasaba por sus oídos sino toda la resonancia de la materialidad que había entrado en contacto con su cuerpo.

En general, las cuatro personas que escucharon mi composición –la de la bellota con la puerta de vidrio esmerilado con marco de madera–, comentaron la zozobra que sintieron mientras la escuchaban; algunas dijeron que *el hecho de estar del otro lado de la puerta, pegando la oreja, les había parecido incómodo porque era como estar espionando*; mientras que otras lo sintieron más *como una amenaza, como algo que estaba detrás de la puerta –por la que sólo podían ver la silueta– y quería y les estaba pidiendo entrar*. Para mí, los sonidos que produje de la bellota sobre el vidrio eran como suaves gotitas de lluvia cayendo sobre una ventana, pero evidentemente ésta no fue la experiencia de las personas que escuchaban del otro lado de la puerta. Reflexionamos entonces sobre la potencia del símbolo y cómo la puerta, más allá de solo ser una superficie más del edificio, es también un símbolo: un símbolo de umbral, de límite, una entrada pero también una salida, una división entre el afuera y el adentro.

Actividad 4: Diálogo corporal y sonoro con otro cuerpo

Una vez terminada esta acción y que todos los objetos estuvieron de vuelta en la canasta, les pedí a las personas participantes que se sentaran, colocándose espalda con espalda con otra persona. Les pedí que comenzarán a generar sonidos con su cuerpo, incorporando la voz con cada movimiento. Pregunté: *¿cómo sería el sonido de la voz si acompañara al movimiento del cuerpo?*, indicando que fueran conscientes del cuerpo de la otra persona con quien tenían contacto, de su sonoridad y sus movimientos, para así generar un diálogo en conjunto.

La intensidad se fue modificando a lo largo de la actividad, algunas de las voces que comenzaron con un suave *mmmmm*, se alzaron en un fuerte *aaaaaa*, y los sonidos corporales (palmadas y golpeteos sobre el pecho) también fueron incrementando su fuerza, para luego terminar de manera suave. Les pedí entonces que se fueran despidiendo del cuerpo de la otra persona con quien habían entrado en diálogo, buscando formas de contacto con las cuales realizar esa despedida.

Actividad 5: Tensión y vibración de madeja

A modo de juego, tiramos y jalamos un estambre de algodón tensado, poniendo atención a las vibraciones y posibles sonidos que se generaran (imagen 8). Conversamos sobre cómo a veces podemos mirar la vibración de un objeto –en este caso la del estambre–, la cual nos indica que hay un sonido, pero que no siempre podemos escucharlo. Intercambiamos roles entre quien tensa y quien produce las vibraciones, experimentando así, cada quien, ambas posibilidades.



Imagen 8. Actividad tensión y vibración de madeja. Sesión de arte envolvente: sonoridad, Centro de las Artes de Querétaro. FOTO: Constanza Medina 2023.

Círculo de reflexión

Finalmente realizamos un círculo de reflexión, compartiendo cómo cada quien había experimentado este espacio de exploración sonora. Hubo quien reflexionó sobre la importancia de poder afinar nuestra *percepción* y *poder utilizar todos los sentidos en donde sea que estemos*. Alguien más comentó sobre *cómo, a partir de la escucha atenta, se puede generar una ampliación sensorial, percibiendo la resonancia corporal sin pasar por la mente racional, generando una conexión y resonancia compartidas, sinérgicas*. Por último, alguien comentó sobre *la belleza en el uso de objetos cotidianos (como las canicas) para explorar su capacidad sonora*.

Tiempo de la sesión: 2.5 hrs de 10:00 AM - 12:30 PM.

Lista de personas participantes

. Yolanda García	34	. Teresita Rivera	65
. José García	10	. Aylene Corin	39

Museo de Arte Contemporáneo Querétaro: sesión de movimiento corporal.

Día de activación: martes 3 de octubre de 2023

Espacio: Patio Facilitadoras: Aylen Corin y Constanza Medina

Breve introducción

Comencé la sesión hablando brevemente sobre el espacio museístico, sobre los museos de arte en general y su relación con la población infantil. NOTA: Es importante mencionar que estas actividades las planeamos para un público infantil, puesto que los horarios eran de 16 a 18 hrs y también porque nos parecía importante integrar a esta población, generalmente dejada a un lado y no considerada en recintos de esta índole, pero como mencionaba páginas atrás [114], no volvería a realizarlo de esta manera.

Dicho esto, pregunté quién había estado en el museo antes y muy pocas personas lo habían visitado y ninguna de las niñas ni los niños presentes (de entre 3 y 10 años) habían entrado antes. Les platiqué sobre las convenciones de comportamiento de estos espacios y cómo éstas no han sido pensadas para que personas de su edad lo visiten porque te piden que: estés en silencio, no corras, no toques, no grites, no saltes, no juegues. Les hablé también sobre la poca interacción que suele haber con las piezas exhibidas (en su mayoría pinturas y esculturas) y sobre los indicadores (como cintas adhesivas y postes delimitadores) que evitan que pases más allá de la marca. Comenté también sobre los montajes, que rara vez suelen estar a la altura de personas de menos de 150 cm de alto, imposibilitando si quiera que puedan verlas, a menos que una persona adulta les cargue. Todo esto para reflexionar sobre el poco o nulo interés de estos espacios hacia las poblaciones infantiles.

Actividad rompehielos: Presentación de nombre

Les pedí que realizáramos un círculo para poder conocernos mejor y aprender nuestros nombres, para así, poder nombrarnos. Para ello, pasamos una pelota grande de pilates de persona en persona –en lugar de la tradicional pelotita tejida o *juggling ball*, pues en el círculo habían niñas y niños de entre 3 y 6 años presentes–. En una primera ronda,

cada persona pronunciaría su nombre, bien fuerte, para que todas las personas le escucháramos.

Indiqué que teníamos que poner especial atención de quién venía y a quién iba la pelota, porque una vez terminada la primera ronda, la lanzaríamos a la misma persona pero esta vez pronunciando su nombre. Si alguien olvidaba el nombre o a quién tenía que lanzarle la pelota, todo el grupo inclinaría su torso hacia delante, generando un movimiento de péndulo con la cabeza; se valía soplarle a la persona en el enredo para salir de éste. Habremos hecho esta ronda unas 8 veces más, hasta que el movimiento se percibió fluido (encontrado un ritmo constante) y una vez que ya habíamos memorizado el nombre de todas las personas del grupo.

Actividad 1: Figuras en el espacio

Desde el mismo círculo de integración, comenzamos a hacer figuras con nuestros cuerpos, dispuestos de tal manera que pudiese percibirse una figura en particular: un cuadrado, un triángulo, una estrella, una espiral, un calcetín. Para esta actividad fue fundamental que las personas dialogaran entre ellas para ponerse de acuerdo sobre las posiciones de los cuerpos y las posibilidades de representación, siempre integrando a las niñas y a los niños presentes.

Actividad 2: Representando paisajes

La siguiente actividad consistió en preguntarle a alguna de las niñas o niños participantes qué paisaje les gustaría representar y pedirle a dos personas del grupo que se fueran y luego volvieran para así adivinar qué animal o espacio o planta representaba cada persona y qué paisaje estábamos representando conjuntamente. La primera vez hicimos *un bosque con un puente que atravesaba un río donde había peces; en el bosque había pinos y una mamá águila y dos aguiluchos volando por el cielo*. La segunda vez hicimos *la playa: había un hombre joven que representaba a las olas, un niño de 3 años que se movía como pulpo, una niña de 5 que era una estrella de mar; un camastro con una niña de 4 años asoleándose, dos palmeras y dos sombrillas dando sombra al ambiente*. La tercera y última éramos *seres diversos conviviendo en un mismo espacio; hubo una leona, un koala sobre un eucalipto, un oso perezoso*

escalando lentamente un árbol y un flamingo con la pata levantada y de movimientos cautelosos.

Actividad 3: Llenando el espacio vacío

Una vez terminada la actividad de representación, les pedí que eligieran un sólo color del tapete (había verdes, azules, morados, amarillos, rojos y naranjas) y que intentaran transitar el tapete tocando sólo el color elegido. Después abrí esa posibilidad a colores cálidos y fríos, ampliando así el movimiento. Finalmente les pedí que se colocaran de alguna manera en la que pudieran abarcar la mayor cantidad de cuadros de color según hubieran elegido, si cálidos o fríos.

Actividad 4: Transitando figuras en el espacio



Imagen 9. Actividad transitando figuras en el espacio. Sesión de arte envolvente: movimiento, Museo de Arte Contemporáneo Querétaro. FOTO: Aylén Corin 2023.

Todo lo anterior lo habíamos realizado sin zapatos y sobre un tapete de foamy de colores –pues aunque desentonara drásticamente con la estética del museo (prístina y minimalista), lo llevamos porque el piso del patio del museo es de piedra (cantera o

recinto) y temíamos que en los juegos de movimiento alguien se lastimara—. Dicho esto, algunas personas se pusieron sus zapatos otras siguieron descalzas, y pasamos del tapete de foamy al piso de piedra, donde habían dispuestas una serie de figuras sobre el piso, trazadas con una cinta de seguridad adhesiva –de esas que suelen prohibir el paso en los museos y en otros espacios.

Les indiqué que en esta ocasión esa cinta podía ser pisada, transitada, traspasada, sugiriendo que podían explorar las figuras de manera diversa: caminando hacia adelante, hacia atrás, con los ojos cerrados, encima de ellas, dentro, fuera. Este fue un ejercicio de exploración libre (imagen 9).

Actividad 5: Imitación de movimiento



Imagen 10. Actividad imitación de movimiento. Sesión de arte envolvente: movimiento, Museo de Arte Contemporáneo Querétaro. FOTO: Aylén Corin 2023.

Finalmente, regresamos al tapete, en disposición circular. La indicación fue que imitaríamos el movimiento de una de las personas del círculo y que nos iríamos pasando ese rol, hacia la derecha, una vez que sintiéramos que ya habíamos hecho los movimientos que queríamos compartir. Reproducimos música en una bocina y todas

las personas dentro del círculo participamos, proponiendo movimientos y siguiendo los movimientos propuestos, dando al menos dos vueltas al círculo, participando dos veces cada quien (imagen 10).

Círculo de reflexión

Cerramos la actividad con un pequeño círculo de reflexión sobre nuestras impresiones. En general, las mamás que llevaron a sus hijas e hijos a la sesión estaban muy contentas de *poder realizar algo diferente (a llevarles siempre al parque, por ejemplo), pero aún divertido*. Una de ellas comentó que sentía que *había realizado algo muy distinto a lo que cotidianamente hace y que romper la rutina para divertirse de esta forma le había gustado*. Una persona en sus treintas, habló sobre *lo excluyente que puede llegar a ser un museo de arte donde no sólo las infancias quedan excluidas sino también otros sectores de la población*. Algunas de las niñas y de los niños dijeron que *habían pasado un momento divertido*.

Tiempo de la sesión: 1.5 hrs de 4:15 - 5:45 PM.

Lista de personas participantes

. Blanca Reséndiz	53	. Vanessa Ramírez	42
. Leonardo Reséndiz	10	. Luciana Guerrero	6
. Rafael Monjarás	26	. Patricio Guerrero	3
. Margarita Ávila	77	. Lulú Márquez	36
. Paola Núñez	40	. Isaac Márquez	4
. Annie Núñez	5	. Ariana Ibañez	32

Museo de Arte Contemporáneo Querétaro: sesión de sonoridad.

Día de activación: jueves 5 de octubre de 2023

Espacio: Patio e interior de escultura Facilitadora: Constanza Medina

Actividad rompehielos: Presentación de nombre

Les pedí que realizáramos un círculo para poder conocernos mejor y aprender nuestros nombres, para poder nombrarnos entre sí. Para ello, les dije que iríamos pasando la pelotita tejida de persona en persona, no sin antes haber hecho contacto visual. En una primera ronda, cada persona pronunciaría su nombre, bien fuerte, para que todas las personas le escucháramos.

Indiqué que había que poner especial atención de quién venía y a quién iba la pelotita, porque una vez terminada la primera ronda, lanzaríamos la pelotita a la misma persona pero esta vez pronunciando su nombre. Si alguien olvidaba el nombre o a quién tenía que lanzarle la pelota, todo el grupo inclinaría su torso hacia delante, generando un movimiento de péndulo con la cabeza; se valía soplarle a la persona en el enredo para salir de éste. Habremos hecho esta ronda unas 6 veces más, hasta que el movimiento se percibió fluido (encontrado un ritmo constante) y una vez que ya habíamos memorizado el nombre de todas las personas del grupo. NOTA: Esta ronda es un reto con niñas y niños, pero en esta ocasión participaron una niña de 6 y un niño de 4, sin mayor problema, pasando la pelota entre cinco personas adultas.

Actividad 1: Inhalar, sostener, exhalar con sonido

Manteniendo el círculo, les pedí a las personas participantes que inhalaran bien profundo, sostuvieran el aire lo más que pudieran y que en la exhalación siguiente sacaran el aire con un sonido, el que saliera. Repetimos este ejercicio varias veces. NOTA: Para esta actividad es siempre importante recalcar que cada persona inhalará y exhalará a su propio ritmo, por lo que no hay un momento adecuado ni para inhalar ni para soltar el aire, porque suele pasar que cuando alguien dirige estas actividades, las personas no solemos agenciarnos de nuestra respiración sino que esperamos la indicación de inhalar profundamente para hacerlo y lo mismo al exhalar, generando una

reacción contraria a lo que se busca: que la persona conecte con su respiración, siendo consciente de sus movimientos de inhalación y exhalación.

Actividad 2: Exploración del espacio sonoro, voz y objetos

Esta exploración la realizamos dentro de y sobre la base de concreto de una escultura metálica (pintada de blanco), que se encuentra en el patio exterior del museo (imagen 11). Comenzamos haciendo sonidos con el cuerpo, se escuchaban palmadas, fricciones de partes del cuerpo entre ellas, la voz: *mmmmmmmmmm...*, *oaaa, oaaa, oaaa...*, *puuummmm, puuummmm, puuummmm...*



Imagen 11. Actividad del espacio sonoro, voz y objetos. Sesión de arte envolvente: sonoridad, Museo de Arte Contemporáneo Querétaro. FOTO: Constanza Medina 2023.

Coloqué el cesto lleno de objetos en el centro del círculo y les pedí a las personas participantes que tomaran al menos 3 objetos, volvieran a su lugar y exploraran las posibilidades de sonoridad de cada objeto, integrando así a los sonidos corporales una serie de objetos diversos: ramas, vainas, troncos, baquetas, palillos, cuencos de madera, frascos de vidrio rellenos de canicas, bellotas o piedras, instrumentos de juguete como xilófonos y castañuelas, instrumentos como sonajas, castañuelas y claves, un abrelatas,

un timbre de bicicleta, un vaso de metal, un popote o pajilla de metal, una pantalla de lámpara (también metálica), botellas de vidrio rellenas de agua, entre otros más.

Una vez que estuvieron un rato explorando esos objetos, les pedí que cambiaran de lugar, dejando los objetos que exploraron en su lugar pasado, para ir a otro espacio y explorar los objetos de otra persona. Así hicimos tres veces. En este momento se integraron a la actividad cuatro personas más, entre ellas un niño de 6 años y el resto, adultas.

Actividad 3: Escucha activa



Imagen 12. Actividad escucha activa. Sesión de arte envolvente: sonoridad, Museo de Arte Contemporáneo Querétaro. FOTO: Constanza Medina 2023.

Una vez explorados los objetos colectivamente, les pedí que guardáramos silencio y cerráramos los ojos para escuchar la exploración sonora de los objetos de una sola persona (imagen 12). Las personas fueron pasando de una en una, rolando la pelotita para indicar que cambiaban de papel, indicando que quien tuviera la pelotita sería quien compondría los sonidos y el resto escucharíamos. Una vez que todas las personas pasaron, pedí que una persona comenzara a generar sonidos y el resto dialogara con

esos sonidos desde la exploración propia de sus objetos. Así hicieron hasta que todas las personas que quisieron proponer participaron.

Actividad 4: Transitar el espacio arquitectónico desde el sonido



Imagen 13. Actividad transitar el espacio arquitectónico desde el sonido. Sesión de arte envolvente: sonoridad, Museo de Arte Contemporáneo Querétaro. FOTO: Constanza Medina 2023.

Posterior a este ejercicio, les pedí que tomarán uno o dos de los objetos en la canasta y salieran del área de la escultura –que había sido nuestra *casa* desde el comienzo– y transitaran el espacio del patio, generando sonidos (imagen 13). Después de pocos minutos, y de a poco, fui intercambiando los objetos de algunas de las personas por botellas de vidrio rellenas de agua hasta la mitad, pidiéndoles que las colocaran sobre una de sus orejas, realizando un movimiento pendulante con su cabeza y cuello, produciendo un sonido relajante, lleno de agua.

La indicación fue que una vez “saciada” la escucha de la botella, las compartieran con alguien más, comentándoles la acción a realizar. En total habían 4 botellas y 10 personas, de manera que desde que repartí las botellas, habría 4 personas escuchando atentamente el sonido del agua (de manera interna, individual) y 6 personas

explorando los sonidos de sus objetos de manera externa (colectiva). Esto ayudó a que algunas personas pudieran acompañar el ejercicio de manera “silenciosa”, regulando así la cantidad de sonidos producidos. Mientras se terminaba esta actividad, le pedí a las niñas y a los niños de entre 4 y 6 años si me ayudaban a guardar todos los objetos de vuelta al canasto, a lo que accedieron con gusto.

Actividad 5: Diálogo corporal y sonoro con otro cuerpo

Una vez terminada esta acción y que todos los objetos estuvieron de vuelta en la canasta y fueron retirados de la escena, volvimos dentro de nuestra *casa*. Les pedí a las personas participantes que se colocaran espalda con espalda –podían estar sentadas o paradas, pero todas eligieron sentarse; solo una pareja se quedó parada pero al ver que el resto se habían sentado, prefirió tomar también esa postura.

Pedí a las cinco parejas dispuestas sobre la base de la escultura –algunas dentro, otras apenas fuera de ésta–, que comenzaran a generar sonidos con su cuerpo (incluyendo su voz) y, tomando consciencia del cuerpo de la persona con quien estaban en contacto, generaran un diálogo corporal, sonoro y de movimiento. Hicimos cambio de pareja en una ocasión más, en la que a los sonidos agregamos movimientos suaves, conectando y dialogando con la persona con cuyo cuerpo estábamos en contacto. Les pedí que poco a poco fueran despidiéndose del sonido y del cuerpo de la otra persona con quien habían entrado en diálogo, hasta separarnos.

Actividad 6: Imitación sonora

Pasamos a la explanada del museo, fuera de la escultura, para irnos despidiendo. Para ello, les pedí que hiciéramos un círculo. La indicación fue que cada persona, de a una, reproduciría un sonido con su voz o boca, lo repetiría por un tiempo y el resto de las personas imitaríamos el sonido hasta que la persona guía lanzara la pelota a alguien más. Entonces, la nueva persona con la pelota produciría un sonido nuevo, que el resto del grupo seguiría; así, hasta que hubiéramos pasado todas las personas.

Continuando con la dinámica del círculo, y similar a la dinámica de introducción, les pedí ahora que lanzaran la pelota a la misma persona cada vez, produciendo un sonido con su voz y acompañándolo con un movimiento específico.

Repetimos estas acciones unas cuatro veces, cuando pregunté *si ya habían memorizado el sonido y el movimiento de la persona a quien le lanzaban la pelota*. Varias personas dijeron que *no*, por lo que repetimos la primera acción dos veces más. Fue entonces, que cambiamos ligeramente la dinámica y ahora la persona que lanzaba la pelota tenía que reproducir el sonido y el movimiento de la persona a quien le lanzaba la pelota. Realizamos esta actividad tres veces más, para luego hacer un pequeño receso de 5 minutos para poder ir al baño, tomar agua y comer algo.

Círculo de reflexión

Pasamos entonces al círculo de reflexión, donde les pedí sus comentarios al respecto de la sesión de sonoridad que acababan de experimentar. Entre las reflexiones una persona adulta mayor dijo *que no se hubiera imaginado reproduciendo los sonidos que había realizado –sonidos generados con un objeto tan simple como una botella de vidrio llena de agua y una piedra– y que había disfrutado poder explorarlos, pues no recordaba haberlo hecho antes o tal vez sí, pero cuando era niña*. Ella también nos dijo que en todo momento estuvo en *“el aquí y en el ahora”*, logrando olvidarse de todo lo demás.

Otra persona más, habló sobre *la capacidad que tienen los sonidos para recordarnos ciertos momentos pasados o para imaginar algunos lugares, transportándonos así a otros territorios*. Una persona en sus treintas nos dijo que, *después de haber tenido un día atareado, había disfrutado mucho llegar a un espacio donde pudiera romper con su cotidiano, realizando una actividad fuera de lo común*. Esa misma persona también dijo *que en la actividad de juntar la espalda con otra persona sintió que su cuerpo se movía a la par con el otro cuerpo y que los sonidos se mezclaban entre sí, pareciendo que era una unidad quien se movía y producía sonido*.

Otra persona (también en sus treintas y quien iba con su hijo de 6 años), nos compartió *que había encontrado el espacio muy relajante, que a ella los sonidos le resultaban relajantes, incluyendo sonidos repetitivos como un tac, tac, tac, tac o una gota cayendo repetitivamente*. Otra persona que fue con su familia dijo *que le había gustado poder compartir este espacio con su familia, reflexionando sobre la poca*

oferta de actividades que hay, que sean inclusivas de todo tipo de edades. Comentó que suelen estar las actividades a las que llevas a los hijos a que ellos se entretengan, mientras la madre o el padre son meros espectadores de lo que está pasando; le parecía interesante que hubiera una actividad en donde tanto ella, como su pareja y sus hijos hubieran podido participar conjuntamente y en todo momento. El niño más pequeño, de 4 años, quiso participar, diciendo que lo que él más había disfrutado había sido poder tocar los objetos. No todas las personas quisieron verbalizar y compartir sus impresiones y respetando eso, di por terminada la sesión.

Tiempo de la sesión: 1.5 hrs de 4:15 - 5:45 PM.

Lista de personas participantes

. Daniel García	34	. Gabriela Pérez	35
. Amaranta Martínez	39	. Karel Gómez	39
. Laúd Trujillo	6	. Aura Gómez	6
. Francisco Macias	33	. Pablo Gómez	4
. Gabriela Ávila	64	. Marité de Agüero	–

Centro de Arte Bernardo Quintana Arriola: sesión de movimiento corporal.

Día de activación: martes 10 de octubre de 2023

Espacio: Sala 3 Facilitadora: Constanza Medina

Actividad rompehielos: Presentación de nombre

Realizamos un círculo para poder conocernos mejor y aprender nuestros nombres, para poder nombrarnos entre sí. Para ello, les dije que iríamos pasando la pelotita tejida de persona en persona, no sin antes haber hecho contacto visual. En una primera ronda, cada persona pronunciaría su nombre, bien fuerte, para que todas las personas le escucháramos.

Indiqué que teníamos que poner especial atención de quién venía y a quién iba la pelotita, porque una vez terminada la primera ronda, lanzaríamos la pelotita a la misma persona pero esta vez pronunciando su nombre. Si alguien olvidaba el nombre

o a quién tenía que lanzarle la pelota, todo el grupo inclinaría su torso hacia delante, generando un movimiento de péndulo con la cabeza; se valía soplarle a la persona en el enredo para salir de éste. Habremos hecho esta ronda unas 6 veces más, hasta que el movimiento se percibió fluido (encontrado un ritmo constante) y una vez que ya habíamos memorizado el nombre de todas las personas del grupo.

Actividad 1: Guiando siendo guiada

La indicación fue la siguiente: *encuentren una pareja, definan quién guía y quién será guiada; cambiaremos de roles en algún momento de la actividad.* Una vez que hubieran definido los roles, les indiqué que la persona que sería guiada cerraría los ojos –en un acto de confianza y soltura– y que la “persona guía” movería con sus manos a su pareja desde la cadera. Reproduje música en una bocina portátil para dar comienzo a la actividad. Después de unos minutos realizando esa acción, les pedí que subieran las manos al pecho y a las escápulas, explorando la posibilidad de movimiento de la otra persona. Finalmente, les pedí que guiaran sus manos a la cabeza de la persona guiada y que provocaran el movimiento desde allí (imagen 14).

¿Qué pasaría si jugaran con esas tres posibilidades combinadas?, ¿cómo sería el movimiento si guiaran a la persona con un sólo dedo?, ¿cómo sería el movimiento si usaran todo su cuerpo para guiar a la otra persona? Hice estas tres preguntas en distintos momentos, fomentando que la dinámica de movimiento cambiara. Hubo un cambio de roles y de parejas, para que todas las personas participantes experimentaran ser guiadas y guiar y también para que exploraran estas posibilidades con otras personas diferentes.



Imagen 14. Actividad guiando siendo guiada. Sesión de arte envolvente: movimiento, Centro de Arte Bernardo Quintana Arrijoja. FOTO: Constanza Medina 2023.

Actividad 2: Diálogo corporal y sonoro con otro cuerpo

Les pedí a las personas participantes que se sentaran, colocándose espalda con espalda con otra persona y comenzarán a generar sonidos con su cuerpo, incorporando la voz con cada movimiento (imagen15). Pregunté: *¿cómo sería el sonido de la voz si acompañara al movimiento del cuerpo?* Les pedí que fueran conscientes del cuerpo de la otra persona con quien tenían contacto, de su corporalidad, para así generar un diálogo en conjunto. Transcurrieron unos cuantos minutos, cuando les pedí que se fueran despidiendo del cuerpo de la otra persona con quien habían entrado en diálogo, buscando distintas formas de contacto con las cuales realizar esa despedida.



Imagen 15. Actividad diálogo corporal y sonoro con otro cuerpo. Sesión de arte envolvente: movimiento, Centro de Arte Bernardo Quintana Arrijoja. FOTO: Constanza Medina 2023.

Actividad 3: Miradas

Una vez separadas las espaldas, la indicación fue que se dieran la media vuelta, estableciendo contacto visual con la persona con quien acababan de dialogar desde el contacto corporal y su sonoridad. Pregunté entonces: *¿cómo podrían comunicarle algo a esa persona sólo con la mirada?, ¿qué quisieran compartirle o contarle?* Para finalizar la actividad les pedí que se despidieran de esa persona y que cuando estuvieran listas y listos abandonaran el contacto visual.

Actividad 4: Cuerpos mágicos

Pregunté a las personas del grupo *si pudieran modificar algo en su cuerpo ¿qué sería? Si habría algún elemento mágico que pudieran añadirle, ¿qué elegirían? ¿cómo potenciarían, si pudieran, alguno de sus sentidos o varios?* Posterior a estas preguntas, les dije que compartiría a continuación una serie de imágenes de cuerpos fantásticos y la lectura de un texto como referencia de una posibilidad corpórea otra. Pregunté qué

preferían hacer primero: si mirar las imágenes o escuchar la lectura del texto, y me dijeron que preferían ver primero las imágenes; así que las compartí con el grupo.

Imágenes fantásticas de cuerpos con cabeza de luna, algunos de formas geométricas, circulares, llenos de color, y otros pincelados que se fundían con el fondo. Coloqué las imágenes en el centro del círculo y les pedí que las observaran y que cuando hubieran terminado de mirar una imagen, la colocaran en el centro para que otra persona pudiera tomarla. Hubo una persona que no dejaba de oler algunos de los papeles que olían a libro viejo –de esos que han habitado ciudades húmedas y que con el tiempo han adquirido un suave aroma a moho.

Una vez que terminaron de observar las imágenes, leí en voz alta un fragmento del *Banquete* de Platón, donde el personaje de Aristófanes describe a los seres esféricos y su destino otorgado por Zeus. A continuación transcribo la parte del texto que describe su corporalidad y su calidad de movimiento, aunque lo que leí en el taller fue más extenso, del número 189 al 192 del texto.

Tres fueron al principio las clases de hombres y no dos, como ahora, macho y hembra; que había, además una clase común de ambas, de la que no queda sino el nombre, que ella, en su realidad, ha desaparecido. Porque lo machihembra fué [sic], en su tiempo, una realidad visible... el aspecto que a la vista presentaba cada hombre era, en total, redondo, con espalda y pechos dispuestos en círculo, con cuatro manos, dos vergüenzas y todo lo demás a tenor y por semejanza de lo dicho. Caminaban recto, como ahora... pero si le daba alguna vez por correr a toda prisa, podían los hombres –cual ahora los acróbatas, que, levantando las piernas en alto, dar circulares volteretas–, apoyándose sobre los ocho miembros que tenían, moverse velozmente en círculo. (Platón, 189, 190)

Una vez compartidos estos textos, coloqué en el centro del círculo: hojas de papel de colores, papel Bond y papel Fabriano, crayones, lápices de colores, pasteles, lápices de acuarelas, plumones y carboncillos. Les pedí que pensaran otra vez en las preguntas del comienzo: *si pudieran modificar algo en su cuerpo, ¿qué sería?, si habría algún elemento mágico que pudieran añadirle, ¿qué elegirían?, y si pudieran ¿cómo potenciarían alguno de sus sentidos o varios de ellos?* Les dije que dibujaran o escribieran sobre aquella posibilidad corpórea otra.

A medida que fueron terminando, me fui acercando a cada persona, pidiéndole que transitara el espacio como lo haría normalmente; que había galletas, caramelos y agua en la recepción, que si querían podían ir allá o al baño y que en unos minutos iría a buscarles. Así, cada quien fue transitando el espacio a su tiempo. Una vez que todas las personas terminaron, comencé a levantar y guardar los materiales, colocando sus dibujos sobre el piso de una manera que quedaran ocultos.

Actividad 5: Movimientos corporales otros

Después de unos minutos, fui con cada una de las personas que estaban en distintos lugares del recinto, para pedirles que regresaran a la sala donde estuvimos trabajando, pero en esta ocasión, moviéndose como si tuvieran ese cuerpo mágico que dibujaron. Les pedí que pensarán cómo se movería y cuál sería su calidad de movimiento.

Una vez en la sala, les pedí que continuaran con los movimientos que habían realizado para llegar hasta allí. Después de unos minutos así, pregunté *¿qué pasaría si se encontraran con otro de los cuerpos allí presentes?, ¿cómo se comunicarían con esos otros cuerpos, desde el movimiento corporal?* Hubo un tiempo de exploración.

Luego les pedí que fueran imitando los movimientos de alguna otra persona, para así poder comunicarse con ella desde la sintonía y que fueran cambiando de persona en persona, para terminar con una serie de movimientos que mezclaran no sólo su propuesta de movimiento sino la del resto. Fuimos cerrando esta actividad, despidiéndonos de los movimientos y de los cuerpos con quienes compartimos ese momento.

Círculo de reflexión

Pasamos entonces al círculo de reflexión, donde les pedí sus comentarios al respecto de la sesión de movimiento que acaban de experimentar. Entre las reflexiones hubieron varias personas que hablaron sobre una *fluidez compartida y movimientos circulares semejantes a los del agua y su territorio: movimientos de pulpo y de medusa*. Una persona en sus cincuentas nos dijo que en algún momento se sintió como una *masa de hotcake que se desborda y cuele por todas partes* y sobre la posibilidad de *desconectarse de lo cotidiano para conectarse a otra sintonía más*.

Una persona en sus veintes, habló sobre *la corresponsabilidad de guiar a otra persona que ha puesto su confianza en ti* y sobre *la posibilidad de tejer un espacio seguro para realizarlo*; al final de la sesión se sentía *absorta*. Otra persona, también en sus veintes, dijo haberse sentido *como una cochinilla de tierra, que se contraía y expandía, también desde la exploración de movimientos circulares*. Por último, otra de las personas habló sobre *el aire que entra, que nos mueve, sube y baja*, mencionó que *la arena llena los espacios* y habló sobre *la capacidad de la música de llenar espacios, igual que el aire, igual que la arena, y de mover nuestros cuerpos con su ritmo*.

Tiempo de la sesión: 1.5 hrs de 6:15 - 7:45 PM.

Lista de personas participantes

. Teresa Covarrubias	53	. José María Urrutia	26
. Aylen Corin	39	. Fabián Verdín	39
. Alejandro Tellez	22	. Fátima Valdez	21

Centro de Arte Bernardo Quintana Arrijoja: sesión de sonoridad.

Día de activación: jueves 12 de octubre de 2023

Espacio: Sala 3 Facilitadora: Constanza Medina

Actividad rompehielos: Presentación de nombre y red de palabras

Les pedí que nos sentáramos en el piso. Éramos tres personas, así que formamos un triángulo. Con una madeja, les dije que pronunciaríamos una vez nuestro nombre y alguna palabra que nos remitiera a la sonoridad, evocando palabras nuevas e inspiradas en lo que las otras personas hubieran pronunciado. Dijimos palabras como *frecuencia, vibración, forma, entrecortado, situación, envolvente*. Hicimos varias vueltas hasta que habíamos trazado un triángulo varias veces, en unas partes distendido y en otras tenso. Les pedí que eleváramos el estambre del piso y que lo tensáramos tanto como pudiéramos, para luego tomar uno de los hilos y tirar de él. Así hicimos, explorando su

posibilidad de vibración y sonoridad. De a poco, los hilos empezaron a caer, como si el sonido se rompiera de tanta tensión.

Actividad 1: Tensión y vibración de madeja

De estar sentadas, nos incorporamos. Dos personas tensábamos el estambre de algodón, mientras la otra tiraba y jalaba de ella. Esto provocaba que el estambre vibrara, generando sonidos suaves, a veces muy elongados. En este momento se incorporó una cuarta persona. Intercambiamos roles entre quien tensa y quien produce las vibraciones y reflexionamos sobre cómo a veces podemos mirar la vibración de un objeto –en este caso el estambre–, que nos indica que hay un sonido, pero que no siempre podemos escucharlo.

Actividad 2: Exploración del espacio sonoro, voz y objetos

Sentadas, formando un círculo, comenzamos haciendo sonidos con el cuerpo; se escuchaban voces: *mmmmmmmmmm...*, *aaaaaaaaa...* partes del cuerpo generando sonidos, la boca haciendo: *llla, llllo, llla, llllo*, palmadas sobre los cachetes y sobre la boca abierta, generando sonidos reverberantes. Posteriormente fui integrando una serie de objetos de madera (ramas, vainas, troncos, baquetas, palillos, cuencos de madera), que fui colocando en el medio del triángulo. Coloqué también una botella de vidrio rellena de agua por cada participante.

Les dije que había dispuesto una serie de objetos de madera en el centro, invitándolas a que los incorporaran a su sonoridad. Les invité también a que exploraran otras posturas, a que se levantaran y caminaran por el espacio. Les dije que las botellas de vidrio tenían una calidad de sonido suave, donde podían resguardarse si el sonido era muy fuerte y quisieran descansar sus oídos –la indicación fue ponerse el fondo de la botella sobre una de las orejas y realizar un movimiento pendular con la cabeza–. A medida que fueron explorando los sonidos de esos objetos, fui cambiándolos por otros: sonajas de semillas, frascos de vidrio rellenos de canicas o de nueces, retirando de a poco los objetos de madera.

Actividad 3: Composición y escucha

En algún momento le pregunté a alguna de las participantes si quería escuchar o generar sonidos y me dijo que quería generar sonidos. Fantásticamente sincronizadas, las otras dos me dijeron que querían escuchar. Así que les pedí a estas últimas que eligieran una posición cómoda para escuchar, que podían sentarse o acostarse, y decidieron acostarse (imagen 16). Dejé los objetos dispuestos sobre el piso, indicando a la persona que iba a componer que podía generar sonidos con su cuerpo y/o con los objetos que estaban dispuestos en el espacio y que cuando hubiera terminado su exploración sonora sólo dejara de producir sonidos y tomara una posición cómoda, en silencio. Esto duró varios minutos.



Imagen 16. Actividad composición y escucha. Sesión de arte envolvente: sonoridad. Centro de Arte Bernardo Quintana Arrijoja. FOTO: Constanza Medina 2023.

Poco antes de que la composición finalizara, fui cambiando los objetos de cristal por objetos de metal (campanillas, platos, palas, una campana para bicicleta, entre otros). Una vez que la primera composición había terminado, una de las personas que estaba escuchando abrió los ojos, me acerqué a ella y le pregunté si ahora ella quería producir

los sonidos y me dijo que sí. Ella fue tomando los objetos y *explorando* sus posibilidades sonoras, a veces sentada, otras caminando (imagen 17).



Imagen 17. Actividad composición y escucha. Sesión de arte envolvente: sonoridad. Centro de Arte Bernardo Quintana Arrijoja. FOTO: Constanza Medina 2023.

Pasaron unos cuantos minutos, cuando la tercera persona abrió los ojos; le pregunté si deseaba producir sonidos y me dijo que sí y fue momento de transición. Comencé a cambiar los objetos una vez más, esta vez por objetos de madera (un xilófono de juguete, varias baquetas, un mazo, una base de lámpara, un cuenco). La persona que anteriormente estaba produciendo los sonidos dejó de hacerlo y tomó una posición de escucha. Escuchamos así la tercera composición que duró varios minutos (imagen 18).

En algún momento una de las personas se levantó y quería comenzar a generar sonidos también, pero le pedí que continuara escuchando, que su tiempo de componer había terminado y que la actividad estaba llegando a su fin. Una vez terminada la tercera composición, todas estaban recostadas o sentadas sobre el piso. Les dije que cuando estuvieran listas se incorporaran y abrieran sus ojos.



Imagen 18. Actividad composición y escucha. Sesión de arte envolvente: sonoridad. Centro de Arte Bernardo Quintana Arrijoja. FOTO: Constanza Medina 2023.

Actividad 4: Diálogo corporal y sonoro con otro cuerpo

Una vez terminada esta acción y que todos los objetos estuvieron de vuelta en la canasta, les pedí a las personas participantes que se sentaran, colocándose espalda con espalda con otra persona. Les pedí que comenzarán a generar sonidos con su cuerpo, incorporando la voz con cada movimiento y preguntado: *¿cómo sería el sonido de la voz si acompañara al movimiento del cuerpo?* Les pedí que fueran conscientes del cuerpo de la otra persona con cuyo cuerpo estaban en contacto, de su sonoridad, para así generar un diálogo en conjunto.

La intensidad se fue modificando a lo largo de la actividad, las voces que comenzaron con un suave *mmmmmm*, se alzaron en un fuerte *aaaaaaa, oooooo, eeeee*, para luego terminar suavemente una vez más. Les pedí entonces que poco a poco se fueran despidiendo del cuerpo de la otra persona con quien habían entrado en diálogo, buscando formas de contacto con las cuales realizar esa despedida.

Círculo de reflexión

Pasamos entonces al círculo de reflexión, donde les pedí sus comentarios al respecto de la sesión de sonoridad que acaban de experimentar. Entre las reflexiones una persona joven me dijo que *se sentía mucho más tranquila de cuando llegó; que venía con muchas cosas encima, enojada, frustrada y que este espacio le había permitido cambiar de frecuencia*. Le pregunté que *cómo se había sentido en el momento de componer los sonidos* –porque particularmente a ella la vi muy entretenida y gustosa de hacerlo– y me dijo que *se sintió como una exploradora del sonido, buscando las múltiples sonoridades de los objetos, probando qué sonidos funcionaban juntos y cuáles no*. Ella misma comentó que el espacio le había parecido *un momento de encuentro*.

Otra de las personas dijo que el comienzo de la actividad donde le tocó escuchar le había parecido *un buen ambiente para dormir y que logró desconectarse a tal grado que, efectivamente, se había dormido*; esta persona reflexionó sobre *la capacidad de abrir el espacio al sonido*. Por último, la tercera de ellas habló sobre *lo infinito de los sonidos, de sus posibilidades*. Le pregunté cómo la había pasado en la actividad de explorar los objetos de manera individual (mientras el resto escuchaba) y me dijo que *había sido muy entretenido, porque había podido explorar las posibilidades sonoras de los objetos, identificando que con un mismo objeto se podía generar un sinfín de posibilidades*.

Tiempo de la sesión: 1.4 hrs de 6:20 - 7:45 PM.

Lista de personas participantes

. Ariana Ibañez 32 . Jocelyn González 43 . Aylen Corin 39

Conclusiones

Actualmente existen más de trescientos espacios en el mundo dedicados a la exhibición del arte contemporáneo, arte actual o arte del siglo XXI. Estas categorías refieren al arte que se produce actualmente, a las obras de artistas que aún viven, cuya temporalidad es a la par de quien escribe estas líneas. Dichos espacios reciben distintos nombres, desde el estándar “museo de arte contemporáneo” al “instituto de arte contemporáneo”, “centro de arte contemporáneo” o aquellos que sólo visitándolos podríamos saber que son espacios que se dedican a la presentación de arte contemporáneo como la Tate, el Museo Jumex, Inhotim, la Hamburger Bahnhof o el Palais de Tokyo.

En el mundo existen poco más de un centenar de museos cuyas iniciales son MAC (Museo de Arte Contemporáneo) o MCA o MOCA (*Museum of Contemporary Art*) o alguna variación que incluye estas letras; están el MCA, MCASB, MACBA, MACRo, CAM, MARCO, MACE, MAMCO, MUAC, MOCA, KMAC, MOCAD, MAC-USP, LiMAC, MACQ, etcétera. Se ha vuelto una tendencia abreviar el nombre de los museos de arte contemporáneo, complicando a veces su identidad, pues hoy por hoy existen museos distintos que usan el mismo acrónimo; por ejemplo, existe un MACBA en Buenos Aires y un MACBA en Barcelona; un MARCO en Monterrey, México, y un MARCO en Vigo, España; hay un MCA en Chicago y un MCA en Australia, y un sinfín de MOCAs a lo largo del territorio de Estados Unidos. Fonéticamente el MACQ suena igual a MAC, por lo que si sólo pronunciamos su acrónimo, fácilmente podríamos confundirnos sobre a qué museo de arte contemporáneo nos estamos refiriendo.

En la cifra de más de un centenar de espacios llamados “museo de arte contemporáneo” he incluido no sólo los nombrados en español o en inglés, sino también aquellos nombrados en portugués (*museu de arte contemporânea*), francés (*musée d'art contemporain*), italiano (*museo d'arte contemporanea*), holandés (*museum van hedendaagse kunst*), croata (*muzej savremene umjetnosti*), y también aquellos que para su difusión han decidido traducir su nombre a “*museum of contemporary art*”, pero siempre bajo el mismo sintagma «museo + arte + contemporáneo».

Por su parte, dentro de la cifra de más de tres centenares se encuentran los museos, centros e institutos de arte contemporáneo, así como aquellos espacios cuyo nombre no

remite a lo contemporáneo (Tate, Jumex, Inhotim) y también aquellos que mencionan lo contemporáneo, pero no al arte, como Nottingham Contemporary, Borusan Contemporary, The Delaware Contemporary o The Contemporary Austin. Todas estas variaciones de nombres refieren a un espacio en particular, que es un recinto donde se organizan y presentan exhibiciones sobre y actividades en torno a la obra de una o un artista vivo –o acabado de morir o pronto a morir, pero aún considerado contemporáneo.

¿Y qué es aquello que cohesiona estos espacios de exhibición dentro de la categoría de arte contemporáneo? Mencionaba en el capítulo sobre las posibilidades del arte y el rol de los museos de arte [63], que de acuerdo a Claire Bishop (2018) lo que les vincula es una de las dos siguientes características: por un lado la privatización y mercantilización del arte bajo un discurso de lo nuevo y lo económicamente redituable, que responde a los intereses del mercado global del arte contemporáneo, y por otro, la experimentación y la creación de nuevos imaginarios desde una postura ética-política determinada. Para Bishop, estas son las dos posibilidades actuales de los museos que presentan arte actual.

Así que por un lado se encuentra el tipo de museo que busca entretener con exhibiciones sensacionalistas e *instagramables*. Comentaba anteriormente que este tipo de museo es el que hace entrar o salir a sus visitantes por la *gift shop*, que invita a grandes estrellas del sistema como artistas o curadores estrella, y quienes generalmente hacen mancuerna con empresas privadas que donan recursos para poder llevar a cabo la agenda del año.

Por el otro lado se encuentran los museos que intentan ir a contracorriente del gran sistema económico global, experimentando con su colección y elaborando programaciones cuyo contenido es político. Estos museos, de acuerdo a Bishop, son de arte contemporáneo no sólo por –o más bien, además de– las obras que muestran sino por los discursos que elaboran alrededor de las muestras: generalmente discursos ético-políticos que buscan proponer nuevos imaginarios de lo posible, partiendo del presente y revisitando el pasado para pensar mejores futuros, más equitativos y justos.

Las instituciones de aplicación del proyecto

Dado este panorama, ¿dónde posicionaría yo a las instituciones donde facilité los talleres de arte envolvente? Al Museo de Arte Contemporáneo Querétaro lo posicionaría como un museo que desea ser un museo taquillero pero sin la infraestructura económica, de personal, de trayectoria y profesional que se necesita para serlo. El discurso del actual director Raúl García Sánchez es un eco de la narrativa hegemónica de este tipo de museos, donde se perciben como espacios-trampolín que apoyan a las y los artistas locales para que “salten” de lo local a lo regional, de allí a lo nacional y luego a lo internacional, incluyendo al mercado.

Sin embargo, la precarización en términos económicos del museo obliga a que la producción artística y parte del montaje sean cubiertos por las y los artistas. De manera que la única “ayuda” que reciben de la institución –que recordemos es una dependencia del gobierno estatal– es el préstamo del espacio y la difusión de la exposición y de las actividades relacionadas en sus redes sociales –que tiene poco menos de 12 mil seguidores y de la Secretaría de Cultura estatal, que tiene 16 mil seguidores, seguramente muchos repetidos–. Es importante resaltar que el recinto, al ser parte del gobierno, es un espacio público y por tanto es la obligación del museo prestar su espacio y un derecho de las y los artistas, usarlo, no una “ayuda”.

Por lo demás, el museo no tiene ninguna iniciativa de conseguir recursos económicos más allá de los otorgados por la Secretaría de Cultura del estado –que hasta donde sé, sólo cubre los salarios de las cinco personas contratadas en el museo–, lo cual es una realidad extremadamente precarizada, que imposibilita que el museo cuente con una programación ordenada y de calidad y bien, el museo podría desaparecer. Sin embargo, después de una serie de faltas y fallas dentro de la dirección del museo –y a pesar de éstas–, el recinto continúa con sus puertas abiertas al público de siempre, sin ganas de que algo cambie. Emplazado en uno de los barrios más antiguos de la ciudad, coadyuva a la gentrificación del lugar y aporta poco o nada a las personas residentes de la zona.

Y sólo como dato curioso, a partir de que García Sánchez entró como director, los letreros de “no tocar” y “no sentarse” se fueron propagando por el museo (imagen 19).



Imagen 19. Letrero en una de las salas del Museo de Arte Contemporáneo Querétaro donde se lee: “favor de mantener una distancia segura con las obras de arte”. Mayo, 2023

Hubo una exhibición a la que me sentí muy atraída a ir porque se titulaba “Sonoridad de papel” de la artista Pia Seiersen. Imaginarme la sonoridad del papel se me hacía algo bellissimo; imaginaba el crujir de las fibras secas, su porosidad y textura, su olor tal vez, su calidad translúcida. Pero para mi sorpresa, había imaginado demasiado. En la sala, donde colgaban los móviles de papel, no sólo había letreros de “no tocar” sino también de ¡“no soplar”! (imagen 20).

No sabía si reír o llorar, pero al igual que en otras ocasiones –como la que conté sobre el *bicho* de Lygia Clark |80|– entiendo que a eso se va a un museo de arte (incluyendo los contemporáneos): a ver, nada de querer soplar, ni indagar, experimentar, sentir. La convención es transitar una sala o un pasillo a *una distancia segura de las obras de arte*; para eso los guardias, las cintas adhesivas, los postes delimitadores y los vidrios que resguardan y atesoran las pinturas y esculturas de los grandes maestros. Al museo de arte se va a ver y también a leer los textos de sala que la mayoría de las veces explican el sentido de la obra

desde un lenguaje intrincado, que sin su lectura, la obra queda vacía, desprovista de significado.



Imagen 20. Letrero donde se lee: “no tocar” y “no soplar” en la exhibición “Sonoridad de papel” de Pia Seiersen en el Museo de Arte Contemporáneo Querétaro. Septiembre, 2023.

Por su parte el Centro de las Artes de Querétaro (CEART), que es una institución que también depende de la Secretaría de Cultura del estado de Querétaro, cuenta con un equipo de personas que buscan hacer alguna diferencia. La coordinadora del centro de las artes Sheila Caballero Nuño es una persona que entiende de gestión, que conoce las dificultades económicas para producir obras de arte objetual y también transitorias –como la danza o el teatro– y busca y baja recursos tanto de la Secretaría de Cultura como de fondos nacionales para la presentación de exhibiciones y puestas en escena en el centro de las artes.

Pero no todo es color rosa, y la Secretaría de Cultura tiene una fuerte decisión sobre el programa curatorial, museológico y educativo del CEART, por lo que todos los programas tienen que tener el visto bueno de la secretaria de cultura, que es una persona, por mucho, incompetente para su puesto. En tan sólo tres años de su administración, Marcela Herbert

Pesquera se ha echado en contra a la comunidad artística LGBTQ+ de la ciudad, al Consejo Consultivo de Teatro, al Centro Nacional de Danza y a la Orquesta Filarmónica de Querétaro, por su falta de conocimiento en gestión y administración de recursos en materia de cultura y arte.

Adicional a esto, este año el CEART no recontrató a ningún ni ninguna artista que laboró en el recinto el año pasado, porque quieren dar lugar a otras personas que no ofrecieron talleres ni clases en el centro de las artes. Esto desde luego es criticable, porque en vez de generar y hacer crecer a la audiencia a través de los años, hacen un corte que desvincula a quienes ya habían llegado al lugar, haciendo todo un proceso nuevo de difusión para atraer personas.

Exponía yo [112] que fue un reto lograr la asistencia de más de doce personas a los talleres de arte envolvente, aunque contara con la difusión oficial de la Secretaría de Cultura, del MACQ y del CEART– por lo que es un hecho que la demanda de actividades artísticas por parte de la población es mínima–.²⁷ El caso de mis talleres no es aislado; tan sólo el año pasado cursé un taller de improvisación de contacto al que íbamos entre tres y diez personas, llegué a ir a *performances* y a coros con diez o quince personas en foros de cien, conozco personas a cuyos talleres llegó una persona, fui invitada a participar a conversatorios a los que llegaron tres personas y todo esto sucedió en el CEART. Desde esta realidad, considero que hacer un corte y desvincular al público ya ganado el año anterior no es la mejor jugada, aunque entienda el trasfondo de movilidad laboral.

Otro punto más que le juega mal a la administración del CEART, es su necesidad por ofrecer a la población programación cuyas características no tienen la facultad de ofrecer, pero como forman parte de la agenda política del actual gobierno en curso, lo hacen. Tal es el caso de las actividades con tinte de “inclusión” a personas con alguna discapacidad motriz, cognitiva, visual o auditiva. La siguiente es una anécdota que me sucedió una vez que había propuesto el proyecto de arte envolvente en el CEART y éste había comenzado la difusión del taller:

²⁷ De la difusión del CEART solamente llegó una persona a los talleres de arte envolvente y del MACQ, dos más.

Cuando registré el proyecto de arte envolvente, el encargado del área académica me solicitó que especificara el público a quien iba dirigido, a lo cual anoté que era un público diverso de personas de 4 a 70 años de edad, por lo que entraría dentro del eje 2 de su programación: “todo tipo de públicos”. Aún habiendo especificado ese rango de edad –que sé que es amplio– el CEART catalogó y publicó el proyecto en el eje 6 de su programación, como actividad para “personas mayores y personas en condición de discapacidad”. La coordinadora del CEART ya me había preguntado si el taller podía estar dirigido específicamente a personas adultas mayores y yo le había dicho que no, que estaban desde luego invitadas a participar en los talleres, pero que al ser ésta una investigación metodológica, no podía ser aplicada a los intereses de la institución. Pero al parecer mi comentario no fue validado y catalogaron el taller en el eje 6 (imagen 21).



Imagen 21. *Flyer* elaborado por el Centro de las Artes de Querétaro donde aparece que el taller de arte envolvente: sonoridad y movimiento corporal está categorizado como eje 6. La imagen fue publicada el 28 de septiembre de 2023, 2 días antes de la primera sesión.

Una vez que esto pasó, escribí un correo para que bajaran la publicidad de sus redes sociales, expresando mi preocupación de que hubieran catalogado el taller como actividad para personas mayores y con discapacidad sin mi consentimiento, porque éste no había sido planeado específicamente para personas con discapacidad, no por un tema de discriminación, sino por una falta de formación de mi parte en ese ámbito y porque el público objetivo de la investigación no era ese. Me respondieron que estaban atendiendo y haciendo las modificaciones al cartel; lo borraron de sus redes sociales y publicaron uno nuevo (imagen 22) días después de la primera sesión de arte envolvente.



Imagen 22. *Flyer* elaborado por el Centro de las Artes de Querétaro donde se rectifica el eje del taller para “todo tipo de públicos”. La imagen fue publicada días después de la primera sesión en el CEART.

Por su parte el Centro de Arte Bernardo Quintana Arrijoa, que es un espacio de la Universidad Autónoma de Querétaro, se dedica a la presentación de obras de personas que de alguna manera u otra están vinculadas a la universidad, sean docentes, administrativas, estudiantes

o egresadas. Es un lugar pequeño, que cuenta con tres salas de exhibición que son cubos blancos de techos altos, desde donde se apoya a la difusión de la producción artística de la comunidad universitaria. Su objetivo es ese.

Además se utiliza como espacio para dar clases de arte, como pintura e interpretación musical, y realizar talleres educativos para la comunidad en general. La incidencia de este espacio en el mapa cultural-artístico de la ciudad es mínima, aunque considero que es un espacio con un fuerte potencial ético-estético-político, principalmente por su vinculación con la universidad y porque es un espacio dedicado a la comunidad estudiantil, que generación tras generación intenta *desterritorializar* y *reterritorializar* las condiciones dadas, generando otras opciones de ser, hacer, decir y ver.

Continuando con la catalogación de estos espacios, a finales del año pasado volví a aplicar a la plataforma del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes –misma a la que apliqué un año antes para financiar el proyecto de arte envolvente como un proyecto multidisciplinar [107]–, para lo que tuve que recolectar firmas de los directivos y coordinadoras de estos tres recintos. Tanto en el Centro de Arte Bernardo Quintana Arrijoja como en el Centro de las Artes de Querétaro no dudaron en darme una carta firmada en la que, de ser otorgado el financiamiento, se comprometían a coadyuvar en la realización del proyecto durante la segunda mitad del 2024 y la primera mitad del 2025. Inclusive en el CEART me propusieron aplicar con un proyecto en la modalidad de co-financiamiento, donde se comprometían a cubrir parte del presupuesto. Finalmente no elegimos esta modalidad, una, porque el proyecto no cuesta lo que se puede pedir si co-financias, y dos, porque ni el MACQ ni el CABQA tienen las posibilidades económicas de participar en esta modalidad.

No quisiera dejar de comentar que donde fue más difícil conseguir la carta de apoyo fue en el MACQ. En principio, porque la agenda del director no era compatible con la mía y una vez que acordamos una fecha y hora, él no asistió. En su lugar me recibieron dos personas de su equipo, a quienes les presenté el proyecto de arte envolvente con todo el bagaje teórico-filosófico y con toda la parte práctica ya aplicada y sintetizada, solicitándoles el espacio de una a dos veces por semana durante 10 meses. En su momento les encantó el proyecto, me dijeron que lo conversarían con el director y que se comunicarían conmigo para decirme si me otorgaban la carta o no.

Días después me contactó una de las personas que me había recibido, diciéndome que el director había autorizado tres sesiones de los talleres de arte envolvente para ser facilitados durante el 2024 y el 2025. Yo le contesté que la respuesta del director me parecía irrisoria, en tanto que la programación que les estaba ofreciendo –de darse el financiamiento del FONCA– sería una programación anual sin costo para el museo y que esto les beneficiaría en un sentido económico. Además hice énfasis en la parte ética, política, estética que el trasfondo filosófico de una propuesta como la de arte envolvente implicaba para un museo de arte contemporáneo. La persona me respondió que lo platicaría nuevamente con el director y días después volvió a contactarme para decirme que de tres sesiones, el director había aumentado dos más y que esa era su mejor oferta. La razón que me dieron fue que *el museo es pequeño y por tanto, no pueden ofrecerme espacio para 10 meses porque tienen eventos en puerta* y el director, a través de su asistente, me recomendó *hacer equipo con otros espacios museísticos y otros espacios públicos no necesariamente culturales, para así lograr mi objetivo*.

Sin más, le respondí que aceptaba su oferta de cinco sesiones para un período de 10 meses. Le pedí que me indicara alguna fecha y hora en las que el director tuviera la posibilidad de recibirme para yo explicarle frente a frente la importancia y beneficios sociales de una propuesta como ésta y, a la fecha –pasados cuatro meses desde estas conversaciones– no he sabido nada del museo. Me entregaron la carta firmada, ingresé los documentos al sistema del FONCA y en junio de este año sabremos si el proyecto recibe el apoyo, para así dar continuidad al proyecto durante la segunda mitad del 2024 y la primera mitad del 2025.

A su vez, quedan pendientes otras seis sesiones de arte envolvente. Durante el verano de 2023 apliqué a otra convocatoria más, esta vez de la Rectoría de la Universidad Autónoma de Querétaro. El tema con este financiamiento fue que los resultados los dieron semanas después de que yo terminara la aplicación del proyecto, misma que no podía reagendar por temas de tiempos en la sistematización y análisis de datos y para terminar la tesis en tiempo y forma. Igualmente apliqué y ese recurso fue dado al proyecto. Así que existe un financiamiento esperando ser usado para comprar pan dulce, galletas, frutas, agua y algunos otros insumos y materiales para seis sesiones más de arte envolvente, que muy probablemente llevaremos a cabo en las instalaciones del CABQA durante el primer semestre de 2024.

Esto sobre el panorama de las instituciones donde realizamos la aplicación.

La relevancia social y cultural de los museos de arte contemporáneo

Retomando el tema de la relevancia social y cultural de los museos de arte contemporáneo, entendidos como espacios de consumo y entretenimiento, quiero compartir una última anécdota: Contaba yo que hace unos años trabajé en el Museum of Contemporary Art Santa Barbara en California [36]. Ese museo era pequeñito, lo componían un gran salón como de 10 x 10 m, una habitación más pequeña, como de 6 x 3 m y una recepción –donde también se montaban piezas– de 7 x 3 m. Las oficinas y la bodega estaban dentro del recinto y eso era todo. El museo se ubicaba en un centro comercial –lo cual definitivamente definía al público o la falta de éste–, y estaba situado en el segundo piso, a un lado del estacionamiento y en frente de un teatro –que sólo abría en las noches, cuando el museo ya estaba cerrado.

Al museo llegué porque en aquel entonces trabajaba con alguien a quien contrataron como directora y pues fue ella quien me invitó a trabajar allí. Dos años después de la contratación vino el despido inminente: era febrero de 2020 (comienzo de la pandemia) y el museo estaba en bancarrota –llevaba endeudándose por años– y no parecía que pudiera mantenerse a flote. Meses después de nuestro despido, el *staff* restante del museo envió un boletín informativo mencionando que el museo cerraba sus puertas definitivamente, después de décadas de haber servido a la comunidad de Santa Barbara. En ese momento me quedé tranquila, porque recordaba que las tareas para mantenerlo abierto años atrás habían sido monumentales, parecían el capricho de gente con dinero que quería sí o sí tener un museo de arte contemporáneo en la ciudad, aunque a la comunidad le fuera irrelevante, no hubiera dinero, ni programación, ni público. Esa era la realidad del MCASB y creo que esa es la realidad del MACQ y de muchos otros museos de arte contemporáneo emplazados en pequeñas ciudades.

El MCASB se mantuvo cerrado algún tiempo, pero meses (tal vez un par de años) después –no recuerdo bien cuándo–, volvió a abrir. Y no sé qué pesa más: si la realidad de una ciudad precarizada económicamente, con una lista inmensa de puntos a mejorar (en materia de educación, recreación, cultura, laboral, de salud, transporte, etcétera), o los deseos de una élite de vivir en una “mejor ciudad”, “de más alto nivel”, apostando por la apertura o

el mantenimiento de espacios como los museos de arte contemporáneo, que en cuestiones de números, benefician a un muy pequeño porcentaje de la población, pero ya mediatizados, hacen parecer que la ciudad es innovadora, vanguardista, parecida a las ciudades norteamericanas, cada una poseedora de un MCA.

Partiendo de estas realidades, considero absurdo que hoy por hoy existan más de trescientos recintos en el mundo que se dedican a la presentación de arte contemporáneo. Espero algún día recibir la noticia de que el MACQ en Querétaro cerró sus puertas, no porque no crea en la cultura ni en el arte, sino porque su existencia me parece una fachada, un simulacro de lo que los últimos gobiernos del estado desean que la ciudad de Querétaro sea: una ciudad primaria, progresista y pujante, pero siempre priorizando sus intereses –los intereses de la élite– por sobre el resto de las necesidades de las y los habitantes, no sólo de la ciudad sino de todo el estado.

Deseos para el arte envolvente

Más allá de la tesis y de esta investigación que surgió principalmente de mis inquietudes trabajando en el ámbito del arte contemporáneo, en museos y ferias que se mueven a la par del mercado del arte, quizás el arte envolvente tenga cabida en otros espacios. Lugares que no necesariamente se dediquen a la presentación del arte contemporáneo sino lugares alternativos, culturales, educativos, comunitarios, donde la búsqueda está en otra parte.

Si las utopías revolucionarias se diluyeron en la década de los 80 y las micro-utopías lo hicieron a comienzos del siglo, ¿qué nos queda? A esta pregunta yo respondería que nos queda continuar con estas otras formas de construir comunidad, de percibir y experimentar el mundo, enseñando a quienes llegan y también a quienes nos hemos acostumbrado y haciendo recordar a quienes hace 60 años nadaban en el Río Querétaro y caminaban por las milpas sobre los cerros hoy urbanizados, que existen otras realidades posibles.

El arte envolvente, desde la experimentación de los mundos sensorios, desde la apertura sensorial, activa otros rangos de entendimiento posibles desde dónde construir otros horizontes. Si el quehacer filosófico surge en la experimentación y si experimentar es una manera de aprender y conocer la realidad –desde lo que sentimos, lo que percibimos y lo que

pensamos—, la generación de sentido no sería posible sin nuestra capacidad sensoria, que nos brinda la posibilidad de experimentar el mundo a través de nuestros sentidos.

La filosofía, desde mi transitar personal, pero también creo del de muchas otras personas, ha sido adentrarnos en lo desconocido para experimentar con *lo inasible* y *lo incierto*. Podemos elegir *hacer* este quehacer desde un sólo sentido (la mirada) y una sola perspectiva (la lineal) o podemos optar por hacerlo desde una polisensorialidad, modificando nuestra experiencia perceptual al experimentar el mundo y también al comunicarlo y compartirlo con el resto de personas (humanas y no humanas) que nos rodean y con todo nuestro ecosistema que nos envuelve.

Si practicáramos en lo cotidiano expandir todos nuestros sentidos, más allá de sus campos, nuestros espacios sensoriales se expandirían y, más allá del quehacer filosófico, ¿no sería esto deseable para construir, desde lo individual y lo colectivo, *universos e imaginarios posibles* y conformar realidades otras? Desde luego hay un montón de nudos que desanudar, hilos que cortar, patrones que olvidar, y por eso la importancia de este tipo de investigaciones que no sólo se quedan en la academia sino que traspasan al tejido social, a lo cotidiano. Es a partir de estas exploraciones filosóficas aplicadas —entre muchas otras prácticas— que podremos encontrar algunas pautas que nos permitan *hacer rizoma y no raíz*, porque pensar en genealogías ha resultado en unificar, encajonar, catalogar, y no todo ha cabido dentro. Hay realidades que se han quedado y que se siguen quedando fuera, que merecen tener *voz y parte*.

—No bailo porque no sé hacerlo o porque nunca fui a clases de baile— me dijo una señora en un funeral.

—Me muevo pero sin técnica, así que no esperes que lo haga bellamente— lo he escuchado una y otra vez en clases introductorias de danza.

—Como no tengo ritmo, prefiero no moverme— me dijo un amigo en una fiesta.

—No canto porque lo hago desafinadamente— llegué a pensar cuando nació mi hija y quería cantarle canciones de cuna.

—Mejor toca tú que no encuentro el compás de la música— escuché decir a alguien en una tocada improvisada.

Y así, estas frases tal agua que corre constante por la tierra, van definiendo aquello que podemos y no podemos hacer. El arte como técnica y el movimiento y la sonoridad como danza y música, han inhibido a muchas personas en estas latitudes a mover el cuerpo, a hacer sonar su voz, vibrar desde el movimiento y la sonoridad de su cuerpo y ser escuchadas por otras personas desde otros rangos de entendimiento. Quizás el arte envolvente pudiera propagarse y más allá de los espacios institucionales del arte contemporáneo, colarse como el aire en el cotidiano de un sinfín de personas, habitando así nuevos territorios, posibilitando la creación de nuevas realidades. *

Anexos

Sobre Bishop, Deleuze-Guattari, Rancière y Tuan

Claire Bishop (Londres, 1971) es una historiadora y crítica de arte y profesora en el programa de Doctorado en Historia del Arte en el Centro de Graduados City University de Nueva York. Desde hace más de 10 años, Bishop ha enfocado su trabajo de investigación a la participación en el arte, cuestionando las formas artísticas modernas y reflexionando sobre lo político de la acción artística. Como parte de estas investigaciones, editó el libro *Participation*, publicado por Whitechapel en 2006 y publicó el libro *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship* en el 2012. En 2013, publicó el libro *Radical Museology, or, What's 'Contemporary' in Museums of Contemporary Art?* (traducido al español en el 2018 por la editorial libretto y publicado bajo el título *Museología radical: o ¿qué es “contemporáneo” en los museos de arte contemporáneo?*).

Gilles Deleuze (Francia, 1925 - 1995) y Félix Guattari (Francia, 1930 - 1992), un filósofo y un psicoanalista, encontraron una manera de escribir conjuntamente, ya no como dos individuos separados sino como un ser que *devino* en común desde su quehacer teórico y proceso de escritura. Como Deleuze-Guattari escribieron *L'Anti-Oedipe. Capitalisme et schizophrénie* en 1972, *Rhizome (Introduction)* en 1977, *Mille Plateaux* en 1980 y *Qu'est-ce que la philosophie?* publicado en 1991. Es en este último libro, *¿Qué es la filosofía?*, que Deleuze-Guattari aborda el tema del arte, definiendo aquello que nombra como *perceptos, afectos y bloques de sensaciones*. Sus escritos cuestionan las formas hegemónicas (sociales, económicas, culturales y epistémicas), afirmando *que la europeización es la historia del capitalismo que somete a los pueblos, impidiendo su devenir y su participación en la creación de un correlato sobre la historia*.

Jacques Rancière (Algeria, 1940) es un filósofo y profesor en la European Graduate School en Saas-Fee y en la Universidad de París VIII: Vincennes–Saint-Denis. A lo largo de los últimos 30 años, Rancière ha desarrollado un cuerpo de trabajo enfocado en la estética, su sentido político y su relación con la política. En el 2000, publicó el libro *Le Partage du sensible. Esthétique et politique* (traducido al español en 2014 por la editorial Prometeo

Libros y publicado bajo el nombre *El reparto de lo sensible: estética y política*), donde responde a una serie de cuestionamientos puntuales sobre su pensamiento, particularmente relacionados a la noción del *reparto de lo sensible* y de los regímenes del arte –teoría desarrollada más a fondo en su libro *Malaise dans l'esthétique* (2004), traducido al español en 2011 por Capital Intelectual y publicado bajo el título *El malestar de la estética*.

Yi-Fu Tuan (Tianjin, 1930 - Madison, WI, 2022) fue un geógrafo, filósofo y profesor universitario y una de las principales voces de la geografía humana y de la geografía crítica. Sus libros *Topophilia: a study of environmental perception, attitudes, and values* (1974) y *Space and Place: The Perspective of Experience* (1977), abordan el tema de la experiencia humana en relación al espacio y a los lugares y cómo a través de nuestras sensaciones y concepciones es que percibimos los espacios y los lugares como propios y como parte de nuestra identidad. Más recientemente, Tuan publicó *Place, Art, and Self* (2004), donde indaga cómo los lugares y el arte forman parte simbólica de quienes somos y de cómo nos definimos socialmente.

Sobre el proceso de escritura

El inicio

Empezar a escribir nunca es tarea sencilla; hay tantas cosas por decantar, recortar, seleccionar, tanto que descoser e hilar nuevamente. *Rentrayage* se lee en un cuento ilustrado sobre la vida de Louise Bourgeois, una palabra en francés que la artista usaba para referirse a la acción de *retejer a través de un corte para completarlo*.²⁸ Ella esculpía, tejía y bordaba arañas; su madre se dedicaba a la creación y restauración de tapices y ella, desde pequeña, aprendió el oficio. Las arañas también tejen, “lo que hacen es un arte” decimos coloquialmente, y su quehacer lo catalogamos como arte porque las arañas hilan su telaraña con una maestría minuciosa. Hilar, bordar, tejer, tramar, urdir, coser son palabras semánticamente relacionadas pero cada una refiere a

²⁸ RENTRAYAGE - to reweave across the cut. TO MAKE A WHOLE” se lee en el texto original *Cloth Lullaby. The woven life of Louise Bourgeois* (2016) escrito por Amy Novesky e ilustrado por Isabelle Aresenault.

una acción en específico. Todas estas acciones tienen como objetivo juntar, crear, formar, construir un algo otro que sin ese mecanismo de unión no podría existir.

Así mismo pasa con la escritura, pienso. Tramamos narrativas, urdimos significados al juntar los hilos significantes; creamos oraciones que se convierten en sentido y tomamos prestado conceptos, antaño creados, para dar sustento al tejido que escribimos. Y ésta, es una tarea que precisa de una maestría minuciosa, de una destreza, un arte, una técnica, como la de la araña. Pero yo no soy una araña, aunque podría devenir una; podría devenir-arácnida y tal vez la tarea de escribir sería más sencilla.

Desde hace unos años, cuando les leí por primera vez, no sabía bien cómo ni dónde colocar en mi cotidiano los pensamientos de Deleuze-Guattari –y aún estoy aprendiendo–. En aquel entonces era más una sensación que un saber, pero leer la palabra «carne» en un libro de filosofía me causaba sorpresa y al mismo tiempo disgusto.

Leerles hablar de arte y carne me hacía recordar la obra de Adriana Varejão y esa obra me movió la víscera en lo más profundo. Una cosa es conocer lo que la artista quiere expresar conceptualmente con su obra, saber sobre Tiradentes y sobre el colonialismo y la barbarie del imperio portugués en el territorio que ahora llamamos Brasil y otra cosa es llegar a una sala de muros blancos, prístinos, con representaciones de pedazos de carne y de partes de un cuerpo desmembrado y degollado.

Seguramente la sensación de disgusto mucho tiene que ver con haber crecido en una ciudad de múltiples iglesias católicas, en donde las esculturas de un Cristo lacerado y crucificado son cotidianas; esculturas donde el patetismo es importante y en las que el realismo es fundamental, precisamente, para llegar a la víscera, para sentir el dolor de ese hijo que un padre todo-poderoso dejó que torturaran. Esto, aunado a una época y un territorio en el que la tortura ha sido normalizada desde las noticias del periódico, hace que el sintagma «carne-arte-Varejão» sea aún más terrible.

«Se me ha corrido el hilo y no pediré disculpas por ello. He descubierto que para trenzar una pieza que sea lo suficientemente elocuente y cadente y que se mantenga unida, a veces hace falta cambiar de tinta, añadirle un color de estambre nuevo a la frase, para

luego retomar los hilos pausados, y así, crear un tejido, aunque múltiple y heterogéneo, coherente. Espero lograrlo.»

Estaba yo, antes de la palabra «carne», escribiendo sobre Deleuze-Guattari, la posibilidad de devenir-araña, la escritura y la técnica. Acabo de leer dos textos: *Rizoma* (1977) y un artículo sobre las arañas y su seda, que se conectan maravillosamente y que definitivamente, han sido puntos de fuga para comenzar este escrito. Por una parte, ahora sé que la seda con la que las arañas construyen su tela está hecha de proteínas llamadas espidroínas, segregadas por la glándula ampulácea mayor en una fracción de segundo.

Esto significa que la araña produce aquello con lo que va a tejer su telaraña rápidamente y ya sin necesidad de leer un artículo científico, sabemos por experiencia que las arañas son rápidas constructoras: si en una noche has chocado accidentalmente con una telaraña, lo más probable, si no has matado al bicho, es que a la mañana siguiente encuentres un nuevo tejido cerca. Ahora bien, la materia con la que la araña teje surge instantáneamente y con el paso del tiempo se desvanece, es efímera; pero la técnica, el método de tejer, se mantiene generación tras generación.

Los neurólogos, los psicofisiólogos, distinguen una memoria larga y una memoria corta (del orden de un minuto). Ahora bien, la diferencia entre ellas no sólo es cualitativa: la memoria corta es del tipo rizoma, diagrama, mientras que la larga es arborescente y centralizada (huella, engramma [sic], calco o foto). La memoria corta no está en modo alguno sometida a una ley de contigüidad o de inmediatez a su objeto, puede ser a distancia, manifestarse o volver a manifestarse tiempo después, pero siempre en condiciones de discontinuidad, de ruptura y de multiplicidad... Esplendor de una idea corta (concisa): se escribe con la memoria corta, así pues, con ideas cortas, incluso si se lee y relee con la memoria larga de los amplios conceptos. (Deleuze-Guattari, 2016, p. 36)

Haber leído estas últimas palabras volcaron mi mente y me dieron más seguridad que nunca: *se escribe con la memoria corta incluso si se lee y relee con la memoria de los amplios conceptos.*

Ciertamente yo estaba muy liada para empezar la introducción de estas páginas, de una investigación académica, de corte filosófica y práctica, relacionada a la

cuestión del arte y la técnica, a lo sensorio, al cuerpo y su capacidad de movimiento, a la escucha y nuestra sonoridad corporal, a qué es lo contemporáneo del arte, a lo político del arte, al uso del espacio público y a grandes conceptos como *contemporaneidad dialéctica*, *reparto de lo sensible*, *devenir sensible* y *perspectiva experiencial*.

Redacté cuatro introducciones además de la que ahora habita ese lugar en la tesis; unas las había pensado semillas para crecer *arborescentemente* y otras no tenían la estructura de una introducción de tesis, por lo que fueron descartadas como tal. En su mayoría el contenido de estos ejercicios de exploración lo he usado en algunas de estas páginas, pero ya no como introducción sino como parte de los tallos (*superficiales* y *subterráneos*) que se fueron multiplicando como rizomas, trazando cartografías.

Tanto la seda de la araña como mis pensamientos son instantáneos y efímeros, mis ideas van y vienen y aunque una idea maravillosa llegue a mi cabeza, si no la anoto en un cuaderno de papel destinado para estos asuntos, se derrite como un cubo de hielo, tomando una forma imposible de reaprehender con las manos. Pero diferentemente a una telaraña –que es efímera–, la tecnología de la escritura y sus modificaciones en el tiempo me permiten transcribir mis ideas, haciéndolas un poco más duraderas, al menos para ser leídas por una decena de pares de ojos y ojalá –algunas partes–, escuchadas por unos cuantos oídos.

Mi búsqueda en este mapeo es devenir-araña, pudiendo entonces escribir con la memoria corta, pero usando los conceptos de la memoria larga, cosiendo un acolchado de retazos que junte con fuertes puntadas los conceptos seleccionados con la aplicación pensada.

El final

Escribir estas líneas durante la temporada otoñal en el hemisferio norte, me permitió compartir un mismo territorio con las arañas que surgen (como generación espontánea) en esta época del año, pues no se les ve en otro momento –lo cual no significa que no existan–. La *neoscona orizabensis* o araña manchada de Orizaba es una de las arañas que más se observa durante el otoño en México. Es una araña que se caracteriza por

tejer telas orbiculares, de líneas que fugan de un punto y se conectan por aros concéntricos, que dan cohesión al tejido.

Me he topado con estas arañas cada vez que salgo al jardín, cada que camino por una calle, colocadas ellas en el centro de su telaraña; a veces pareciera que flotan, pero cambio la perspectiva o vuelvo a verlas en otro momento del día y allí está la telaraña, muchas veces invisible a mi mirada. Hay veces que la telaraña se destruye —o la destruyen el clima, la lluvia, el viento o el paso de alguna persona despistada o la escoba que alguien sostiene porque no tolera la existencia de estos bichos—, pero como escribía líneas atrás, las arañas vuelven a reconstruir sus tejidos, que nunca vuelven a ser los mismos. No sólo la seda es una distinta sino que los trazos y nudos que las arañas tejen varían a los anteriores y ellas mismas han cambiado. Así pues, espero yo hacer con este tejido escrito con el paso del tiempo, sea destruido por el clima o por alguien que corte un tajo o encuentre una puntada suelta y tire de ella.

Como las arañas, como todos los seres de la naturaleza, las personas humanas somos seres en constante cambio, en movimiento, seres cíclicos que nunca volvemos al mismo lugar. Somos como los conceptos que creamos: en constante *devenir conceptual*. Somos seres sensibles, con capacidad de *devenir sensible*: de dejar de ser quien se es, deviniendo en un algo otro, y de construir empatía y un mayor entendimiento del mundo que habitamos y con quienes compartimos el tiempo y el espacio.

Sí creo que en la medida en que divulgamos y compartamos esta posibilidad de *ser*, de poder habitar tiempos sin tiempo (más allá de la linealidad), podremos entonces encontrar otros modos de relacionarnos entre personas, diluyendo fronteras — antaño creadas, heredadas—. Y desde la experiencia sensorial expandida, conectar y habitar con el mundo que habitamos desde otros rangos de entendimiento, desde el tacto, el movimiento y la sonoridad. Así podremos experimentar el mundo de una manera más compleja, más abarcativa y abierta, que permita y dé cabida a múltiples realidades de vida.

Bibliografía

Adorno, Th. W. (2020). *Teoría Estética. Obra Completa, 7* (Jorge Navarro Pérez, trad.).

Akal. (Trabajo original publicado en 1970).

arte, contemporáneo, Edad contemporánea. (2022). *Real Academia Española. Diccionario de la lengua española*. Vigésima tercera edición. <https://dle.rae.es/arte?m=form>

arte, contemporáneo, fluido. (1996). *Océano Práctico. Diccionario de la Lengua Española*.

Arendt, H. (2020). *Entre el pasado y el futuro. Ocho ejercicios sobre la reflexión política*

(Ana Poljak, trad.). Austral. (Trabajo original publicado en 1954)

Benjamin, W. (2008). *Tesis sobre la historia y otros fragmentos* (Bolívar Echeverría, trad.).

Itaca, UACM.

Bishop, C. (2019). *Infiernos artificiales: Arte participativo y políticas de espectadoría*

(Fabiola Iza, trad.). t-e-eoría. (Trabajo original publicado en 2012).

_____. (2018). *Museología radical: o ¿qué es “contemporáneo” en los museos de arte contemporáneo?* (Araceli Alemán, trad.). Libretto. (Trabajo original publicado en 2013).

Bourriaud, N. (2017). *Estética relacional* (Cecilia Beceyro y Sergio Delgado, trad.).

Adriana Hidalgo editora. (Trabajo original publicado en 2002).

Brugger, W. (1978). *Diccionario de Filosofía*. (José María Vélez Cantarell, trad.). Novena edición ampliada. Editorial Herder.

Clark, L. y Hélio Oiticica. (2006). Letters. En Bishop, C. (Ed.) *Participation, Documents of Contemporary Art* (pp. 110-116). Whitechapel y The MIT Press, 2006. (Escritas entre 1968-1969).

- Debord, G. (2006). Towards a Situationist International. En C. Bishop (ed.), *Participation, Documents of Contemporary Art* (pp. 96-101). Whitechapel y The MIT Press.
(Trabajo original publicado en 1957).
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2019). *¿Qué es la filosofía?* (Thomas Kauf, trad.). Anagrama.
(Trabajo original publicado en 1991).
- _____. (2016). *Rizoma. Introducción* (José Vázquez Pérez y Umbelina Larraceleta, trad.). Pre-textos. (Trabajo original publicado en 1977).
- Diario de Querétaro. (2018, 14 de noviembre). *Museo de Arte Contemporáneo de Querétaro, una realidad* [Nota de prensa].
<https://www.diariodequeretaro.com.mx/cultura/museo-de-arte-contemporaneo-de-queretaro-una-realidad-2661742.html>
- Gadamer, H.G. (1998). *The Relevance of the Beautiful and Other Essays* (Nicholas Walker, trad.). Cambridge. (Trabajo original publicado en 1986).
- Marchán Fiz, S. (1990). *Del arte objetual al arte de concepto. Epílogo sobre la sensibilidad «postmoderna»*. Akal.
- Oiticica, H. (2006). Dance in My Experience (Diary Entries). En Bishop, C. (Ed.), *Participation, Documents of Contemporary Art* (pp. 105-109). Whitechapel y The MIT Press. (Escrito en 1965-1966).
- Platón. (1979). El Banquete. *Diálogos Socráticos* (189-192). Grolier.
- Rancière, J. (2014). *El reparto de lo sensible: estética y política* (Trad. Mónica Padró). Prometeo Libros. (Trabajo original publicado en 2000).
- _____. (2011). *El malestar de la estética* (Trad. Miguel Petrecca, Lucía Vogelfang y Marcelo G. Burello). Capital Intelectual. (Trabajo original publicado en 2004).
- _____. (2010). *El espectador emancipado* (Ariel Dilon, trad.). Manantial. (Trabajo original publicado en 2008).

- Rafael, M.F. (Ed.). (2016). *Ari Benjamin Meyers. Music on display*. Verlag der Buchhandlung Walther König
- Roberts, B. H. (2015). *Gestionando Sistemas de Ciudades Secundarias* (Santiago Restrepo, trad.). Cities Alliance /Banco Interamericano de Desarrollo, Washington D.C.
- Situationist International. (2009). The Theory of Moments and the Construction of Situations. En C. Doherty (Ed.), *Situation, Documents of Contemporary Art* (pp. 112-114). Whitechapel y The MIT Press. (Trabajo original publicado en 1960).
- Tatarkiewicz, W. (2002). *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética* (Francisco Rodríguez Martín, trad.). Tecnos / Alianza. (Trabajo original publicado en 1986).
- Tuan, Y.F. (2001). *Space and Place: The Perspective of Experience*. University of Minnesota. (Trabajo original publicado en 1977).
- Vallejo, I. (2021). *El infinito en un junco. La invención de los libros en el mundo antiguo*. Penguin Random House Grupo Editorial. (Trabajo original publicado en 2019).