

Ciudad y cuerpo en el videoarte mexicano de finales del siglo XX

City and Body in Mexican Video Art at the End of the 20th Century

Irene Valle Corpas Universidad de Granada, Granada, España, irenevalle1991@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0001-5153-5994>, <https://doi.org/10.22201/ie.18703062e.2025.126.2892>

Líneas de investigación Cine moderno; arte y movimientos sociales; años 60 y 70; arte y estudios urbanos; historiografía del arte.

Lines of research Modern cinema; art and social movements; 60s and 70s; art and urban studies; art historiography.

Publicación más relevante *Un poco de política. Jean-Luc Godard, la ciudad y la subjetividad contemporánea* (Granada: Editorial de la Universidad, 2023).

Resumen En el convulso último tercio del siglo xx, surge en México una práctica audiovisual que muestra interés por dar cuenta de problemáticas políticas, que se inclina por medios alternativos como el video. A lo largo de la década de los años ochenta y especialmente en el cambio de siglo, el video renovó el lenguaje artístico y se erigió como herramienta adecuada para responder al panorama de transformaciones de signo neoliberal que mudó el paisaje urbano y vital mexicano (especialmente para las mujeres). En el camino, el video mexicano dio voz a cuerpos y colectivos que no la encontraban en los canales oficiales. Sin pretender ofrecer un macrorrelato, sino un itinerario posible, que observe el vínculo entre la ciudad, el cuerpo y la crítica social, este artículo plantea un recorrido por algunas de las obras y nombres clave que documentaron de manera reflexiva este periodo decisivo.

Palabras clave videoarte; México; arte contemporáneo; neoliberalismo; crisis; cuerpo; expansión urbana.

Abstract In the convulsive last third of the twentieth century in Mexico, an audiovisual practice emerged concerned with reporting on political issues, tending towards alternative media such as video. Throughout the eighties and especially at the turn of the century, video renewed artistic language and became a useful tool to respond to the panorama

of neoliberal transformations that transformed the Mexican urban and living landscape (especially for women). Along the way, Mexican video gave a voice to bodies and collectives that did not find it in official channels. Without pretending to be a macro-narrative, but rather offering a possible itinerary by observing the link between city, body and social criticism, this article presents a journey through some of the works and key names that provided a reflective documentation of this decisive period.

Keywords video art, Mexico, contemporary art, neoliberalism, crisis, body, urban expansion.

IRENE VALLE CORPAS
UNIVERSIDAD DE GRANADA

Ciudad y cuerpo en el videoarte mexicano de finales del siglo XX

“**D**urante las últimas tres décadas del siglo xx —sentenciaba el historiador del arte Cuauhtémoc Medina—, vivir en México supuso habitar bajo la palabra crisis, más que en un país. Ciclos puntuales de *crack* económico-reconversión, capitalista-*crack*, económico reconversión capitalista, 1976, 1982, 1994”.¹ En efecto, el surgimiento del neoliberalismo en México a finales del siglo pasado se ha convertido en un tema recurrente cuando no medular en casi cualquier terreno. A partir de la década de los años setenta, se implementó gradualmente un nuevo modelo económico conocido como neoliberalismo, que tuvo un impacto significativo en todos los aspectos de la vida del país: social, cultural, político, laboral y económico, pero también personal, emocional y un largo etcétera. Hasta tal punto el establecimiento de este sistema es, aún hoy, casi 40 años después, el marco para seguir pensando la historia del país al que, en un año tan próximo como 2021, Rafael Lemus dedicaba un estudio para valorar qué significa todavía este término y esta era para México. En sus primeras líneas afirmaba tajante: “La historia reciente en México es la historia del neoliberalismo. Desde principios de la década de los años ochenta hasta hoy esa palabra, *neoliberalismo*, descansa en el centro —y en los márgenes— de la vida pública mexicana”.²

1. Cuauhtémoc Medina, *Abuso mutuo. Ensayos e intervenciones sobre arte postmexicano (1992-2013)* (Ciudad de México: RM, 2017), 271.

2. Rafael Lemus, *Breve historia de nuestro neoliberalismo. Poder y cultura en México* (Ciudad de México: Debate, 2021), 9.

Referirse al neoliberalismo implica, ante todo, mencionar ese episodio crucial de mutaciones que dejaron atrás, para siempre, el tiempo desarrollista en México, para adentrarse en un imaginario atravesado por la idea de crisis e inestabilidad: “El año 1973 —asegura Luis Aboites Aguilar— es considerado precisamente como el fin de la era de la posguerra y el inicio de una época de crisis generalizada”.³ Crisis, para comenzar, en las arcas públicas y en el crecimiento económico, que desataría consecuentemente, una cadena de medidas y variaciones que afectarían la vida social, urbana, la vida *tout court* de cualquier ciudadano mexicano. Para solventar la quiebra del Estado, el gobierno de Luis Echeverría decide solicitar la asistencia del FMI e inaugurar un periodo de “austeridad” que no cesaría en lo sucesivo: “Un problema antiguo asumió entonces modalidades dramáticas: el desempleo. El resultado fue el crecimiento del autoempleo: cientos y luego miles de vendedores ambulantes se instalaron en banquetas, plazas, calles. En otras familias algunos varones decidieron emigrar a Estados Unidos”.⁴ Luego de reconocer la bancarrota de la economía en 1982, la presidencia de Miguel de la Madrid insistiría en esta reducción de la inversión pública y el adelgazamiento del Estado —cuyos efectos serían reconocibles en la insuficiente respuesta estatal al sismo de 1985 que devastó la Ciudad de México.⁵ Durante la década de los años noventa, bajo el liderazgo de Carlos Salinas de Gortari, se profundizó en este proceder, al implementar un conjunto de medidas económicas y políticas alineadas con la ideología del libre mercado. Se fortalecieron las relaciones económicas con los países vecinos, lo cual se materializó con la entrada en vigor del Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN) en 1994. En síntesis, la economía mexicana se estaba reconvirtiendo desde un modelo proteccionista con fuerte predominio del Estado y las familias de un solo trabajador a un sistema terciarizado, informal, con gran participación del capital privado,

3. Luis Aboites Aguilar, “El último tramo, 1929-2000”, en *Nueva historia mínima de México* (Ciudad de México: Colmex, 2008), 512.

4. Aboites Aguilar, “El último tramo, 1929-2000”, 292.

5. El sismo tendría tal incidencia en el terreno político que se han dedicado a este aspecto múltiples estudios. En uno de los más recientes, Iván Ramírez de Garay apunta: “En crónicas, reportajes de prensa, trabajos académicos, ha predominado una representación del temblor de 1985 como un episodio fundacional, una ruptura en el sistema político mexicano a través de la cual comenzó a abrirse espacio la democracia”. Sólo que, como él investiga “importa resaltar que el sismo de septiembre de 1985 ocurrió en un momento de resignificación estatal, definido por una crisis económica y de confianza y por un proceso de reconfiguración institucional”, en Iván Ramírez de Garay, *El sismo de 1985 en la Ciudad de México, una historia política* (Ciudad de México: Colmex, 2021), 13 y 23.

todo ello sobre el fondo de un crecimiento urbano considerable, que tuvo en el desarrollo de la Ciudad de México su ejemplo más claro.

Pues, justamente, las consecuencias de este tratado se manifestaron rápidamente en las ciudades, la composición de clases sociales o las dinámicas del mercado laboral. La Ciudad de México vio crecer su población —aun cuando se elevaba el desempleo—, llamada en muchos casos por un aumento del sector informal y la diversificación de actividades, orientadas cada vez más hacia los servicios comerciales y de oficinas, pero, en todo caso, desigualmente repartida por el territorio (mientras algunos distritos se abrían al capital financiero e inmobiliario, las periferias populares o para clases acomodadas se expandían y los espacios centrales deteriorados y en algunos casos incluso abandonados esperaban la gentrificación que, a comienzos de la década de 2000, acarrearía la expulsión de sus habitantes menos pudientes).⁶ Por su parte, la estructura laboral también se vio afectada. El campo iba dejando atrás el sistema de ejidos colectivos para empezar a funcionar de manera más industrializada dentro de un mercado de materias primas global y muy competitivo —que llevó a muchos campesinos a migrar a las ciudades—, mientras enormes manufacturas se instalaron en la frontera.⁷ En muchas de éstas se empleaba una mano de obra femenina que con su trabajo contribuyó a unas arcas familiares asistidas ahora por más de un proveedor. Las mujeres irían reclamando, como ya lo venían haciendo desde la década de los años setenta, cada vez más derechos y voz —aparte de esta participación en el mercado laboral que, por sí misma, no suponía una gran alteración de las estructuras patriarcales que les asignaban papeles secundarios en la vida social y familiar,⁸ organizadas en colectivos y grupos feministas y otros en favor de las demandas de minorías sexuales.

Porque, como no podía ser de otro modo, las protestas y denuncias a este estado de cosas por parte de la ciudadanía surgieron por doquier. Asociaciones y organizaciones políticas de toda índole (vecinales, de mujeres, artísticas o de

6. Tomado de Patricia Olivera y Luis Alinas, “Desplazamientos y gentrificación extendida. Políticas neoliberales y resistencias sociales en la Ciudad de México”, *Revista de Geografía Norte Grande*, núm. 71 (2018): 167-87 y Jaime Ornelas Delgado, “La ciudad bajo el neoliberalismo”, *Papeles de Población* 6, núm. 23 (2000): 45-69.

7. David Harvey, *Breve historia del neoliberalismo* (Madrid: Akal, 2007), 112.

8. Alma Cardoso, “Imagen global, trabajos precarios y feminismos en el México neoliberal”, en *¡Abajo el muro! Arte, neoliberalismo y emancipación desde 1989*, eds. Alberto López Cuenca, Tania Valdovinos Reyes y Renato Bermúdez Dini (Ciudad de México: Museo Universitario de Arte Contemporáneo, 2021), 258-278.

estudiantes, y no podemos olvidar que en abril de 1994 dio comienzo la huelga más larga de la historia de la UNAM, precedida por la huelga universitaria de 1987) se declararon en abierta oposición a las acciones del gobierno, muchas de ellas, influenciadas por la insurrección zapatista. El levantamiento en Chiapas en 1994 generaría un impacto entre movimientos políticos, culturales y en la percepción de la diversidad étnica en México aún viva.⁹

Más allá de datos o hechos, este clima de protesta queda recogido en *Modernidad bárbara* (1989) y *Contracorriente* (1991), dos videos en los que Carlos Mendoza Aupetit hace una denuncia insobornable de la crisis democrática que se instaura con la llegada de Salinas al poder, que el autor considera ilegítima.¹⁰ Se trata de dos videos largos, realizados a modo de documental contra-informativo, para acercarse a distintos focos de contestación (la sublevación de Chiapas, la frontera, las calles de la Ciudad de México, escenario de protestas o fábricas en huelga) y escuchar el testimonio de colectivos diversos que sufren la represión gubernamental. Las imágenes acaban en una sucesión de cadáveres, rostros de desaparecidos, manifestantes golpeados, cuerpos ensangrentados o rebelión contra las fuerzas policiales sobre una ciudad convertida en campo de batalla civil (fig. 1).

Y es que, en buena medida, las transformaciones tan severas que atravesó el país dejaron huella en el uso y difusión de nuevos medios, con el video a la cabeza. Hemos de añadir que, además de los notables cambios en los ámbitos económico y social, la década de los años noventa también fueron una época de transformación significativa en el mundo del arte, la cultura y las instituciones académicas. Al tomar en cuenta las palabras de Medina, estos años estuvieron caracterizados por dos aspectos fundamentales: por un lado, se evidenció la crisis definitiva de los medios artísticos tradicionales. Y, de manera más profunda, se experimentó una crisis en la concepción de la nación como agente cultural fundamental.¹¹ Una serie de dinámicas novedosas harían transitar el escenario artístico mexicano hacia un modelo paulatinamente abierto al capi-

9. Jorge Volpi, *La guerra y las palabras: una historia intelectual de 1994* (Ciudad de México: Ediciones Era, 2004), 24.

10. De hecho, Carlos Mendoza Aupetit produce sus cintas para Canal Seis de Julio, un medio alternativo que nació al calor del descontento tras las elecciones presidenciales de 1988, con el objeto de abrir una vía de información acerca de las movilizaciones, luchas y cuestiones sociales que preocupaban a la sociedad civil que contaba con testimonios a espaldas de las instituciones. El video fue fundamental en este canal con deseo de independencia.

11. Medina, *Abuso mutuo. Ensayos e intervenciones sobre arte postmexicano (1992-2013)*, 152.



1. Fotograma tomado de Carlos Mendoza Aupetit, *Contracorriente* (Ciudad de México: Canal 6 de Julio, 1991), 50 min. Acervo CENART-Biblioteca de las Artes-Videoteca.

tal privado, poblado por espacios de producción y exhibición no controlados únicamente por los poderes públicos (galerías, museos o locales privados o autogestionados) y marcado por la hegemonía de medios de corte neo-conceptual, de éxito en los circuitos internacionales, tales como el video experimental, el *performance*, el *body art* o la instalación —esta última asistida con frecuencia por el propio video. Se impuso así una contradicción fructífera: aunque en el plano económico el aperturismo produjo un desequilibrio, en el cultural implicó la expansión de nuevos medios que fueron empleados para ejercer una crítica a la situación del país.¹²

12. Para comprender los orígenes e implicaciones de este cambio en el sistema artístico mexicano, y adentrarse en esa contradicción que lleva al arte a salvaguardarse en la experimentación, véase Daniel Montero, *El cubo de Rubik, arte mexicano en los años 90* (Ciudad de México: RM, 2015); véase también Irene Valle Corpas, “Resquicios políticos. El video como medio alternativo en el arte mexicano de los años noventa”, *Divergencia*, núm. 20 (2023): 35-53.

Tendencias principales en el video mexicano

De hecho, este medio, el video, se convertiría pronto en una herramienta de enorme utilidad para orientarse en el mapa de ese México en transición en todas las parcelas de la existencia, incluida la artística y la vital. Si bien, en México, el video no sólo logró asentarse plenamente en el campo artístico, sino que produjo un vasto *corpus* de obra de muy diversa naturaleza, que cambiaría para siempre los modos de hacer arte contemporáneo tanto como daría una nueva dimensión al audiovisual alternativo. A pesar de que las primeras cámaras de video llegaron a México algunos años después de que su uso se hubiera extendido en los países más pudientes,¹³ la riqueza que ha alcanzado el video mexicano desde entonces es incontestable. La aparición de lo videográfico no se debe únicamente a una consecuencia de la crisis política o artística por la que transitaba el país, sino que se trata de un fenómeno nuevo que responde a múltiples factores pero que, en todo caso, se extendió a numerosas prácticas artísticas y de todo orden.¹⁴ La variedad de enfoques, usos, geografías, ramificaciones, colectivos y estéticas hacen de él no sólo un caso singular, sino, antes bien, un campo de estudio por derecho propio.

A grandes rasgos podemos decir que sus pioneros en la década de los años setenta (entre los que se cuentan Pola Weiss, Ricardo Nicolayevsky, Andrea di Castro, Ulises Carrión o Rafael Corkidi, algunos de ellos trabajaban desde el extranjero, en Nueva York o Ámsterdam) se centraron en una indagación de las posibilidades poéticas del lenguaje con el nuevo medio y, con frecuencia, también en una exploración del cuerpo en la ciudad, el paisaje o el espacio íntimo de la habitación propia, informados por la fenomenología o las teorías de feministas y con cierta impronta psicodélica reconocible en la década de los años setenta. Durante las dos décadas siguientes quedó plenamente asentado como medio, al servicio de un conjunto muy heterogéneo de perfiles: desde

13. Mientras en ciudades como Nueva York o París, por tomar dos ejemplos, existe una producción intensa desde 1965 (año de lanzamiento del primer equipo de Sony), en México, habríamos de esperar hasta finales de la década de los años setenta para que se dieran las condiciones técnicas para su desarrollo. Sobre los primeros pasos del video en México me remito al trabajo de Claudia Daniela Ferrer, "Videocinta de vanguardia, el inicio de la genealogía del videoarte en México", *Index, Revista de Arte Contemporáneo*, núm. 13 (2022): 48-66.

14. No es, en la misma línea, un fenómeno exclusivamente mexicano, sino que se generalizó en toda América Latina. Véase Marisa Shirasuna y Arlindo Machado, *Visionários: audiovisual na América Latina* (São Paulo: Instituto Cultura Itaú, 2008).

una generación joven de artistas que estaban deseosos de remozar las estructuras y temáticas de la plástica que se hacía en el país, hasta otros creadores, activistas y documentalistas que lo emplearon para dar cuenta de sus inquietudes políticas y para otorgar voz a sus colectivos; de igual forma, comunidades independientes que vieron en él su potencial comunicativo, de análisis etnográfico e integración social,¹⁵ pero también coreógrafos, bailarines o directores de teatro experimental, periodistas, realizadores de cine, pintores y un largo etcétera.

En efecto, de una parte, germinó en México un tipo de video que, heredero del cine alternativo y el *súper 8* más político de la década de los años setenta, mostró una vocación documental, antropológica, sociológica y etnográfica, o, en todo caso, un interés particular por dar cuenta de los sucesos y conflictos del presente. Producidas en colectivos independientes, por autores individuales o en el marco de los programas del Instituto Nacional Indigenista, emergieron numerosas obras en video que ponían especial énfasis en las preocupaciones más candentes: los flujos migratorios del campo a la capital, que adquirían una proporción desmesurada, o hacia fuera del país, en especial, hacia Estados Unidos, esto es, el drama de la frontera; al igual que se trataba el problema de la violencia y la desigualdad en aumento, derivadas de la crisis económica, así como la necesidad de democratizar instituciones y aparatos de gobierno. Como afirmaba Sarah Minter, una de las videastas pioneras:

La sociedad civil se despertó. Abandonó por un momento a este pequeño televisor que acompañaba su intimidad y que conformaba su imaginario, y salió a las calles a protestar y a organizarse. [...] la necesidad de dar cuenta —desde diferentes

15. Véase los estudios de Alberto Cuevas Martínez. En uno de ellos ahonda en el surgimiento en la década de los años ochenta de una “soberanía visual” entre las comunidades rurales en México, y del nacimiento, luego de 1994, de una “militancia audiovisual” en el seno de organizaciones de base y jóvenes indígenas, un horizonte, el de la soberanía audiovisual comunitaria que sigue vigente. Alberto Cuevas Martínez, “De la soberanía visual a la comunicación intercultural. Apuntes para una historia del cine y video indígena en México”, en Juan Antonio Garza Sánchez y Gabriela de la Garza Astorga, eds., *Ciudadanía, comunicación y democracia*, (Culiacán: Universidad Autónoma de Sinaloa, 2019), 117-135. Son igualmente útiles los trabajos de Erica Cusi Wortham. Aparte del caso oaxaqueño o el capitalino existen también comunidades en Tijuana y fuertemente en Chiapas. Véase Freya Schiwy y Byrt Wammack Weber, eds., *Adjusting the Lens. Community and Collaborative Video in Mexico* (Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2017), y Graciela Anaya, *Hacia un video Indio. Serie Cuadernos INI* (Ciudad de México: Instituto Nacional Indigenista, 1990).

perspectivas— de este ambiente social y político contribuyó en cierta medida a que muchos artistas, cineastas y *amateurs* se apoderaran de la cámara de video.¹⁶

Por su parte Rita González y Jesse Lerner señalan:

Una generación naciente de artistas en los años ochenta y principios de los noventa documentó escenas de subcultura urbana, luchas indígenas por los derechos humanos fundamentales y la tenencia de la tierra, así como narrativas experimentales.¹⁷

Esta camada nueva de cineastas independientes se decantaría por el video, aparato ligero y barato que les permitía una gran cercanía a los acontecimientos acuciantes, así como la exhibición inmediata de las cintas que burlaba los mecanismos de control estatales.

Por otra parte, la cercanía del video se empleó también para filmar al propio cuerpo y a la vida cotidiana, lo que dio lugar a una línea de trabajo en torno a la conformación de la subjetividad con la cámara y a la autoescritura fílmica del yo. Este acto de mirarse a uno mismo y reflejarse se relaciona con la función del instrumento que invierte la mirada cinematográfica desde el exterior hacia el interior. Es importante recordar que *video* significa “yo veo” y que la capacidad de manipular las cámaras permite que el yo emerja. De este modo, el video facilita el autorretrato y lo íntimo, ya que, a diferencia del cine o la televisión, no requiere la intervención de una colectividad ni de diversos especialistas, sino que condensa todo en una única persona. Se trata de una tecnología que permite a un solo individuo controlar todos los procesos de registro.¹⁸ La mirada, asimismo, tuvo un desarrollo importante en el video realizado por mujeres con perspectiva feminista (Pola Weiss, Sarah Minter, Ximena Cuevas, Silvia Gruner, Pilar Rodríguez Aranda o Tatiana Parceró):

16. Sarah Minter, “A vuelo de pájaro, el video en México: sus inicios y su contexto”, en *Video en Latinoamérica. Una historia crítica*, ed. Laura Baigorri (Madrid: Brumaria, 2008), 165.

17. Rita González y Jesse Lerner, *Mexperimental Cinema* (Ciudad de México: Smart Art Press, 1998), 90.

18. Es cierto que este mirarse a sí mismo ha podido derivar, previo desarrollo tecnológico, en el actual *broadcast yourself* desde las pantallas con *viewfinder* de las redes sociales. Sin embargo, estimamos que el impulso político y subjetivo que motivaba a los autores y, especialmente autoras, de los años setenta y noventa, fundamentado en la creación de una esfera alternativa, dista del panorama actual.

La fuerte presencia de las mujeres en el arte del video tiene su origen en muchas situaciones: la influencia feminista en la literatura y las humanidades, la conformación más democrática de los grupos (activos en el performance y arte conceptual de los setenta), las colectivas de cine video y el relativo acceso del medio “personal” del video.¹⁹

Éstas hicieron del video una herramienta idónea tanto para ofrecer una crónica que fuera a la par denuncia de la situación crítica que atravesaba el país mediante sus propias experiencias, y en sus mismos cuerpos, como para dotar a las mujeres del medio de producción de sus imágenes, relatos y emociones. El video se convirtió, así, no sólo en el relevo del cine contestatario, sino en un campo artístico nuevo, dotado de reglas propias y enormemente fecundo para las mujeres con intereses artísticos y políticos. Junto a este material casi inagotable, nacido en el seno de los movimientos sociales, como decimos, los mismos artistas plásticos emergentes emplearon el video profusamente para sus obras con frecuencia desmaterializadas, performativas o instalativas.²⁰ En sus manos, éste se insertó con naturalidad en el sistema del arte, gracias al atractivo que ejercía para estos renovadores de la plástica.

Breve estado de la cuestión en los estudios de video mexicano

Sin embargo, aun cuando existe un material diverso y casi inagotable de video hecho en México, que permitiría hablar incluso de un campo de estudio autónomo, a pesar de que se antoja imprescindible para entender los vaivenes en el sistema artístico y por más que constituye un lugar privilegiado para trazar una crónica de un capítulo entero de su historia, la atención a éste no ha gozado de la profundidad que merece y, en todo caso, ha sido sólo recientemente cuando se ha querido salvar esta falta. Así, por ejemplo, incluso ya pasado el siglo, en 2008, Sarah Minter se lamentaba de la escasa dedicación que los investigadores le habían otorgado: “En México no existen publicaciones sobre el video que nos brinden una mirada panorámica y crítica. Existen menciones

19. González y Lerner, *Mexperimental Cinema*, 88.

20. Algunos de esos nombres de la nueva generación eran: Eduardo Abaroa, Francis Alÿs, Miguel Calderón, Abraham Cruzvillegas, Minerva Cuevas, Daniel Guzmán, Yoshua Okón, Luis Felipe Ortega, Vicente Razo, Diego Toledo, Melanie Smith, Iván Edeza, Santiago Sierra y Gabriel Orozco.

parciales y monográficas en algunas publicaciones”.²¹ En la misma línea, el también comisario Fernando Llanos añadía:

En México, no existe una tradición en el campo de la investigación ni en el archivo de la experiencia videográfica, en particular, en el videoarte. En tanto forma artística llena de indefiniciones e iluminaciones, la construcción de un cuerpo histórico —no se diga teórico— que permita visualizar su práctica en México, ha sido y es muy compleja; ha estado colmada de presencias efímeras, esfuerzos aislados, promociones independientes y truncas, proyectos..., pero siempre en el curso de su propia indeterminación.²²

Existían, eso sí, diversas estructuras estatales para el fomento de la producción y exhibición en video (bienales y apertura de centros de experimentación), pero no así un interés teórico de alcance. En los lamentos de estos críticos es perceptible que, si bien se crearon diversas estructuras para dar apoyo a la creación (en especial las bienales de video, que dan comienzo en 1990,²³ la investigación

21. Minter, “A vuelo de pájaro, el video en México: sus inicios y su contexto”, 159.

22. Fernando Llanos, “Video mexicano actual: un hoy sin ayer y un ayer con un mañana”, en *Video en Latinoamérica. Una historia crítica*, ed. Laura Baigorri (Madrid: Brumaria, 2008), 170.

23. En puridad, para hacer un pequeño recorrido de las estructuras de producción y exhibición del video en México hay que remontarse un poco antes. En 1986 se celebra la Primera Muestra de Videofilme, organizada por Rafael Corkidi en colaboración con Francis García, Miguel Báez y Adriana Portillo. La cantidad de obra recibida fue tan importante que se decidió crear, en 1990, la Primera Bienal de Video y es cuando se fundó el Centro Multimedia en el Centro Nacional de las Artes (CNART), un año después. Es en ese momento en el que en el Museo Carrillo Gil se funda un departamento de video coordinado por Elías Levín. En 1991, Rafael Corkidi emigra a Guadalajara y funda allí un grupo de video en la universidad. En 1992, Gregorio Rocha y Sarah Minter fundan PIVAC (Productores Independientes de Video) y se dan a la tarea de difundir y comisariar muestras de video en la Sala Deseo del Centro de la Imagen. A partir de entonces y a finales de siglo los festivales e iniciativas se multiplican. Son destacables la revista en video *Glicerina* fundada por Antonio Arando en 1999, o la *Exposición de video independiente mexicano* curada por Juan José Díaz Infante y Elías Levín, en Canadá, en 1995. Por su parte, el Instituto Nacional Indigenista (INI) había establecido algunos talleres de video en diversos estados. Entre todos estos esfuerzos, destacan las bienales, de las que se celebraron cuatro ediciones. A partir de 1996, ante la entrada de propuestas no exclusivamente basadas en el video, la bienal derivó en Vidarte, festival de artes electrónicas y multimedia. Las bienales no estuvieron exentas de confrontación y muestras alternativas, pues formaban parte de las políticas culturales estatales. Una figura destacada en la creación de un escenario alternativo a la bienal fue Alberto Roblest y su trabajo con la revista y agrupación *Visión Múltiple*. Entre las actividades más importantes que organizó Visión Múltiple (que organizaría, además, la Contra

no siguió un ritmo parejo. En efecto, sobre ese mar de “esfuerzos aislados” y muchas veces “truncos”, el primer ensayo académico de conjunto no apareció sino en el borde del siglo y en una editorial extranjera. Hablamos del ya citado *Mexperimental Cinema: 60 Years of Avant-Garde Media Arts from Mexico*, libro en inglés y español escrito por Rita González y Jesse Lerner y editado por Smart Art Press en 1998. Su intención, dada su condición de precedente, era ofrecer un repaso con afán clasificatorio por épocas, temáticas y prácticas del audiovisual alternativo, al incluir un extenso apartado para el video, al que se reconoce como continuador del cine contracultural, sólo que ahora en ese panorama de crisis finisecular:

Mexperimental [se planteaba] el problema de cómo buscar un camino, un hilo conductor o un proyecto común entre tanta cantidad y diversidad de realizadores y planteamientos. Por ello, lejos de pretender ser una revisión enciclopédica o del audiovisual experimental mexicano contemporáneo, esta curaduría propone una cartografía —o, mejor dicho, una serie de cartografías— para abordar algunos de los temas que más inspiran, estimulan o preocupan a los artistas audiovisuales experimentales contemporáneos en México.²⁴

Por fortuna, hoy, las palabras de Minter, Lerner y González, que llamaban la atención hacia el estudio del video mexicano, han sido escuchadas. Recientemente,

Bienal de Video, la Asociación de Videastas Independientes, el concurso de Videos para Quinceañeras o Premieres 95, en la Cineteca Nacional).

24. González y Lerner, *Mexperimental*, 162. Por otra parte, hemos de anotar que esta consideración de que el video heredó y amplificó los modos e intenciones del cine independiente, militante, obrerista, en colectivos o marginal (no hagamos ahora muchos distingos) de la década de los años setenta es también compartida por otros autores. Sarah Minter subraya lo propio en el artículo arriba citado, al tiempo que Álvaro Vázquez Mantecón reconoce: “Lo cierto es que el sueño del cine en súper ocho terminó precisamente por aquellos años. Desde la segunda mitad de los años ochenta el video lo fue desplazando como formato para filmaciones caseras. En 1989 la Kodak anunció que ya no vendería ni revelaría más películas en súper ocho en México. En adelante los cineastas aficionados usarían el video como formato básico de trabajo. De hecho, muchos superocheros migraron a la producción de video desde mediados de la década de los años ochenta, dado que era considerablemente más económico”, en Álvaro Vázquez Mantecón, *El cine súper 8 en México (1970-1989)* (Ciudad de México: Filmoteca UNAM, 2012), 300. Mientras Gregorio Rocha señala: “Hoy por hoy, en nuestro país, el cine experimental es una práctica en desaparición. Quedan los videastas y realizadores de cortometrajes como herederos”. Tomado de AA.VV., *Segunda Bienal de Video de México* (Ciudad de México: Grupo Mundo, 1992).

a partir, sobre todo de la década de 2000, han surgido trabajos concienzudos y que se sostienen en el tiempo acerca del video, informados por unas u otras teorías y con distintos enfoques: algunos se han preocupado por descubrir la trayectoria de videoastas concretos, otros han querido rastrear el uso del video dentro de movimientos y colectivos definidos (como el feminismo o las comunidades) o en relación con cuestiones concretas (la memoria, la ciudad, etc.); al tiempo que otros más han arrojado luz sobre las concomitancias del caso mexicano con otros del entorno latinoamericano.²⁵

25. Precisamente este último es el ímpetu del libro que Laura Baigorri edita en 2008 para Brumaria, y titula *Video en Latinoamérica. Una historia crítica*. Constituye la segunda gran tentativa por armar un mapa que acoja la gran variedad de propuestas de la región. En él se encuentran los textos de Minter y Fernando Llanos, que establecen, por décadas, sus propias genealogías de autores e iniciativas estatales para el video en la República. Dos años después, en 2010, aparece el magno trabajo colectivo (*Ready*) *media: Hacia una arqueología de los medios y la invención en México*, editado por Karla Jasso y Daniel Usabiaga, y publicado por el INBAL y el Laboratorio Arte Alameda. Se trata de un trabajo denso y abarcador que recupera prácticas audiovisuales, tecnológicas, artísticas y científicas desde la década de los años treinta en adelante en el que se hacen no pocas referencias al video. En 2014, Adriana Zapett y Rubí Aguilar publicaron *Videoarte en México. Artistas nacionales y residentes*, editado por el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL), que pretende ser un mapa orientador que ofrece algunas pautas sobre los cambios en cada década. Tres años después, en 2017, Claudia Daniela Ferrer realiza su tesis de maestría en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) con el ensayo, “Hacia la genealogía del videoarte en México. Década de los 70”, en el cual analiza extensamente los espacios e iniciativas pioneras para la exhibición del video en México, tomando en consideración las primeras muestras en el Museo de Arte Moderno (1973) y el Museo Carrillo Gil (1977). En 2022, Ferrer publica “Viodeocinta de vanguardia, la primera exposición de videoarte en México”, 1-19. Pero ya antes, entre 2015 y 2018, era notorio el interés que suscitaba el video mexicano en varios trabajos de tesis: Teolinda Escobedo, “Historiografía del videoarte mexicano a través de un recorrido de tres décadas de producción” (León: Universidad de León, 2015); Carlos Gámez, “La representación de la memoria histórica en el videoarte de México y Cuba. 2004-2015” (Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 2019); o en diversas revisiones de la obra de Pola Weiss, sin duda la videoasta pionera en México que mayor atención ha logrado. Al respecto, véase, Rita Eder, “El cuerpo y el espejo: ansiedades en la autopresentación”, en *SITAC VIII: Puntos ciegos*, ed. Gabriela Rangel (Ciudad de México: Patronato de Arte Contemporáneo, 2011), 52-64; Vivian Berto de Castro, *Mi ojo es mi corazón: a video-arte e a performance de Pola Weiss* (São Paulo: Universidad Federal, 2018), o el catálogo de la muestra monográfica que se le realizó en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo de la Ciudad de México en 2014. Por su parte, una serie de investigadoras ha analizado el vínculo entre video y reivindicación feminista en México: Alexandra Juhasz, *Nuestros autocuerpos, nosotras mismas. La representación de mujeres reales en video feminista* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1998); Gabriela Aceves Sepúlveda, *Women Made Visible. Feminist Art and*

Al ser una práctica por completo extendida en el mundo artístico mexicano de finales de siglo, aquí no buscamos un macrorrelato exhaustivo del video en México, sino más bien un itinerario posible.²⁶ Al tomar casos señeros, vinculados sobre todo a la capital de la nación, es posible reconocer cómo estos videoastas —especialmente las mujeres, cuyo reconocimiento aún dista de ser el merecido—, entre las décadas de los años setenta y los noventa, observaron con denuedo la fricción entre el cuerpo y la ciudad sobre el fondo de un país cambiante. La intención del presente artículo es sumarse a estos valiosos esfuerzos, y aportar una narrativa más a las tantas posibles, una que toma en consideración el vínculo entre cuerpo, expansión urbana y crisis social que establecieron los nombres principales del video en México para dar cuenta de las múltiples sacudidas políticas y de toda índole que hubo de afrontar el país. A través de sus paseos urbanos en los que se despliega un sentido fenomenológico de la imagen, propone el cuerpo como eje central, como materia prima, por la que ha de discurrir toda clase de reflexiones de índole política, estas obras toman nota del cambio de horizonte vital en el México contemporáneo.

Partiré de las primeras intervenciones en video que, de la mano de Weiss, Nicolayevsky, Di Castro o Minter abordan la relación entre cuerpo y ciudad con una mirada interesada en valorar la experiencia de ésta por parte de sujetos subalternos (mujeres, jóvenes marginados, migrantes o ancianos). Valoraré la importancia que tiene el cuerpo en el arte y el documentalismo mexicano

Media in Post-1968 Mexico City (Lincoln: Nebraska Press, 2019); Cynthia Pech, *Fantasmas en tránsito. Prácticas discursivas de videastas mexicanas* (Ciudad de México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2009), o Candy Cervantes, *Mujeres a través del video: intimidad y subversión* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2005). Por último, como se menciona arriba, textos como los de Alberto Cuevas Martínez sobre la historia de los centros de video indígena hablan de la riqueza y apertura del campo (“De la soberanía visual”).

26. Por razones de espacio me es imposible adentrarme en la obra de todos los grupos de video que aparecieron en esa década feliz que fueron para este arte la década de los años noventa en México. A los nombres citados y otros que aparecen a lo largo del texto podríamos añadir los del colectivo de cine Delirio, el colectivo La Interneta (liderado por Pablo Gaytán), el colectivo Tres Tristes Tigres, y de manera individual: Adriana Baschuk, Jesús Iberri, Manolo Arriola, Héctor Pacheco, Paulina Herrasti, Cecilia Navarro, Mayolo Reyes, Víctor Jaramillo, Arturo Castelán, Vivian Cruz, Thomas Glassford, entre otros. Hemos de resaltar, asimismo, que no toda la actividad tuvo lugar en la capital: si Paulina de Paso auspició el cine alternativo en Guadalajara (siguiendo la estela de Corkidi), Bruno Varela y el grupo Ojo de Agua, son un referente esencial en Oaxaca (en donde se fundaría, en 1994, el Centro Nacional de Video Indígena, que impulsó la creación desde las comunidades). De manera general, para un repaso exhaustivo, véase los materiales de las distintas bienales y de los festivales Insite (1992), Tech-Mech (2004) y Transitio (2005).

durante la década de los años ochenta y noventa, décadas pérdidas para una generación que siente vivir en una crisis crónica, pero también para un grupo de artistas que sacan provecho del carácter precario tanto del medio videográfico como del trabajo o la vida en la ciudad al borde del siglo.

*Ciudad, cuerpos y crítica en el videoarte mexicano de finales de siglo:
casos señeros*

Sin lugar a duda, la gran pionera del video en México, quien además inaugura la senda de la experimentación feminista, al producir piezas en las que ya puede apreciar esta articulación entre el cuerpo (de la mujer) y la ciudad mutante, fue Pola Weiss (1948-1990). Weiss, conoció el video a comienzos de la década de los años setenta en sus viajes de formación a Nueva York, y, en adelante, no lo abandonaría hasta su muerte en 1990, que llega incluso a filmar, en un gesto que nos habla de esta intensa conexión entre vida y video, vida y creación que siempre cultivó. Su producción es dilatada e inclasificable, por cuanto, no sólo se empleó en el video, sino que también dejó obras de pintura, fotografía, fue bailarina y docente universitaria en la Universidad Nacional Autónoma de México, si bien, el hecho cierto es que se la recuerda por su faceta de videoasta. Entre sus títulos destacan *Flor cósmica* (1977), *Ciudad-mujer-ciudad* (1978), *Autovideato* (1979), *Freud* (1978), *El eclipse* (1982), *Mi corazón* (1986), entre tantos otros. Aun a riesgo de esquematizar, podemos afirmar que sus preocupaciones estéticas —que albergan una intención indudablemente política— pivotan en torno a una reflexión sobre las capacidades de la tecnología para redefinir la identidad de la mujer como sujeto social mediante el autorretrato filmado. Weiss establece con el video una relación performativa, éste se emplea como “herramienta de autoconocimiento” que logra “transgredir las concepciones tradicionales relacionadas con el género”.²⁷ En sus videos, Weiss constata cómo se denuncia el hecho de que las mujeres han sido construidas como seres vulnerables, dado el entorno urbano y el reparto de tareas y subjetividades que les es hostil. Al mostrar su propio cuerpo a cámara, haciendo, por tanto, maleable la membrana que separa lo público de lo privado, nos habla

27. Gabriela Aceves Sepúlveda, “Imagining the Cyborg in Náhuatl: Reading the Videos of Pola Weiss through Haraway’s Manifesto for Cyborgs”, *Journal of Media and Communication*, núm. 6 (2015): 46-60.

de sus emociones, de los arquetipos femeninos o de preocupaciones sobre la maternidad o la desigualdad cotidiana que siente ella, como lo experimentaban tantas otras mujeres en sus paseos por una ciudad que adquiere proporciones y ritmos monstruosos. A esta visión suele contraponer su fascinación —con las contradicciones que de ello resulten— por la naturaleza de la propia tecnología del video: “Con el video intento expresar todo lo que la televisión [*sic*] oculta, utilizando su misma técnica, sólo que en sentido contrario, abriendo de nuevo un intercambio comunicativo de estímulo-respuesta”.²⁸ Con ello, la cámara deja hablar a aquellos que no han podido hacerlo hasta ahora e incluso deja hablar al cuerpo, porque se habla también con el baile, los gestos, o las posiciones corporales, entre otros elementos (como tiempo después será visible en los videos de Vivian Cruz, realizados con cuerpos de bailarines que desarrollan sus juegos visuales delante de la cámara). No podemos olvidar que esta década, la de los años setenta, le pertenece a autoras como Martha Rosler, Joan Jonas, Helke Sander, Yvonne Rainer o Chantal Akerman quienes hacen un cine o video tremendamente corporal, lleno de ceremonias íntimas ante la cámara con la que Weiss guarda muchos puntos de contacto.

Tomemos una de sus cintas más tempranas, por ejemplo, *Ciudad-mujer-ciudad* (1978), que consiste en la superposición de dos tomas: por una parte, se perciben imágenes del centro de la Ciudad de México (pueden distinguirse una cúpula de iglesia, algunas avenidas surcadas por coches), sobre las que se imprime, en tono rosa intenso, la silueta de un cuerpo femenino que baila enérgicamente fundiéndose con la caótica trama. De estas imágenes de la ciudad se pasa a otras de un paisaje, con vegetación y un río, muy alejado de la urbe. Mientras estas imágenes se proyectan una voz en *off* recita:

Ciudad, te hundes, nos hundes contigo. [...] La prisa nos ahoga; todos corren como si estuvieran solos; deténganse, véanme, escúchenme, ¡me estoy moviendo, estoy sintiendo! ¡Por qué no me dejan!, ¡por qué no me dejan ser! Tiempo, tiempo, detente, quiero vivir, quiero vivir. [...] No hay agua, tengo seca la boca, pero sólo tengo agua, porque llora, cuando río, cuando adolezco, cuando sudo y me sale agua de por dentro desde mi cuerpo han bloqueado todos los ríos, teníamos tanta

28. Tomado de Aline Hernández y Benjamin Murphy, “Pola Weiss: materias de una teleasta”, en *Pola Weiss. La TV te ve* (Ciudad de México: Museo Universitario de Arte Contemporáneo, 2014), 14-20.

agua que sobra, no, hay agua ahora es agua y tierra es simple lodo, agua no fluyes no corres ciudad te hundes nos hundes contigo.²⁹

Junto a estos versos, suenan músicas de tambor y flauta, que pueden contener resonancias prehispánicas o cantos populares. Poesía y música sugieren que había una vida anterior en el campo y luego la mujer fue arrastrada a la ciudad, donde se asfixia. La ciudad y la mujer, fundidas en un mismo sentido, en una misma imagen, sufren y alegorizan los estragos de un desarrollo económico que, según sugiere Weiss, no tiene las mismas consecuencias para todos y que, por lo demás, estaba empezando a dar signos de estancamiento. El poema remite a una ancestralidad previa a la colonización, tanto del cuerpo de la mujer como de la propia tierra. Es difícil que al lector informado no le vengan al recuerdo las intervenciones en el paisaje natural que artistas como Ana Mendieta (quien en sus fotografías y súper 8, filmados en México entre 1973 y 1980, también se decantara por el recurso de la silueta corporal fundida en la tierra) realizaban por las mismas fechas. Tampoco hay que olvidar que esta pieza se vio en el *Salón 77-78. Nuevas tendencias* en el Museo de Arte Moderno junto al famoso *Tendedero* de Mónica Mayer donde instaba a las transeúntes a preguntarse: “Como mujer, lo que más detesto de la ciudad es...”.

El trato desfavorable a las mujeres en la ciudad, sobre el fondo de un país en transición, vuelve a ser una preocupación en *Somos mujeres* (1978), sólo que esta vez las referencias a la desigualdad racial y cultural de los pueblos indígenas no es velada sino manifiesta. *Somos mujeres* es otro recorrido urbano de Weiss, cámara en mano, para registrar el variado paisaje social de la capital mexicana. En un momento concreto posa su mirada en un grupo de mujeres indígenas que están sentadas en unas banquetas vendiendo nueces y naranjas. Al sentirse provocadas por la cámara, se molestan y lanzan objetos mientras otras se esconden, avergonzadas. Se trata de una crónica visual sobre las conocidas popularmente como *Marías*, mujeres provenientes de pueblos originarios que emigraron del campo a la Ciudad de México a partir, sobre todo, de la década de los sesenta en adelante, fenómeno al que, muy recientemente, sólo tres años antes, en 1975, Lourdes Arizpe había dedicado un conocido ensayo que podría haber

29. Video disponible en: <https://vimeo.com/groups/873/videos/47978778> (consultado el 10 de noviembre de 2022).

suscitado la atención de Weiss —*Indígenas en la ciudad de México. El caso de las Marías* (Ciudad de México: Secretaría de Educación pública).³⁰

En *Mi co-ra-zón* (1986) vuelve sobre la fusión cuerpo-ciudad-mujer y la tensión social, sólo que, si en la pieza anterior la ciudad es un lugar adverso debido al crecimiento desigual y asentado sobre el aplastamiento de una existencia previa a la de las culturas ancestrales, que se presume genuina, en este otro trabajo la violencia está dada por el terremoto de 1985 y el escenario es ya no sólo desigual, sino dramático. Se trata de un video de diez minutos pensado a modo de memoria visual de la sacudida que el sismo deja en Weiss, golpe que se entremezcla con otras heridas emocionales derivadas de crisis personales (un aborto y un conflicto paterno). El cuerpo vuelve a fragmentarse —en ojos, boca, en siluetas— y a combinarse con estampas urbanas, esta vez, de edificios derruidos, rotos en fragmentos. Aislar los ojos o la boca en la pantalla es una manera de reafirmar el poder del video para producir un discurso y una imagen personal —por lo demás, un recurso muy común en las autoras cercanas al conceptualismo, desde Liliana Maresca a Lygia Pape, con el que el trabajo de Weiss guarda concomitancias— (fig. 2).³¹ Por medio de la filmación de su cuerpo respondió a problemáticas propias de ese país abierto de parte a parte por un cúmulo de crisis: urbana, racial, sexual, entre otras. En sus propios términos: “No pertenezco a ninguna agrupación feminista, pero me siento obligada a tener una condición de clase como mujer. Y como tal, me siento responsable de decir cosas desde el punto de vista femenino”.³² A juicio de Aída Sierra Torre, esta posición “responsable” en el mundo, se expresa con el cuerpo:

El cuerpo femenino comienza a mostrarse en la plástica de aquel momento como el lugar donde la subjetividad femenina tiene lugar, en donde la identidad acontece; sitio en donde confluyen la historia individual y la social. El feminismo, pues,

30. El video puede consultarse en el Fondo Pola Weiss del Centro de Documentación Arqueológica del Museo Universitario Arte Contemporáneo de la UNAM.

31. El video de Weiss está disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=50KxmPLvtyI> (consultado el 12 de noviembre de 2022); la obra de Maresca, en <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/sin-titulo-liliana-maresca-su-obra-o> (consultada el 12 de noviembre de 2022); y la pieza de Pape, en <https://www.youtube.com/watch?v=-hX6XnksL3s> (consultada el 12 de noviembre de 2022).

32. Berto de Castro, *Mi ojo es mi corazón: a video-arte e a performance de Pola Weiss*, 58.

colocó al cuerpo en la agenda social para denunciar y documentar el control, la represión y la explotación del cuerpo femenino.³³

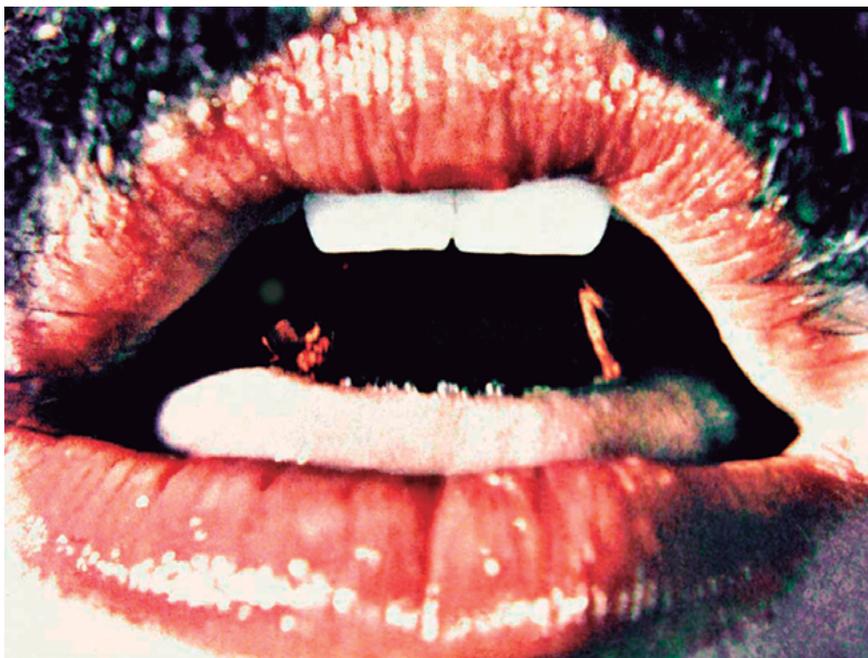
En efecto, éstas y otras obras de Weiss forman parte de un ímpetu que recorrió varias décadas, decididamente desde la de los años setenta y con mayor fuerza en la de los ochenta, que animó a artistas como Mónica Mayer, Maris Bustamante, Magali Lara, Tlacuilas y Retrateras o Polvo de Gallina Negra, aquellas “Radical Women”, según el apelativo que acuñaron Cecilia Fajardo-Hill y Andrea Giunta en su celebrada exposición, que, inspiradas por el feminismo, experimentaron con distintos medios artísticos a su alcance en sus intervenciones políticas en el espacio público, con las que destaparon la violencia que sentían las mujeres y dieron cuenta de los cambios sociales y políticos que se sucedían sin pausa en el país.³⁴ A ellas se sumaría, desde mediados de la década de los años ochenta y en especial durante la de los noventa, una hornada de videoartistas mujeres (como Minter, Ximena Cuevas, Silvia Gruner o Minerva Cuevas), para quienes también el cuerpo y la ciudad eran materia y principio a partir del cual expresar un descontento con el estado de cosas.

Otro personaje importante en esta década de los años setenta e incipientes años ochenta que vale la pena mencionar es Andrea Di Castro, quien se adscribe a una corriente conceptual de experimentación y reflexión sobre las tecnologías de la comunicación de los lenguajes, las técnicas y, una vez más, sobre el cuerpo mediante pequeñas filmaciones a modo de ejercicios performativos. Influida por las teorías del lenguaje, tan en boga durante la década de los años sesenta y setenta, hay en Di Castro una reflexión sobre el cuerpo como elemento comunicador. Obras como *La otra cara de Muybridge* (1983), *Encuentros de cuerpo en el espacio* (1987), *Cuando el tacto toma la palabra* (1999), *Videorretratos* (1988) o *Pasos por la ciudad* (1990) son repeticiones casi beckettianas, absurdas, de pequeños gestos como caminar o levantar la mano hasta que acaban sin significado o hasta que, contrariamente, nos fijamos en su relevancia.

En un sentido similar, también para Ricardo Nicolayevsky —otro antecedente importante del video mexicano, que trabajaba, sobre todo, desde Nueva York—, la intimidad y el cuerpo en la gran ciudad son centrales. A medio

33. Aída Sierra Torre, *Instalación por mujeres. Arte y género en los noventa* (Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes de México, 2012), 54.

34. Sobre la imbricación entre arte y activismo véase Elisa Cabrera, *Militancia feminista, fenómenos culturales y violencia de género en México: una historia visual (1970-2002)* (tesis doctoral, Granada: Universidad de Granada: 2023).



2. Lygia Pape, *Eat Me* (Río de Janeiro: Productora de video independiente, 1975), 9 min.

camino entre el documental y la fábula, en su serie de *Autorretratos* (1982-1985), realizados en un principio en 16 mm y transferidos después a video, posa la cámara frente a sí o filma a sus amistades en sus habitaciones o en los lugares que transitan cotidianamente. Lo vemos a él, grabándose mientras mira por la ventana, juguetea con las cosas de su casa (una máscara, una lupa, tabaco) o se acerca a una recámara en la que se encuentra su amiga Ximena Cuevas. La cámara no abandona su cuerpo, deformado por los efectos del video mientras él, que se describe en la cinta como un poeta, se emplea en actividades ociosas, fumar, danzar. Se trata del video como invención del propio yo en la gran ciudad y sus espacios marginales. Del video, finalmente, como un mecanismo para aunar el arte y la vida. En la misma línea, tomemos el testimonio de su amiga Ximena Cuevas, otro nombre esencial en los primeros pasos del video en México. La cita es larga aunque merece la pena reproducirla. Está tomada de un video, *Mi encuentro con la tv*, en el que la autora se filma en el interior de su departamento mirando fijamente a la cámara:

Me metí en mi casa después de no soportar el gran aparato y las grandes presiones del cine, me metí a mi casa con una cámara casera, yo creo que en un principio para intentar reconocermé. Llamo a mi trabajo documental porque no planeo las cosas, voy respondiendo según se va desarrollando la vida misma. La cosa es que el video nace como un medio irreverente. [...] *El video nace como un medio incómodo porque trata sobre todo de la libertad*, es un medio que no tiene por qué pedirle permiso a nadie, que trata de los individuos y siempre es incómodo ser individuo.³⁵

En su obra, extensa, formada sobre todo por piezas cortas, de varios minutos, hay un deseo por explorar terrenos como el de la vida cotidiana, la ciudad, la subjetividad y lo corporal, que denuncia los papeles de género y la presencia tan fuerte de los medios de comunicación en nuestras vidas.

Con el andar del tiempo, el cuerpo seguiría, así, muy presente en el video y la plástica mexicana en los años ochenta y noventa, pero adquirió nuevas dimensiones. Las políticas de identidad sexual y disidencia feminista que venían gestándose desde la década de los años ochenta emplearon el cuerpo como soporte de sus demandas, algo en lo que tuvo que ver las crisis del SIDA y las crisis fronterizas o la delimitación del fenómeno del feminicidio. El interés por leer la crisis política, social, cultural y sexual en su territorio de actuación, el cuerpo, recorre toda la plástica mexicana de fin de siglo; algo que pudo reconocerse en la exposición *Transgresiones del cuerpo*, celebrada en 1997 en el Museo Carrillo Gil (pionero en su apertura a prácticas novedosas como el video). En su catálogo Silvia Pandolfi escribe:

El cuerpo humano, como motivo artístico, retorna a partir de la segunda parte de la década de los ochenta, tanto en la creación como en la revaloración de creadores fieles a él durante las conceptuales décadas previas. El cuerpo es el bastión de la nueva figuración, el emblema de los movimientos por la emancipación sexual, el mártir de la intolerancia y el SIDA, la última trinchera de la batalla entre la enajenación de la identidad y la defensa del individuo (¿ganada, perdida?) por su existencia transgredida.³⁶

35. Ximena Cuevas “Encuentro con la TV” (Ciudad de México: Productora independiente, 2001), CENART, Biblioteca de las Artes. Videoteca (consultado el 23 de abril de 2022).

36. Gerardo Estrada, Sylvia Pandolfi y Edgardo Ganado Kim, *Las transgresiones del cuerpo. Arte contemporáneo de México* (Ciudad de México: Museo Arte Contemporáneo Carrillo Gil, 1997), 9.

En este diagnóstico lo acompañaba Edgardo Ganado:

En los 90 hay una mirada al cuerpo como cuerpo de la víctima. [...] Se explora el cuerpo en sus diversas regiones y excreciones, en sus distintos estados: muerto, devastado, violado, mutilado, enfermo, poseído, frustrado, gozoso. Diferencia la situación del cuerpo de la transgresión virtual propuesta por los artistas es el primer paso para caracterizar la propuesta que muchos de ellos hacen hoy en México. El cuerpo no es sólo un pretexto plástico, es eje rector de sus preocupaciones y pasiones, así como de sus obras.³⁷

Por su parte, los autores de *La era de la discrepancia* también señalan que el cuerpo ha de entenderse como lugar idóneo para llevar a cabo una reflexión sobre el devenir social y político de México, y sus innumerables cambios:

Tras una modernización acelerada y fragmentada, cuyos tropiezos van desde la industrialización eléctrica hasta las supuestas ventajas de la privatización de los hidrocarburos; un crecimiento acelerado de la población en los confines de la ciudad; los persistentes conflictos étnicos y de clase. Estas tácticas simbólicas intentan construir, en términos generales, una anatomía de la representación, la cual estriba en la utilización del propio cuerpo como soporte de inscripción.³⁸

Si el cuerpo era importante para los artistas más aún lo fue para los videoastas, pues no dejaba de ser la clave de su mismo nacimiento: desde los momentos originales, desde esa estética narcisista de la década de los años setenta según el diagnóstico de Rosalind Krauss, el video era un objeto íntimo y pegado a la piel.³⁹ Así pues, no podemos decir que las preocupaciones de artistas y videoastas de la década de los años noventa sean apolíticas o dejen de lado la realidad social. Lo hacen, pero centrandos en estos fenómenos en exploraciones del universo del yo o sobre la superficie del cuerpo. Como sintetiza Adriana Zapett: “En el videoarte, como en otras expresiones denominadas ‘alternativas’, se respondió a una condición individualista en que predominó un discurso introspectivo,

37. Estrada, Pandolfi y Ganado Kim, *Las trasgresiones del cuerpo*, 15.

38. Alejandro Navarrete Cortés, “La producción simbólica en México durante los años ochenta”, en *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México* (Ciudad de México: Museo Universitario de Arte Contemporáneo, 2006), 282.

39. Rosalind Krauss, “Video: The Aesthetics of Narcissism”, *October*, núm. 1 (primavera de 1976), 50-64.

autobiográfico y autorreferencial. [...] Marcan enfoques subjetivos, intimistas, eróticos, políticos en las distintas trayectorias de los videoastas”.⁴⁰

Este desplazamiento de la mirada, que va de lo social y político a lo personal, imbricando a ambos planos, acercándose cada vez más al cuerpo y a esa sensación de desequilibrio reinante, es plenamente visible en el video *Retrato de la generación de la crisis* de Roberto López Iores y Gildo Ramírez, fechado en 1998, cuyo subtítulo reza: “Tríptico que intenta hacer un retrato de la generación de los nacidos en los años setenta, aquellos que tienen a la crisis como terreno común”. Se trata de un juego alegórico que muestra la espalda desnuda de un joven, en la que aparece una mancha que se convierte en una suerte de pantalla sobre la que se proyectan imágenes de programas televisivos de baja calidad que cuentan la vida de los más adinerados, noticias que hablan de la corrupción, la caída de precios del petróleo, imágenes de la ciudad e incluso alusiones a la iglesia o claras referencias al machismo dominante en las relaciones personales. Todos estos “males” del país se viven como una herida difícil de curar para estos jóvenes.

En lo que respecta a la mirada, desde el punto de vista de las mujeres, de esa crisis social, no sólo no se detiene pasado el auge del feminismo de Segunda Ola, sino que seguirá dando obras de gran interés y ramificándose en nuevas problemáticas. Durante las décadas de los años ochenta y noventa se amplían las preocupaciones mayores, típicas del ambiente del feminismo previo; aparecen otros campos de batalla, especialmente la violencia desenfrenada, la iconosfera y la mirada etnográfica.⁴¹ Además, en respuesta a la publicidad y la pornografía en ascenso, se impone también la necesidad de seguir generando una visión personal del cuerpo antes de que otros medios se arrogaran el poder de hacerlo.

El cuerpo de las mujeres, en su refriega diaria con la ciudad, con los otros, inmerso en ese país que ha emprendido una batalla contra los de abajo, guía la trayectoria de Minter, una videoartista que sirve de puente entre la década de los años setenta y la de los noventa. Minter (1953-2016), de hecho, inicia su carrera estudiando teatro en la Universidad Nacional Autónoma de México y colabora con los grupos de teatro más a la vanguardia de la capital, como es el caso del Teatro Laboratorio de Juan Carlos Uviedo, mientras que, de manera

40. Adriana Zapett Tapia y Cancino Rubí Aguilar, *Videoarte en México. Artistas nacionales y residentes* (Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes de México, 2014), 9 y 24.

41. Para el arte feminista en México desde 1968 hasta la década de los años noventa, consúltese los estudios de Karen Cordero, Araceli Barbosa, Gabriela Aceves y Elisa Cabrera García.

autodidacta, se inicia en el mundo del cine, a las órdenes de Alejandro Jodorowsky. En ese tiempo empieza a ganarse la vida como diseñadora gráfica y en el mundo de la publicidad, hasta que encuentra las cámaras pequeñas, primero de súper 8 y luego en video, que la hechizaron porque le permitían mayor “independencia”.⁴² Como todos los pioneros, Minter buscaba en el video una manera de crear una narración alternativa de la vida propia y de la realidad, así como una experimentación formal sobre el cuerpo y las problemáticas sociales más candentes. Las preocupaciones de Minter serán, por tanto, las propias de los primeros videoastas: la experiencia subjetiva, es decir, aquella de la vida propia mediante el video (una fenomenología reflexiva), la integración del yo en el espacio urbano y la agresividad con que se vivía por parte de sus habitantes más marginados, desde jóvenes hasta mujeres:

El video, en estos años de desacato y desencanto político, servía para lanzar nuestras estridentes imágenes punks, voces feministas, experiencias urbanas, *rockumentales* o poéticas visuales que anunciaban una nueva época de las artes electrónicas colectivas. Soñábamos despiertos. Desde entonces nuestros quinésicos ojos han tomado las calles, los espacios subterráneos [...]⁴³

Es en este contexto que realicé *Nadie es inocente* (1985-6) y *Alma punk* (1991). En ambas piezas experimenté, fusioné los géneros del documental y la ficción, en la búsqueda de una narrativa personal al explorar los lenguajes del cine y del video, lo que actualmente se llama cine digital. Busqué la complicidad y la participación de mis actores a través de lo lúdico que el medio y el carácter independiente de la producción propiciaban. [...] Y de manera más abstracta, en *Sinfonía de colores* (1982), *VideoRoad* (1982) codirigida con Gregorio Rocha y *Mex Mtr* (1987) codirigida con Andrea di Castro.⁴⁴

42. Carlos Trilnick, “Sarah Minter”, *Idis*, s. f., <https://proyectoidis.org/sarah-minter/> (consultado el 24 de mayo de 2023).

43. Minter, “A vuelo de pájaro, el video en México: sus inicios y su contexto”, 165. Por otra parte, señalemos que a mediados de la década de los ochenta varios cineastas se interesaron por mostrar la vida de las nuevas tribus urbanas que emergían de la crisis social y urbana. Así, la cinta de Minter está emparentada con las películas de Paul Leduc *¿Cómo ves?* (1985), *Sábado de mierda* (1985-1987), de Gregorio Rocha y *La neta... no hay futuro* (1987), de Andrea Gentile.

44. Minter, “A vuelo de pájaro, el video en México: sus inicios y su contexto”, 159. El video puede verse en: <https://www.youtube.com/watch?v=PqRvdjGPwIA&t=1115>

Esta última es, en efecto, una pieza de unos pocos minutos que hace un recorrido por el centro de la ciudad recogiendo estampas más o menos fabuladas: un hombre seduce a una mujer en un rincón, dos tipos se pelean en el metro y algunos personajes representan pequeños *performances*. La ciudad se mira desde un punto de vista corporal —son pasos que se arrastran por su superficie, lo que podemos apreciar— con un ojo alucinado, deseoso de transformar sus calles en un lugar más humano, en una situación poética o una experiencia estética. Se hace difícil no pensar que Minter prefigura la importancia que adquirirá el vagabundeo, recogiendo pequeños fragmentos, ficciones o restos que deja a diario la urbe, para los artistas más conocidos de finales de siglo en México (Francis Alÿs, Santiago Sierra o Gabriel Orozco).

Éstos y otros videos de Minter —como *San Frenesí* (1983) o *Alma punk* (1991-1992), donde sigue los pasos perdidos de mujeres jóvenes desarraigadas en sus derivas por un México marginal o suburbano— toman la forma de una narración personal que, a la vez que denuncian una situación insostenible, inventan ficciones para salir de ella o acompañan a todos esos sujetos que estaban sufriendo una dura coyuntura vital. Minter muestra relatos que difícilmente encajarían ni mucho menos tendrían voz en los medios del poder. Más adelante, en *Érase una vez un tren* (1985-2014), repite protagonistas y trama, ahora dividiendo la mirada en dos pantallas. En una, muestra a una chica que toma un tren para salir, presumimos que de México. Ésta se va adentrando en el territorio que separa la urbe de los pueblos, vemos las vías, las casas, los controladores, seguimos todo su viaje hasta que llega al pueblo. En todo caso, la crónica urbana será una vez más el centro de *Viajes en un día y una noche por la Ciudad de México* (1997). Se trata de un dispositivo en tres pantallas con imágenes distintas de la ciudad donde una de ellas es un plano fijo del Zócalo y en las otras se observa la vida cotidiana de algunos de sus habitantes, que son entrevistados. Hablan, fundamentalmente, del gran cambio que ha dado la ciudad y de cómo lo sufren. Participan algunos emigrantes que en su infancia y juventud trabajaron la tierra, pero que tuvieron que marchar a la Ciudad de México. Los entrevistados hablan de lo tranquila que era antes, que había menos delincuencia, más trabajo, menos humo de coches. Se entrevista a mujeres, niños, mayores. Se establece una mirada muy cercana hacia las mujeres ancianas y la gente común. En una imagen se ven burros y carros, lo más pobre, niños paseando por las afueras y, en otra, lo más contemporáneo que es el continuo viaje de coches. Este video constituye una enorme reflexión sobre el cambio que ha dado el país en diez años y los problemas que ha traído la neoliberalización

de la vida. La cámara se mete en las casas, pero también sale a las calles. Se habla de la violencia, de los asaltos que sufren y los miedos “nuevos” que han de afrontar, sobre todo ellas. Así, el video se postula como una herramienta etnográfica que se acerca a los más marginados, que recorre el mundo desde una mirada “baja”, que se posa en los espacios privados y la vida cotidiana. Es un México en crisis, con graves problemas de delincuencia, pero también con una vivacidad sensible en sus calles. Minter establece un pacto con los más marginales, una alianza entre el video y los de abajo, lo olvidados, para que nos cuenten sus cuitas personales. Como escribe Adriana Zappet:

Su interpretación del mundo urbano nos permite señalar que el videoarte puede analizarse como una experiencia fenomenológica y como el ser del instante. En forma muy significativa el video dura veinticuatro minutos exactamente, para representar las veinticuatro horas como una síntesis del tiempo y de las acciones. Para la videoasta es muy importante ver cómo la cámara sí incide en la realidad y potencia las acciones. Ser y estar en la Ciudad de México implica vivenciarla de forma subjetiva. Mediante distintos planos aparece la ciudad como un organismo donde se marcan territorialidades específicas, en donde la movilidad social se da de forma diferente en los estratos sociales.⁴⁵

Además de la ciudad o de las culturas urbanas, Minter desarrolla una prolongada interrogación sobre el deseo, el amor y las relaciones personales, insistiendo en el vínculo entre video y yo-cuerpo o yo-mujer que ya había trazado Weiss, en las que explora los cambios que esa neoliberalización de la vida han podido producir no ya en la economía o la composición de clase, sino en las mismas relaciones libidinales, en el amor o la familia y el deseo.⁴⁶ A partir de la década de los años noventa, paralelos a su producción artística, emprendió diversos proyectos pedagógicos de difusión, institucionalización y formación de jóvenes videoastas.

Hay que señalar que la década de los años noventa es la del mayor esplendor de este medio en México, al ser producto no únicamente de iniciativas individuales de creadores pioneros. Constituye el momento en el que nace una generación nueva de videoartistas, o videoastas (que van a convivir con las anteriores

45. Adriana Zappet, *El videoarte en la cultura contemporánea* (Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes de México, 2005), 10.

46. Véase Cecilia Delgado, Sol Henaro y Sarah Minter, “En diálogo con Sarah Minter”, en *Sarah Minter. Ojo en rotación. Imágenes en movimiento 1981-2015* (Ciudad de México: Museo Universitarios de Arte Contemporáneo, 2015), 28-138.

y a crear locales propios para desarrollar y compartir con otros sus creaciones), y es también cuando se da su institucionalización y promoción por parte de instancias gubernamentales, museos, fundaciones, bienales, entre otros, lo que hará que broten nuevas iniciativas y nombres. Es, finalmente, también el tiempo en que empieza a ser empleado con denuedo por esos artistas que recuperan lenguajes no convencionales e intenciones del conceptualismo.

Si la consigna de estos artistas emergentes era deshacer el estatuto objetivo de la obra de arte en preferencia por situaciones con frecuencia fugaces y ancladas en la experiencia cotidiana (el registro de ademanes corporales, actuaciones callejeras, recorridos, entrevistas o viajes), parece lógico que el video se convirtiese en uno de los medios predilectos. Con él, en sus trabajos, mixtos, performativos o de cualquier otro tipo, seguirán proponiendo comentarios, al presente, en clave urbana y corporal. La ciudad, monstruosa, viva, caótica, amplia y casi imagen del proceso histórico de transición a un modelo nuevo que vivía el país, es omnipresente en el arte y el video de estos años. Por ello, en su libro, Rubén Gallo dedica un capítulo al urbanismo en el arte de Francis Alÿs, Minerva Cuevas, Santiago Sierra, Teresa Margolles o Jonathan Hernández, a los que trata como “*flaneurs* posmodernos”:

[Crean] intervenciones reales en forma de performances y acciones, en el tejido urbano. [...] La megalópolis de hoy en día no puede representarse en su totalidad: la ciudad es demasiado grande para que la pueda abarcar una sola fotografía, dibujo o pintura. Pero no es sólo una cuestión de tamaño: la ciudad no puede ser representada por los medios artísticos tradicionales porque gran parte de su extensión es ahora invisible. La ciudad ya no puede ser representada por los medios tradicionales, como la pintura y la fotografía, que aspiran a una cierta totalidad, pero sí por nuevas estrategias creativas que, aunque fragmentarias, captan los aspectos más llamativos de la vida en la capital.⁴⁷

La Ciudad de México, lugar de tránsitos por excelencia, será el territorio explorado por buena parte de estos creadores, que sitúan sus videos en corredores comunes, calles, ascensores, metros, lugares donde se cruzan las personas y donde es posible atisbar comportamientos colectivos en poblaciones de diversa procedencia. No se trata de la ciudad popular ni mistificada, es la gran

47. Rubén Gallo, *New Tendencias in Mexican Art: the 1990s* (Londres: Palgrave Macmillan, 2004), 15 y 88.

metrópolis posmoderna, tentacular, laberíntica, llena de desigualdades y de una economía informal:

La ciudad es parte de un teatro del absurdo callejero de desesperación en un paisaje apocalíptico de ruinas [que] sitúa la violencia en el centro de la experiencia urbana. Lejos de los charros heroicos y los paisajes idílicos de la época de oro de las fantasías nacionalistas, el México de estas películas es un bloque de concreto y desperdicio industrial.⁴⁸

La ciudad se mira cámara en mano o con un ojo preparado para reconocer pequeños materiales precarios, efímeros, desechables en los que se ven posibilidades poéticas, pero que, al tiempo, hablan de esa entrada de México en nuevos circuitos comerciales —algo, hemos de apuntar, ya ensayado por algunos miembros de los grupos de la década de los años setenta, entre ellos el Grupo Suma, que elaboraba obras con basura, periódicos y otros restos. Lo cotidiano y lo residual sirven ahora para subrayar la condición inestable de unas vidas que empiezan a precarizarse, así como para hacer inventario del nuevo paisaje plastificado y consumista de esa modernidad de fin de siglo. Ello se plantea mediante una fusión entre práctica artística e inmersión corporal en el entorno. Como explica Guillermo Santamarina: “En el transcurso de sus paseos, el artista la describe, deja sus huellas y la reinventa. Es inevitable asociar la noción de la movilidad con la de identidad”.⁴⁹ Es un paseante, un trabajador que emula los modos de trabajo precario “mediante materiales baratos, gestos poéticos simples y obras efímeras” o trata de explorar en su propio cuerpo la violencia reinante.⁵⁰ El artista de la década de los años noventa se autogolpea en la obra que hace, anda la ciudad, documenta sus propias actividades, sus acciones con el cuerpo, sus viajes y reflexiones mediante el video, que se convierte, así, en consustancial a la misma condición nómada, global y desmaterializada tanto de la producción artística como de la economía.⁵¹ De ahí que Abraham Cruzvillegas insista:

48. González y Lerner, *Mexperimental Cinema*, 162.

49. Guillermo Santamarina, *Moi et ma circonstance* (Ciudad de México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2009), 12.

50. Véase el artículo de Irmgard Emmelhainz, “Algunas consideraciones sobre el arte en México en las décadas de 1990 y 2000”, *Kamchatka. Revista de Análisis Cultural*, núm. 7 (2016): 281-305.

51. Este parecido razonable entre la figura del artista posmoderno en México y la transición económica hacia un paradigma neoliberalizado ha sido explorado en Irmgard Emmelhainz,

Los artistas mexicanos de hoy ya no necesitan reflejar su entorno social y económico, pues lo habitan con una precisión particular. Huyendo de la necesidad de ilustrar o narrar la problemática existente, reciclan y recomponen la realidad desde plataformas inesperadas, a menudo autocríticas y humorísticas. A diferencia del artista y del fotógrafo, que observan la realidad, forman parte de ella, actúan sobre ella.⁵²

En todo caso, esta estética del deshecho y el caos informal es reconocible, sobre todo, en Francis Alÿs, que filmará en estos años algunos videos destacados en los últimos compases del siglo. En 1986 dejó atrás su profesión como arquitecto y se reubicó en la Ciudad de México. Desde entonces ha creado arte performático y un cuerpo de obra diverso, que explora tensiones urbanas y geopolíticas. Son conocidas sus caminatas, que registra en video, y sus distintas acciones en el centro de la ciudad a mediados de la década de los años noventa. Se trata de intervenciones urbanas efímeras, basadas principalmente en deambular por la ciudad sin ser percibido por ninguna audiencia, en particular haciendo una u otra cosa: recolectando basura, llevando una pistola, un bloque de hielo, pastoreando unas ovejas en el Zócalo. El video se concibe como intervención en el espacio público y comentario sobre la anomalía de la modernidad mexicana: una ciudad cosmopolita que permite atravesarla como el que atraviesa distintos mundos.

En *El colector* (1990-1992) fabrica un pequeño coche de metal que atrae a su paso restos de hierro que quedan imantados. Se trata de un video de casi una hora de duración en el que recorre las calles del centro de la ciudad durante la madrugada, cuando los barrenderos y pepenadores están limpiando las calles, mientras algunos comercios van abriendo sus puertas y varios perros merodean perdidos. Su compañero lo sigue con la cámara centrada en el cochecito de modo que la imagen está siempre pegada al suelo y es desde ahí desde donde percibimos a sus habitantes que se cuelan en el encuadre en cada acera. Va observando la ciudad y todos sus residuos. No hay efectos, nada, tan sólo la documentación pura de los suelos de la ciudad en una estética que está cerca de la imagen policial o de vigilancia. Por momentos es una ciudad poco reconocible, porque vemos el suelo, pero nunca un edificio cargado de simbolismo. A juicio de Gallo, lo que hace Alÿs es aliarse con los habitantes pobres del centro:

La tiranía del sentido común. La reconversión neoliberal de México (Ciudad de México: Paradiso Editores, 2016).

52. Abraham Cruzvillegas, "Tratado de Libre Comer", en *Yo y mi circunstancia. Movilidad en el arte contemporáneo mexicano* (Montreal: Museo de Bellas Artes, 2000), 109.

Muchos de sus *Paseos por México* —actuaciones en las que deambula por las calles de la ciudad llevando a cabo una única acción— pueden interpretarse como un esfuerzo por ponerse en la piel de los habitantes del Centro. Alÿs montó una vez un espectáculo callejero, *El recolector*, que es una clara alusión a la difícil situación de los pepenadores de Ciudad de México, o recolectores de basura, que recorren los montones de desechos del centro en busca de restos para revenderlos. Al igual que los vendedores ambulantes de cigarrillos, los tragafuegos de las esquinas y los giradores de carros, los limpiadores de parabrisas y los buscadores de plazas de aparcamiento, los violinistas de las aceras y los retratistas, los reparadores de barras de cortinas y los mendigos que pululan por la ciudad, los pepenadores son el resultado de la incapacidad constante de México para encontrar un espacio social para sus más pobres.⁵³

La obra sugiere una serie de similitudes entre los métodos de trabajo de los artistas contemporáneos y los pepenadores, como seres expuestos cuyo trabajo consiste en rescatar objetos precarios y llevarlos a otro contexto (quizá también alberga una ironía: los mismos coleccionistas, individuos poderosos que desembolsarán una buena suma de dinero por la obra, son aquí recolectores de basura).⁵⁴ En todo caso, el gusto por el escenario urbano como nuevo mercado de consumo y deshecho —también de trabajadores— vuelve a aparecer en *El trueque* (1996); el artista registra en una secuencia fotográfica una serie de intercambios llevados a cabo en el metro de la capital, refiriéndose a una de las formas de economía subterránea que subsiste en el país. En sus palabras:

Me concentré en una de las exportaciones de lo occidental más controvertidas, el modelo de la modernización (en tanto distanciamiento de la tradición) con el fin de analizar la compleja relación que México mantiene con dicha ideología importada, para investigar en particular cómo se viven y entienden el síndrome del progreso y el dogma de la productividad al sur de la frontera con los Estados Unidos. [...] Es un arte político en el sentido griego de *polis*, la ciudad como un lugar de sensaciones y de conflictos de donde se extraen los materiales para crear ficciones, arte y mitos urbanos.⁵⁵

53. Gallo, *New Tendencies in Mexican Art: The 1990's*, 96. El video de Alÿs puede verse en: <https://www.youtube.com/watch?v=x5qLHRdNSkk> (consultado el 16 de noviembre de 2022).

54. Esta idea se desarrolla en María Elena Lucero, “Estéticas de lo precario. Capitalismo, economía y visualidad en Santiago Sierra y Francis Alÿs”, *Arte, Individuo y Sociedad* 33, núm. 1 (2021): 205-215.

55. Tomado de Cuauhtémoc Medina, Corinne Diserens y Francis Alÿs, *Todo lo que vi, escuché, encontré, hice o deshice, entendí o malentendí. Diez Cuadras alrededor del estudio en el*

A modo de conclusión

Llegados a este punto podemos decir que, dada la magnitud de las convulsiones que depararon estos veinte años decisivos, se emplazó a los creadores a documentar con acritud los caracteres de ese México nacido de las reformas, en virtud del surgimiento gradual de una esfera pública crítica, interpelada ahora por nuevas voces y cuerpos que reclamaban sus derechos y su participación en una democracia remozada (pueblos originarios, mujeres, estudiantes, minorías étnicas y sexuales, etc.), y en función de la propia conversión del escenario artístico. Por todo ello, por su versatilidad y ligereza, el video se convirtió en una herramienta ubicua en el panorama artístico, cultural, y por qué no, también político, en México desde la década de los años ochenta hasta la actualidad, que se diversificó en un sinfín de usos, nombres, geografías y corrientes, los cuales podrían integrar un campo autónomo de estudio. La forma singular de operar con el equipo de video que se implementó en México no se concibe, a diferencia de otros contextos, como un ejercicio de fetichismo artístico, una extensión de la obra filmica en formato de instalación o una simple transferencia de la imagen en movimiento al ámbito artístico. Más bien, se ve como una herramienta para evidenciar las deficiencias políticas en el ámbito público, en relación con las mujeres, las clases populares, los trabajadores o los ciudadanos, en especial aquellos de ascendencia indígena. En síntesis, desde finales de la década de los años setenta y de manera contundente en los años noventa, la palabra *video* no denotaba simplemente una novedad, sino que representaba un movimiento cultural y político. ❀

Centro Histórico de la Ciudad de México (Ciudad de México: Antiguo Colegio de San Ildefonso, 2006), 19.