

The image features a large, abstract geometric composition. On the left side, there are two large green triangles pointing towards each other, with an orange triangle in the center between them. The right side of the image is a solid brown background. The text 'DANIEL MONTERO' is written in white, bold, uppercase letters, centered within the orange triangle.

**DANIEL
MONTERO**

Algunos apuntes sobre “lo contemporáneo” en la crítica de arte en México

Some notes on “the contemporary” in the critic of art in Mexico

Daniel Montero

ISSN (imp): 1390-4825

ISSN (e): 2477-9199

Fecha de recepción: 12/03/18

Fecha de aceptación: 15/05/18

Resumen:

Desde el 2009 ha aparecido una pregunta por la condición de la crítica de arte en México, que algunos han identificado como una crisis y que relacionan con su supuesta ineficacia. Sin embargo, esa supuesta ineficacia es producto de la mitologización de la labor crítica, así como de la falta de una genealogía que permita identificar como es que la crítica de arte ha funcionado en diferentes momentos. Lo que me interesa mostrar en este texto es precisamente que la crítica en México ha enunciado de diferentes maneras el espacio y el tiempo y que la supuesta crisis de la crítica actual es producida, parcialmente, por la introducción de la noción de “lo contemporáneo” como parte de un proceso. Dicho proceso tiene que ver, en parte, con la pérdida de vigencia del concepto de estilo, que era fundamental para poder determinar si una obra era “arte” o no, y que dejó de operar a mediados de la década de los noventa.

Palabras clave:

Arte contemporáneo, arte en México, crítica de arte, Cuauhtémoc Medina, Teresa del Conde

Abstract:

Since 2009 a question has been raised about the status of art criticism in Mexico, and some have identified it as a crisis related to their alleged incompetence. However, this supposed incompetence is the product of the mythologization of critical work, as well as the lack of a genealogy that allows us to identify how art criticism has worked in different times. I am interested in showing that criticism in Mexico has enunciated space and time in different ways, and this supposed “crisis” of current criticism is produced, partially, by the introduction of the notion of “contemporary” as part of a process. In part, this process has to do with the loss of the concept of style, which was essential to determine if a work was “art” or not, and that stopped operating in the mid-nineties.

Key Words:

Contemporary art, art in México, art critic, Cuauhtémoc Medina, Teresa del Conde

Biografía del autor:

Daniel Montero. Bogotá, Colombia. 1980. Es Investigador del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM. Es Doctor en Historia del Arte por la UNAM. Ha sido docente en varias instituciones de educación superior como la UNAM y la Universidad Nacional de Colombia. Ha participado en diferentes proyectos de curaduría y promoción cultural en Colombia y México. Fue Curador Académico del MUAC. Además, ha publicado reseñas y textos en revistas y catálogos de arte contemporáneo colombiano, mexicano y norteamericano. Actualmente desarrolla una investigación sobre la crítica de arte en México en el siglo XX.

1. UN ALAMBRE DE PÚAS CON PELOS DE VACA COMO IMAGEN

A finales del 2016 y comienzos del 2017 se presentó una polémica en los medios de comunicación y las redes sociales a raíz de la VII Bienal de Fotografía en la Ciudad de México. Además de que muchas de las obras que se exponían tenían que ver más con la imagen-movimiento en formatos de video y no solo fotografías, uno de los trabajos que causó más controversia fue *Linde* del artista sonorenses Carlos Iván Hernández. La obra mostraba una hilera de alambres de púas que se usan para dividir terrenos de pastoreo en el norte de México a los que se les había adherido unos pelos de vaca. Ulises Castellanos, un fotógrafo que tiene una columna en el diario *El Universal*, escribió:

Acabo de visitar la peor exposición de imágenes que jamás haya visto (...) la exposición es desastrosa, insípida y montada con absoluto extravío. No tiene significado simbólico alguno, ni semántico, y mucho menos contextual. Y aclaro, la Bienal es de fotografía, no de ocurrencias (...) Ya ni para que le sigo, por ahí veo pura basura conceptual, más preocupados por el rollo de sus cédulas que de la propuesta visual. (...) Al caminar por la galería soy asaltado por imágenes malas, absurdas e inconexas de puro desconocido emergente. Sólo para documentar el desastre conceptual, les cuento que en esa sala principal hay una pieza de 12 alambres de púas que como única novedad contiene pelos de vaca arrancados en cada alambre. Más basura. Vamos, ni siquiera hay una imagen ahí. (Castellanos, 2016, s/p)

Esos comentarios, entre muchos otros de Castellanos, fueron aplaudidos por unos y contestados por otros, como Iván Ruiz, un investigador de fotografía e imagen del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM quien defendía la exposición en general y la obra de Carlos Iván Hernández en particular:

“*Linde*, de Carlos Iván Hernández, es una propuesta que potencia una reflexión sobre la escultura árida, la percepción sobre el paisaje, la materialidad y la imagen pobre. Todos estos temas competen al pensamiento actual sobre la imagen desde diversos saberes e interacciones discursivas, y la fotografía debe

estar en el centro de esta discusión. Además, se trata de un proyecto que proviene de una investigación de largo aliento sobre los despojos territoriales y las dinámicas lumpen; procesos sociales de escasa visibilidad y de necesaria elaboración artística. Rechazar su inserción en esta exposición bajo un criterio profotográfico sólo revela un desconocimiento del medio, de las dinámicas de discusión en torno a la imagen y, más grave, una miopía gremial que fetichiza a la fotografía como un objeto de culto.” (Ruiz, 2016, s/p)

Tanto en las declaraciones de Castellanos como en las de Ruiz se puede ver un asunto que comienza a ser muy problemático para el arte local mexicano, a saber, cómo pensar la obra de arte críticamente, sobre todo cuando el concepto de imagen se ha comenzado a apoderar de los discursos artísticos. En efecto, en el caso de Castellanos hay todavía una creencia en que las imágenes fotográficas deben mantener un medio específico que, por un lado, le permita reconocerlas como tales (una forma concreta que asegure que lo que ve allí es fotografía), y, por el otro, establecer la relación espacio temporal que la foto convoca para tener una experiencia. En ese sentido, para Castellanos una imagen está siempre circunscrita a la bidimensionalidad del medio y es algo que se da a la vista.

En el caso de Ruiz, el asunto es diferente porque pretende superar el conflicto evidente en la obra *Linde* a favor de una serie de discusiones históricas que se han dado en torno a la imagen, en particular desde la visión de Didi-Huberman (2008), que han dejado atrás la noción de medio específico, para ponerla en relación con el sujeto y su corporalidad. Así, su intención es permitir una configuración mucho más amplia de relaciones intermediales o incluso justificar esa existencia intermedial a partir de una investigación artística que se puede concretar en tal o cual tipo de medio. En ese sentido, la valoración que hace Ruiz sobre la Bienal tiene que ver más con la superación de los medios específicos por la noción de imagen: no es que los medios hayan dejado de existir sino que lo que produce el sentido de la obra no sería esa especificidad medial. Además, la noción de imagen opera un desplazamiento real significativo porque, al ya no solo pensar en la forma, permite una movilidad del arte sin precedentes.

Es claro que el asunto de la Bienal de Fotografía es uno entre muchos casos que se han presentado recientemente en la Ciudad de México. Tiene

que ver, entre otras cosas, con la manera en que se hace crítica de arte en el país y con la tensión entre espacio, tiempo y forma que está implicada y que determina, al final de cuentas, tanto la pregunta de qué es y cómo opera la crítica, como de cómo considerar la obra de arte desde ahí.

Aunque el debate que acabo de referir es reciente, tiene una clara genealogía que aún está por escribirse en detalle. Todas las articulaciones al respecto de las nociones de forma, tiempo y espacio, tanto en el discurso crítico como en las definiciones del arte operadas por la crítica, pueden rastrearse en algunos puntos históricos. Lo que me gustaría mostrar a continuación es que la crítica de arte en el país ha formulado las nociones de espacio, tiempo y forma en los últimos 30 años en al menos tres momentos que, aunque no son los únicos, pueden ser considerados como bisagras en la transformación del discurso: el primero de ellos tiene que ver con el relevo de la noción de *estilo* por la noción de *lo contemporáneo*. El segundo incorpora a la noción de *lo contemporáneo* otra, que le sería complementaria, y que tiene que ver con la consideración de la obra de arte en sí como crítica y que opera en un sentido político. El tercero, como se vio en el ejemplo de Castellanos y Ruiz citado más arriba, está relacionado con la manera en que la noción de imagen se ha filtrado de manera significativa en los discursos recientes sobre el arte cuestionando incluso la noción de contemporaneidad.

Lo que me interesa mostrar de manera general, es que al mismo tiempo que el sentido de la obra de arte se relativiza al reajustarse sus condiciones espaciotemporales, lo que se pone en duda es su integridad como forma concreta. Así, se llega a una relación cada vez más cercana a una consideración del arte, ya no solo como forma abierta o cerrada, sino como imagen que fluye.

2. HACIA UNA PREGUNTA POR LA CONCEPCIÓN DEL ARTE, EL TIEMPO Y EL ESPACIO A PARTIR DE LA FORMA

Hacia mediados de la década de los 90, en la Ciudad de México se comenzó a producir un tipo de arte (que se separaba de manera importante de la pintura neomexicanista¹ que fue muy popular

en la década anterior) que consistía muy a grandes rasgos en la colección, reensamblaje y reelaboración de objetos y de imágenes de la vida cotidiana urbana en diferentes formatos. Algunos de los artistas de esa generación, que en actualidad son muy conocidos como Abraham Cruzvillegas, Eduardo Abaroa y Sofía Taboas, ensamblaban y resignificaban objetos que encontraban en los mercados de la Ciudad de México. En efecto, esa nueva forma de producción ponía en crisis no solo a la pintura de la década anterior, sino que levantaba la pregunta de cómo hacer una crítica de arte de unas obras que no se sabía como caracterizar en ese momento. En ese sentido una nueva forma de arte exigía, en principio, una nueva crítica de arte.

Cuauhtémoc Medina, en un texto llamado *El regreso de los mutantes*, de 1994, planteó la cuestión de manera muy significativa al invertir una serie de supuestos sobre la crítica de arte en el país, que estaba acostumbrado a que la crítica fuera elaborada por escritores y poetas como Octavio Paz. En el texto de Medina (1994) se pueden ver dos postulados importantes: el primero consistía en afirmar que las obras de arte no contienen un sentido, sino que los sentidos de las obras están en torno suyo. El segundo es que la crítica de arte no debería hacer de una vez afirmaciones sobre lo que es la obra de arte, sino que debería comenzar su reflexión con una pregunta. En ese caso, la pregunta para Medina ya no es qué significan esas obras, sino cómo es que esas obras han venido a significar².

Esto es importante porque pensar que la obra de arte convoca una serie de sentidos que están alrededor de sí cuestiona la relación forma-contenido de las obras de arte -al menos como se había entendido en México- y que está ligada de manera necesaria al tiempo y el espacio local a partir de una determinación nacionalista, como lo mostraré a continuación.

¹ El neomexicanismo fue una forma de arte muy popular en la década de los ochenta del siglo XX en la que se privilegiaba sobre todo la pintura y que mostraba imágenes que han constituido, la identidad nacional mexicana de alguna manera como la Virgen de Guadalupe y la bandera nacional.

² La pregunta de Cuauhtémoc Medina está basada en una discusión que sostuvo con el artista mexicano Luis Felipe Ortega. De hecho, dicha pregunta es original de una reflexión que hace el mismo Ortega sobre cómo deberían ser leídas las obras de arte en ese momento.

Ese argumento de Medina se va a desarrollar más adelante en un debate que sostiene con la también crítica Teresa del Conde en el año 2000, cuando aparece por primera vez una consideración teórica sobre lo contemporáneo en el arte local. En ese debate, Medina defiende una idea de arte como “contemporáneo”; por otro lado, Teresa del Conde piensa que ese tipo de obra de arte es más bien una moda y que se puede contrastar con las obra de arte que tienen estilo.

Así, Del Conde representa los últimos estertores de una crítica de arte que está anclada en la noción de estilo, un asunto que no es menor para la historia de la crítica de arte en el país. Aunque el concepto de estilo ya había sido usado desde el siglo XIX y comienzos del siglo XX en la historia del arte por personajes como José Bernardo Couto, Ignacio Manuel Altamirano, Manuel Rebilla y el Dr. Atl, en la década de los años 40 y comienzos de los 50 va a haber una reconsideración de la noción del estilo y se va a usar en la crítica de arte por personajes como Luis Cardoza y Aragón y Octavio Paz, a través de sus lecturas de Heinrich Wölfflin. Posteriormente va haber varias actualizaciones sobre este asunto a partir de reflexiones de otros historiadores del arte como George Kubler.

El término estilo, que es formalista en esencia, es usado por muchos críticos de arte del siglo XX para definir una forma típicamente mexicana y para explicar cómo es que “lo mexicano” se puede circunscribir al arte producido en un contexto específico. De lo que se trataba, en la década de los 40, era de generar un contrapeso a las obras narrativas e ilustrativas de un arte ideologizado, como el muralismo mexicano, a favor de un arte verdaderamente mexicano, reconocible por su forma y ya no por lo que la historia en sus imágenes narraría. Una postura que está en contra de artistas como Diego Rivera. En ese sentido, uno de los ejemplos más representativos es Rufino Tamayo, un artista que para muchos de los críticos era el más mexicano de todos, porque se podía asociar con el territorio de manera directa a partir de las formas y colores en sus pinturas y no desde lo que cuentan sus obras.

Ahora bien, en México la noción de estilo no solo vincula el territorio nacional con la forma de la obra sino también despliega una temporalidad histórica hacia atrás y hacia adelante. Para un crítico como Octavio Paz, por ejemplo, una obra, de arte que tiene estilo conecta una forma concreta con

la historia del país y la vuelve trascendente en el sentido de que se le imprime una duración en sentido artístico y, por tanto, no va a dejar de ser arte, a pesar del paso del tiempo.

Por lo tanto, para Teresa del Conde, y siguiendo esa tradición, el estilo sigue siendo un asunto a considerar y cree que aún las obras de arte contemporáneo tienen estilo porque así es que las puede identificar, no solo como obras artísticas, sino como diferentes, para asegurar al mismo tiempo una formalidad específica y referirlas como arte.

Para apuntalar sus descalificaciones -señalaba Teresa Del Conde- los de la *new wave* debieran releer con mucha atención a George Kubler y no andar denostando vocablos de forma tan ligera. Porque observemos: sí hay “estilos”. El estilo de hacer políticas culturales probablemente esté a punto de cambiar... No se sabe si para mal, para regular, o hasta para bien. El “estilo” Zbigniew Preisner se da *versus* el estilo Ennio Morricone en cuanto a música para cine, el estilo de conceptuar de Gabriel Orozco es muy distinto al de Yoko Ono y los cambios estilísticos de Nam June Paik son bien detectables. (Del Conde, 2000, s/p)

Para Medina, el asunto es completamente diferente porque la noción de lo contemporáneo, más que a una reflexión por una forma específica o incluso más allá de un tiempo presente, tiene que ver con la imposibilidad de definir a ciencia cierta una práctica estable. El arte contemporáneo sería una superación del tiempo circunscrito e incluso irá mucho más allá de una territorialidad particular y de una disciplina concreta. Como el mismo Medina señala:

A últimas fechas, la mayoría de los artistas de punta definen su obra en torno a un concepto móvil, nomádico, problemático de “arte contemporáneo” en general. Pero si la obra de Francis Alÿs -por ejemplo- pone en conflicto la existencia de la noción de “pintura”, “caminata”, “escultura” y “mito urbano”, la escena anacrónica se esfuerza por encerrarla en un cajón de sastre llamado “medios alternativos” o “medios conceptuales” a fin de circunscribir y anular su capacidad de perturbación y seducción. Ya Bataille lo advertía en 1929: la razón clasifica lo inclasificable bajo el concepto de “lo informe”, con el fin de aplastarlo como a una araña. (Medina, 2000, p.168)

Y más adelante dice:

Lo que llamamos “arte contemporáneo” involucra una serie de trasposos y confluencias con la reflexión filosófica, la experimentación ética, la inventiva underground, los estudios culturales y la especulación política que se han alojado en el mundo de lo que fueron las artes plásticas. A los críticos nos toca tratar de reformular la escritura y curaduría para que verbalice, articule, aloje, disemine o interactúe con una práctica que es tan caótica y apasionada que ya no puede ni siquiera describirse con el concepto armonioso de la “pluralidad,” pues hay ciertas prácticas que reniegan de la convivencia civilizada. (Medina, 2000, p.173)

Así, la noción de “lo contemporáneo” es una superación de la forma, el espacio y el tiempo como se entendía en cierta tradición en la crítica de arte en México, pero más allá de eso, permite superar el debate sobre los medios específicos porque las prácticas del arte se pueden concretar, según ese argumento, en tal o cual medio dependiendo justamente de la misma práctica que solo es posible en relación a un contexto. De esa manera, la noción de arte contemporáneo articulada por la crítica ponía en crisis la forma en que se enunciaba el arte para esas fechas y desnacionalizaba la práctica artística poniendo en crisis la noción de arte mexicano como se entendía en ese momento. De alguna manera, lo mexicano dejaba de ser un asunto esencial a partir de las cuestiones del estilo y se convertía en un debate en relación a la cuestión del contexto y del uso de las prácticas artísticas.

3. PARA UNA COMPRESIÓN DE LAS OBRAS CRÍTICAS: LA OBRA DE ARTE POLÍTICA

Unos años después de ese debate, aproximadamente en 2008, justo cuando comenzaba la guerra contra el narcotráfico del expresidente Felipe Calderón y el país entraba en una crisis profunda en la que aun se encuentra, se añadía una nueva consideración a la crítica de arte local que permitía identificar ciertas prácticas como políticas; obras como las de Teatro Ojo, un grupo de artistas que hace intervenciones puntuales en el espacio público a partir de la

práctica del performance y de la puesta en escena de situaciones en diferentes lugares de la ciudad.

Por supuesto no estoy diciendo que con antelación no existiera un arte politizado en México sino que, más bien, el discurso de la crítica reintrodujo la idea de “la política en el arte” y una serie de reconsideraciones sobre la estética vinculada a la política. Algunos críticos como Helena Chávez o Irmgard Emmelhainz (2016) comenzaron a pensar en la relación arte-política a partir de la producción local y de teóricos del arte como Jaques Rancière (2009) y Walter Benjamin (2006) en las que hay, a grandes rasgos, nuevos planteamientos por el espacio público, el tiempo y la constitución de los sujetos.

Hoy podemos hacer política en las resonancias de los límites del arte y la política. No se trata de buscar los momentos “artísticos” de lo político, ni de hacer del arte una herramienta de propaganda, sino de encontrar, en lo que cada práctica genera, la experiencia estética que permite una activación poético-política como creación de un momento de revuelta. Hacer política es dejar que las prácticas estéticas -adentro o afuera de los circuitos- nos contaminen, incitando nuestras afecciones y afectividades no para consolidar un ámbito privado de consuelo o recogimiento, sino para hacer la experiencia, que es también parte de lo público, de lo común, desde otra afección, para que el des-encantamiento no sea el dolor de una coraza o la caída de una fuga sino la fuerza para ser otros. (Chávez, 2009, s/p)

Como se puede ver, en este fragmento hay una pregunta por el espacio público a partir de las prácticas del arte y, por supuesto, una reconsideración de la estética, que es lo que permitiría una reorganización de ese espacio hacia la política. En este caso el arte definitivamente ha dejado de ser calificado solo como forma y se ha convertido en un catalizador de experiencias que ayudan a repensar las relaciones sociales y públicas. En ese sentido no puede haber una deslocalización absoluta de la práctica sino más bien una relocalización producida por las experiencias provocadas.

Lo que esas ideas producen es una dislocación del tiempo y del espacio porque, según esa perspectiva, habría un momento de conciencia crítica que permitiría pensar en cómo es que se configura el

espacio público, y producir desde allí una incidencia tanto en el campo del arte como en contextos sociales más amplios que permitan señalar críticamente las condiciones en que se presentan ciertos fenómenos. Las consideraciones de un arte crítico-político sería entonces la posibilidad de pensar en cómo es que se da el reordenamiento de lo sensible en un nuevo espacio, más allá de las determinaciones económicas neoliberales, y algunas de sus consecuencias como la violencia, la precarización del trabajo y el desplazamiento forzado. Así, el espacio habría de pensarse en la tensión entre los disensos y consensos en los que la política sería posible, y, en ese sentido, nunca sería un espacio neutral o una condición dada, sino producida.

4. EL ARTE COMO IMAGEN

Como pudimos constatar al comienzo de este texto, la relación entre arte e imagen también es otro de los binomios que se ha reconsiderado en el presente de la crítica del arte en la Ciudad de México. En la actualidad, y a través de pensadores como Didi-Huberman (2008), T.J. Mitchel (2005), y la artista y filósofa Hito Steyerl (2014), la noción de imagen se ha vuelto poderosa porque ha servido para pensar las relaciones entre historia, memoria y crítica, en el sentido en que una imagen ya no se resuelve en su forma y materialidad sino que llamaría a otras imágenes en una relación dialéctica. En ese sentido, habría una desestabilidad de la continuidad histórica de las imágenes, que haría de la memoria un factor crítico fundamental.

Por otro lado, y desde otra perspectiva, las imágenes se impondrían ante la noción de “obra de arte” porque en la actualidad el mundo es producido por las imágenes en una especie de diseño del mundo a través del internet y las redes sociales. Como dice el teórico de arte Boris Groys (2014), en el presente todo se diseña por la imagen, incluso el diseño de la autoimagen en el diseño de sí. Este tipo de consideraciones de la obra como imagen ayuda a pensar en cómo es que nos constituimos en un mundo cada vez más estético dependiente y en un descentramiento fundamental y fundacional del mundo contemporáneo a través del flujo de imágenes constante, desarraigando incluso cualquier noción de lugar y en el que el tiempo se ha comenzado a alterar de maneras sustantivas: el tiempo de la imagen ya no es lo que solía porque su flujo nos lleva a pensar, ya no en la trascendencia de la imagen o en la relación de unas imágenes privilegiadas sobre otras, sino en

el consumo permanente de imágenes, es decir, en el consumo del tiempo de la imagen en un sistema de flujos. En ese mismo sentido se podría pensar si lo que nos constituye como sujetos en la actualidad es primordialmente la noción de imagen, su movilidad y su producción de espacio, y cómo esta situación afectaría a nuestra subjetividad.

La crítica que enuncia el arte como imagen es entonces un relevo fundamental en la crítica de arte porque abre un universo nuevo, que, a pesar de tener antecedentes claros en autores como Aby Warburg (2014), en este momento ha comenzado a tener una visibilidad inusitada, pues parece que el arte y su imagen muchas veces van en sentidos diferentes.

Me gustaría cerrar con unas breves conclusiones. Si bien la noción de arte contemporáneo, la relación de estética-política y la de arte-imagen, no se desacreditan mutuamente y existen muchas veces de manera simultánea, nos sirven para ver, desde el presente, cómo es que la misma crítica intenta explicar nuevas temporalidades y espacialidades y cómo es que nos puede ayudar a comprender la movilidad del discurso en torno a ciertos fenómenos. Sin embargo, hay que considerar que existe una relación muy compleja entre la producción del discurso crítico y la producción del arte, y en ese sentido es necesario intentar comprender a profundidad qué es lo que está pasando allí, en ese discurso. Si el tiempo, el espacio y la forma son cuestiones que están siempre en relación por lo que los une, que es la noción de sujeto, valdría la pena comenzar a considerar cuáles son las herramientas epistemológicas para entender ciertos fenómenos, en suma, entender cómo es que el sujeto-objeto-imagen se conforma a partir de los discursos.

BIBLIOGRAFÍA

- Benjamin, W. (2006). *Obras completas, I-II*. Madrid, España: Abada.
- Castellanos, U. (17 de diciembre de 2016). Amarga Navidad. *El Universal*. Recuperado de <http://www.eluniversal.com.mx/>
- Chavez, H. (2009). La rebelión de los insomnes. *Des-bordes*. Recuperado de <http://des-bor-des.net/>
- Del Conde, T. (18 de julio de 2000). Amateuismo polimorfo. *La Jornada*. Recuperado de <http://www.jornada.com.mx/>
- Didi-Huberman, G. (2008). *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la Historia*.

- Madrid, España: Antonio Machado Libros.
- Emmelhainz, I. (2016). *La tiranía del sentido común*. Ciudad de México, México: Paradiso Editores.
- Groys, B. (2014). La obligación del diseño de sí. En *Volverse público* (pp. 21-35). Buenos Aires, Argentina: Caja Negra.
- Medina, C. (2017). El regreso de los mutantes. En *Abuso Mutuo* (pp. 65-83). Ciudad de México, México: RM.
- Mitchell, T.J. (2005). *What Do Pictures Want?: The Lives and Loves of Images*. Chicago, EUA: University of Chicago Press.
- Rancière, J. (2009). *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Santiago de Chile, Chile: Arcis / Lom.
- Ruiz, I. (2016). La polémica bienal del centro de la imagen. *Revista Código*. Recuperado de <http://www.revistacodigo.com/>
- Steyerl, H. (2014). *Los condenados de la pantalla*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Caja Negra.
- Warburg, A. (2014). *La pervivencia de las imágenes*. Buenos Aires, Argentina: Miluno.