

Una exploración conceptual sobre el *medio* en la *documenta* de Kassel

*A conceptual exploration of the
medium at the documenta in Kassel*

Mtra. Ingrid Margarita Sosa Ehnis

Universidad Nacional Autónoma de México, FAD
ingridsosaehnis@gmail.com
ORCID: 0000-0003-4224-1323

Aceptado: 6/05/2024 **Publicado:** 27/09/2024

* Como citar este artículo / *How to cite this article:*
Sosa Ehnis I. (2024). Una exploración conceptual sobre el *medio* en la *documenta* de Kassel. *un año de diseñarte, mm1*, (26), 80-91.

Resumen

Este ensayo analiza las derivaciones lingüísticas del concepto *medio* en algunas propuestas de educación de la *documenta* de Kassel a partir de la *metáfora de viaje* de Mieke Bal. Revisaré la migración de este concepto a través de tres acepciones clave: el surgimiento de la noción de *intermedialidad* por los artistas del *Fluxus*, la derivación del término para hablar del *medio* en las artes visuales con o sin el uso de las tecnologías (que en inglés proviene de *media* y *medium*) y la *mediación* como el área de educación crítica en el campo de las artes y la curaduría.

Palabras clave: medio, *media*, mediación, *intermedialidad*.

Introducción¹

Medio, *media*, *medium*, mediación. Aunque éstos parecerían ser términos que en la lengua hispana se vinculan entre sí, en el campo del arte contemporáneo responden a distintos fenómenos que inciden en la vinculación del público con la obra. El ensayo que el lector tiene entre sus manos o que proyecta en su pantalla pretende incitar a pensar en las posibilidades inmanentes de los distintos medios que existen en el arte contemporáneo y en sus instituciones. En primer lugar, resulta obvia la relación de estos términos entre sí desde la derivación lingüística del habla hispana. Por otro lado, el medio corresponde a la vinculación del arte con la teoría de la comunicación, que permite crear un vínculo entre el emisor y el receptor brindando corporalidad al mensaje visual.

Abstract

This essay analyzes the linguistic derivations of the concept of medium in some educational proposals for the documenta in Kassel with Mieke Bal's metaphor of travel. I will examine the migration of this concept through three key meanings: the emergence of the notion of intermediality by the Fluxus artists, the derivation of the term to speak of medium in the visual arts with or without the use of technologies (which in English are known as media and medium), and mediation as the area of critical education in the field of arts and curatorship.

Keywords: *Medium, Media, Mediation, Intermediality.*

1. Este ensayo forma parte de las reflexiones –de carácter aún teórico e hipotético– que constituyen parte de mi investigación doctoral para la Universidad Nacional Autónoma de México en el Posgrado en Historia del Arte. El tema central de dicho proyecto es la mediación, que toma como punto de enfoque algunos momentos clave en la historia de la *documenta* de Kassel. En ella, reviso como puntos clave la mediación artística realizada por el artista Bazon Brock en la *Besucherschule* (Escuela para visitantes) –que se llevó a cabo en la *documenta* de Kassel desde su cuarta edición en 1968 y hasta su novena edición en 1992–, así como la polémica *documenta 15* –que aconteció en el verano de 2022–. Si bien, aparentemente en las primeras tres ediciones de esta exposición, que abrió desde 1955, no se hizo un acompañamiento oficial de tinte educativo, de acuerdo con el historiador de arte alemán Walter Grasskamp, la primera edición sí se articuló desde una intención educativa. Sus publicaciones enfatizaron que la aparición de *documenta* en 1955 pretendía educar al público alemán en contra de la educación del arte moderno que crearon los nazis en las exposiciones itinerantes tituladas *Arte degenerado*.

El objetivo de este ensayo radica en hacer una revisión sobre la migración del concepto *medio* a través de tres acepciones clave. En primer lugar, se tomarán a los estudios intermediales como base para indagar en el surgimiento de la noción de *intermedialidad* en el arte, que se fundamenta así en la experimentación medial del *Fluxus*. En segundo, se analizará la derivación del término para hablar del *medio* (que en inglés proviene de *media* y *medium*), para pensar en las distintas formas que han tomado los medios en el arte: desde los medios tradicionales hasta las nuevas tecnologías. En tercero, se relacionarán estas primeras acepciones con la mediación artística, entendida como el área de educación crítica en el campo exhibitivo de las artes y la curaduría. Finalmente, el ensayo busca ahondar en la manera cómo la revisión de estos conceptos se vinculan entre sí para pensar al espacio exhibitivo como un medio, cuyos objetos mediales, intermediaciones y formas de mediación construyen un mensaje con fines concretos. Se tomarán como casos de estudio ciertos momentos clave de la historia de la *documenta* de Kassel.

Cabe destacar que el presente ensayo lleva por tema central a los *medios*: el *medio* y la *intermedialidad* como materialidad de la obra, el *medio* en la elaboración del término *intermedialidad* por *Fluxus*, el *medio* que da lugar a pensar al cuerpo como soporte del arte y al arte como *mediación* y el *medio* que da pie a que la exposición misma produzca sentidos y significados. Desde la *documenta 5* de 1972, la exposición comenzó a cuestionar el medio de la obra mediante la propuesta curatorial de Harald Szeemann titulada “*Questioning Reality-Pictorial Worlds Today*”. “Los mundos visuales” a los que aludía esta temática se hacían presentes en la exposición a partir de la inmersión de la imagen en la vida cotidiana a través de la publicidad, la ciencia ficción, el arte, las exposiciones temáticas y el realismo socialista, entre otros. En esos mismos años, el artista y fundador de la *Escuela para Visitantes* –Bazon Brock– hacía uso de los *nuevos medios* para establecer contacto con los públicos, mientras que artistas como Joseph Beuys y Nam June Paik aprovecharon los *medios masivos* durante la *documenta 6*, dirigida por Manfred Schneckeburger, cuyo tema central pre-

cisamente fueron los *media*. Con respecto al análisis de los medios y sus transformaciones con el uso de las tecnologías, en el caso de Bazon Brock, su interés por los nuevos medios ha derivado en su uso de la sociedad de la información para contener y difundir su archivo, su obra, sus escritos, sus conferencias y algunas clases a distancia.

El viaje del medio

What is a medium? How does the concept of medium relate to the media? What role does mediation play in the operation of a medium, or of media more generally? How are the media distributed across the nexus of technology, aesthetics, and society, and can they serve as points of convergence that facilitate communication among these domains?

Mitchell, 2010, p. viii

El uso de la palabra *medio* en las artes y en la cultura visual resulta confuso en la actualidad, ya que entre sus acepciones se encuentran las de medio, *media*, *medium*, mediación o *mass media*, entre otras. La teórica y crítica holandesa Mieke Bal, en su artículo “Conceptos viajeros en las humanidades”, desarrolla una propuesta para pensar los conceptos como *metáforas del viaje*, cuyas aportaciones en la revisión del devenir de las palabras funguen como marco teórico de este ensayo. Como establece la autora:

[...] los conceptos no están fijos, sino que viajan –entre disciplinas, entre estudios individuales, entre periodos históricos y entre comunidades académicas geográficamente dispersas. Entre las disciplinas, el significado, alcance y valor operativo de los conceptos difiere. Estos procesos de diferenciación, deben ser evaluados antes, durante y después de cada “viaje” (Bal, 2002, p. 31).

Como recalca Bal, asumiendo la manera en que los conceptos se construyen por medio de la interactividad y las transiciones disciplinares que los han franqueado a lo largo del tiempo, este escrito se construye desde dicha premisa con la intención de llevar a cabo un estudio sobre el viaje del *medio*. Por ello, el primer

significado al que se aludirá en este ensayo será el de *Intermedialidad*.

En la literatura existente sobre el *medio*, una de las genealogías e indagaciones sobre este término radica en la primera acepción crítica sobre los medios como materialidad de la obra, creada desde la crítica vanguardista en el *Fluxus*. En el libro editado por el gran teórico de la imagen W. J. T. Mitchell y Mark B. N. Hansen, que lleva por título *Critical Terms for Media Studies*, la teórica y artista estadounidense que cuenta con la especialidad en cultura visual, Johanna Drucker, hace una revisión de la historia del arte a través de sus técnicas. Ella enfatiza cómo es que la técnica –que deviene desde el concepto de *techné*– le permitió a los pintores y escultores ganar reconocimiento a través de sus obras de acuerdo con los medios y tecnologías de cada época. Según ella: “Los modos y motivos de la estética clásica seguían los dictados de la forma”. (Johanna, 2010, p. 4). La forma es la que dialógicamente ha transfigurado los medios en el arte desde las técnicas más tradicionales hasta la producción en masa, de la industria y hasta mediática. La historia del arte nos reitera la manera en que el arte construía argumentos de “alta” y “baja” cultura sostenidas por la técnica, hasta que las vanguardias pusieron en duda dichos estatutos. El *Fluxus* toma relevancia en este campo por su interés en la estética de todos los días. Las obras tomaron cuerpo mediante eventos efímeros y cotidianos, en donde la distinción de la cultura de los *media* y de las bellas artes asumió relevancia para esta forma de producción como “Anti-arte”. El estudioso de Copenhague en el campo de la intermedialidad, Karl Bruhn Jensen (2016), sostiene que las tecnologías digitales suscitaron una prueba para los medios, ya que éstos permiten remediar (es decir, volver a mediar) y remodelar las obras.

Este reconocido teórico de la intermedialidad menciona que el término que da título a este campo se utilizó por primera vez por el artista y teórico *Fluxus* Dick Higgins en 1965, quien a su vez lo retomó del poeta, del siglo XIX, Samuel Taylor. En sus publicaciones de *The Something Else Press*, Higgins utilizó el término como parte de la retórica en lo que constituye –durante los 60– al *Fluxus* como movimiento artístico.

Fluxus en sí no fue un movimiento artístico, ya que carecía de un programa declarado y consistente, sino que –siguiendo a Higgins– “*Fluxus* fue algo que ocurrió más o menos por accidente” (Higgins 2018, 89). A finales de 1950, varios artistas de distintos países comenzaron a hacer obras que compartían valores similares: la iconoclastia y el gusto por la experimentación, trabajar en los intersticios de los medios tradicionales, el uso de la intermedialidad, trabajar en la dicotomía arte y vida, así como el interés por las bromas y los juegos como principio de producción. El curador en jefe del Museo Universitario de Arte Contemporáneo de la UNAM, Cuauhtémoc Medina, defiende en su artículo “George Maciunas: El Anti-Kant: Notas sobre el proyecto anti-artístico de fluxus (1961-1966)”, que George Maciunas agrupó a los distintos artistas del *Fluxus* mediante la construcción de una antítesis de la definición kantiana de lo que es el arte. Su propuesta irrumpe con las tensiones entre arte y eficacia para establecer en el *Fluxus* una forma de producción conceptualmente precisada como anti-arte (Medina, 1998, p. 688).

Con ello, el artista y editor de *The Something Else Press* estableció a la intermedialidad como principio clave del *Fluxus*. Derivó el término desde el Renacimiento, para decir que, durante la Modernidad, el arte ha creado categorizaciones que asumían la interrelación de medios como norma. Él destaca que lo mejor del arte de los sesenta tenía como rasgo común estar localizado “entre los medios” (Higgins 1966, 25), por lo que parte de su construcción de lo que es y no es el *Fluxus* implicaba que es una forma de hacer las cosas². Sumado al ímpetu por unificar arte y vida, la experimentación con cualquier medio como detonante para la obra y la participación era crucial.

De esta manera, Higgins describió la cronología del desarrollo de los *intermedia* en el *Fluxus*:

2. La definición del manifiesto *Fluxus* establece lo que sí era y no era:

Fluxus is not:

-a moment in history, or
-an art movement,

Fluxus is:

-a way of doing things,
-a tradition, and
-a way of life and death. (Higgins, 2018, p. 89).

Una visión general de cómo se desarrollaron las formas Fluxus podría trazarse así:

1) Érase una vez el collage, una técnica. El collage podía utilizarse en el arte, no sólo en el arte visual.

2) Cuando el collage comenzó a proyectarse fuera de la superficie bidimensional, se convirtió en la combinación (¿términos de Rauschenberg?).

3) Cuando la combinación empezó a desarrollar al espectador, se convirtió en el entorno. No sé quién acuñó ese término, pero sigue siendo actual.

4) Cuando el entorno empezó a incluir la actuación en directo, se convirtió en el Happening (término de Allan Kaprow, normalmente en mayúsculas para distinguirlo de cualquier cosa que ocurre).

5) Cuando los happenings se dividieron en sus partes constituyentes mínimas, se convirtieron en acontecimientos. Se lo oí decir por primera vez a Henry Cowell, un compositor con el que estudiaron tanto Cage³ como, muchos años después, yo mismo. Cualquier obra de arte puede contemplarse como una recopilación de acontecimientos, pero en el caso de las obras que tienden a fisurarse y dividirse en elementos atomizados, este enfoque por acontecimientos parece especialmente apropiado.

6) Cuando los eventos eran mínimos, pero tenían las máximas implicaciones, se convirtieron en una de las cosas clave que los artistas Fluxus solían hacer (o hacen) en sus performances.

Ese es, creo, el verdadero linaje de Fluxus [Traducción de la autora], (Higgins, 2018, p. 91).

Empezando por Allan Kaprow, varios de los otros artistas en el *Fluxus* produjeron también con la educación y la pedagogía como principio rector, en que el juego, la experimentación y las alianzas entre arte y vida se

ponían de manifiesto. Kaprow creó el término de *Alltag Theatre* para aludir al *Teatro de todos los días*, mismo que su colega entre los artistas del *Fluxus*, Bazook Brock, aplicó en la *Beschucherschule* unos años después.

Siguiendo con la argumentación de Bruhn Jensen, este autor ha definido la intermedialidad, a través del *Fluxus*, de esta manera: la forma en que diferentes medios dependen entre sí, interactúan con varias estrategias de comunicación y son constitutivas de un ambiente cultural y social más amplio.

Si bien la intermedialidad puede incluir cualquier relación entre los medios, en la investigación de la comunicación se pueden identificar tres concepciones diferentes, derivadas de tres nociones de lo que es un medio. En primer lugar, el término designa la comunicación a través de varios discursos a la vez, incluso mediante combinaciones de diferentes modalidades sensoriales de interacción, por ejemplo la música y las imágenes en movimiento. En segundo lugar, la intermedialidad representa la combinación de distintos vehículos materiales de representación, como ejemplifica el uso de plataformas impresas, electrónicas y digitales en una campaña de comunicación. En tercer lugar, la intermedialidad aborda las interrelaciones entre los medios de comunicación como instituciones de la sociedad, interrelaciones que se plasman en términos tecnológicos y económicos como convergencia y concentración [traducción de la autora] (Bruhn, 2016, p. 1).

Mediante el prefijo “inter” nos referimos a un espacio que se coloca al centro de dos o más entidades. Movimiento incesante que traduce constantemente de un medio a otro y que trae consigo una transformación invariable de los significados. Por ello, el uso del término *medio* e *intermedialidad* surge en las prácticas artísticas a partir de las vanguardias, por la radical oposición y búsqueda que ellas hacían de los límites inherentes al arte. El término de *intermedialidad* refiere generalmente a los acercamientos discursivos entre los *media* y los textos, pero la importante atribución de Marshal McLuhan fue recalcar que ellos también se relacionan con la interacción material. Las tecnologías

3. El artista se refiere al artista norteamericano John Cage.

digitales han traído nuevas problemáticas al poner sobre la mesa los *media* tecnológicos y las computadoras como una nueva categoría del *medium*. Ello debido a que el uso común del término *media* está atado a la emergencia de los *mass media*.

La segunda acepción que se analizará en este ensayo refiere al *medio* como soporte utilizado en la obra, en ocasiones una *imagen-materia*, en otras una *imagen film* o algunas veces una *e-image*⁴. Si bien, mediante la contextualización previa sobre el *intermedia*, en *Fluxus* se comenzó a evidenciar la manera en que los cambios en el arte desde los sesenta trajeron consigo el surgimiento de lo que el reconocido teórico alemán sobre la vanguardia, Peter Bürger, aludió mediante la posibilidad de experimentación y de búsqueda de los límites que ejercían las vanguardias, que ya aludían al *medio* como detonante matérico de la producción.

Si hacemos una revisión desde la etimología, el reconocido teórico estadounidense W. T. Mitchell establece, en primera instancia, que *media* proviene del latín posclásico en que significaba varias cosas: un alto en el sonido en el griego antiguo, la capa intermedia de un vaso sanguíneo o un vaso linfático, entre otros. En su evolución, la palabra derivó del latín *medium* para aludir a un espacio intermedio, central, roto en dos categorías en que se refiere a una cosa o a una persona (Mitchell 2010, p. xi). Por su parte, Wiesling (2014) apunta a que los *media* actualmente son herramientas que ofrecen grandes posibilidades específicas en cada caso, ya que sus capacidades difieren de cualquier otro medio.

El teórico literario Hans Ulrich Gumbrecht, mediante el término *producción de presencia*, subraya los factores de la *comunicación* y la *materialidad* como alternativas no hermenéuticas a una interpretación basada en el relativismo intelectual. En su libro, que lleva por título el mismo nombre, él asume a la *presencia* como una referencia a lo espacial, donde lo más importante ya no es la *imagen-materia* como una *promesa de eternidad* o duración, sino que sobresale su carácter efímero:

4. Éstas son las tres categorizaciones de las eras de la imagen descritas por José Luis Brea en su libro *Las tres eras de la imagen* (2010). Cada una de ellas cuenta con sus técnicas, temporalidad, tipo de memoria, régimen escópico, y otras características definidas.

Lo que está presente para nosotros (muy en el sentido de la forma latina *prae-ese*) está frente a nosotros, al alcance de y tangible para nuestros cuerpos. Asimismo, el autor quiso emplear la palabra producción siguiendo las líneas de su significado etimológico. Si *producere* significa, literalmente, sacar a primer plano, traer hacia adelante, entonces la frase “producción de presencia” enfatizaría que el efecto de tangibilidad que viene de las materialidades de la comunicación es también un efecto en movimiento constante. En otras palabras, hablar de “producción de presencia” implica que el efecto (espacial) de tangibilidad que viene de los medios de comunicación está sujeto en espacio, a movimientos de mayor o menor proximidad, y de mayor o menos intensidad (Gumbrecht, 2006, p. 31).

Cualquier forma de comunicación implica esta *producción de presencia*, que a través de sus elementos formales materiales permite que los cuerpos se toquen y se comuniquen de formas variadas. El fin es el efecto de sentido que se da mediante la interacción de efectos de presencia y una ligera interpretación. Así, Gumbrecht evidencia que la materialidad en la comunicación es el factor que apuntala a la producción de significados. La variedad de materialidades que han existido en la humanidad abrió las puertas a la historia de los medios y a la cultura del cuerpo. En el campo de los estudios visuales y artísticos, podemos comprender cómo es que estas materialidades construyeron también un campo disciplinar estricto en sus técnicas y formas de producción —mismas contra las que se revelaron los artistas de las vanguardias—.

Uno de los autores más reconocidos en los estudios sobre los nuevos medios es el ruso Lev Manovich. En su libro *El lenguaje de los nuevos medios* (2005), el investigador y artista comienza con las siguientes preguntas para enmarcar la relevancia de los medios:

Mi análisis de los nuevos medios los encuadra en la historia de los medios y culturas visuales modernas. ¿De qué manera se valen de los viejos lenguajes y formas culturales? ¿Hasta qué punto rompen con ellos? ¿Qué tiene de específico el

modo en que los objetos en los nuevos medios crean la impresión de realidad, se dirigen al espectador y representan el tiempo y el espacio? ¿Cómo actúan las convenciones y técnicas de los viejos medios, como el encuadre rectangular, el punto de vista móvil y el montaje, en los nuevos medios? Si elaboramos una arqueología que vincule las nuevas técnicas de creación por ordenador con las antiguas técnicas de representación y de simulación, ¿dónde cabría situar las rupturas históricas fundamentales? (Manovich, 2005, pp. 51-52).

Manovich esclarece la forma en que los medios se han ido modificando a lo largo de la historia del arte y de la cultura visual, dando lugar a *nuevos medios* tan específicos como el cine, la experimentación vanguardista del cine, el cine digital, el lenguaje multimedia o las pantallas. Su método, denominado como *materialismo digital*, engloba los medios informáticos y las operaciones de creación de objetos culturales con un ordenador.

En su distinción sobre lo que define a los nuevos medios de lo que no son nuevos medios, la representación numérica cumple un rol esencial. Todos los objetos –ya sea que se produzcan desde el inicio por medios digitales, ya sea que hayan sufrido una conversión que proviene de medios analógicos a los digitales– cuentan con un código digital que implica su representación en términos matemáticos y su factibilidad de ser manipulado mediante los algoritmos adecuados. Con base en la condición de ser modular, estos nuevos medios requieren de una interfaz que le permitirá al espectador o usuario experimentarla, idea que retomaré más adelante hará pensar en la exposición como medio.

Siguiendo esta línea de análisis, la perspectiva de José Luis Brea complementa la visión desde la *producción de presencia* y el *materialismo digital* en la historia del arte y la cultura visual. Este gran teórico sobre la imagen proveniente de España, recalca en su libro *Las tres eras de la imagen* que el *medio* es el “[...] dispositivo específico de distribución social de conocimiento –de lo que es ‘soporte’– la materia sobre la que un contenido de significancia cobra cuerpo,

se materializa” (Brea, 2002, p. 6). Su libro se divide en tres apartados esenciales. El primero establece la era de la codependencia matérica de la imagen y su soporte. La *imagen-materia* lleva consigo una promesa de eternidad y de permanencia que enclaustra en su existencia una promesa de memoria. La obra que cumple con estas características es a su vez única, irrepetible, testimonio de un momento estatizado que se encarna en su soporte. La segunda era modifica su materialidad al estar sujeta a un aparato del ver que la ha producido, ésta es la imagen *film*. Su existencia es pasajera, volátil e impermanente; es la imagen que surge como huella, separándose del soporte y creando así otro medio. La tercera era de la imagen, la *e-image*, desiste de permanencia y materialidad. Se proyecta en la versatilidad de cada pantalla mediante cualidades espectrales que permiten su visualización rebotando a modo luz.

La modificación y versatilidad de la que gozan los medios en siglo XXI incluyen al lienzo que funge como *medio* al ser un soporte y, a su vez, la revista que funge como *media* sin importar el soporte que tenga (ya sea papel, video, electrónico, etc.) La *dimensión medial* es lo que ha abierto las puertas al *media art*, las tradiciones del radio arte, el *mail art*, los proyectos para revistas, los libros de artista o las intervenciones en medios de comunicación (prensa, video o televisión). Desde una perspectiva antropológica, nuestro primer medio es el cuerpo, medio que los artistas *Fluxus* aprovecharon creando una disrupción con los estatutos que habían construido al arte antes de las vanguardias. El *Happening*, el *Action-Teaching*, así como el cuerpo de Ben (Vautier) exhibido como obra de arte reconstruyen las coordenadas materiales de la obra de arte en el siglo XX. Por otro lado, algunas de las obras del artista Fluxus Nam June Paik, como *TV Garden* de 1974, asumen al aparato tecnológico como medio por su existencia material.

Continuando con la argumentación de Bruhn Jensen, el autor enfatiza que los *media* difieren entre sí, permitiendo la interacción del tiempo y espacio, creando nuevas formas de organización estructuralmente definidas. Dentro de su tipología de los medios como

instituciones, es que los humanos califican como un *media* y las computadoras digitales constituyen un *metamedium* que conglomeran otras formas de medios anteriores. De esta manera, los *media* representan los espacios de deliberación e interacción social que en ocasiones funcionan mediante valores simbólicos. De acuerdo con Bruhn, los *media* pueden considerarse como “instituciones con las cuales pensar”, ampliamente diferenciadas entre sí que permiten la reflexión e interacción a través del espacio y el tiempo” [traducción de la autora] (Bruhn, 2016, p. 8). Resulta imprescindible entender que los medios irrumpen en una sociedad cada vez más interconectada mediante el uso de estas tecnologías en la vida cotidiana, llegando incluso hasta los espacios privados.

Las transformaciones de los medios han derivado en que en la actualidad la humanidad sea cada vez más dependiente de la tecnología, permitiendo que se transforme en nuestro nuevo medio de control y vigilancia. Esta transfiguración de los medios en distintas materialidades, inevitablemente se relacionan con la mirada crítica de los filósofos de la escuela de Frankfurt Max Horkheimer y Theodor Adorno con su ensayo sobre la “industria cultural”. Mientras que los medios se han diversificado, la función de los *mass media* ha disminuido el potencial de agencia social de los individuos.

Los medios tecnológicos han abierto las puertas a un tipo de realidad que antes era difícil imaginar. En el sector cultural, se ha transformado en la herramienta que ha traído consigo nuevas formas de experimentar, ver y vivir el arte. Como ha destacado la curadora de arte digital del Museo Whitney de Nueva York y profesora de estudios sobre los *media* en *The New School* de Nueva York, Christiane Paul, la historia del arte digital se remonta a la Segunda Guerra Mundial y a las posibilidades que artistas como John Cage exploraron mediante el uso de las nuevas tecnologías. A su vez, estos cambios en el medio del arte, conllevan consigo nuevas posibilidades de exhibición para el curador. Tal es el caso de la emblemática *documenta X* de 1997 dirigida por Catherine David, quien incluyó por primera vez obras del Net Art en la misma década en que la globalización ya había permitido democratizar el uso

del internet. Su siguiente edición liderada por Okwi Enwezor usó las plataformas para llevar a cabo una exposición modular para cambiar las sedes de espacio expositivo. Mientras que *documenta 11* continuó siendo una exposición del *mainstream*, este modelo diversificó los diálogos con varias actividades como conferencias, discusiones, talleres, programas y exhibiciones. Por ello, resulta importante destacar que, aunque la digitalización transforma la presencia matérica de la obra y del espectador, aún así promueve –mediante otra forma de recepción estética– la participación y la interacción.

En el tercer momento de este viaje de las acepciones del *medio*, llegamos a un concepto difícilmente vinculado con los anteriores: la mediación como obra de arte. Desde esta perspectiva, la mediación percibe al cuerpo entendido como el medio que se interpone con fines educativos, pedagógicos, artísticos y anti-artísticos entre el público y la obra o el público y la exposición. Esta relación etimológica que se ha ido entrelazando a lo largo de este ensayo desde el concepto de *medio*, *media*, *medium* a *mediación* se bifurca desde el idioma y la escuela de la que se derive. En inglés, el término de mediación, *mediation* se vincula con *media* y *medium*. Los estudios de mediación en el idioma alemán, sin embargo, responden al término *Vermittlung*, cuya raíz proviene de la fenomenología de Hegel y se construye desde otras coordenadas. De ahí que la perspectiva que vincula el medio y la mediación entre sí se enfoca en percibirlo desde su *producción de presencia*.

En la mediación, al igual que en el *Performance*, el *Happening*, el arte del cuerpo, etc.; la obra no existe simplemente como un objeto físico, sino –como establece Gumbrecht–, por su *producción de presencia*. Está presente por sus características espaciales y por su existencia física, pues no pretenden durar ni son *promesa de eternidad*, sino existir a pesar de su carácter efímero. Con esto llegamos a la mediación como obra de arte. Mitchell nos plantea así la ambigüedad de estos conceptos tan vinculados entre sí:

¿Los “medios de comunicación” son una cosa o muchas? ¿Singulares o plurales? ¿Cuáles son

las relaciones entre el “medio” singular y específico y la constelación de cosas conocida como “los medios”? Para captar los cuernos de este dilema, abordamos el venerable concepto de “mediación” como tal, con su pedigrí en la filosofía hegeliana, la dialéctica y la teoría crítica. Si, hasta este punto, nos hemos centrado en la apertura de los medios de comunicación (como el plural de medio) a través de la operación histórica y semántica de su singularización, ahora debemos dedicarnos a explorar cómo el tercer término, mediación, en sí mismo media y multiplica los niveles de mediación entre- los procesos separados designados por los medios de comunicación en singular y los medios de comunicación como una pluralidad de medios [Traducción de la autora] (Mitchell, 2010, p. xix).

El artista *Fluxus* y creador de las “Escuelas para Visitantes” en la *documenta* de Kassel, Bazon Brock, fue uno de los primeros artistas en utilizar el término *mediación* en el campo de las exposiciones de arte contemporáneo. Derivó el término alemán *Vermittlung* de la dialéctica de Hegel, en que la mediación es la operación abstracta que da continuidad al ejercicio dialéctico. Éste tiene como finalidad el *Aufhebung* (que en español alude a una abolición, levantamiento o sublimación) de las contradicciones personales que se manifiestan como la tesis y la antítesis. A través de la síntesis, la dialéctica llega a su meta triunfal: la culminación del conocimiento absoluto que se manifiesta en la lógica filosófica y la historia universal.

En *Fluxus*, el carácter efímero, la relación entre arte y vida eran los elementos esenciales. No se buscaba una permanencia de la obra como sí sucedía en la tradición, lo cual supone una ironía para el trabajo de preservación y exposición de los acervos del *Fluxus* como menciona el libro titulado *In the Spirit of Fluxus*, editado por el *Walker Art Center de Minneapolis* (Armstrong, 1993, 16). Por su deseo radical de desafiar las normas y crear un anti-arte, *Fluxus* buscaba una pérdida de la fetichización de la obra. La existencia material de las obras del *Fluxus* cuestionaban la obra desde los lindes que la definieron. Así, la obra reflexionaba sobre su carácter matérico, sobre el papel del artista y sobre las relaciones del arte con la vida cotidiana. Por ello,

tanto los *Happenings* y los *Teatros de todos los días* inventados por Allan Kaprow, como varios de los realizados por Bazon Brock, persisten hasta la fecha, pero solamente a manera de narración en sus escritos o como fotografías de lo sucedido. La mediación de estas obras, articuladas desde el cuerpo del artista como medio, hacían uso de la pedagogía como sitio utópico de la educación más ortodoxa.

La exposición como medio

En el texto *The origins* del catálogo de *documenta 12* escrito por el curador de esta edición, Roger-Martin Buerquel, el autor construye la tesis de que la creación de la primera *documenta* en 1955 implicó en sí la dificultad de concebirla como un medio, ya que Arnold Bode utilizó una pregunta que enmarcó todo el fenómeno: ¿Dónde se encuentra el arte en nuestro contexto y dónde nos encontramos nosotros? (Buerquel, 2007, p. 30). Bode permitió trazar vínculos con la concepción de arte moderno a partir de la institución que se tenía en Alemania a mediados del siglo XX. Desde ahí conectó esta exposición con lo que estaba sucediendo en otras exhibiciones de arte en aquellos años, para crear así un nuevo camino en las artes. Construir la exposición como medio hizo que se tomaran en consideración tres aspectos: las obras de arte que se estaban exhibiendo, el espacio y los visitantes. Esto generó una posibilidad de intercambio para que esta colectividad “dañada y afectada” –por el trauma de la Segunda Guerra Mundial y el nazismo– se pudiera recuperar, aprendiera a ver, a entender y a desarrollarse como comunidad. La primera *documenta* se presentó en una sede central que fue las ruinas del Fridericianum, reiterando así al museo como recinto museístico por excelencia que destaca por su desnudez monumental y por ser un cubo blanco.

Las obras expuestas mantenían un discurso con su valoración histórica debido a que la mayoría de los artistas fueron determinados como *degenerados* por el juicio del nacionalsocialismo, permitiendo con esta nueva perspectiva ejercer una revaloración. La museografía, al contar con materiales ligeros y aparentemente ordinarios, permitían un mejor acercamiento con el público. Como destacó Haacke, por su experiencia como

estudiante que trabajó en las primeras exposiciones de *documenta*: “En efecto, también actuábamos como tramoyistas. Un nuevo término había entrado en el vocabulario asociado a las presentaciones artísticas: *Inszenierung* o puesta en escena, un término derivado del mundo del teatro. Bode era el más consumado de los que dirigían, o escenificaban, exposiciones” [traducción de la autora] (Haacke, 2009).

En el análisis *The Exhibitionary Complex*, escrito por Tony Bennett, se cuestionó “¿qué formas de verdad son modeladas en el desarrollo del museo público del siglo XIX?” Él mantiene que el museo funciona –en los mismos términos de Foucault sobre las instituciones modernas–, como una institución que articula el poder y la disciplinabilidad de sus visitantes.

Los museos, las galerías, y, de manera intermitente, las exhibiciones, jugaron un rol pivote para la formación del Estado moderno y son fundamentales para su concepción como, entre otras cosas, una variedad de agencias educativas y civilizadoras [traducción de la autora] (Bennett, 2017b, p. 365).

Así, el museo pone en marcha las políticas de la verdad que constituyen su discurso para los distintos saberes que exhibe. Igualmente, éstas se han ido reformulando a lo largo de los periodos por los cambios históricos importantes.

El profesor de la Universidad de Saint Denis, Jean-Louis Déotte, nombró *aparato estético* al museo por ser una de las instituciones que define la sensibilidad moderna mediante las inclusiones (y exclusiones) de objetos y sujetos en su discurso oficial para modelar la representación y el sentido del gusto. Bennett, por su parte, resalta que particularmente, al ser una de las instituciones esenciales del Estado moderno, el museo contribuye al *autoordenamiento* y *autocivilizamiento* de sus ciudadanos, por lo que la intención radicaba en la educación del público (Bennett, 2017a, p. 344).

De esta manera, la exposición funge como medio cuyas finalidades todavía quedan por descubrir. Si bien en la historia de *documenta* ha predominado la voz del investigador e historiador del arte alemán, Wal-

ter Grasskamp, por señalar a la primera *documenta* como una contra exposición a la exposición nazi *Arte degenerado* –como ya señalé–, actualmente las nuevas visiones de *documenta* delatan lo contrario. En las investigaciones de Mirl Redmann y Nanne Buurman sobre el pasado nazi de algunos de los miembros fundadores de *documenta*, se sostiene la tesis de que la exposición funcionó más como una *máquina de lavado* del pasado nazi, que estos miembros fundadores tenían (Buurman, 2020, p. 2).

Consideraciones finales

Mediante el caso de análisis que he seguido a lo largo de este ensayo, he mencionado distintos ejemplos de cómo la exposición ha hecho uso de los distintos medios no solamente en las obras de los artistas que participaron –como Allan Kaprow, Joseph Beuys y Nam June Paik,– sino también en la exposición misma –por ejemplo *documenta X* o *documenta 11*–, y en la mediación –como en las “Escuelas para Visitantes” de Bazon Brock y la apertura de los departamentos educativos desde 1997–. Aún cabe, sin embargo, espacio de especulación para pensar en otras maneras en que el espacio exhibitivo aún puede hacer uso de más posibilidades inherentes a estos medios.

En este ensayo, he manifestado una incertidumbre clave para el tema de la mediación que, si bien estaba presente en algunas de las propuestas de Brock, no queda explícito en sus escritos filosóficos. Con la “Escuela para Visitantes”, Bazon Brock llegó a teorizar en torno a las distintas formas de hacer mediación, que se puso de manifiesto a través de la figura del artista como intermediario que estableció vínculos entre el público y las obras. Así, su obra deja de manifiesto cómo es que intervienen diferentes mediadores en el arte contemporáneo, entre los cuales podemos destacar: el medio o la técnica de la obra y los cambios que éste experimentó desde los sesenta; el material didáctico que acompaña a las obras en la exposición –como fue el uso de carteles y fotografías en las primeras ediciones de *documenta*–; el trabajo del curador – como sucedió en *documenta V* con la participación de Brock siendo curador de una sección; finalmente, el trabajo del mediador o de los departamentos de edu-

cación como aquellos que, una vez formalizados, se dieron a la tarea de ser los responsables de interactuar con el público.

En el viaje que realizamos a través de este ensayo, hicimos tres paradas clave, lo cual sólo es una parte de una aventura aún mayor. Como mencioné, la vertiente germana de la mediación (desde su vocablo *Vermittlung*) ha volcado sus intereses hacia las teorías *queer*, feministas y poscolonialistas. La gran especialista en mediación, filósofa, quien fue directora de los *documenta Studien*, Nora Sternfeld, subrayó en su artículo "Aprender desaprender" que el prefijo de la palabra en alemán *Ver-mittlung* señala una contradicción. *Ver-* en alemán sería comparable a los prefijos *de-* o *en-* en español y está presente en palabras como *Verfremdungseffekt* (efecto de *en-ajenamiento*) de Brecht o *verlieben* (*en-amorarse*). Así, *Vermittlung* busca un aprendizaje y un *desaprendizaje*, se opone a una transferencia simple que busca consenso y pretende convertir lo que se media en objeto de reflexión.

En ese sentido, el camino en este viaje implica continuar mutando, implica desaprender el uso de los *media* aprendidos hasta ahora y generar modos diversos de revolución.

Referencias

- Armstrong, Elizabeth, Huysen, Andreas, *et al.* (1993). *In the Spirit of Fluxus*. Walker Art Center Minneapolis Minneapolis.
- Bal, M. (2002). Conceptos viajeros en las humanidades. *Estudios Visuales*.
- Bennett, Tony. (2017). *The Exhibitionary Complex*. En *documenta 14 Reader*, editado por Adam Szymczyk y Quinn Latimer, pp. 353-400. gGmbH, Kassel y Prestel Verlag.
- Biryukova, M. (2018). Bazon Brock's Visitor's School on Documenta in Kassel: Training for Reception of Contemporary Art. *Wiley Online Library*.
- Brea, J. L. (2002). *La era postmedia. Acción comunicativa, prácticas (post)artísticas y dispositivos neomediales*. Editorial CASA de Salamanca.
- Brea, J. L. (2010). *Las tres eras de la imagen*. Ediciones Akal.
- Brecht, George, Costa, Eduardo, *et al.* (2019). Fluxus escrito. Actos textuales antes y después del Fluxus. *Editorial Caja Negra*.
- Brock, B. (1977). Ein neuer Bildkrieg. Ästhetik als Vermittlung. DuMont Verlag. <https://bazonbrock.de/werke/detail/?id=54§id=380#sect>
- Brock, B. (1977). Das sprechende Bild ist da. En *Ästhetik als Vermittlung*. Alemania: DuMont Verlag. <https://bazonbrock.de/werke/detail/?id=54§id=379#sect>
- Brock, B. (2006). Man sollte zwei Documentas veranstalten. <https://bazonbrock.de/bazonbrock/aktionen/besucherschulen/>
- Bruhn Jensen, K. (2016). *Intermediality*. Universidad de Copenhagen.
- Brea, J. L. (2010). *Las tres eras de la imagen*. Ediciones Akal.
- Bürger, Peter. (1974). *Teoría de la vanguardia*. Ediciones Península.
- Burillo, J. (2021). Los formatos de exhibición se reinventan. *La Tempestad*. <https://www.latempestad.mx/los-formatos-de-exhibicion-se-reinventan/>
- Corona, K. (2021). Un futuro incierto para los museos tras la pandemia. *reporte indigo*, 18 de mayo de 2021. <https://www.reporteindigo.com/piensa/un-futuro-incierto-para-los-museos-tras-la-pandemia>

- Decay, Alpha. (2015). *Entre el arte y la vida. Ensayos sobre el Happening*. Allan Kaprow. Editorial Caja Negra.
- Drucker, J. (2010). Art. W.J.T. Mitchell y Mark B.N. Hansen (Ed.) *Critical Terms for Media Studies*. University of Chicago Press.
- Grasskamp, W. (1994). "Degenerate Art" and Documenta I: Modernism Ostracized and Disarmed. *Museum Culture, Histories Discourses Spectacles*, (p. 163-196). Routledge. Taylor & Francis Group de Londres.
- Grasskamp, W. (2009). To Be Continued: Periodic Exhibitions (documenta, for Example). Landmark Exhibitions Issue. *Tate Papers*. <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/12/to-be-continued-periodic-exhibitions-documenta-for-example>
- Gumbrecht, H. U. (2006). *Producción de presencia*. Universidad Iberoamericana. Departamento de Historia de México.
- Horkheimer y Adorno. (1994). La industria cultural. En *Dialéctica de la Ilustración*. Editorial Trotta.
- Higgins, Hannah. (2002). *Fluxus Experience*. Universidad de California Press.
- Higgins, D. (2018). *The Something Else Press*. Editorial siglo CATSKILL.
- Huyssen, Andreas (1993). Back to the Future. En *In the Spirit of Fluxus*. Minneapolis: Walker Art Center Minneapolis.
- Medina, C. (1998). George Maciunas: El anti-Kant: Notas sobre el proyecto anti-artístico de fluxus (1961-1966). *La abolición del arte. XXI Coloquio internacional de historia del arte* (pp. 653-691). UNAM.
- Mitchell, W., y Hansen, M. (2010). Introduction. W. J. T. Mitchell y Mark B.N. Hansen (Ed.), *Critical Terms for Media Studies*, (p.vii-xxii). University of Chicago Press.
- Paul, Christiane (2008). *New Media in the White Cube and Beyond Curatorial Models for Digital Art*. University of California Press
- Paul, Christiane. (2023). *Digital Art*. Editorial Thames & Hudson
- Pérez Chaves, R. (2015). *La reelaboración artística del recuerdo en Joseph Beuys y sus raíces románticas*. Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid.
- Preciado, P. (2020). Encerrar y vigilar: Paul Preciado y la gestión de las epidemias como un reflejo de la soberanía política. *Lavaca*. <https://lavaca.org/notas/encerrar-y-vigilar-paul-preciado-y-la-gestion-de-las-epidemias-como-un-reflejo-de-la-soberania-politica/>
- Sternfeld, N. (2017). Aprender desaprender. *Revista Errata. Saber y poder en espacios del arte: pedagogías/curadurías críticas* (16), 46-58. https://issuu.com/revistaerrata/docs/af_web_errata_16. 2017.
- Stiegler, B. (2010). Memory. W.J.T. Mitchell y Mark B.N. Hansen (Ed.), *Critical Terms for Media Studies* (pp. 64-87). University of Chicago Press.
- Wiesing, L. (2014). What Are Media? Annie van den Oever (Ed.), *Techne/Technology, Researching Cinema and Media Technologies-Their development, use, and impact* (pp. 93-104). Amsterdam University Press.