



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS
MAESTRÍA EN ARTES VISUALES

**“LO FOTOGRÁFICO COMO MUERTE DEL OBJETO
ARTÍSTICO: UNA PERSPECTIVA SOBRE EL MUSEO
NACIONAL DE ARTE”**

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRO EN ARTES VISUALES

PRESENTA:
HUMBERTO RÍOS RODRÍGUEZ

DIRECTOR DE TESIS
DOCTORA LAURA GONZÁLEZ FLORES

MÉXICO D.F., OCTUBRE 2011

UNAM
POSGRADO
Artes Visuales

El escudo de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) es idéntico al que aparece al inicio del documento.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Introducción	6
CAPÍTULO 1.1 El arte clásico dentro del mundo contemporáneo. Nuevas prácticas, otros discursos	12
¿Arte Clásico vs. Arte Contemporáneo?	14
El Museo como medio	27
Nuevas prácticas, otros discursos	37
CAPÍTULO 1.2 El arte del pasado en el México Contemporáneo	42
Cambio de prácticas en los Museos Mexicanos	44
¿Vocación contra revolución?	52
CAPÍTULO 2.1 El papel de la Fotografía en una nueva visión del museo y la obra de arte	64
La Fotografía en el Museo	66
El Museo en la fotografía	77
Fotógrafos de Museos	84
CAPITULO 3.1 Lo fotográfico como muerte del objeto artístico: una perspectiva sobre el Museo Nacional de Arte	95
Breves reflexiones sobre la concepción de la fotografía como objeto de muerte y memoria	97

La fotografía como Arqueología, Ruina, Vestigio	110
3.2 CONCLUSIONES: Una reflexión personal entorno a la práctica artística realizada dentro del Museo Nacional de Arte 2009 – 2010	119
Planteamiento del proyecto <i>Vestigios</i> dentro del Museo Nacional de Arte	121
Planteamiento del proyecto <i>Restos</i> dentro del Museo Nacional de Arte	126
Fotografías	128
Bibliografía	138
Agradecimientos	143

Introducción:

La motivación de la que surge esta tesis de maestría se remonta al año 2007, periodo durante el cual tenía la inquietud de realizar fotografías entre otros museos, dentro del Museo Nacional de San Carlos y el Museo Nacional de Arte. Primero que nada por el gusto que siempre he sentido hacia la pintura y los viejos maestros del arte, un tipo de arte al que en la actualidad se denomina genérica y comúnmente como arte clásico. En ese momento sentía el interés por retratar estas colecciones buscando interpretarlas a partir del contexto de la cultura contemporánea, una cultura híbrida, en metamorfosis, donde las nuevas formas de producción en el arte estaban cada vez más definidas y parecían paradójicamente tan lejanas, a la vez que tan cercanas con las de los viejos maestros. Sentí que en esa época estaban pasando cosas interesantes en el país con respecto a los museos, se vislumbraban nuevas expectativas por parte de los museos en originar la construcción de dialécticas entre el arte tradicional y los nuevos lenguajes plásticos; me parecía que toda la historia del arte estaba gestándose en cortas distancias de tiempo dentro del museo.

Por otro lado, fue en aquellas fechas que descubrí en el Centro de la Imagen la obra del artista cubano Abelardo Morell, la cual marco una fuerte influencia en mi obra y en los intereses que en ese momento comenzaban a surgirme sobre los museos del país. La exposición de *Visión revelada* que era una gran retrospectiva de la obra de Morell, no solo fue una de las mejores exposiciones exhibidas en el Centro de la Imagen, sino incluso a mi parecer dentro del panorama de la fotografía que se estaba apoyando y mostrando en ese momento en México. La obra de Morell, era radicalmente opuesta a lo que estábamos acostumbrados a mirar en los museos de fotografía, sus fotografías trascendían al tema, el tema en todo caso es lo ontológico del medio. Sus poderosos juegos visuales de alta inteligencia abordaban temas tan sencillos y ordinarios que parecía que estaba redescubriendo el mundo y el medio, hacía mucho que una fotografía no me sorprendía de esa manera, su obra era sobria, contundente y monumental, lejos de la pretensión y de los viejos clichés. En dicha exposición fue que conocí por primera vez la obra de Morell dedicada a los museos, extraordinarias fotografías en blanco y negro sobre algunas pinturas del Museo Isabella Stewart Garner de Boston, donde de alguna manera la visión de Morell trasladaba el arte del pasado a los referentes actuales.

Me sorprendió la forma en que las obras de arte y el museo mismo cambiaban mediante el objetivo de la cámara, si es cierto que fotógrafos anteriores como Julia Margaret Cameron, Cartier-Bresson, Eugène Atget, entre otros, habían documentado museos, en la lente de Morell estaba ocurriendo otra cosa, el museo no solo era registrado, sino que era interpretado y se convertía legalmente en una nueva obra.

A partir de ese momento conocí la forma en que estaban operando otros museos del mundo como el British Museum o el Freud Museum, que contaban con un programa anual como parte de su vocación para contemplar la creación de residencias para artistas con la intención de crear un trabajo ex profeso que revisara el acervo desde diversas disciplinas artísticas. A pesar de que en otros museos del mundo estuviese ocurriendo esta realidad como un proceso vital de resurgimiento del arte y los objetos del pasado; en nuestro país no se gestaba sólidamente este tipo de programas en los museos, o incluso el interés de proponerlo por parte de los artistas.

En todo caso fue hasta el año 2006 que en México habían comenzado a surgir proyectos ambiciosos e interesantes que estaban cobrando fuerza y polémica, tal fue el caso de la exposición de Damien Hirst, presentada dentro del Museo Nacional de San Carlos, en colaboración con la Galería Hilario Galguera. Dicha muestra fue una de las primeras piezas claves, sobre las que posteriormente se comenzaría a construir una práctica común en el país, un paralelismo entre el arte del pasado y el presente. Este ambicioso proyecto donde las obras de Hirst se insertaron dentro del contexto del Museo de San Carlos, crearon una ruptura del proceso lineal e histórico que habitaba en las salas y generaban la deconstrucción de paradigmas, géneros y temáticas del arte, propiciaron un cambio en la manera de entender el espacio museístico; paso de ser una institución que legitima un tipo de arte u otro, a ser en un espacio donde comparten y convergen no solo lenguajes y periodos en común, sino diversos tipos de disciplinas, discursos, objetos artísticos, dando por ende un reflejo discontinuo del proceso artístico. Esta exposición planteó un problema sobre que está pasando con el arte en nuestros días, en que se ha convertido, no solo con el arte contemporáneo sino también con el del pasado.

Para el año 2008, yo me preguntaba que estaba pasando en el país que por falta de presupuesto, de visión, o compromiso por parte de los propios museos, no se estaban proponiendo proyectos específicos como sucedía en el Isabella Stewart Garner Museum. Entonces en ese año, me acerque al Museo de San Carlos con la intención de

proponer un trabajo fotográfico personal sobre la colección del museo, con la intención de interpretar su cotidianidad durante un trabajo de cinco meses por el inmueble ubicado en la colonia tabacalera, este proyecto lo presente como una propuesta de “residencia artística”. La directora del museo en ese entonces, la Maestra María Fernanda Matos Moctezuma estuvo de acuerdo, y fue así que me permitió realizar esta residencia donde pude asistir al museo, esto con la intención de recorrerlo, conocerlo, investigarlo y realizar las fotografías que yo considerará pertinentes para mi trabajo final. El cometido que había propuesto a la Maestra Matos, era realizar al final del proyecto una exposición que viajará a otros museos y espacios del país, con la intención de generar un desplazamiento del museo a través de la fotografía. Finalmente este proyecto se llevo a cabo en el año 2010 cuando por primera vez logré presentar una selección de 20 fotografías realizadas sobre el acervo del Museo de San Carlos, presentándose dentro del Museo de Arte Contemporáneo de Yucatán, en un intento por generar una relectura del arte pasado e insertarlo en un espacio museístico contemporáneo donde el público pudiese reflexionar sobre la contraposición del tiempo presente con determinados géneros clásicos como la naturaleza muerta, el retrato, y las vanitas.

Posterior a este primer ejercicio con el Museo Nacional de San Carlos, el cual me permitió entender más sobre el museo y el contexto en que estaba desarrollando mi proyecto fotográfico, fue que comencé a plantearme esta dinámica para trabajar dentro de otros museos del país, tratando de seguir en cada uno, bajo una práctica congruente con respecto a los contenidos de su colección. Fue a partir de este primer ejercicio que realicé una propuesta de trabajo para realizar en el Museo Nacional de Arte en 2009, donde siguiendo inicialmente los parámetros utilizados en el Museo de San Carlos, pretendí hacer una interpretación del museo a través de la revisión de su acervo.

Propuse mi proyecto a Miguel Fernández Félix director del MUNAL, y después de algunas cartas y tramites burocráticos de rutina, accedió a que pudiera realizar mi residencia dentro del museo. Fue entonces que decidí que dicho proyecto sería necesario realizarlo como parte de mi proyecto de Maestría en Artes Visuales en la UNAM, con la intención de darle una mayor seriedad al estudio teórico que dicho proyecto requiere, esperando lograr mejores resultados y una mayor proyección del mismo.

El proyecto que realizo para esta tesis es un intento por crear un trabajo personal que reflexione sobre la actualidad de estos espacios museísticos del pasado en el presente. En el transcurso de realización de esta tesis, han surgido aceleradamente apertura a este tipo de “residencias” de artistas con los museos. Por ejemplo el Museo Nacional del Virreinato ha invitado a un grupo de fotógrafos con la intención de trabajar a partir de su arquitectura (2009), y el Museo Amparo en Puebla a abierto sus puertas al arte contemporáneo creando el primer programa de artistas invitados. Me parece fructífero que esto se convierta en una realidad cada vez más fuerte, pero creo que el verdadero reto será que los museos se concentren en seguir y multiplicar estos procesos para que no queden en actos inconexos. Lo que verdaderamente enriquece al archivo o la colección del museo, son las múltiples observaciones artísticas que puedan ofrecer los creadores sobre el mismo espacio, así como posteriormente la confrontación entre estas diversas miradas.

Para finalizar esta introducción solamente quiero apuntar las direcciones que tomó la presente tesis, en la cual he tratado de asumirme desde el inicio como un productor comprometido con su propia obra, y he tratado de dar respaldo a la misma través de las palabras de teóricos, críticos, curadores, investigadores, pero también tomando en cuenta el punto de vista de los artistas contemporáneos que son los principales protagonistas, los que están sumergidos dentro de la creación del arte; por ello deseo hacer eco de sus voces como una postura reflexiva sobre mi proceso creativo.

No es mi intención en esta tesis el revisar el conocimiento de forma cronológica como es característico dentro de una investigación, sino que he procurado crear conexiones sustanciales entre determinadas posturas y épocas artísticas, así como entre autores y críticos de distintas nacionalidades con la intención de establecer un dialogo generoso donde se de cabida a discursos disímiles o conjuntos que permitan entender la realidad del arte durante el transcurso de su historia. Pienso en esta tesis más como una especie de bitácora de mis intereses o sobre lo que he venido estudiando a lo largo de dos años del proceso de maestría, sin por esto perder rigor en la investigación y en la asimilación de conceptos y definiciones. Por mi parte traté de generar un discurso teórico que sirva como base a las distintas reflexiones que atañen a mi tema de investigación, espero haber encontrado una media en donde ambos procesos, la obra y la teoría, hallen un punto de confluencia, pero que también cada uno de los dos procesos tenga la solidez y la autonomía para ser comprendidos en sus contextos pertinentes.

La primera parte de esta tesis esta dedicada a la revisión del significado del arte, así como a definir su jerarquía en dos tipos generales: el clásico y el contemporáneo. Posteriormente en dicho capítulo planteo una revisión del museo como una institución que además de ser el principal espacio de legitimación del arte, se ha convertido a lo largo de la posmodernidad en una especie de pastiche como lo señala el curador británico James Putnam. El museo se convierte en una fuente inagotable de referencias para presentar exposiciones a manera de diálogo entre artistas del pasado y el presente, se generan residencias artísticas donde los productores exploran el contenido de las colecciones de cada museo, haciendo reflexiones y criticas al sistema del arte. Así mismo hago una breve revisión de la evolución del museo en nuestro país, y analizo la dialéctica entre el arte del pasado y el presente desde las plataformas del museo, ejercicios que comenzaron a gestarse en los años ochenta y que se han desarrollado aceleradamente en la actualidad.

En el segundo capítulo planteo el análisis del museo a través de la fotografía, y cómo es que nuestra lectura del mismo ha cambiado a partir del ingreso de la fotografía al museo, así como con su presentación posterior con la visión de los fotógrafos que investigan, critican, analizan y parodian las colecciones de los museos, encontrando nuevos mecanismos de presentación del arte del pasado y la forma de interpretarlo. Entre la lista de artistas que figuran en este apartado se encuentran Thomas Struth, Abelardo Morell, Karen Knorr o Hiroshi Sugimoto, cada uno desde su peculiar mirada ofrece una relación distinta con el museo.

En el tercer capítulo se inician las bases directas respecto a la propuesta plástica que planteo en esta tesis. La fotografía es abordada como objeto de memoria, y a través de la documentación y la construcción de la imagen, analizo a la fotografía como una ruina, un vestigio, siempre anclada a una reflexión de lo efímero. Desde sus inicios la fotografía ha sido un contenedor potencial de lo mortuorio, su basta y larga contradicción entre vida y muerte es utilizada en este apartado para tratar de construir un documento personal que explore al Museo Nacional de Arte como un espacio que es leído dentro del tiempo contemporáneo en donde lo arqueológico ayuda a reconstruir el arte del pasado que emerge de la muerte.

Capítulo 1.1 El arte clásico dentro del mundo contemporáneo Nuevas prácticas, otros discursos

La pintura de Flándes, Madame (...) satisfará generalmente a cualquier persona devota más que la pintura de Italia, la cual nunca le hará derramar una sola lágrima, mientras que la flamenca le hará vertar muchas; esto no se debe al vigor y la bondad de esa pintura, sino a la bondad de tan devota persona(...) En flándes pintan para engañar al ojo exterior, cosas que os agradan.

Miguel Ángel

Así el artista no trabaja para el público que ya sabe lo que debería ser el arte: trabaja para el individuo que se pregunta cuáles son las razones para las que existe el arte.

Y este arte no puede ser espectacular, como la realidad no lo es...

Gabriel Orozco

Dentro de este primer capítulo llevaré acabo el planteamiento de la investigación, analizando brevemente la forma en que entendemos el termino “arte” y que significa para nosotros en el tiempo presente con las nuevas formas de producción. Así mismo reflexionaré sobre las dos generalidades convencionales en que solemos dividirlo: el clásico y el contemporáneo. Partiendo de un límite práctico y concreto para aclarar las generalidades de ambos, posteriormente me encargaré de revisar como distintas instituciones museísticas del mundo en la actualidad han generado proyectos alternativos desde la curaduría, la creación de residencias artísticas, y proyectos ex profeso, con la intención de generar acercamientos entre ambos tipos de arte, lo que da como resultado una experiencia determinada, una clase de arte híbrido que surge de la unión de ambos tipos de arte. Estos ejercicios permiten a la sociedad y a la comunidad artística evaluar nuevas percepciones sobre la función de los museos así como sobre la historia del arte. Mi principal interés dentro de este apartado es evaluar al museo desde la investigación artística realizada por los propios creadores a través de los diversos medios y disciplinas, me parece fundamental apuntar que el propósito de este capítulo no pretende acotar todas las discusiones y pensamientos emitidos respecto al tema planteado, eso resulta imposible ya que es muy basto. Simplemente este texto pretende

señalar algunas direcciones que considero pertinentes respecto a lo que sucede en el contexto artístico contemporáneo, y sobre el cual se puedan iniciar las reflexiones de apoyo sobre esta tesis.



Antony Gormley. *European Field I*. Installation at the Kunsthalle zu Kiel, March 1997.
Tomada de www.antonygormley.org

¿Arte Clásico vs. Arte Contemporáneo?

Cuál es el panorama cuando hablamos sobre lo que podríamos denominar arte del pasado y arte del presente?, sí bien esto puede parecer un poco trasnochado a sabiendas de que al día de hoy simplemente definir “arte” implica andar sobre un camino pantanoso, debido a que dicho termino al igual que la historia se rescribe constantemente respecto a las diversas épocas, mediante el juego del poder y la cultura como lo sugiere el historiador Geoffrey Batchen, sin embargo considero que podemos apoyarnos en algunas definiciones concretas brindadas por diversos teóricos que para el fin de esta tesis será más que suficiente y que son emitidas a partir de lo que sucede con el arte en la actualidad.

Pienso que podemos estudiar más concretamente al arte contemporáneo y clásico, como dos maneras de asimilar y experimentar el proceso artístico, al mismo tiempo que colocados dentro del museo se convierten en un tipo de nueva experiencia híbrida, a veces tan clara como contradictoria. A estas alturas, el museo como soporte se ha convertido en el principal terreno donde ambos tipos de arte se desenvuelven con cierta naturalidad y donde las fronteras entre pasado y presente se vuelven cada vez más nebulosas. Lo cierto es que la evolución del fenómeno artístico en la actualidad se ha vuelto bastante maleable y los museos se han convertido en zonas de práctica donde suceden provocaciones para el circuito del arte.

Primero tratemos de reflexionar sobre las distinciones más sencillas sobre ambos tipos de arte. Hoy en día creo que hasta un público no especializado puede contar un criterio mínimo para señalar cuál es el arte clásico y cuál es el contemporáneo. El simple hecho de mirar el exterior de un museo, ese espacio ya tiene una carga estética y conceptual importante para el espectador, que le dictamina que se enfrentará a un tipo de colección con determinadas características.

Por ejemplo, cuando uno entra al nuevo Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC) diseñado por Teodoro González de León, el diseño de la fachada e interiores y su futurista arquitectura color blanco, ya nos impone una percepción contemporánea del espacio y el tiempo, donde por su puesto nadie espera encontrar piezas artísticas del siglo XVI o del XIX. Por el contrario cuando uno aprecia la arquitectura del majestuoso

edificio que alberga el Museo Nacional de Arte, diseñado por el Italiano Silvio Contri, donde la fachada principal se asemeja a la arquitectura de Luis XIV y es un edificio característico de la época porfiriana, uno no espera encontrar piezas de artistas contemporáneos. No solo cada espacio está diseñado para albergar una colección de un tipo o de otro, sino que está programado para generar un tipo de experiencia en el espectador respecto a las obras que se le van a presentar.

Para clasificar el arte clásico por ejemplo, el público cuenta con otra pista, la forma en que se plantea su presentación. Tomemos el caso del Museo Nacional de Arte, donde los objetos están aislados, distinguidos por pedestales y estructuras museográficas para distanciar al público de las obras de los grandes maestros, en algunos casos son las vitrinas las que cumplen esta función. De hecho en los museos de arte clásico como el MUNAL, los elementos y vitrinas que aíslan los objetos artísticos tienen la función de “esterilizar” de sacralizar, es una metáfora de valorización y de autoridad dado a los objetos, como lo apunta el curador James Putnam:

La vitrina tuvo su origen en el relicario de la iglesia, un recipiente transparente para guardar reliquias aisladas. La caja de exhibición museográfica ha heredado esta aura de veneración.¹

Mientras que por el contrario, la exhibición de los objetos artísticos en un museo contemporáneo como el MUAC, genera un problema de distinción entre los objetos que forman parte de las piezas artísticas y las que solamente son parte del inmueble, debido a que dentro de los museos de arte contemporáneo, la sintaxis de las obras se relacionan con los elementos comunes y cotidianos, y no tienen el aura de veneración, que refiere Putnam .

Aunque hasta este momento parecen existir diferencias concretas entre ambos tipos de arte, y las comparaciones parecen evidentes; con su presentación dentro de un mismo museo la experiencia del arte será más complicada, ya que en algunos casos las distancias entre los diversos lenguajes y prácticas artísticas de ambos tiempos serán muy difusas. Definir ambos tipos de arte se problematiza, si consideramos que el museo desde su principal función, es un espacio encargado de neutralizar y universalizar, lo que brinda por un lado un proceso de homogeneización que dificulta percibir los contextos de ambos tipos una vez introducidos allí.

¹ Putnam James. *El Museo como Forma de Arte. Seminario de Administración de Museos, los museos de cara al siglo XXI*. British Council- Conaculta. México, 2003, p.62

Empecemos por entender cómo se percibe esta problemática de conjunción - oposición entre ambos tipos de arte. Dicha problemática esta dada debido a que ambos contienen relaciones semánticas pero diferencias de sintaxis. A nivel semántico las preocupaciones humanas no son tan diferentes a lo largo de la historia, temas como el origen, el final, la enfermedad, la vida y la muerte por ejemplo, son recurrentes en la evolución del arte; simplemente la manera en que se materializan estas preocupaciones con respecto a la tecnología de cada época es lo que modifica sus estructuras formales, su valoración conceptual como objeto, y lo que al final termina por definir su circulación y percepción.

Por ejemplo, para Walter Benjamín, los griegos solo conocían dos formas de reproducir técnicamente las obras de arte, estas eran el vaciado y el acuñamiento, por este motivo para ellos lo que no se podía reproducir era “único” y debía ser realizado para insertarse como un “valor eterno”². Mientras que en el mundo contemporáneo las obras de arte pueden ser reproducidas con gran amplitud, gracias a la tecnología de punta con la que contamos, tal es el caso de las obras maestras del Museo de Prado reproducidas en altísima calidad por Google Earth. Estos ejemplos nos demuestran que tan solo la reproducción y la tecnología han brindado un cambio sustancial en el entendimiento de la obra de arte en ambos tiempos.

Bien podríamos pensar en las obras del artista contemporáneo más polémico Damien Hirst (Bristol, Inglaterra, 1965), donde a manera de los viejos maestros concibe una fulgurante idea, y es el taxidermista, el ingeniero, el forense, el químico, etc., quienes brindan la construcción y el acabado a las piezas finales, proceso similar que se suscitaba en los talleres de artistas de la talla de Rubens y Rembrandt, “*donde los artesanos se encargaban de el laminado de oro, o los aprendices ayudaban en la construcción final de las pinturas adquiridas por encargo*”.³

² Benjamín Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Editorial Itaca. México.2003. pp. 60-62

³ Matos Moctezuma María Fernanda. *Visitaciones, una forma distinta de ver el arte*. Publicado en *Visitaciones, Damien Hirst*. Museo Nacional de San Carlos. CONACULTA-INBA, México, 2006.p.2



Peter Paul Rubens. *Descendimiento de la Cruz*. 1614.
Tomada de <http://es.wikipedia.org>



Damien Hirst. *In Nomine Patris*. 2004.
Tomado de <http://www.elcalamo.com/calamo-archivos/obras-2006.htm>

En las obras presentadas anteriormente y que ejemplifican ambos tipos de arte, es evidente que la semántica esta relacionada con la crucifixión de Cristo, pero el nivel pragmático de ambas será totalmente distinto. Los medios técnicos, las maneras de presentar y legitimar el arte en ambos casos es distinto respecto a la época. Incluso nuestra relación como espectadores ante estas dos obras es diferida, la sensación que provoca el cordero crucificado por Hirst, encierra en sí mismo rastros de vida y muerte, la materialidad que se encuentra frente a nuestros ojos nos permite intuir el aroma a formol que preserva el cuerpo, presentación tan sugerente que sentimos que lo podemos tocar, nos sentimos identificados con la mortalidad del cordero. Mientras que en el trabajo de Peter Paul Rubens, desde de su maestría, brinda una ilusión perfecta de la realidad, la materialidad de la pintura es casi corpórea, pero nos mantiene alejados de la escena, igual que sucede con el teatro solo somos partícipes de esta representación como voyeuristas, contemplando el proceso del cuerpo que desciende de la cruz.

Sin embargo, si colocásemos ambas piezas en el museo, estarían alejadas de toda praxis histórica, lo que proporcionaría su lectura desde un punto de vista estético, semántico, así como estéril, en el sentido de estar aisladas de su contexto correspondiente a un periodo o un determinado tiempo histórico. Entonces esta confrontación proporciona al espectador la capacidad de leerlas desde un punto de vista híbrido donde ambas generan una experiencia que de alguna manera las hermana, han ganado un estilo en común como obras artísticas dentro de



Gillian Wearing. *Confess all on video don't worry you will be in disguise. Intrigued? Call Gillian.* Video installation. Browes Museum. 1994
Tomado del libro: *Art and Artifact, The museum as médium.* James Putnam. Thames and Hudson.2009

un mismo espacio - tiempo, y ambas serán entendidas respecto una de la otra. Cada una de las piezas ya no será leída individualmente, por decirlo de alguna manera se han contaminado una de la otra y serán percibidas como un círculo que encierra las contradicciones y relaciones de la historia del arte. Esa es la experiencia que nos proporciona la utilización del museo como base para confrontar ambos tipos de arte.

En este momento, es pertinente adentrarse en la construcción de un conocimiento mucho más sólido y desglosarlo poco a poco con la intención de nos ayude a entender desde la teoría que sucede dentro de estos ejercicios artísticos donde interviene el museo, ambos tipos de arte, los autores del pasado y el presente. Podríamos comenzar por tratar de explicarnos a los protagonistas de estos ejercicios. En primer lugar creo necesario definir concretamente un significado para el “arte”, y para esto he de partir de las ideas de algunos investigadores que se han referido al tema. Quiero iniciar con las palabras de la investigadora Laura González, donde nos manifiesta una concepción de un termino anterior de arte, posteriormente su evolución, y el entendimiento que tenemos en la actualidad a nivel popular, veamos:

En la antigüedad griega el “arte” no era sino “techené”, técnica o destreza. Su traducción latina ars, artis, de donde viene nuestra palabra Arte, quería decir “manera”. La acepción literal de arte es, pues, la de designar “habilidad”, “técnica” o “modo”. Hasta el medievo, los pintores y escultores eran considerados trabajadores manuales u obreros: la “obra” se relacionaba con la “manualidad”. Artista, en el renacimiento, se utilizaba como sinónimo de artigiano o “artesano”. Ni la pintura ni la escultura estaban consideradas dentro de los oficios liberales o “artes” verdaderas. No eran consideradas como bellas ni tampoco eran incluidas en las llamadas “artes mecánicas”, al no tener utilidad. Es hasta el siglo XVII cuando finalmente se entenderá al Arte como un genero relacionado con la producción de lo “bello”, comprensión que sobrevivirá hasta nuestros días en el ámbito popular.⁴

Considero que esta definición es un buen punto de partida para comenzar a definir sintéticamente los cambios en el entendimiento sobre el arte, ya que es una definición puntual y que va en un sentido cronológico del pasado al presente. Al día de hoy popularmente seguimos asociando al arte con lo bello y con la destreza, a pesar de que esta definición esta englobada en un pensamiento anterior del siglo XVII. Tratando de seguir el ejemplo que brinda la autora, cabe mencionar el ejemplo de la persona que acude al museo y suspira ¡esto lo pudo haber hecho mi hijo!, obviamente esta haciendo un juicio a partir de los conceptos anteriores sobre el arte. La obra de arte en el presente se ha convertido en otra cosa, en efecto la belleza no esta en el objeto, y su importancia como obra no esta en su belleza, sino en su legitimación por parte de un circuito del mundo del arte como lo explicaré más adelante. Nuevamente tenemos que el arte clásico y el contemporáneo se separan, el primero se acerca a la belleza y a la destreza de igualar la realidad, y el segundo a la “presentación” de la realidad mediante la noción de

⁴ González Flores Laura. *Fotografía y pintura : ¿dos medios diferentes?.* Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 2005. p.22

autor “*la obra vale porque está hecha por un ser excepcional, un ‘autor’*”.⁵ Uno podría decir “*que el acto fundador de un artista, hoy, no es la generación de un estilo, es la generación de un tipo de práctica, de una zona de práctica.*”⁶ Es decir que a partir de finales del siglo XIX, el arte se desvincula de las reglas de representación, y comienza a pesar la noción de “autor”, situación que pervive a la fecha.

Pero para poder legitimar a qué llamamos arte clásico y a cuál arte contemporáneo primero tendremos que entender cómo se legitima el arte, y para esto tendré que referir al factor principal que se encarga de dicho proceso, me refiero a la institución, que es analizada por el investigador español José García Leal:

*Vendría a concluir, en resumen, que juzgamos ser obras artísticas sólo aquellas cosas consagradas como tales por las instituciones pertinentes. Al margen de si en épocas anteriores el reconocimiento del arte respondía o no a los mismos motivos, la teoría institucional dejaría constancia de que en nuestras sociedades el reconocimiento está promovido por el dictamen de las instituciones y personas que integran el mundo del arte.*⁷

Si bien las instituciones, serán la principal fuente de legitimar lo que es arte y lo que no lo es, y podríamos entender que las instituciones esencialmente son los museos de arte, los argumentos de García Leal no acaban de ser suficientes para tratar de dar una versión mucho más concreta e incluyente sobre los diferentes protagonistas de las instituciones y el mundo del arte: artistas, museos, curadores, espectadores, etc. Entonces para profundizar en la estructura de la teoría institucional referida por García Leal, retomaré la versión emitida por George Dickie en 1984 sobre el mundo del arte:

*1) Un artista es una persona que participa conscientemente en la construcción de una obra de arte. 2) Una obra de arte es un artefacto de cierto tipo que se crea para ser presentado a un público del mundo del arte. 3) Un público es un conjunto de personas cuyos miembros están preparados en alguna medida para comprender el objeto que se les presenta. 4) El mundo del arte es la totalidad de sistemas de mundos del arte. 5) Un sistema de mundo del arte es una estructura para la presentación de una obra de arte por un artista a un público del mundo del arte.*⁸

Esta versión de Dickie me parece la más adecuada para aterrizar la forma en que cada factor dentro del círculo del arte conecta con otro, generando una sistema lógico sobre

⁵ González Flores Laura. *Arte contemporáneo sin sentido común. Un reto para la estética hermenéutica*. Publicado en *Intersticios. Filosofía/Arte/Religión*, vol. 14 y 15, México, Universidad Intercontinental, octubre 2001 (ISSN 1405_4752). p.7

⁶ Medina Cuauthémoc en Minera María. *Voces en el concierto: Arte contemporáneo en México*. Artículo publicado en la Revista Letras libres. México. Febrero, 2003.p. 24

⁷ García Leal José. *Filosofía del Arte*. Editorial Síntesis. Madrid, 2002. p38

⁸ Dickie George citado en García Leal José. *Ibíd.*, pp.48-49

el mismo. Hasta ahora tenemos que la forma en que se legitima el arte tiene que ver con el poder de una institución donde intervienen diversas personalidades del mundo del arte, y que presentan un producto creado por un artista para presentarse ante un grupo de espectadores que tienen la intención de asimilar dicho producto artístico.

Ahora es pertinente acotar, que otro factor a considerar para legitimar lo que es arte, se da a partir de lo “original”, lo que puede ser considerado “valioso”, que aunque al día de hoy muchos artistas posmodernos critican esta originalidad y unicidad de la obra de arte, no acaban de separarse de esta problemática al terminar posicionados dentro del museo, como lo menciona Laura González “*parece que es imposible hablar del museo, desde otro lado que no sea el museo mismo*”.⁹



Sherrie Levine. *Fountainne (buddha)*.Bronze. 1996.
Tomado de: www.maryboonegallery.com

Esta originalidad y unicidad que proviene del famoso termino de “aura” acuñado por Walter Benjamín, es analizado por el crítico Douglas Crimp donde ese aspecto de “original” es el que permite o prohíbe la entrada de la obra de arte al museo:

*El museo no quiere saber nada de falsificaciones, copias o reproducciones. La presencia del artista en la obra debe ser detectable; sólo así el museo sabe que tiene una pieza única.*¹⁰

⁹ González Flores Laura. *Fotografía y Pintura ¿dos medios diferentes?. op.,cit.,* p. 245

¹⁰ Crimp Douglas. *La actividad fotográfica de la posmodernidad.* Del libro Efecto Real. Gustavo Gili. Barcelona, 2004. pp.152-153

Como podemos constatar, a partir de los inicios del siglo XX, las vanguardias se convierten en una pregunta sobre lo que es arte y no lo es y “*esta pregunta asociada a la retórica del genio, producirá un arte sostenido por la voluntad creadora –y codificadora del arte– por parte del artista: “esto es arte porque yo digo que es arte”*”.¹¹

Después de trazar algunas pistas para definir concretamente a que nos referimos con arte, principalmente legitimándolo desde la institución, ahora podremos continuar con la intención de definir al arte clásico y arte contemporáneo, esto con la finalidad de que podamos comprender de manera más accesible cómo es que ambos terminan por ser legitimados respecto a sus características, y relacionados dentro del umbral del museo, conformando un tipo de arte híbrido, que como referí anteriormente se da como una correlación entre los dos tipos de arte, que son leídos uno respecto al otro.

Comencemos a partir de la argumentación de Jorge Reynoso Pholenz, curador mexicano contemporáneo, que de manera lúcida arriesga una propuesta para entender el arte en dos tiempos diferidos:

*Son dos convenciones imprecisas para definir certeramente periodos de tiempo o formas de hacer (o interpretar) arte., más que convenciones podríamos hablar de estereotipos que, dependiendo de prejuicios, gustos legitimados o particulares, determinan las maneras en que organizamos o relegamos a las creaciones o a los creadores*¹².

Pero también precisa Pholenz que entre estas dos posturas para hacer y entender el arte, se “*produce ocasionalmente algunas confusiones, como suponer que no existe una propuesta conceptual en una pintura de Zurbarán, o una manera conceptual de contemplarla.*”¹³ A esto agrego la confusión de suponer que el arte de Gabriel Orozco por ejemplo, no contenga un sentido estético o de contemplación, además de ser una propuesta conceptual.

Para un crítico contemporáneo como Cuauhtémoc Medina, por ejemplo, el arte contemporáneo es hoy “altamente populista”, y se trata más de la “*presentación*” de las cosas que de la “*representación*”, lo cual logra un cambio cultural del lugar común, el arte anterior quería ser mundo, no arte. Los pintores competían por ver quien lograba

¹¹ González Flores Laura. *Arte contemporáneo sin sentido común. Un reto para la estética hermeneútica.* *op.cit.*, p 13

¹² Reynoso Pholenz Jorge. *Diálogos entre lo pasado y lo reciente.* Revista Artes de México. Número 91. 2008 p.66

¹³ *Ibid.*, p. 7

hacer una pintura más susceptible de pasar por objeto un real, eso era lógico apunta Medina:

Dentro de la estética de la mimesis y de la representación, en donde el valor más alto de la representación ocurría en esta confusión, en donde la ilusión era absoluta. Con el cambio hacia las estéticas del siglo XX, ese topos perdura, pero modificado y desplazado, y ahora es la confusión entre arte y objeto despreciable, objeto ordinario.¹⁴

Es decir, el arte actual es más cotidiano, y por lo consiguiente puede ser de un mayor interés para la sociedad, lo cual lo dota de vitalidad, lo hace más accesible. En contraposición Georg Friedrich Hegel consideraba que *“el arte llega a ser “cosa del pasado” cuando deja de responder a las necesidades espirituales de la época”¹⁵*. Ambos pensamientos -el de Medina y el de Hegel- sirven como ejemplo para entender una concepción de ambos tipos de arte, y las estructuras sobre las que se entienden y diferencian como arte. Sí el arte deja de responder a las necesidades de una época, entonces parece un buen argumento el enunciar que este tipo de arte podríamos denominarlo como clásico, pero el problema es ahondar temporalmente hasta donde deja de corresponder a las necesidades de una época, sí todo tipo de arte no deja de ser admirado por su belleza, por su tradición, por su destreza en su tiempo, etc., entonces, ¿hasta que momento histórico podemos pensar que ya no corresponde a los intereses de la época?, vayamos poco a poco. Primero apuntemos que el arte clásico lo encontramos dentro del imaginario colectivo, como un arte de antaño, que remite a lo viejo, a lo caduco, se idealiza como algo anterior, esto quiere decir que de alguna manera culturalmente hemos logrado construir una idea propia, generalizada, sobre cuál es el arte del pasado. Después de todo el crítico Hilton Kramer se refirió alguna vez a que *“el destino de los cadáveres es ser enterrados, y la pintura de salón, se consideró realmente bien muerta”¹⁶*. El argumento de Kramer respecto a un periodo de la historia donde la pintura se hallaba fuera de los intereses de la época, y por ende se consideró bien muerta, encuentra relación con el de Theodor Adorno sobre el museo convertido en mausoleo, ya que los objetos que ahí se encuentran depositados, no entablan una relación con el presente motivo por el que se convierten en sinónimos de la muerte. Así también un arte de antaño se avecina al significado de antigüedades, entendiendo a estas

¹⁴ Medina Cuathémoc citado en Minera María. *op. cit.*, p. 28

¹⁵ García Leal José. *op.cit.*, p.56

¹⁶ Hilton Kramer citado por Douglas Crimp en *Sobre las ruinas del museo*. ebookbrowse.com.1980. 10 de agosto de 2011.p.1
<http://ebookbrowse.com/en-las-ruinas-del-museo-douglas-crimp-1-doc-d48753808>

a partir de su función, cómo “*Las antigüedades dan luz de lo que fueron los países en los tiempos más remotos, y por ellas se saca el conocimiento o disminución que han tenido.*”¹⁷

Este proceso colectivo donde se entiende al arte clásico como algo lejano, como antigüedad, tiene que ver con el pensamiento de lo que tenemos temporalmente más inmediato a nuestra realidad es lo que nos es más fácil de estudiar y reconocer; y a la inversa, lo que encontramos fuera de nuestros límites temporales nos provoca una idea sobre lo que se convierte en el pasado, lo que nos es inaccesible.

Así es que para contestar a la pregunta inicial sobre hasta que momento histórico podríamos denominar o contextualizar el arte del pasado, creo que podemos contestarlo más fácilmente si hacemos un proceso inverso, es decir, primero delimitaremos al arte contemporáneo, ya que aunque este sigue siendo de una alta dificultad definir también dentro de un certero periodo de tiempo, debido a que su estudio es más reciente y no ha tenido el tiempo necesario para institucionalizarse dentro de las nuevas generaciones; Sin embargo considero que existen ciertas características palpables si seguimos sus zonas de práctica. Las palabras del crítico James Oles, pueden arrojar luz sobre esta problemática al definirlo de manera similar que Reynoso Pohlenz como un periodo temporal en el que podamos inscribir al arte contemporáneo:

*Un termino en cambio constante, que aquí me limitaré a definir en términos muy generales como el arte, que en cierto momento es “actual” y se ha producido a partir de las dos décadas anteriores.*¹⁸

Con el argumento de Oles, contamos con otra base más concreta para entender que dentro de dos décadas podríamos definir el arte contemporáneo, es decir que puede existir el tiempo necesario para investigar y legitimar las propuestas recientes de los creadores, tanto por parte del museo, como por el círculo del arte, conformado por curadores, críticos, artistas, espectadores, etc., así como también dentro de este periodo de tiempo podríamos definir más concienzudamente las necesidades espirituales, prácticas y estilísticas de una época, extendiendo el argumento de Hegel. Las

¹⁷ “De las Antigüedades”, en Compendio, 1777. citado en Morales Moreno Luis Gerardo. *Orígenes de la museografía mexicana, fuentes para el estudio histórico del Museo Nacional, 1780-1940*. Universidad Iberoamericana, México, 1994, p 33

¹⁸ Oles James, (2009) *Bárbaros en el templo: el arte contemporáneo en el MUNAL*. En La invención de lo cotidiano. Editado por Museo Nacional de Arte y Fundación Jumex. México, 2009. p 62

reflexiones de Oles, encuentran una similitud sustancial a las que propone la crítica española Ana María Guasch para tratar de definir el arte contemporáneo:

Los estudios sobre el arte que genéricamente llamamos contemporáneo –aunque nos referimos más en concreto al de las últimas décadas del siglo XX- responden por lo común al calificativo de “literatura caliente”, a una literatura generada al filo de los acontecimientos epocales, desde las exposiciones de tesis hasta la propia trayectoria creativa e individual de los artistas.

...El mosaico de informaciones, reflexiones, crónicas, visiones... que configuran el sustrato teórico sobre el que se debate el arte último, sustrato, a pesar de su extensión, puntual, poco esclarecedor, y, lógicamente, no conclusivo, es consecuencia de que su sujeto y su objeto pertenecen a un mismo tiempo, impidiendo, por tanto, la perspectiva histórica que se cree necesaria para que un periodo o fenómeno sea abordado científicamente con unas ciertas garantías de objetividad y rigor.¹⁹

Entonces si aproximadamente dentro de las últimas décadas del siglo XX, podríamos definir el campo de acción del arte contemporáneo, solo me resta decir que el arte clásico podríamos denominarlo dentro de un periodo anterior a el arte moderno iniciado a mediados del siglo XIX , en donde como ya lo mencioné con varios ejemplos el arte se apoyaba en la mimesis y cuestionaba “que es bello y que no lo es”, ya que con las vanguardias se vislumbrarán los cimientos sobre los que se genera el arte contemporáneo.

A manera de conclusión sobre estas líneas que pretendían definir a grosso modo como distinguir los dos tipos de arte que convivirán en la plataforma de un museo posmoderno, podemos decir hasta este punto, que el arte clásico en resumen deja de responder a las necesidades de la época, que tiene que ver con una idea de la belleza y la destreza, y que se relaciona con lo caduco y de antaño, y que está legitimado a través de un periodo de tiempo más largo y certero por ser distante a nuestra época, siendo sus prácticas cercanas a la representación y a la mimesis.



Antonio Pérez de Aguilar. 1769. Museo Nacional de Arte.
Tomada de:
Guía del Museo Nacional de Arte. CONACULTA-INBA

¹⁹ Guasch Ana María. *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Editorial Alianza Forma. Madrid. 2000. p. 17

Mientras que con arte contemporáneo, resta abreviar que el arte actual trata de la cercanía con nuestra vida diaria, pasa por procesos de construcción como apunta Cuauhtémoc Medina que se han fundamentado como nunca, y “*cuyas bases intelectuales estuvieran tan disponibles, tan en la superficie, nunca había atravesado por discursos tan ordinarios, por experiencias, y referencias tan comunes*”.²⁰ Es un arte definible dentro de las practicas palpables en dos décadas, donde como también refiere Medina, al artista posmoderno ya no se le pide un “estilo”, si no en todo caso una zona de “práctica” (Medina, 2003).



Caja de zapatos vacía. 1996

Gabriel Orozco, *Caja de Zapatos vacía*. 1996
Tomada de: Letras libres.
www.letraslibres.com/imagen.php?id=1822



Ron Mueck. *Mask II*. 2001-2001.
Obra presentada dentro de la colección del sur del pacífico del Museo Británico en la exposición Statuephilia en 2009.
Tomada de: www.britishmuseum.org

²⁰ Minera María. *op.cit.*, p. 27

El museo como medio

Schmid reprocha la sacralización abusiva de la historia y de sus vestigios; ni la memoria debería de ser un gran cementerio ni los museos deberían de funcionar como mausoleos que solo glorifican el pasado.

Joan Fontcuberta. *La cámara de pandora.*

Dentro de este apartado me encargaré de revisar al museo como un espacio donde convergen artistas recientes y anteriores, a través de una dialéctica donde ambos tipos de artistas aportan una nueva consistencia al arte, un tipo al que he venido tratando de explicar en el apartado anterior, y que he considerado un arte híbrido, que brinda una experiencia determinada como consecuencia del complemento o la contradicción de los dos tipos de arte.



Daniel Buren. 1989. Work in situ at the Musée Rath, Suiza.
Tomado del libro: *Art and Artifact, The Museum As Médium*. James Putnam.
Thames and Hudson. 1999

Como guía para este análisis, retomo algunas ideas del *texto Art and Artefact The Museum as Médium*, y su versión en Español (convertida en un pequeño abstracto) intitulada *El Museo como Forma de arte* del curador Británico James Putnam, quien se ha encargado de realizar una extensa labor de investigación sobre la utilización del

museo como un pastiche²¹, que es reelaborado por los artistas a partir de sus diferentes funciones: estéticas, culturales, históricas, políticas, etc. Dentro de este texto, Putnam también revisa al museo como un espacio intervenido por ambos lenguajes artísticos, por una parte con los trabajos de los maestros del pasado, y por el otro con los proyectos innovadores de diversos autores contemporáneos de la talla de Sophie Calle, Barbara Bloom, Damien Hirst, Marc Quinn, Antony Gormley, Louise Lawler, Allan McCollum, por citar algunos.

Fue en el año 2003 que James Putnam viajó a México para la presentación de una ponencia dentro del *Seminario de Administración de Museos. Los Museos de Cara al siglo XXI* el cual fue apoyado por el CONACULTA- INBA, el British Council, y la Universidad Iberoamericana. En este seminario se pretendían crear reflexiones en conjunto entre instituciones británicas y mexicanas, acelerando así la eficacia del funcionamiento museal de nuestro país. Dentro de estos debates, se plantearon diversas posibilidades para agilizar y renovar los contenidos de los museos, entre estas se encontraba la referida por Putnam, utilizar las preocupaciones artísticas contemporáneas como activación de los referentes clásicos. *El museo como forma de arte*, es uno de los textos más innovadores escrito con respecto a la vida de los museos dentro de la sociedad contemporánea, es quizás el único texto que ha dado pie a entender estos espacios, no solo como una institución oficial, encargada de salvaguardar los restos del pasado, lo que se considera significativo en la actualidad, o de legitimar un tipo de Arte u otro. En realidad el texto brinda una comprensión del museo desde una forma integral, donde cada factor que se relaciona al mismo repercute en su entendimiento, nos invita a alejarnos de las convenciones y percepciones del museo como un espacio discontinuo o con contenidos heterogéneos, en donde los objetos son esterilizados. A continuación cito unas breves palabras sobre la idea central del texto de Putnam:

Al igual que una obra de arte, un museo ofrece una realidad propia multifacética, una percepción distinta del tiempo y del espacio. Los museos se asemejan al arte en que pueden ser ambientes creados, analizables con los mismos criterios utilizados para evaluar y entender las obras de arte.

²¹ Con Pastiche, me refiero a reapropiarse de una imagen- modelo, que puede desvestirse, trasvertirse o movilizarse en el sentido que lo apunta Dominique Bâque en su libro *La Fotografía plástica. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 2003*

Por su naturaleza las exhibiciones en museos representan una comunicación visual; la disposición de los objetos en los exhibidores, y la configuración de bases y cedulas, son construcciones esencialmente formales que poseen un significado estético y conceptual para el espectador.²²



Candida Höfer. *Louvre VIII*.
Fotografía tomada de <http://baleanoptera.livejournal.com>

Además mientras se les visita, nos dice Putnam, los museos pueden establecer interrelaciones espaciales totalmente inéditas, ya que como el objeto exhibido casi nunca se encuentra aislado, se ve afectado por elementos circundantes como otros objetos, el espacio en sí, la iluminación, los espectadores, los colores, vitrinas de vidrio, etc; factores que provocan la modificación temporal de las obras de arte y del espacio que las enmarca, aportando de esta manera otra posibilidad de interpretación del museo.

En el caso de algunos artistas (de los cuales hablaré más adelante) estas interrelaciones azarosas son utilizadas para interpretar el espacio museístico, ofreciendo datos importantes sobre la comprensión de las obras del arte insertadas en el contexto social actual; por poner un ejemplo el trabajo del fotógrafo alemán Thomas Struth, que a través de un grupo de fotografías sobre el público asistente en museos de todo el mundo, genera una revisión sobre la manera en que las obras de arte son recibidas e interpretadas.

²² Putnam James. *op.cit.*,p.60



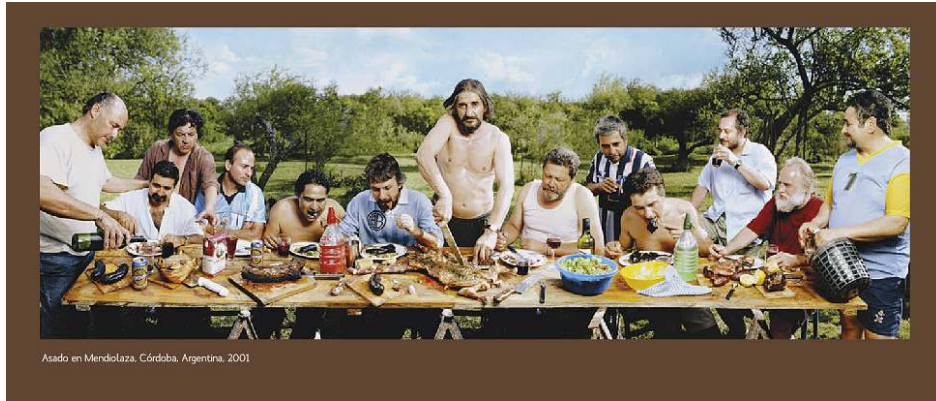
Thomas Struth. *National Gallery I*, London 1989.
Tomado de: www.tate.org.uk

Siguiendo la línea de investigación que propone Putnam, pienso que los artistas posmodernos encuentran oportunidad de estudiar el espacio museístico mediante el estudio comparativo y el contraste. Diría Valeria González –teórica de la fotografía argentina- “*Si las imágenes simbólicas trascienden épocas históricas, es por que sirven como superficies en las que cada comunidad a su tiempo inscribe sus realidades y fantasías*”²³. En la imagen que se presenta abajo se muestra *Asado en mendiolaza* fotografía realizada por el artista argentino Marcos López, de la cuál no haré una revisión detenidamente ya que no es la prioridad de esta tesis, simplemente la cito por que considero que es un buen ejemplo para ilustrar la forma en que las imágenes son apropiadas por los creadores para explorar su realidad a través de la iconografía del pasado. En la obra de López están presentes el sarcasmo, la estridencia o el histrionismo, elementos propios del posmodernismo, lo cual nos contextualiza dentro del panorama artístico contemporáneo.

Así mismo presento una imagen de la escultura de *Siren* realizada por Marc Quinn que fue presentada dentro de la exposición *Statuephilia*, curada por James Putnam dentro del British Museum, donde la colección de esculturas griegas del museo se contraponen contra el gran icono de la moda del Reino Unido, la top model Kate Moss. Este gesto

²³ González Valeria. *Asado Criollo. Artículo de Marcos López*. Disponible en la Web <http://www.marcoslopez.com/>, Argentina, 2002.

sugerente propone una revisión por una parte de los cánones de belleza establecidos dentro de ambos periodos de la historia, así como la manera de idealizarlos y representarlos a través de los materiales y los medios de la época.



Marcos López. *Asado en Mendiolaza*. Cordoba, Argentina, 2001
Fotografía tomada de www.marcoslopez.com



Marc Quinn. *Siren*, 2009. British Museum
Escultura en oro de la Modelo Kate Moss exhibida dentro de la colección Griega del British Museum.
Fotografía tomada de www.marquinn.com

Así lo vemos en el transcurso de la historia del arte, todo camino recorrido encuentra sus antecedentes dentro del pasado, bien lo dice Walter Benjamín *“La obra de arte ha sido siempre fundamentalmente susceptible de reproducción. Lo que los hombres habían hecho, podía ser imitado por los hombres. Los alumnos han hecho copias como*

ejercicio artísticos, los maestros las hacen para difundir las obras, y finalmente copian terceros ansiosos de ganancias”²⁴.

Por eso no es una sorpresa que el museo ofreciendo un panorama universal de una cultura o de un periodo del ser humano determinado, dentro de la posmodernidad, los autores han encontrado no solo en los museos de arte, si no también de ciencia y tecnología, motivaciones personales para articular sus discursos, crear estudios comparativos, imitar o parodiar, como una de las tantas estrategias con las que cuentan para relacionarse con la sociedad y también con las creaciones del pasado, vinculándose con estas de manera contradictoria o a veces hasta reverente, proceso que se convierte en una de las características de la posmodernidad. (cabe recordar aquí los young british artist, encabezados por Damien Hirst).

En la actualidad los parámetros establecidos para llevar a cabo el proceso de exhibición de las obras de arte en los diferentes museos es muy similar, se realiza tratando de construir un discurso coherente, a partir de un contexto específico, de una temática concreta y respecto a la vocación de cada museo. Esta forma de plantear la exhibición de los objetos guarda una estrecha relación con las colecciones antiguas, la constitución del museo como lo entendemos hoy encuentra sus inicios en el siglo XVIII:

Los museos, tal como los conocemos hasta hoy, son un fenómeno relativamente reciente cuyo origen habría que localizar a fines del siglo XVIII, con el British Museum de Londres o el Louvre de París, superando definitivamente la fórmula imperante desde el renacimiento del museo como lugar privado, un lugar para “sabios, filósofos e historiadores, un depósito e conocimiento”. El museo del renacimiento acumulaba colecciones de objetos de todo tipo, colocados en los studiolos o gabinetes de curiosidades que eventualmente podían ser abiertos al público. Pero, por lo común era un individuo el que disponía del poder y la libertad de modificar la exposición de los objetos.

...El museo nace así en una civilización parcialmente heredera del platonismo, una civilización que valora lo estable, lo eterno o intemporal, la sustancia por oposición al devenir, al cambio, a lo efímero. No una cultura que asume el tiempo sino una cultura que busca eternizarse en los símbolos objetivos de sí misma.²⁵

Si bien se puede rastrear en esta información una similitud sustancial del museo antiguo respecto a la presentación y distribución de los museos en la actualidad, donde ahora el curador, el asesor y el director, etc., se encargan de dictaminar los procesos de

²⁴ Benjamín Walter. *op.cit.*, p.39

²⁵ Guasch Ana Maria. *Aprendiendo del Guggenheim de Bilbao*. Editorial Akal ,Arte contemporáneo. Madrid, 2007.p.10

exhibición de los objetos y los procesos de legitimación, podríamos intuir que esta estructura para exhibir, esterilizar y eternizar los objetos, podría parecer el proceso idóneo de exhibición, y sin embargo cabe destacar que desde el siglo XIX, las voces críticas hacia la forma de operar de los museos, no han dejado de generar materia de discusión sobre los mismos. Las problemáticas existentes sobre el museo, en el cual se construyen modificaciones e interrelaciones con los diversos objetos, no impide su acercamiento hacia lo inerte y caduco, ideas mencionadas con autores como Valéry con su comparación de el museo a un almacén,” donde *“los museos son “moradas de incoherencia”, espacios parecidos a un templo, un salón, un cementerio o una escuela sin apenas conexión con el presente, espacios en los que, en último termino, se deja morir al arte”*²⁶, Foucault que refiere al museo como heterotopía, donde el museo a partir de la idea de *“acumulado todo, ...de constituir una especie de archivo general, ...de encerrar en un lugar todos los tiempos, todas las épocas, todas las formas, todos los gustos”*²⁷ se convierte en un lugar aislado del tiempo; la de Marcel Proust, en la que según Hal Foster, este entendía el museo como una clase de fantasmagoría, un lugar espiritual, donde la obra de arte se exhibe dentro de salas sobrias como lugar de idealización espiritual; y la de Adorno con su muerte en lo museal que ha sido de las interpretaciones más populares:

*La palabra alemana museal (propio de museo) tiene connotaciones desagradables. Describe objetos en los que el observador ya no tiene una relación vital y que están en proceso de extinción. Deben su preservación más al respeto que a las necesidades del presente. Museo y Mausoleo son palabras conectadas por algo más que la asociación fonética. Los museos son los sepulcros familiares de las obras de arte.*²⁸

Como podemos ver entonces, un museo así como las obras que resguarda, luchan siempre contra el olvido. No cabe duda que las reflexiones del filósofo Jacques Derrida en *Mal de Archivo (1995)* certeramente caben aquí y son comparables a las de Adorno, ya que el archivo es una excavación de la memoria, de lo arcaico, lo arqueológico, traza el almacenamiento del tiempo perdido; el archivo se convierte en metáfora de la muerte, igual que sucede con el museo. Ambos –archivo y museo– se convierten en un monumento de lo histórico y terminan por volverse inaccesibles. Como lo plantea el filósofo francés, los archivos no son únicamente los almacenes de los contenidos, sino

²⁶ *Ibid.*, p 11

²⁷ Michel Foucault citado en: González Flores Laura . *El museo de fotografía como heterotopía: apuntes sobre una paradoja*. 2002. Revista Luna Córnea. número 23. México, 2000. p.97

²⁸ Theodor W. Adorno citado en Crimp Douglas.*op.cit.*, p. 1

también una relación determinante con el provenir; debemos cambiar la relación que tenemos con el pasado y abrirlo para su reinterpretación.

Encuentro dentro de estas reflexiones acuñadas por Adorno y Derrida una perspectiva útil que se vincula a las ideas que he citado dentro del apartado anterior para definir arte clásico y contemporáneo. El Museo siendo una institución importante para legitimar lo artístico, si es entendido como un “mausoleo”, será quien sepulta al arte del “pasado” por no encontrar correspondencia con el arte actual y con las necesidades espirituales de la época a las que refería Hegel.

Este argumento sobre el arte del pasado emitido por Hegel a su vez encuentro eco en las críticas de Benjamín sobre los museos, “*su idea de museo esta íntimamente vinculada con los valores culturales de cada momento y su inmersión en los valores económicos y de consumo que lo caracterizan*”.²⁹ Ambos argumentos dejan claro que el arte y el museo son procesos que esta íntimamente ligados con el contexto dentro del que se desenvuelven.

Pero, ¿qué pasa con los pensamientos y reflexiones contemporáneas sobre el museo?, por una parte encontramos las ideas vertidas en el texto de Putnam que nos propone una lectura diferente sobre el museo, como un lugar activo y fuente de interrelaciones, el museo interpretado por los artistas como un pastiche, alejándolo de lo caduco; pero, ¿con qué otras revisiones actuales contamos?, me refiero a algunas más recientes. Para un artista contemporáneo como Gabriel Orozco, el arte contiene un tiempo de vida, que es proporcional a su proceso comunicacional:

*El arte que termina siendo tan privado que al final nadie habla de él, no significa nada, nadie lo recuerda: se muere en la casa de alguien, o en las bodegas de un museo, o de un banco[...] Quizá logró comunicar algo, o lo hizo a lo largo de algunos años, hasta que murió.*³⁰

La vigencia de la obra de arte es vital para que pueda continuar siendo estudiada y comprendida desde nuevas perspectivas y por otros públicos, ya que solo bajo nuevas percepciones se romperá con la monumentalidad inaccesible sobre la que reflexiona Derrida, y que impide abrirla y adaptarla al tiempo presente.

²⁹ Guash Ana María. *op.cit.*, p.12

³⁰ Minera María. *Conversación con Gabriel Orozco. Letras Libres*. Disponible en la web <http://www.letraslibres.com/index.php?art=11697>, México, Diciembre de 2006.

Llama la atención que el pesimismo argumentado sobre el museo por Valéry en 1934, encuentre un paralelismo con las palabras de Orozco en 2003, donde a pesar de que ambos argumentos se refieren quizás a momentos distintos del arte y de la visión del museo, ambos coinciden en que el destino del arte termina por ser efímero dentro de un recinto que esteriliza los objetos de sus contextos. Pero el pesimismo por el museo no termina ahí. El comentario de Orozco marca solo el presente de un pasado cercano y el inicio de otra serie de expectativas sobre lo que es el museo o lo que debería de ser, concretamente un horizonte trazado por las críticas.

Una interpretación cercana también a la actualidad, y propiciada desde la posmodernidad, es descrita por Laura González:

El museo- tras las vanguardias- sigue constituyendo una esfera autónoma que estetiza sus contenidos y los enajena de cualquier praxis histórica.

...Aún utilizando técnicas y teorías revolucionarias, como la mentada reproductibilidad de Benjamín, sus productos adquieren un aura, ganan valor de cambio y pierden valor de uso. De ser objetos "históricos" pasan a ser objetos "estéticos".³¹

En el museo de finales del siglo XX, se ubican manifestaciones estilísticamente heterogéneas y discontinuas de la producción de los artistas, de distintas épocas, donde la pintura puede encontrarse junto a la fotografía. La descripción de André Maulraux en su *museo imaginario* sobre la familiaridad otorgada por la imagen fotográfica a un grupo de objetos distintos, y emparentados dentro de la misma, parece ser un buen ejemplo de la manera en que se construye el museo posmoderno. Es por esto que en la posmodernidad principalmente serán los artistas quienes se encarguen de entablar críticas y estudios comparativos como un gesto de vitalidad sobre la historia del arte y la institución, existiendo como apunta Douglas Crimp una estrecha relación entre artistas y museos, donde los artistas cada vez prestan más atención al espacio museístico quién será el encargado de "atesorar" sus obras en el futuro.

Por este motivo desde tiempo atrás se ha vuelto necesario el buscar nuevas aproximaciones a la revisión de las colecciones de los museos, principalmente de los museos de arte clásico. Sin embargo es la posmodernidad donde esta urgencia y estas exploraciones afloran de manera más impactante, tanto así que incluso algunos museos como el Museo Británico y el Museo Isabella Stewart Gardner Museum de Boston, el

³¹ González Flores Laura, *op. cit.*, p 244

Freud Museum, entre otros, han construido programas anuales donde se realizan exposiciones e invitan a artistas de diversas disciplinas a construir discursos a partir de sus colecciones.

Nuevas prácticas, otros discursos

No creo que seamos una sola persona, con un pensamiento lineal simplemente.

Annete Messenger.

Los artistas tienden a coleccionar cosas triviales, sin valor. Como si se tratara de un proceso de alquimia, pueden transformar esas colecciones de objetos relativamente insignificantes en obras de arte de valor considerable a través de su autoría.

James Putnam.

En este apartado, reflexionaré concretamente sobre algunos de los ejercicios artísticos más sobresalientes realizados entre algunos artistas contemporáneos y algunos de los principales museos del mundo. Este análisis es planteado con la idea de ejemplificar las ideas planteadas anteriormente sobre el texto de James Putnam *El museo como forma de arte*.

Una de las colaboraciones más extraordinarias entre el pasado y el presente se detonó en la exposición *Time Machine* curada por el propio Putnam y presentada en 1994 dentro de las salas pertenecientes a la cultura egipcia del Museo Británico. En esta exposición participaron 12 artistas como Marc Quinn, Andy Goldsworthy, Guiseppe Penone o Igor Mitoraj, entre otros. Para Putnam, una de las piezas más emblemáticas de la muestra, fue la pieza de Marc Quinn, titulada *alma de hule*. En esta pieza una rana se exhibía dentro de una máscara de la imagen del artista realizada en pléxiglas, colocada en una vitrina refrigerada. Dentro de su hábitat natural la rana se congela para su hibernación, y se descongela durante la primavera, este periodo de hibernación de la rana coincidió con el tiempo de duración de la muestra en el museo. Esta pieza para Quinn, era la metáfora de la momia egipcia, ya que su estado de animación suspendido aludía a la muerte y al renacimiento.

Por su parte la pieza del artista Andy Goldsworthy titulada *Obra de arena*, fue otra de las piezas más impactantes colocadas dentro de la colección egipcia del museo. Esta pieza consistía en un serpiente construida con treinta toneladas de arena. El instalar esta pieza de corte efímero dentro del recorrido de la sala, permitió al espectador, relacionarse con el espacio museístico de una manera diferente, siendo además la arena

para Goldsworthy, un material simbólico asociado con la cultura egipcia, y que puede encontrarse en dos estados de la materia: el sólido y el líquido.



Marc Quinn. *Ruber Soul*. 1994
tainless steel, steel, glass perspex, refrigeration equipment and
frog (*Rana sylvatica*)
Tomada de: www.jamesputnam.org.uk



Andy Goldsworthy. *Sandwork*, 1994,
made from 30 tons of sand
Tomada de: www.jamesputnam.org.uk

Cuestión de Gusto, es otra de las celebres exposiciones curadas por Putnam dentro del Museo Británico en el año de 1997. Esta exposición individual del artista Richard Wentworth, se conformo a partir de la recolección de basura (especialmente botellas de plástico) encontrados a lo largo de los botes de basura del museo y los alrededores. Posteriormente estos objetos fueron clasificados y analizados, respondiendo a las interrogantes, sobre en que material estaban producidos, que compañía las realizó y en que año, así como la descripción de todas sus características formales. Al final estos objetos fueron colocados dentro de algunas vitrinas de la colección egipcia del museo, al lado de los objetos arqueológicos de la colección, que se encuentran clasificados de la misma manera. Este ejercicio artístico planteo la revisión de los conceptos de objeto original y objeto producido en serie, así como la yuxtaposición entre lo valioso y lo insignificante.



Richard Wentworth. *Questions of Taste*. 1997.
Tomada de: www.jamesputnam.org.uk

En 1999 el *Freud Museum* de Londres, antiguo hogar del psicoanalista y museo repleto de antigüedades de Grecia, Roma, Egipto, etc., presentó la exposición *Appointment* de la artista francesa Sophie Calle, en donde la misma, colocó su vestido de novia en el famoso diván del psicoanalista como un fantasma, como el espíritu de una antigua paciente del celebrado Freud. A su vez Calle mostró sus recuerdos personales a través de diversos documentos, donde sus intimidades amorosas, su niñez, y rasgos autobiográficos, se relacionan a las teorías psicoanalíticas de Freud.

Por su parte la *Wallace Collection* de Londres, abrió sus puertas en el año 2010 al artista polémico Damien Hirst con *No Love Lost*, para recibir un grupo de 25 pinturas sobre su trabajo más reciente realizado entre los 2007-2009, el cual centra su atención a la interpretación de las clásicas *vanitas*, que tanto ha venido utilizando el artista a lo largo de su producción plástica. Colocadas junto a las obras destacadas de la colección, al lado de Tiziano, Frans Hals o Rembrandt, el artista convoca a la reflexión de la fugacidad de la vida a través de pinturas prácticamente azules y negras, que aluden al gasto del tiempo en elementos vanales, llenos de vacuidad. El ejercicio que propuso esta exposición fue aludir a la dialéctica entre los dos momentos plásticos, y el cambio de inserción de estos periodos del arte.



Damien Hirst, *No love Lost, Blue Paintings*.
2007-2009.
Tomado de: www.wallacecollection.org

Un impacto mayor tuvo la pieza de Hirst denominada *For the Love of God*, pieza mejor conocida como la calavera de diamantes, diseñada por el propio artista y que es

considerada la pieza más cara del arte contemporáneo, la cual fue presentada dentro de otro espacio museístico de arte clásico, el *Rijksmuseum* de Ámsterdam, espacio emblemático para la cultura holandesa. Con sus 8.601 diamantes (con un total de 1.106,18 quilates), valorados en unos 18 millones de euros, la calavera de Hirst fue insertada dentro de la colección del museo que contiene cuadros del siglo XVII, y que fueron seleccionados por el mismo artista para acompañar a su obra. Esta exposición generó inmediatamente polémica, no es de extrañar esta situación debido a que la obra de Hirst remueve los convencionalismos sobre lo valioso dentro del valioso mundo del arte. Su obra implantada en el museo, se convierte en un estruendoso comentario sobre el poder que ha adquirido el artista en el siglo XXI dentro de una sociedad que “ama el dinero y las riquezas” como advierte Hirst.



Damien Hirst., *For the Love of God*. 2007
Tomado de: www.elpais.com

Los proyectos citados anteriormente, son solo un breve ejemplo sobre las posibilidades que se han descubierto para los artistas a través de explorar las colecciones de diversos museos. Aunque en la actualidad este tipo de dialécticas entre museos y artistas se han multiplicado de forma eficiente y sorprendente, e incluso cada vez son más impactantes e ingeniosas, cabe recordar que para Putnam -pionero en la investigación de este tipo de ejercicios en la actualidad- uno de los primeros ejercicios de exploración de las

colecciones de museos y de su intervención a partir de un artista, se dio con Andy Warhol en los años setenta en The Rhode Island School of the Design Museum cuando fue invitado a realizar una propuesta sobre la colección del museo. En dicho proyecto, Warhol decidió tomar todas las piezas del museo y ponerlas en exhibición en lugar de “seleccionar” solo algunas con respecto a algún criterio, gusto o prejuicio, su intención fue mostrarlas sin importar su origen o condición. Para Putnam el proceso de selección e interpretación de una colección por parte de los artistas, reduce las fronteras entre la curaduría y el arte.

CAPÍTULO 1.2

El arte del pasado en el México Contemporáneo

Un museo que atesora el pasado y se desentiende del presente corre el riesgo de convertirse en fósil, en pieza de museo.

María Fernanda Matos Moctezuma, 2006

La discusión ahora no es una discusión entre qué es bello y qué no es bello, sino qué es significativo y qué es posible.

Cuauthémoc Medina, 2003

La construcción de este capítulo será dada a través de un breve recuento sobre los procesos de sobrevivencia que han sufrido algunos de los museos más destacados de México, encargados de atesorar el arte del pasado. Considero pertinente revisar este fenómeno, a través del cambio en la perspectiva e intereses del arte mexicano brindado por cada época. Esto me parece significativo debido a que cada momento cultural y artístico dentro del país ha influido desde su propia línea la manera de interpretar el museo, conformándolo como un espacio en metamorfosis que tras cada periodo intenta ser colocado a la vanguardia. Al principio, la construcción de lo mexicano y lo nacional será el centro de su práctica, posteriormente pienso que será la proyección de lo mexicano hacia lo global lo que se convertirá en el punto fuerte de su experiencia. Luis Gerardo Morales Moreno define acertadamente que *“la importancia de la investigación histórica de los museos radica por tanto, en que permite el registro de las ideas, los mitos, y las acciones que conformaron, en un momento determinado, a los valores colectivos predominantes de una sociedad”*.³²

De el inicio de la tradición museística en nuestro país con el Museo Nacional en 1839, pasando por los ejercicios curatoriales planteados en los años ochenta, hasta las nuevas propuestas artísticas dentro de los museos actuales, se han constituido un grupo de factores que plantean otras estrategias de acercamiento al patrimonio cultural, la historia del país, así como a los lenguajes artísticos y su presentación, lo que ha influenciado la manera en que se proyecta el arte mexicano dentro y fuera del país.

³² Morales Moreno Luis Gerardo. *op.cit.*, p .24.

Las estrategias discursivas a partir del mundo contemporáneo (proceso necesarios para los museos vinculados al pasado) desde el año 2005 se han convertido en experimentaciones fundamentales para la renovación de los contenidos de museos, y para lograr su posicionamiento como museos de vanguardia, beneficiando particularmente a museos como el Museo Nacional de Arte, el Museo Nacional de San Carlos -ambos en ciudad de México- así como el Museo Amparo en Puebla, espacios donde convergen dentro de una misma línea de tiempo el arte clásico y el contemporáneo.

Las tácticas para actualizar las colecciones han sido, por un lado, que los artistas contemporáneos se adentren en las salas de los museos con la idea de explorar las distintas partes del acervo analizando como está conformado, dando como resultado obras que exploran la raíz de las problemáticas planteadas por los autores anteriores. Por otro lado se busca que se fortalezca la dialéctica de los lenguajes plásticos mexicanos, a través de un grupo de exposiciones destacadas, como las que se han presentado a lo largo de estos años dentro de estos museos y que abordaré más adelante.

A diferencia del capítulo anterior en donde hago una revisión de un arte entendido de forma global, que circula y diálogo entre los museos más importantes del mundo, en este apartado me parece necesario desarrollar un panorama sobre cómo se está desarrollando el arte local, es decir el arte mexicano dentro de su propia estructura museal, y a partir de sus antecedentes, o incluso en conjunción con propuestas extranjeras.

Finalmente, este capítulo tiene como intención rastrear la evolución de los museos mexicanos que conservan un patrimonio artístico dentro de una cultura contemporánea, y revisar que retos proponen a la sociedad, a académicos y artistas, con la intención de ser estudiados a partir de la enorme cultura híbrida en la que nos desarrollamos en la actualidad.

Cambio de prácticas en los Museos Mexicanos

Los museos como simples depósitos de objetos realizan un fin muy importante: el preservar de la destrucción muchas cosas que, sin ese refugio, desaparecerían indudablemente para siempre.

Luis Gerardo Morales Moreno, 1994

La cultura, al final del día, también es un producto y es un producto que tiene que competir por su participación de mercado.

Yuri Alvarado Rueda, 2003

Para entender la historia del museo en nuestro país e ir conformando su transformación hacia nuestros días, deseo hacer una breve revisión sobre la larga tradición en museos con la que contamos en México desde 1839.

Los inicios del proyecto del Museo Nacional se cimientan en el siglo XVIII con la primera planeación de rescate y documentación de la historia prehispánica a través del *Catálogo del Museo Indiano* concebido por el visionario Lorenzo Botourini, y el *Catálogo del Museo Novohispano* del jesuita Francisco Xavier Clavijero³³. Será hasta el siglo XIX, que los intentos de estos personajes logren cristalizarse dentro de un proyecto no solo como un espacio que permita conservar, documentar y exhibir las piezas de México, sino también para conformar una imagen de nación e identidad. “*En México, la tradición de guardar objetos históricos, arqueológicos, y artísticos forma parte de su pasado colonial donde la unión de dos civilizaciones materiales diferentes - la mesoamericana y la hispana- produjo uno de los primeros intercambios de objetos a gran escala mundial.*”³⁴

Con el coleccionismo inicial, llevado a cabo por los conquistadores en 1521 en el que se dieron a la tarea de interpretar los objetos idolátricos y exóticos de los indios, se abrió el camino a un proceso de recuperación y estudio del pasado, que posteriormente fue ampliándose respecto al descubrimiento de piezas como la Coatlicue en 1790, o con

³³ Para una consulta exhaustiva sobre estos antecedentes museales en México véase a Morales Moreno.

Ibid., pp 29-35

³⁴ *Ibid.*, p .27

factores subsiguientes como la llegada del barón Alexander de Humbold, quién estuvo interesado en salvar del olvido a la Coatlicue y abrir paso a su estudio, así como también de otros objetos significativos.

A través de estos factores el estudio de las antigüedades obtuvo el apoyo oficial para la construcción de un espacio que permitiese albergar la colecciones que hasta el momento se tenían reunidas y que habían sido encontradas en territorio nacional, lo que brindó las circunstancias idóneas para fundar oficialmente el Museo Nacional con los objetos considerados de utilidad y de lustre nacional:

Un documento del 18 de Marzo de 1825 expresó, en tinta y papel, la resolución presidencial de fundar un museo nacional bajo el amparo de la Universidad de México.

...Guadalupe Victoria, primer presidente de la República, creo oficialmente el Museo Nacional de México, a instancias de Lucas Alamán.³⁵

En los inicios, el Museo Nacional tenía la intención de aliviar la maltratada identidad nacional, buscando exaltar un grupo de distintas colecciones encontradas a lo largo de la capital y del país, su prioridad era fundamentar la historia de México, algunas de estas colecciones son clasificadas por Rodrigo Witker:

...algunas de las importantes colecciones que hasta el momento había dispersas en diversas sedes de la capital, como por ejemplo las del Real Jardín Botánico de México de 1787, del gabinete de Historia Natural de 1790, del Gabinete Mexicano de Física del Colegio de Minería de 1798, del Gabinete de Historia y del Conservatorio de Antigüedades, estos dos últimos inaugurados en 1822 en las instalaciones de la Universidad.³⁶

Sin embargo la vida del Museo Nacional se vio repercutida por la problemática social y política del país, motivos por los cuales para 1865 y bajo el mandato del Archiduque Maximiliano, la sede del museo cambio, dejando su lugar en la Universidad para ser ubicado en la antigua Casa de Moneda, una soberbia construcción del siglo XVIII, contigua a Palacio Nacional (actualmente Museo Nacional de las Culturas). A partir de este cambio, se denominó al Museo Nacional como Museo Público de Historia Natural, Arqueología e Historia. Este nuevo museo fue inaugurado en 1866 y se agregaron las colecciones de objetos de historia natural, de los recintos conventuales, así como una

³⁵ Fernández Miguel Ángel citado en: Gabriela Eugenia López. *Los museos de México hacia el siglo XXI*. Seminario de Administración/; *op .cit.*, p.24

³⁶ B. Witker Rodrigo. *El Museo Nacional Mexicano:1825- 1867. Los Museos*. Editorial Tercer Milenio. México, 2000.

biblioteca. Posteriormente en 1867, el museo volverá a recobrar su nombre original, y para el año de 1870 el museo sufre un proceso de reordenación, dividiendo su acervo en tres grandes apartados, historia natural, arqueología, e historia.



Galería de Monolitos del Museo Nacional. Autor no identificado. 1910
Tomado del libro: *Luces sobre México. Catalogo selectivo de la Fototeca Nacional del INAH* de Rosa Casanova y Adriana Konzevik. Editorial RM. 2006

Desde la fundación del Museo Nacional y posteriormente con sus adecuaciones, las exhibiciones del patrimonio fueron cambiando mediante diversos factores políticos y culturales, e incluso mediante el avance en la investigación y recuperación de fragmentos del pasado, entre los cuáles destaca el crecimiento de la arqueología durante el porfiriato:

Durante los últimos decenios del siglo XIX y principios del XX la arqueología recibió un gran apoyo económico por parte del gobierno de Porfirio Díaz, pues además de ser “epidemia de moda hoy en México,” se convirtió en una herramienta más del gobierno y, desde sus inicios, tuvo una clara conexión con el aparato del poder. Pero ¿por qué con arqueología? Por un lado, al ser entendida como disciplina encargada de la acumulación de objetos antiguos y de su interpretación, se ofrece como la “proveedora infalible de identidad nacional”; y por otro lado, los monumentos son consagraciones a la memoria, a través de ellos el colectivo manifiesta una voluntad de trascender, asociando pasado y futuro; además de que “... los objetos del pasado son un tipo de cosa que nos fascina como seres humanos porque son materia humanizada y porque llevan el sello admirable de sus desaparecidos creadores... Son la puerta más directa hacia el

*pasado, mucho más que los dichos y las historias o las mismas ideas escritas, porque están presentes ante nuestros ojos y se pueden tocar”.*³⁷

El museo debe su crecimiento institucional gracias a la modernización de la sociedad “*a cada nueva idea de modernidad, ha correspondido una museización diferente del pasado*”.³⁸ Esta idea de insertar a México dentro de la modernidad me parece fundamental, ya que desde los primeros intentos para generar un espacio en el país que permitiesen reforzar la idea de nación y lo mexicano, a través de un Museo Nacional, el México moderno arranca con una reinención de su tradición histórica en un contexto nacionalista, por lo que con las adecuaciones subsecuentes que sufrirá el Museo Nacional, los contenidos serán creados de forma cada vez más específica y sustancial respecto a la vocación y valoración de los distintos objetos.

Por ejemplo con la creación del Instituto Nacional de Antropología e Historia en 1939, las colecciones que durante 1909 permanecían en el edificio de Moneda, bajo la nueva denominación de Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía, se subdividieron nuevamente para crear el Museo Nacional de Historia y el Museo Nacional de Antropología.

Otro ejemplo es el de 1947, cuando se fundó dentro del Palacio de Bellas Artes “*el Museo Nacional de Artes Plásticas que rescataría acervos de la Academia de San Carlos y exhibiría las obras pertenecientes al propio Palacio*”³⁹, y que al año siguiente, al abrirse el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura la redistribución del acervo del Museo Nacional de Artes Plásticas será dado posteriormente dentro de nuevos recintos como el Museo Nacional de San Carlos creado entre 1968⁴⁰, que se encargará de exhibir las colecciones adquiridas y generadas por la Academia de San Carlos.

³⁷ Ramírez Sámano María del Rocío. *El nacimiento de una ciencia. La arqueología mexicana durante el porfiriato*. Revista Electrónica de Historia ISSN 1409- 469X. Número especial, *Congreso Centroamericano de Historia*. 2008. 26 de agosto de 2011. p. 155.
<http://historia.fcs.ucr.ac.cr/dialogos.htm>.

³⁸ Morales Moreno Luis Gerardo. *op. cit.*, p.23

³⁹ B. Witker Rodrigo. *op.cit.*, p 33

⁴⁰ Más información sobre la fundación del Museo Nacional de San Carlos en: Noelle Louise. *El palacio de Buenavista, de casa de campo a museo*. Publicado en Revista Artes de México. Número 91. México. 2008. pp. 35-39



Galerías de la Academia de San Carlos, ca.1922.
Fotografía de Guillermo Robles Callejo.
Negativos en nitrocelulosa. Fototeca Antica.
Tomado de: Museo Nacional de San Carlos. Revista Artes de México.
Número 91. México. 2008

Con estos ejemplos trato de generar una reflexión sobre algunos de los motivos que han sido importantes en la estructuración de los contenidos de nuestros museos actuales y que se han sumado a otros factores para llevar acabo el estudio de los museos de manera rigurosa y estructural, proceso que no se dio sino “*a partir de los años setenta que se desarrolló puntualmente un interés por dar a los estudios de museos, un merecido lugar y rango académico correspondiente*”.⁴¹

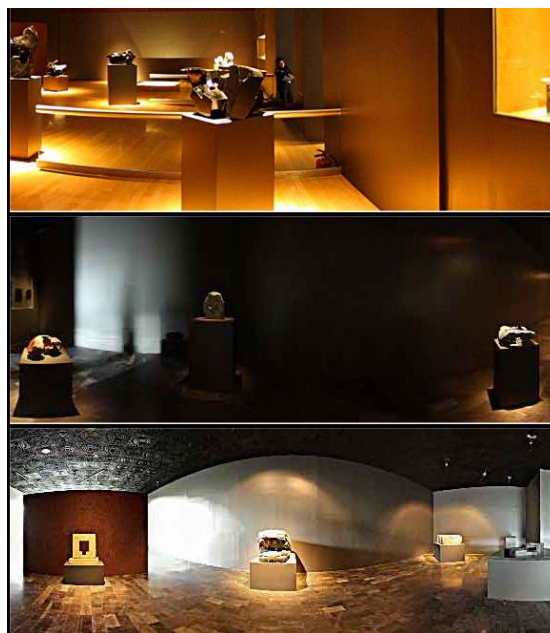
Posterior a los años setenta, una vez iniciada esta preocupación por tomar al museo como fuente de estudio en México, se contará con mayores herramientas teóricas, como seminarios, coloquios, publicaciones especializadas, etc., que multipliquen las ideas y plataformas para difundir las colecciones y el patrimonio de los museos, no solo dentro del país sino también en el exterior.

Los museos están mejor preparados para gestar nexos con otras instituciones públicas y privadas, nacionales e internacionales, con la finalidad de atender la demanda de un público ávido de nuevas tecnologías, formas innovadoras en la presentación de los contenidos, los museos hacen frente a las necesidades culturales de las comunidades que atienden.

⁴¹ Ortiz Islas Ana. *Historia de los estudios de los museos en México. Seminario de administración de museos. op.cit., p.31*

Los museos de arte clásico, (incluso actualmente otro tipo de museos como los de antropología, historia, culturas populares, etc.) están interesados en generar nuevas ofertas discursivas, tendiendo redes con otro tipo de disciplinas y áreas de conocimientos, con la intención de generar una práctica multidisciplinaria que profundice en la investigación de sus colecciones de una manera no sólo didáctica o educativa, sino también con la intención de generar una experiencia artística en el espectador que las visita.

A diferencia de las primeras estructuras museográficas y museológicas de los museos, donde los discursos eran propuestos de manera cronológica, con una intención de historiar el pasado, lo nacional y cercano al discurso político, partiendo de la exhibición de sus contenidos por periodos formales, estilísticos e históricos, sobre los propios contenidos de las colecciones; en el presente las lecturas del museo trascienden al campo de su mera vocación.



Vistas de la exposición *Piedras Sagradas: El México Precolombino y la Mirada de Jorge Yazpik*. Museo Nacional de Antropología, 2009. Tomado de: <http://yazpik.cultura-inah.gob.mx/>

Después de que la investigación sobre los museos en México comenzará a despuntar, estos han tenido programas de reestructuración tanto en su inmueble, como en su museología y sus dinámicas curatoriales, como estrategia de superación. Ejemplo de esto, es el proyecto MUNAL 2000, programa instaurado en el Museo Nacional de Arte desde 1997, como una recuperación total del inmueble para su ampliación y estructuración coherente en 30 salas, donde su recorrido histórico-artístico, pretendía apreciar los movimientos estilísticos de los creadores por un periodo de tiempo de cinco siglos. Este fue uno de los primeros intentos por rescatar al MUNAL, desde la evolución y redistribución de su lógica interna⁴². Así mismo desde el año de 1998 con la exposición *En Crudo*, el museo

⁴² Para más información al respecto revisar: De la torre Graciela. *Más allá de la Sobrevivencia: Caso munl 2000*. Publicado en: *Seminario de Administración de Museos, los museos de cara al siglo XXI*. British Council- Conaculta. México, 2003. pp 83-87

contemplará en su programa de exhibiciones, muestras dedicadas a revisar el arte contemporáneo, generando paralelismos entre su colección y las de artistas de las nuevas generaciones.

Por su parte el Museo Nacional de San Carlos, otro de los grandes museos del país donde se albergan en su mayoría las colecciones de la Antigua Academia de San Carlos, que se encuentran depositadas en la colonia Tabacalera en el que fuera el palacio del Conde Buenavista, exhibe artistas europeos del siglo XVI al siglo XX, entre los que destacan Mateo Cerezo, Felipe Valero, Luigi Calamatta, Andrea Vaccaro, Francisco de Zurbarán, y Lucas Cranach.

El Museo Nacional de San Carlos, ha contado con un grupo de exposiciones de arte contemporáneo de alto nivel que ha utilizado para elevar la visibilidad de su extraordinario acervo hacia al mundo contemporáneo. De hecho dentro del Museo de San Carlos, se pueden rastrear en los años ochenta los inicios en México de este tipo de proyectos curatoriales que tendieron su mano al presente, permitiendo gestar nuevos discursos artísticos a partir del museo.



Invitación de la exposición *Visitaciones* de Damien Hirst dentro del Museo Nacional de San Carlos.2006
Tomado de: www.arteven.com

A pesar de que son pocos los museos nacionales dedicados a difundir y exhibir únicamente el arte clásico, prácticamente solo existen el Museo Nacional de Arte, el Museo Nacional de San Carlos, y el Museo Nacional del Virreinato, estos son los pilares que poco a poco han ido logrando que los directivos de diversos museos del país,

se den cuenta de lo importante que es mantener ideas innovadoras que rompan con la muerte del espacio museístico, adaptando los espacios a las necesidades del presente, mas allá de su mera vocación. En la actualidad el Museo Amparo en la ciudad de Puebla, es uno de los museos que a pasos agigantados se ha ido posicionando a la cabeza como el único museo que exhibe arte prehispánico, colonial, moderno y contemporáneo, lo que convierte sus contenidos en una fuerte oferta cultural. Desde hace aproximadamente dos décadas el Museo Amparo ha tratado de mantener en sus contenidos exposiciones de arte contemporáneo, con obra de algunos artistas como Betsabeé Romero, Carlos Amorales, Dr Lakra, Annette Messenger, por citar algunos. A partir del programa *Amparo contemporáneo*, a cargo de Ramiro Martínez quien fuese director del Museo Tamayo, se tuvo la iniciativa de invitar a los artistas nacionales a trabajar a partir del acervo, este programa dio inicio con Carlos Amorales en el año 2009, con la exposición *Vivir por fuera de la casa de uno*, una muestra relacionada con el acervo prehispánico del propio museo.



Vista de la exposición
Vivir por fuera de la casa de uno de Carlos Amorales.
Black Cloud, 2008. Papel negro recortado. Medidas variables.
Colección Diane and Bruce Halle
Museo Amparo. 2010.
tomado de: www.museoamparo.com. 26 de agosto de 2011
<http://www.museoamparo.com/Exposiciones/Amorales/dialogos.html>

¿Vocación contra revolución?

...para que el oficio y arte de pintores se hiciese y usase como convenía al bien y provecho de la República, era necesario que las personas que lo hubiesen de usar, fuesen hábiles y suficientes y maestros examinados para ello.
Ordenanzas de pintores y doradores. 1557

No podemos seguir exigiéndole al artista un oficio, una proeza única.
María Minera, 2003

Si pensamos por un momento en un museo, cualquiera que sea, podemos darnos cuenta de la dinámica habitual que encierra en los contenidos que exhibe, la forma en que maneja los conocimientos y hasta las líneas curatoriales que conectan los temas de los que habla mediante las diversas exposiciones. El proceso de legitimación de cada museo, provoca que los contenidos de cada museo están premeditados por diversos intereses y coyunturas de la institución. La vocación de un museo de arte clásico por ejemplo, es procurar una línea de investigación sobre los periodos y las preocupaciones artísticas de autores del pasado, “*Más convenientemente sería hablar de museos de arte clásico- entre la obra antigua conocida a través de una larga tradición y la obra antigua-recién-descubierta.*”⁴³ Por este motivo no es considerable asimilar este tipo de museos con objetos contemporáneos de los creadores actuales.

Sin embargo durante los años ochenta el Museo Nacional de San Carlos abrió sus puertas a uno de los primeros ejercicios curatoriales más innovadores en México, y en aquella época parecía un ejercicio bastante ambicioso. La idea era entablar un dialogo entre el arte del pasado europeo resguardado en la colección del museo y el arte que se producía en aquellos años por los artistas del momento.

La primera exhibición presentada fue nombrada *Antiguo testamento: nueva visión* (1985) y dos años después se realizó otra muestra de características similares titulada *De Dioses y Héroes; la mitología clásica de ayer y hoy* (1987). Al respecto de estas

⁴³ León Aurora. *El Museo teoría, praxis y utopía*. Ediciones Cátedra. Octava edición. Madrid. 2010.p.118

exposiciones el curador Jorge Reynoso Pohlenz, comenta las cualidades de ambas, que permitieron su éxito y una estructura sólida dentro de este proceso experimental:

Desde las plataformas de la investigación, la crítica, la curaduría y la gestión, la doctora Teresa Del Conde, estimulo en las décadas de 1980 y 1990, la promoción de una nueva generación de artistas mexicanos, estimulo con frecuencia orientado temáticamente a las relaciones del pasado y del presente.⁴⁴

Habría que sumar respecto a lo que comenta Jorge Reynoso, que la doctora Teresa del Conde, fungió como un tipo de curadora de dichas exposiciones, considerando que en aquellos años el papel del curador aún no estaba determinado como lo conocemos hoy en día, la doctora sería una pionera dentro del campo de la curaduría, quizás anteriormente los personajes más cercanos a esta labor podrían considerarse Miguel Covarrubias y Fernando Gamboa⁴⁵, quienes se encargaron de abrir espacios para el estudio de los museos en México y estructurar sus contenidos. Merece la pena mencionar que el termino curador, o lo más cercano a ese termino surgió con Guillermo Santamarina como lo recuerda el artista mexicano Abraham Cruz Villegas:

Quizá la primera vez que escuche ese termino fue calificando al excéntrico Guillermo Santmarina (a quién había visto actuar en el papel de punk, en la serie televisiva cachún- cachún ra-ra, producida por Luis de Llano Macedo, hermano de la cantante Julissa). Fue invitado a evaluar, de acuerdo con su experiencia como curador, una exposición en la que participe en 1987. Propuso algunas recomendaciones, compuso unas cosas, hizo personales aportaciones a otras, rehizo la muestra, originalmente armada por una señora que tenía más entusiasmo que conocimiento.⁴⁶

Si para ese momento se puede considerar a Teresa del Conde como un precursor del “curador”, ella se encargaría de seleccionar para las muestras del Museo de San Carlos, a artistas como Nahum B. Zenil, Carla Rippey, Arturo Rivera, Manuel Felguérez, Rafael Cauduro, Miguel Castro Leñero, entre otros. Los temas más recurrentes elegidos por los artistas para realizar sus piezas ex profeso, fue integrar lo bíblico o lo mitológico al retrato de su propia cotidianidad y obsesiones personales.

Por ejemplo, Nahum B. Zenil participó en las dos exposiciones en donde se autorretrato como narciso, Carla Rippey adoptó la sublimación de su vida cotidiana y en lo mitológico recurrió a una parodia de la Obra de Botticelli El nacimiento de Venus.

⁴⁴ Reynoso Pholenz Jorge. *op cit.*, p.68

⁴⁵ Miguel Covarrubias y Fernando Gamboa son mencionados como los pioneros dentro del campo aplicado de la museografía en México, así como en su docencia. Gabriela Eugenia López. *op.cit.*, p.28

⁴⁶ Cruz Villegas Abraham. *Round de Sombras*. CONACULTA. México, 2006, p.45

Manuel Felguérez participo en *De Dioses y Héroes*, y Miguel Castro Leñero en *Antiguo Testamento*, ambos artistas no fueron afectados por este corte tangencial temático e histórico.

Aunque estas piezas tenían la intención de dialogar con la obra de los maestros europeos conservada en el Museo de San Carlos, lo cierto es que los autores contemporáneos abordaron su trabajo desde una perspectiva más cercana a las preocupaciones actuales, para lograr el estudio comparativo que permitiera un ejercicio valioso a nivel de las prácticas artísticas. Pholenz lo menciona al reflexionar sobre las muestras: “*Si bien hubo propuestas de nuevos sistemas iconográficos, para los episodios bíblicos o mitológicos, lo cierto es que con frecuencia eran el arte y su historia los medios para que el artista actual se identificará con los temas*”⁴⁷.

Será en el año 2005 cuando nuevamente el Museo Nacional de San Carlos, en la dirección de la Maestra María Fernanda Matos Moctezuma, tenga un nuevo giro dentro de su vocación. De haber exhibido a grandes autores como José de Ribera el Español, Luca Giordano, o los maestros de la Pintura Napolitana, durante la dirección de la maestra Matos, se correrá el riesgo de introducir exposiciones de alto nivel de artistas contemporáneos de las últimas generaciones, tratando de propiciar nuevos proyectos que trasciendan al mero estudio discontinuo entre ambos tipos de arte. Es en ese año cuando el artista Luciano Matus (México, 1971), realiza un proyecto ex profeso para el pabellón elíptico del Museo Nacional de San Carlos. Este proyecto no buscaba relación alguna con la obra del museo, si no con el edificio mismo, el proyecto fue nombrado *Vacío y Posibilidad*, posteriormente el artista realizará una segunda versión en 2007, titulada *Vacío y Posibilidad: segundo ejercicio*. Estas muestras se relacionan con el trabajo del autor que ha venido interviniendo espacios arquitectónicos a través de la relación del espacio y el tiempo. La primera intervención que hizo en 2005, fue construida a través de cables de níquel que tendieron una red suspendida para cubrir el patio oval del edificio. Estas redes de cables contribuyeron a la compresión del espacio, el movimiento de los espectadores y el viento, generaban sonidos, y la luz reflejada en los cables brindaba distintas percepciones visuales. La historiadora Susana Pliego ahonda en la posibilidad conceptual que generó la obra:

⁴⁷ *Ibid.*, p.70

El inmueble se tornó ligero, mientras que la red de cables evocó alguna estructura celeste. Esto permitió una colisión de la memoria (tiempo humano) frente a la eternidad (tiempo divino), lo cercano y lo lejano: la intervención se convirtió en interlocutor entre las dos esferas. De esta forma se dio una revelación de la existencia finita del ser humano versus la duración del edificio y, finalmente, lo eterno.⁴⁸

En *Vacío y Posibilidad: segundo ejercicio*, realizada en 2007, los hilos que colocó Matus formaron una concavidad esférica que parecía caer del cielo, la pieza pedía al espectador caminar, transitar el espacio, observar las posibilidades que se abrían dentro del mismo a partir de la sutil intervención, contribuyendo a enfatizar el tiempo que transcurre dentro del espacio:

Dos años después, parecería como si el tiempo hubiera colapsado la filigrana: los hilos simulaban media sección de una forma ovoidal, cuyo nadir central se separaba del suelo a una altura que equivale a la estatura del artista; una suerte de actualización del Hombre de Vitrubio- relación proporcional entre el hombre y su arquitectura- cuya representación más famosa realizó Leonardo Da Vinci.⁴⁹



Luciano Matus. *Vacío y Posibilidad*.2005.
Museo Nacional de San Carlos. Fotografía de Carla Vereá.
Tomada de:

<http://discursovisual.cenart.gob.mx/dvweb11/agora/agosusana.htm>



Luciano Matus. *Vacío y Posibilidad: segundo ejercicio* .2007.
Museo Nacional de San Carlos. Fotografía de Carla Vereá.
Tomada de:

<http://discursovisual.cenart.gob.mx/dvweb11/agora/agosusana.htm>

⁴⁸ Pliego Quijano Susana. *Instantes suspendidos: Luciano Matus en el Museo Nacional de San Carlos*. Discurso visual, Revista digital. México. 2008. Disponible en la web: <http://discursovisual.cenart.gob.mx/dvweb11/agora/agosusana.htm>.

⁴⁹ Reynoso Pohlenz Jorge. *op.cit.*, p.70

Para el año 2006 el Museo Nacional de San Carlos continúa experimentando con ejercicios sobre dialécticas entre ambos tipos de arte. Fue en ese año que en colaboración con la Galería Hilario Galguera se presentó dentro del museo la exposición *Visitaciones*, perteneciente al artista más controvertido de la escena posmoderna, Damien Hirst. Esta exposición instaurada dentro del museo propició una lectura del acervo con los *memento mori* del artista, donde sus obras colocadas través de un recorrido por las salas habitadas por los viejos maestros propició imaginarios cercanos, funcionando como un juego de cuestionamiento hacia los procesos de manufactura y técnica, usos y funciones sociales del arte.

Al mismo tiempo en la Galería Hilario Galguera se exhibieron junto a la obra de Hirst *In Nomine Patris*, cuatro obras pertenecientes al Museo de San Carlos, *Santa Águeda*, *Cristo en el Limbo*, *Descendimiento* y *Magdalena Penitente*. Este proyecto innovador ocurrió simultáneamente en dos espacios: el público y el privado, lo que generó en el espectador además del cuestionamiento de los lenguajes plásticos, una reflexión sobre la experiencia de ambos tipos de arte al ser leídos dentro y fuera de las previsiones de los espacios destinados para cada tipo de arte.



Vista de la exposición *Visitaciones* de Damien Hirst en la Galería Hilario Galguera. 2006
Tomado del catálogo *Damien Hirst. Visitaciones*. Museo Nacional de San Carlos. Galería Hilario Galguera.

Desde mi punto de vista esta es una de las colaboraciones entre arte clásico y contemporáneo más fructífera ocurrida en un museo del país, pocas obras como las de Hirst permiten detenerse a cuestionar los fantasmas históricos que por años han prevalecido en el mundo del arte, resultando paradójico, ya que su obra encuentra una relación sustancial con la semántica de las obras del pasado pero una gran distancia a nivel de praxis. En algunas de las obras de Hirst se hace referencia al tradicional género de las *vanitas*, ejemplo de esto es la pieza de *Prada Skull (calavera Prada)*, pintura en la que interviene el tradicional reloj como símbolo de la fugacidad del tiempo, tan presente en las *vanitas*, pero que en la pintura del artista es intercambiado por un reloj de pulsera de la marca Prada. A su lado se encuentran una tijeras que acompañan a la calavera dentro de la escena, con esta iconografía Hirst actualiza la retórica en torno a la muerte del siglo XVII, y evoca al desmesurado deseo por gastar la vida en la acumulación de las riquezas, una sociedad de consumo que se precipita a su propia destrucción.



Damien Hirst. *Prada Skull*. 2005
Tomado del catálogo *Damien Hirst. Visitaciones*.
Museo Nacional de San Carlos. Galería Hilario Galguera

Lo interesante del ejercicio propuesto por el Museo Nacional de San Carlos, es que al insertar las piezas de Hirst dentro del contexto habitual y cronológico que habita en las salas permanentes del museo, aquellas salas oscuras e íntimas se veían interrumpidas por objetos contrarios al orden establecido para el recinto, tal es el caso de *In Nomine Patris (en el nombre del padre)* pieza en la que un cordero encapsulado se encuentra

orando frente al retablo gótico más antiguo de la colección del museo, que pertenece al periodo de 1425 de la autoría del catalán Pere Espallargués. Sin adentrarnos en “prejuicios” o cuestiones de “gusto”, llama la atención la poderosa correspondencia que se genera al mirar ambas piezas juntas, la macabra presentación del cordero desollado cargado de símbolos y resonancias religiosas, podría parecer sacrílega frente al retablo que narra la historia de Cristo y en donde se narra su dolor. “*Cristo muestra su dolor, e invita a los fieles a imitarle, a identificarse con él. (...) El cordero de Hirst muestra la hendidura causada por el instrumento que le arrancó la vida; se corresponde a la herida del costado de Jesucristo.*”⁵⁰

A la fecha el Museo Nacional de San Carlos ha continuado con proyectos invasivos a la propia vocación del museo, logrando muy buenos resultados, pero de menor contundencia al ejemplo mencionado anteriormente.



Damien Hirst. *In Nomine Patris*. 2005
 Pere Espallargués. *Retablo de la Encarnación*. 1465
 Tomado del catálogo *Damien Hirst. Visitaciones*.
 Museo Nacional de San Carlos. Galería Hilario Galguera

Por su parte el Museo Nacional de Arte, cuenta con un historial mucho más reciente en cuestión de exhibir arte contemporáneo, y sin embargo cuenta ya con por lo menos cuatro exposiciones destacadas: *En Crudo* (1998), *El cuerpo aludido. Anatomías y construcciones* (1998). *Texturas, tonalidades y resonancias latinoamericanas. Una lectura de la colección Femsa* (2001), *Lugar (es): la urbe y lo contemporáneo. Acervo artístico Fundación Televisa*. (2002), algunas de estas muestras han estado inscritas

⁵⁰ Calderón Argomedo Esteban A. *Paster Noster qui es in Coelis/ Retablo de la Encarnación*. Publicado en *Visitaciones, Damien Hirst. Museo Nacional de San Carlos. op.cit.*, p.8

como una dialéctica entre ambos tipos de arte, mientras que otras únicamente han sido resguardadas como exposiciones temporales en el propio museo. Será hasta el año 2009 que el museo arriesgue una propuesta mucho más contundente para realizar un paralelismo entre ambos tipos de arte, la muestra se denominó *La invención de lo Cotidiano* la cual refiere al diálogo entre la colección del museo y obra de la fundación Jumex.

En Crudo (1998) fue una exposición gestada durante la dirección del museo a cargo de Graciela Reyes de Retana, quién pidió a Robert Littman –ex director del extinto Centro Cultural/ Arte Contemporáneo de Televisa- montara una exposición que tuviese un tinte provocador dentro de algunas salas derruidas aledañas al museo, que formaban parte de Telecomunicaciones y recientemente habían sido destinadas al uso del museo. James Oles, hace referencia al ambiente bajo el que se desarrollo dicha muestra:

En crudo, incluyó las obras de varios artistas mexicanos jóvenes, entre ellos Abraham Cruz Villegas y Silvia Gruner, a quienes se les solicitó entablar un diálogo con la colección permanente (...) Las piezas más memorables presentadas en estos espléndidos y amplios espacios “crudos”- posteriormente restituidos a su gloria porfiriana- fueron las fotografías de la serie “Empleado del mes, de Miguel Calderón, donde los trabajadores del MUNAL, posan un imitando las famosas obras académicas exhibidas en las galerías de la planta alta.”⁵¹



Miguel Calderón. *Empleado del Mes*. no. 4 1998. Galería Kurimanzutto.
Anónimo. *El buen pastor*. Siglo XVIII. Museo Nacional de Arte, INBA.
Tomado del Catálogo *La invención de lo cotidiano*. MUNAL, INBA. Fundación Jumex. México. 2009

⁵¹ Oles James. *op.cit.*, p. 69

De hecho la vocación del MUNAL se replanteó específicamente a finales de los noventa para incorporar “expresiones artísticas modernas no necesariamente circunscritas a la Escuela Mexicana de Pintura y permitir un posible diálogo del arte contemporáneo vinculado estética o temáticamente a su acervo. A partir de esta cambio de vocación, el museo siguió con la presentación de *El cuerpo aludido. Anatomías y construcciones* (1998) proyecto diseñado por Karen Cordero, la cuál tomó como reflexión los periodos plásticos del siglo XVI al XX sobre la investigación constituida por los creadores respecto al cuerpo humano cómo una reflexión existencial y de identidad, así como la evolución de las características del proceso figurativo de este tema en México. El proyecto hace una revisión de la plástica sobre este fenómeno desde la llegada de los españoles al presente con obras escultóricas, fotográficas, pictóricas, material filmico, instalación y arte objeto. Por el lado contemporáneo participaron autores como Pedro Valtierra, Daniel Lezama, Francisco Toledo, Silvia Gruner, Gerardo Suter, Tatiana Parceró, entre otros; mientras que por el lado clásico se encontraban Miguel Cabrera, Juan Cordero, Cristóbal de Villalpando, Baltasar de Echave Ibía, por citar algunos. En la introducción del catálogo de la exposición, Karen Cordero manifiesta la ruta que tomo el proyecto para su museización:

*Analizar la representación y la alusión visual, espacial y conceptual al cuerpo en México de la Colonia al siglo XX, y las formas en que los límites, los alcances, y las características particulares de estas representaciones se constituyen en términos discursivos y se relacionan con elementos estéticos, científicos, legales, religiosos, morales, sociales y psicológicos.*⁵²

De las otras dos exposiciones *Texturas, tonalidades y resonancias latinoamericanas. Una lectura de la colección Femsá* (2001), *Lugar (es): la urbe y lo contemporáneo. Acervo artístico Fundación Televisa.* (2002), su apuesta fue menos complicada y únicamente consistieron en revisiones de las colecciones privadas de arte contemporáneo, de las cuáles ninguna se involucró con la colección permanente. Sin embargo llama la atención la sugerente comparación de su presentación dentro de un museo con las características del MUNAL, ya que aunque no se encontraban cara a cara ambos tipos de arte, la experiencia que propiciaba ver primero un tipo de arte y luego otro, cada uno instaurado dentro de su propio contexto y tiempo, redujo las distancias conceptuales, semánticas, y pragmáticas entre ambos tipos de arte.

⁵² Cordero Karen. Introducción al Catálogo de la exposición. *El cuerpo aludido. Anatomías y construcciones. México, siglos XVI, XX.* CONACULTA. Patronato del Museo Nacional de Arte, A.C. México, 1998. p. 21

De las exposiciones realizadas dentro del MUNAL, la que considero más sustancial es *La invención de lo cotidiano*, ya que me parece más valiosa como práctica discursiva. El ejercicio en sí permitió hacer un estudio comparativo sobre la estética y semántica de ambos tipos de arte a través de la función formal de sus características para generar una experiencia específica en el espectador, este proceso fue posible debido a que ambos tipos de arte fueron confrontados dentro de una sala “neutra” del museo, lo que permitió encontrarse con los distintos objetos unos frente a otros, y que privilegió su revisión desde su pureza formal y conceptual, sin prejuicios de contextos o fantasmas históricos.

Al mismo tiempo, la homogeneidad que produce el museo en los objetos, provocó más preguntas que respuestas sobre los cánones del arte y las prácticas de los creadores a través de los siglos, el museo se transformó en una ilusión, una clase de palimpsesto donde parecían transcribirse las obras y los creadores de diversas épocas dentro de un solo tejido, a la vez que sus particularidades resaltaban y podían ser leídas de forma independiente.

La exposición tomó como título -así como pretexto para la realización del guión curatorial- la obra del filósofo francés Michel de Certeau (1925-1986), donde se plantea como el hombre ordinario inventa estrategias de resistencia para poder sustrarse a la organización social dominante, que ha sido fabricada totalmente para él, el sitio que se le ha asignado, el papel que tiene que desempeñar, la forma en que debe consumir, etc. También explora las “maneras de hacer” que constituyen las mil prácticas a través de las cuales los usuarios se reapropian del espacio organizado por los técnicos de la producción sociocultural.⁵³ Frederick Bonnet, refiere a la obra de Certeau, para generar un paralelismo con la creación de los artistas como una forma de resistencia que ha sido plasmada en la exposición:

*Aunque el objetivo de esta exposición no es fungir como una ilustración de la obra y las tesis de Certeau, sí la cita en varias ocasiones, sobretudo cuando alude a las estrategias de resistencia contra las normas establecidas ideadas por los artistas. Al retomar el título del autor, así pues, la meta principal ha sido apegarse a la idea de “invención” tanto en las prácticas como en el análisis.*⁵⁴

⁵³ De Certeau Michel. *La invención de lo cotidiano I. Artes de Hacer*. Universidad Iberoamericana, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente. México. 2000

⁵⁴ Bonnet Frédéric. *La imagen cotidiana: visiones e invenciones*. Publicado en el Catálogo de la exposición *La invención de lo cotidiano*. op.cit., p.43



Obra de Ramón Alva de la Canal. *Cerros de Guerrero*, 1920.
Obra de Gabriel Orozco. *Extensión de Reflejo*, 1992.
Tomado del Catálogo *La invención de lo cotidiano*. MUNAL, INBA. Fundación
Jumex. México. 2009

Finalmente dentro de este breve recorrido por el cambio de “vocación” que han propiciado algunos museos mexicanos con el fin de instaurar sus colecciones hacia una proyección global respecto a otros espacios museísticos del mundo, quisiera referir nuevamente al Museo Amparo en la ciudad de Puebla, que como lo mencioné anteriormente, se encuentra a la cabeza de los museos del país, respecto a la exhibición de las distintas épocas artísticas. El museo Amparo es además el primer museo en México en contar con un programa de residencias artísticas, que pretende a largo plazo y a través de su programa denominado Amparo contemporáneo, invitar a un grupo de artistas de distintas vocaciones con la intención de generar una producción a partir de las colecciones del museo. Dicho programa iniciado en 2009 con la presencia del artista Carlos Amoraless, consistió en un proyecto ex profeso a partir de la colección prehispánica del museo. El resultado de este ejercicio de Amoraless, fue presentado en 2010 bajo el nombre de *Vivir por fuera de la casa de uno*:

Según comenta el artista, la invitación provocó en él un cuestionamiento sobre su propio lenguaje plástico. La confrontación con el pasado histórico nacional y las retóricas de su presentación institucional dieron lugar a una serie de aforismos utilizados por el artista para plantearse una lectura contemporánea de la colección prehispánica, que generó la creación de cuatro nuevas obras que funcionan en sinergia utilizando como polos dos películas cortas: La hora nacional (a color y con sonido), presenta una reflexión sobre el acervo prehispánico, planteando una ruptura radical con la interpretación institucional de México, y Herramientas de trabajo (muda, en blanco y negro), es una animación en forma de deconstrucción del Archivo líquido y de su metodología. Se presentan además: El estudio por la ventana, graffiti realizado utilizando las plantillas diseñadas por el artista para el Archivo líquido, e Incorruptibles, escultura que sintetiza

la fusión formal de cierto estilo maya con la obra gráfica del artista. Ambas piezas se despliegan a lo largo de los muros y el suelo de las salas de exposiciones temporales del Museo Amparo, entre los dos polos filmicos.⁵⁵



Vista de la exposición *Vivir por fuera de la casa de uno de Carlos Amorales. Incorruptibles*, 2010. Esculturas de aluminio fundido. Medidas variables. Museo Amparo. 2010. tomado de: www.museoamparo.com. 26 de agosto de 2011 <http://www.museoamparo.com/Exposiciones/Amorales/dialogos.html>

⁵⁵ Tomado de la página web del museo: www.museoamparo.com. 26 de agosto de 2011 <http://www.museoamparo.com/Exposiciones/Amorales/dialogos.html>

CAPÍTULO 2.1

El papel de la Fotografía en una nueva visión del museo y la obra de arte

Pero la fotografía no sólo asegura la admisión de objetos, fragmentos de objetos, detalles, etc., en el museo, sino que es también un instrumento organizador que reduce la heterogeneidad, incluso ahora más vasta, a una sola similitud perfecta.

Douglas Crimp. *Sobre las ruinas del museo.*

De la placa fotográfica, por ejemplo, son posibles muchas copias; preguntarse por la copia auténtica no tendría sentido alguno.

Walter Benjamin. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica.*

La fotografía desde sus inicios en el siglo XIX esta cargada de diversos significantes y se ha encargado de una transformación histórica, no solo por su poder de reproducción, sino al proclamar la muerte del arte moderno con su ingreso al museo como bien señala Douglas Crimp, donde tuvo que dismantelar otras formas de entender la fotografía para lograr su inserción dentro del mismo en categoría de arte, a su vez puede considerarse dentro de la posmodernidad como una herramienta poderosa para criticar la noción de “autenticidad” y los mecanismos de inserción, distribución y presentación del arte dentro del museo, así como del propio museo.

Dentro de este capítulo trataré de definir los rasgos de esta problemática y sus mecanismos, en los cuales la fotografía aparece junto a las artes como la pintura y la escultura, a su vez que homóloga los objetos colocados dentro del museo brindando una nueva realidad virtual a la que refiriera André Maulraux en 1954. La intención es asimilar cómo la fotografía ha transformado nuestro grado de conciencia sobre el arte, Walter Benjamín definió adecuadamente este proceso: “*Nunca antes las obras de arte pudieron ser reproducidas técnicamente en una medida tan grande y con un alcance tan amplio como pueden serlo hoy*”.¹

Entonces, si la fotografía reproduce el arte a escalas insospechadas, mi prioridad es dar cabida a la reflexión sobre el valor de la reproducción que actualiza y trasciende los paradigmas del arte y el museo. Partiendo de planteamientos meramente

¹ Benjamin Walter. *op.cit.*, p. 61

contemporáneos serán los propios fotógrafos desde sus distintas preocupaciones de trabajo, los que nos presenten bodegas y salas de museos de Historia Natural, de objetos antropológicos y principalmente de arte, como ofertas actuales sobre el pasado. Un aplicación vital y constante contra la idea de la Heterotopía o el objeto de museo como objeto arqueológico de Foucault, y la de mausoleo de Adorno, que he citado en el capítulo anterior.

La fotografía en el Museo

Del mismo modo que a finales del siglo XVIII y principios del XIX, cuando la pintura y la escultura fueron arrebatadas de las iglesias y palacios de Europa y consignadas a los museos, adquirieron una nueva autonomía relevadas de sus antiguas funciones, la fotografía adquiere ahora su propia autonomía al entrar a su vez al museo.

Douglas Crimp. *Del museo a la biblioteca.*

Prácticamente la fotografía se ha convertido en un museo virtual que explora, clasifica, interpreta y comparte la información atesorada sobre el arte. Esta idea representa el espíritu del *museo imaginario de André Maulraux*, donde la fotografía como reproducción, ha generado un “arte ficticio”, que nos invita a revelar nuevas perspectivas sobre los objetos y les impone una nueva jerarquía. Será la fotografía la que sustituirá a los originales creando una colección de las obras de arte del mundo.

Por su parte los museos encargados de atesorar la historia del hombre desde las diversas prácticas, estudios y objetos, se han servido de la imagen fotográfica desde los inicios de la misma, con la intención de clasificar y desplazar sus colecciones hacia otros territorios acercándolas a todo tipo de público, un proceso cubierto anteriormente por el grabado y la pintura. En realidad en un inicio los museos utilizaron la fotografía por su capacidad de reproducción, economía, y con la intención de mostrar fenómenos vinculados a la ciencia, así como gabinetes de especímenes que serían mucho más baratos de adquirir en reproducción que mediante la obtención de originales. En realidad muy pocos museos al principio contaban con objetos originales y de culto, por lo general en el siglo XIX estos mostraban reproducciones de obras de arte de otros museos, este fenómeno no tenía gran trascendencia en la época ya que como apunta Laura González la valoración del carácter original de los objetos se dará más tarde, entre finales del siglo XIX y principios del XX , cuando “*se genere una conciencia de la “autonomía del arte” con la teoría y la crítica moderna*”.²

² González Flores Laura . *El museo de fotografía como heterotopía: apuntes sobre una paradoja. op.cit.*, p.92

Al día de hoy no extraña encontrar museos principalmente locales, que exhiben la mayor parte de objetos y pinturas mediante la reproducción fotográfica. Asombra la manera en que en algunos museos incluso operan sin ningún original y es la propia comunidad la que dota de valor a las reproducciones con la intención de preservar la memoria de personajes ilustres, objetos valiosos y sagrados; lo que realmente importa es lo que las copias representan para dicha comunidad.

Esta tradición de reproducir objetos puede rastrearse a inicios del siglo XIX. Por ejemplo “*Uno de los primeros proyectos fotográficos del Museo de South Kensington, fue el hacer copias del Museo del Louvre*”.³ El museo Kensington, fue nombrado en 1900 como Victoria and Albert Museum, y desde sus inicios fue uno de los primeros museos que compraron y distribuyeron fotografía en el mundo, el caso del Museo Kensington es relevante dentro de la historia de la fotografía hacia su camino a las artes, ya que desde 1850 hasta 1960 presenta exposiciones de fotografías, contrata a fotógrafos profesionales para la reproducción de las mismas, y entre otros proyectos más, genera una primera colección de fotografías. Todo esto proceso se encontró a cargo de Henri Cole, quién también organizó la primera exposición que muestra fotografías dentro del Palacio de Cristal en 1852, y será esta exposición internacional la primera en presentar fotografías junto a pinturas y litografías.

A partir de 1854, Cole nombra a un fotógrafo titular del museo para reproducir todas las muestras del museo, y es en ese mismo periodo que establece las bases para la conformación de una colección de fotografía artística, entre las que destacan “*desnudos, naturalezas muertas, paisajes, obras de arquitectura, y escenas de genero*”.⁴ En 1858, Cole organiza la primera muestra de fotografías dentro de un museo, que incluía la muestra Photographic Society of London y la de Société française de photographie. Pero una de sus innovaciones más significativas fue cuando en 1868 compro un conjunto de ochenta obras a Julia Margaret Cameron y pone a su disposición una habitación dentro del museo con la intención de la que fotógrafa la convirtiera en un estudio de retrato. “*Cameron se convierte- a riesgo de cometer un ligero anacronismo- en la primera fotógrafa con residencia en un museo*”.⁵ Este será el antecedente directo que tomarán como modelos otros museos (la posmodernidad da cuenta de ello) donde

³ *Ibid.*, p.92

⁴ Haworth-Booth Mark. *Londres, Victoria and Albert Museum. Resituar la fotografía*. En Valérie Picaude. *La confusión de los géneros en fotografía*. editorial Gustavo Gili. Barcelona, 2004.p.87

⁵ *Ibid.*, p.89

un trabajo en conjunto entre artistas y operadores del museo cumple la función no solo de regenerar las el discurso de las colecciones del museo, sino de enriquecer su acervo mediante la adquisición de las nuevas obras realizadas por los creadores.

De la ardua labor iniciada por Cole en 1850 se rescatan diversos procesos de democratización de la fotografía - a pesar de que en 1930 se privilegia a la fotografía entendida como documento- y será en el transcurso del siglo que se incrementará el acervo del Victoria and Albert Museum con obras de fotógrafos y artistas como Cartier-Bresson. Atget, Man Ray, Ansel Adams, Los Becher, Baldessari y Ed Ruscha por citar algunos.

Esta primera etapa de la fotografía y su integración al museo, fundada en los inicios del Victoria and Albert Museum, serán los cimientos con los que después museos como el Museo de Arte Moderno y la Biblioteca Pública de New York modelarán más firmemente el lugar de la fotografía como un arte autónomo que pueda ser exhibido dentro de las salas del museo.

Una vez que sea instaurada la fotografía con todas las de la ley dentro del museo como arte autónomo, en la posmodernidad el medio se convirtiera en una herramienta idónea para la revisión y crítica del arte, y más importante aún, se utilizará para hacer una crítica del museo desde la imagen del museo, al mismo tiempo que será mostrada dentro del mismo. Pero antes de llegar a esa parte, la fotografía tendrá que pasar primero por una serie de circunstancias que permitieran su ingreso al museo como un arte autónomo, y es que desde sus inicios con su derivada reproducción de objetos infinitos idénticos, generó un choque contra las normas institucionales que privilegiaban a otras artes como la pintura y la escultura por ser consideradas como un gesto personal del artista (subjetividad), además de ser un producto realizado por la mano del artista. Bien lo apunta Jhon Szarkowsky quien fue director del departamento de fotografía del MOMA en 1962 “*Las pinturas se hacían...pero las fotografías, como suele decirse coloquialmente se toman*”⁶, la fotografía no se basa en la síntesis, sino en la selección. En realidad esta problemática de la fotografía para definirla como un medio artístico estuvo atrincherada en la idea de su objetividad, relacionada a la ciencia:

⁶ Szarkowsky Jhon citado en Crimp Douglas. *Del museo a la biblioteca*, en *Indiferencia y singularidad*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 2003.p 41

Desde los inicios de la fotografía ha sido complicado definir su naturaleza debido a su simultánea pertenencia a paradigmas que se consideran contradictorios en nuestra cultura: el Arte y la Ciencia. Mientras que, por un lado, se pensaba que era el medio ideal para constatar la realidad (ciencia = objetividad, documentación) por otro lado resultaba evidente que la fotografía era un medio de representación más para crear o construir imágenes (arte= subjetividad, expresión). Esta doble naturaleza del medio fotográfico tendrá su eco en la entrada del medio a los museos: las imágenes fotográficas servirán tanto para reproducir objetos y documentar hechos científicos como para constituir, por sí mismas, colecciones como obras artísticas.⁷

La mayor parte de las fotografías que adquirirán los museos tendrán su origen en diversos archivos públicos “*Por el mero traslado del museo de arte de las antiguas colecciones de ciencia y tecnología, archivos públicos o bibliotecas, las fotografías adquieren un “aura” artística*”.⁸ Cabe comentar aquí el desplazamiento de los libros que contenían originales fotográficos pertenecientes a la Biblioteca Pública de New York, y que gracias al estudio e investigación de Julia Van Haften serán reclasificados ya no con respecto a al tema que ilustra el libro sino con base al nombre del autor. Para Douglas Crimp, el que esto fuese posible, fue debido a que se tuvo que desojar literalmente los libros para enmarcar los originales fotográficos y colocarlos dentro del museo.

En realidad ha sido el MOMA a lo largo de siglo y medio el que se ha encargado de vislumbrar nuestro principal entendimiento de la fotografía, a través de sus exposiciones y publicaciones generadas por su departamento de fotografía, el cuál como lo comenta Crimp fue “*el primer departamento de estas características inaugurado en un museo de arte*”⁹, contando además con la dirección del fotógrafo Ansel Adams. Las operaciones del MOMA se relacionaron en el principio con las ideas de Walter Benjamin sobre un “aura” del arte tradicional, fue entonces que el fotógrafo común y corriente paso a convertirse en un artista creativo. Benjamín vio en la fotografía una oportunidad para transformar radicalmente las funciones del arte tradicional, rescatar al arte de sus “limitaciones culturales”, el arte que antes era único daba paso a su universalidad, para Benjamín la fotografía había derribado la concepción del arte tradicional. Sin embargo

⁷ González Flores Laura .*op.cit.*, p.91

⁸ Haworth-Booth Mark en González Flores Laura . *Ibid.*,p.93.

⁹ Crimp Douglas. *op.cit.*, p. 38

como señala Christopher Phillips la fotografía “*ha en cambio sido sujeta a la mirada transfiguradora del guardián institucional del arte: el museo*”.¹⁰

Desde la inauguración del MOMA en 1929 la fotografía obtuvo reconocimiento en el museo como una rama del arte moderno, según apunta Phillips, pero no será sino hasta 1936 que el nuevo director de fotografía Beaumont Newhall, se encargue de hablar de los intereses del museo. La exposición organizada en el MOMA por Newhall “*Photography 1839-1937*” es considerada como el paso sustancial de la fotografía en su aceptación como un arte digno de museo. Considero importante destacar que en esos años también hay un factor paralelo a las exposiciones organizadas por Newhall dentro del MOMA, y que será importante en la construcción del museo de arte como una institución eficaz en la legitimación de discursos estéticos, entre los que se encontrará la fotografía, y que Según Phillips, será una diferencia notable entre los museos de arte y los de Historia o de Ciencia:

*En ese momento, el papel educativo de los museos de arte se había distinguido claramente del papel de los museos de historia o de la ciencia. Más que facilitar una información útil o instrucción técnica, el museo de arte se dedicaba cada vez más a ofrecer la posibilidad de “gozar, no de conocer”. Es decir, empezaba a servir como vademécum de la apreciación estética; se convertiría en la tesorería de los monumentos de arte “eternos”, el garante de la tradición continua del arte.*¹¹

Newhall retomó estos enfoques de sofisticación del museo de arte brindando un refinamiento a las exposiciones exhibidas dentro del MOMA, amplió la investigación y la creación de las colecciones lo que permitió al museo su reputación dentro del circuito de los museos. En la exposición *Photography 1839-1937*, Newhall no pretendió generar una exposición que monumentalizará a la fotografía desde su cercanía con las bellas artes, por el contrario intentó mostrarla desde su pluralidad de discursos, fotografía de prensa, astronómica, creativa, etc., así como en su diversidad de técnicas, esto era un intento por mostrar el desarrollo de las técnicas fotográficas. El interés de Newhall al realizar esta exposición era la de “*diferenciar a la fotografía de las otras artes vecinas como la pintura que debían ser juzgadas mayormente a través de sus consecuencias estéticas*”.¹²

¹⁰ Phillips Christopher. *El tribunal de la fotografía*, en *Indiferencia y singularidad*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 2003.p 57

¹¹ *Ibid.*, p.58

¹² *Ibid.*, p.80

Fue en la década de los cuarenta cuando el MOMA comienza a mostrar exhibiciones donde se hacía referencia a los grandes fotógrafos como Weston y Strand, así como a jóvenes fotógrafos como Eliot Porter, Henri Cartier-Bresson y Helen Levitt. En ese momento al igual que los grabados, las fotografías se colocaban con vidrio, se les daba un estatus como objetos de admiración igual que sucedía con los dibujos. En algún momento Newhall comienza a visualizar la fotografía desde la idea de la copia única, a pesar de ser reproducible, sí podía contener determinadas características de impresión y formales que podían denotar la subjetividad del artista:

De entre la prodigiosa producción de los últimos cien años, relativamente pocas grandes fotografías han sobrevivido, fotografías que son expresiones personales de las emociones de sus creadores, fotografías que han hecho un uso completo de las características inherentes del medio fotográfico. Esas fotografías que se conservan son, en el sentido más amplio de la palabra, obras de arte.¹³

Sin embargo Newhall será destituido de su cargo debido a que el museo parecía estar en desacuerdo de que la fotografía se mostrara más cerca de la concepción del arte, su intento fue fallido al tratar de revindicar a la fotografía como arte desde sus propias cualidades ópticas y técnicas, además el museo alegaba que con sus exposiciones no lograba despertar un interés popular por el medio.

En su lugar se nombró a Edward Steichen para dirigir el departamento de fotografía en 1947, quien mientras estuvo a cargo del departamento dirigió la fotografía hacia el uso ilustrativo de la fotografía, cambió el rumbo de Newhall donde las fotografías eran percibidas dentro de un grupo más selecto de conocedores, a las grandes masas de gente. El uso de la fotografía dentro del museo, por parte de Steichen propuso al museo utilizar fotografías mas allá de su mera apreciación estética, brindando a la par un sentido de fuerza, mediante sus contenidos de guerra, de interés social, lo que generó una mayor afluencia al museo. Dentro de su labor en el museo realizará exposiciones de grandes dimensiones, donde la fotografía será presentada mediante ampliaciones separadas, sin firmas de autor, haciendo alusión a técnicas dramáticas como las del cine y la revista Life. La postura de Steichen está clara “no es el tema, sino el medio que permite representar gráficamente los grandes logros y los grandes momentos.”¹⁴

¹³ Newhall citado en Phillips. *Ibid.*, p.64

¹⁴ *Ibid.*, p.70

Una de las principales muestras realizadas por Steichen fue *The family of men*, dicha exposición fue realizada con fotografías de distintos autores del mundo, donde literalmente se arranco a la fotografía de sus contextos originales, se alteraron sus pies de foto, se colocaron sin nombre, se reimprimieron; esta exposición es sin duda un ejemplo de la idea que tenía Steichen, la de la desaparición del autor y la atención hacia la copia de calidad, es decir anotaciones contrarias a las de Newhall. El museo es convertido en el orquestador del significado de la fotografía:

En una época en que la mayoría de los museos de arte norteamericanos seguían pensando que la fotografía estaba al margen de las bellas artes, un curioso conjunto de circunstancias permitió a Steichen convertir el MOMA en el árbitro institucional indiscutible de todo el abanico de la práctica fotográfica. Al disolver las categorías a través de las cuales Newhall había tratado de separar a la fotografía como arte de las otras aplicaciones del medio, Steichen minaba toda la noción de “valor cultural” de la copia de calidad.¹⁵

Posteriormente Steichen, cederá su lugar a Jhon Szarkowski como su sucesor dentro del departamento del museo, después de que la fotografía ganó para el museo una publicidad popular así como para Steichen, estas exposiciones abarrotadas, frías convertidas casi en murales, terminaron por reducirse nuevamente bajo el mandato de Szarkowski a lo que años antes había propuesto Newhall, en marcos de madera, tamaño estándar y cristal encima, es decir al estilo de las bellas artes, “*es fácil deducir que el museo había desempolvado y revivido con urgencia las reivindicaciones del “valor cultural” de la fotografía*”.¹⁶

Este valor cultural propuesto por Benjamin, refería a la presencia única manifestada en el aura de la obra, así como la singularidad del objeto de arte valioso, por esto llama la atención los cambios tan opuestos a los que se sometió a la fotografía durante el trabajo de Steichen y posteriormente con Szarkowski. Como bien lo señale anteriormente es claro que el museo (en este caso el MOMA), fue el que se encargó de posicionar y dictaminar los procesos autónomos de la fotografía como un arte autónomo.

Por su puesto lo que Szarkowski intentaba era proponer su propio modelo para instaurar a la fotografía y redefinir su naturaleza estética brindándole un rumbo autónomo, que no repitiera el modelo de Newhall de presentar a la fotografía como un arte alejado más o menos de sus propias condiciones como medio.

¹⁵ *op.cit.*,p.76

¹⁶ *Ibid.*, p77

Durante el periodo de trabajo de Szarkowski en el departamento de fotografía del MOMA realizó una exposición a Ansel Adams, un homenaje a este autor pionero y fundador del departamento, a la par que se presentaba la exposición *Art of the Twenties* como parte de la celebración por los cuarenta años de existencia del museo. Para Szarkowski era claro que el proceso fotográfico no era la “síntesis”, sino la “elección”, “*Es precisamente en esta distinción -entre hacer y tomar- donde se dice que reside la diferencia ontológica entre pintura y fotografía*”.¹⁷ Mientras que para Adams “Hacer” una foto “implica una resonancia creativa esencial para una expresión profunda.

Ambos pensamientos el de Szarkowski y el de Adams no eran tan opuestos, ya que en ambos casos existe una especie de fe por la subjetividad del artista, para Adams la fotografía es la “*expresión de lo que uno siente hacia la vida en su conjunto*”, mientras que para Sarkowski un artista busca “*estructuras en las que simplificar su sentido de la realidad de la vida.*”

Anoto estos dos pensamientos, por un lado el de Zarkowski y por el otro de Adams, por que Douglas Crimp, refiere a esta comprensión de la fotografía como medio de subjetividad, donde se interpreta a la misma ontológicamente, y será entonces donde se invente una postura moderna, que terminará por coronar a la fotografía en su ingreso al museo como arte:

*Adams y Szarkowski inventan una postura fundamentalmente moderna, reproduciendo en casi todos los aspectos las teorías de autonomía moderna articuladas tiempo atrás en este siglo para la pintura. De esta manera, ignoran la pluralidad de discursos en los que ha participado la fotografía. Todo lo que ha determinado su práctica múltiple es marginado en favor de la fotografía en sí. Reorganizada de este modo, la fotografía esta lista para ser introducida en un nuevo mercado y para acabar albergado en el museo.*¹⁸

Entonces la fotografía entendida desde el sentido ontológico como la plantean Szarkowski y Adams convierte la fotografía en un medio moderno en el sentido de la modernidad señalada por Clement Greenberg, una forma de arte que según Crimp, “*puede distinguirse por sus cualidades esenciales de todas las demás formas de arte*”.¹⁹

Pero para que esta autonomía de la fotografía sea posible, tendrá que ser arrancada literalmente de sus antiguas funciones para ser colocada dentro del museo bajo una

¹⁷ Crimp Douglas. *op.cit.*, p.41.

¹⁸ *Ibid.*, p.43.

¹⁹ *Ibid.*, p.44.

nueva función, una nueva interpretación estética. Aquí vale la pena mencionar de nuevo el ejemplo de Julia Van Haafte, sobre la *New York Public Library*, donde los libros estaban clasificados con respecto a los distintos temas, castillos, ruinas, América central, etc., nunca habían sido clasificados desde la perspectiva de la fotografía. Fue gracias a la paciencia de Van Haafte que se organizó en la biblioteca una exposición con todo este material, y fue durante la misma que el precio de las fotografías comenzaron a dispararse en el mercado. A partir de este proceso la biblioteca construyó un departamento que se denominará “Arte, Obra Gráfica y Fotografía”.

Este proceso es importante por que marca la transición hacia el nuevo valor que se le atribuye a los artistas que hicieron las fotografías. Lo que antes era la América precolombina ahora será Désiré Charnay, el caballo en movimiento será Edward Muybriddge, lo que antes era Egipto ahora es Du Camp o Beato:

Los libros sobre Egipto serán literalmente deshojados para poder enmarcar y exhibir las fotografías de Francis Rith en las paredes de los museos. Una vez allí, las fotografías no volverán a ser las mismas. Si antes habríamos mirado las fotos de Cartier- Bresson en busca de información sobre la revolución china o la guerra civil española, ahora sólo las miraremos buscando qué pueden decirnos del estilo de expresión del artista que las hizo.²⁰

Pero con la entrada de la fotografía al museo, también ocurre otra cosa, la foto ya no será útil a otras prácticas discursivas como la documentación, evidencia, ilustración, reportaje, etc., el campo plural de la fotografía se reduce a única estética globalizadora. Y otro factor será determinante dentro de este proceso, se realizará la muerte de la modernidad, por que Douglas Crimp refiere a este proceso “*Cuando hablo de síntomas de la muerte de la modernidad, me refiero a la entrada de la Fotografía en el museo a gran escala, su revaluación según la epistemología de la modernidad, a su nuevo estatus como arte autónomo. Por que la fotografía no es autónoma, y no es, en el sentido moderno un arte*”.²¹

Sin embargo en la posmodernidad la fotografía no queda exenta de discusiones sobre los problemas centrales de su estatuto como forma artística y de su integración a las bellas artes y la alta cultura. Según Craig Owens el discurso de la posmodernidad fue un debate sobre la fotografía. La teoría se volcó hacia la reflexión de la fotografía en

²⁰ *Ibid.*,p.45

²¹ *Ibid.*,p.46.

termino de sus múltiples copias, las posturas de ningún rasgo de originalidad en el original, y a su vez a la muerte del autor.

Para Jorge Ribalta, en su ensayo *Para una cartografía de la actividad fotográfica posmoderna*, quien mejor describe la postura de la fotografía dentro del debate posmoderno es Linda Hutcheon, quien sugiere una división de la postura de la fotografía en dos términos embarcados dentro de una paradoja, por un lado la fotografía entendida como objeto artístico y por el otro como parte de la cultura de masas:

La fotografía puede ser el vehículo posmoderno perfecto, en tanto que se basa en una serie de paradojas que encajan con las paradojas particulares de la posmodernidad. Por ejemplo, la fotografía puede ser vista como el perfecto simulacro industrial de Baudrillard: por definición está orientada hacia la copia y la duplicación infinita. A pesar de su canonización como arte por el MOMA(...) la fotografía artística debe confrontar diariamente el hecho de que también las fotografías están también por todas partes en la cultura de masas, desde la publicidad y las revistas hasta el álbum familiar. Y su misma instrumentalidad (...) parece contradecir la visión formalista de la fotografía como obra de arte autónoma.²²

Pero mientras la fotografía es el centro de la discusión de la posmodernidad, se concretarán otra serie de cambios que permitirán ir definiendo a la fotografía desde otros usos y funciones, que por ende explicaran su legitimación como arte, además de las que he planteado anteriormente. Por ejemplo, es en los años setenta que la fotografía es utilizada por los artistas conceptuales y de performance como un documento de sus obras efímeras, este proceso señala a la fotografía dentro de la escena artística neoyorquina. Este proceso se sumó a un grupo de circunstancias negativas dentro de la escena del arte, en el que el mercado requería de nuevos estímulos. Martha Rosler refiere que “*A principios de los setenta, la carencia de un nuevo estilo artístico establecido, los precios exorbitantes de las obras de arte tradicionales, el debilitamiento del dominio de los críticos modernos, y la consiguiente incertidumbre de las galerías comerciales contribuyeron a dirigir la atención hacia la fotografía como forma de arte.*”²³

Finalmente solo resta decir que a lo largo de sus más de 150 años, la fotografía sigue siendo objeto de estudio de investigadores, curadores filósofos, artistas, etc., tanto como objeto artístico, como un objeto cercano y funcional a la ciencia, y aunque al día de hoy,

²² Hutcheon Linda cita en Ribalta Jorge. *Para una cartografía de la actividad fotográfica de la posmodernidad*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona. 2004. p.16

²³ Rosler Martha citada en Ribalta Jorge. *Ibid.*,p.17

ya no es cuestionable su inserción en el museo como arte, no es tan fácil dilucidar la manera en que la fotografía se desempeña dentro de un circuito del arte que se renueva a sorprendente velocidad.

El museo en la fotografía

Al mismo tiempo que la fotografía aportaba una profusión de obras de arte a los artistas, la actitud de éstos cambiaba frente a la noción de obra de arte.

André Maulraux. *Las Voces del silencio. Visión del arte*

La fotografía conserva un momento en particular, como tal viene a parecer una metáfora del museo en el instinto de conservación del tiempo dentro de su propio marco.

James Putnam. *Art and Artifact, The museum as medium*

Tal parece que si en el siglo XIX la utilización de facsímiles sobre colecciones de museos fue un proceso que cambió la relación del espectador con los objetos originales: escala, colores, materia y volumen (ideas centrales del Museo Imaginario de André Maulraux) dicho proceso tenía mayor relación con una fotografía descriptiva y funcional sobre la lectura del museo y la obra de arte, que aunque si es importante como proceso para la transformación del “aura” que aborda Benjamín, no refiere estrechamente a la fotografía que en el presente refiere a los museos desde una nueva perspectiva y que se relaciona al círculo del arte que he referido antes (artistas, curadores, teóricos, etc.). Donde la misma es utilizada para revisar desde distintas aproximaciones la mutación del museo mediante la cultura contemporánea.

Un camino diferente se ha trazado hacia la comprensión del museo, cuando una fotografía sobre él mismo es realizada como una obra de arte, una pieza autónoma que desplaza los contenidos de ese espacio y se utiliza para cuestionar, parodiar, o legitimar nuevos discursos sobre las nociones de lo artístico o lo fotográfico. Tal es el caso de los distintos artistas de la lente que han tomado al museo como punto de reflexión, ampliando las posibilidades de entendimiento del pasado dentro de la cultura contemporánea.

Para entender las diversas posturas de estos fotógrafos, primero es necesario profundizar en un análisis sobre las herramientas de interpretación que la fotografía proporciona digamos que de una forma más “objetiva”, respecto a la construcción del imaginario del

museo. Empecemos por enunciar una cita de André Maulraux en su ya clásico escrito del *Museo Imaginario*, con la intención de esclarecer la transformación que proporciona la fotografía:

*Una fotografía en blanco y negro aproxima los objetos que representa con tal que tengan un cierto parentesco. Una tapicería, una miniatura, un cuadro, una escultura y un vitral medieval, que son objetos muy diferentes, reproducidos sobre una misma página se vuelven parientes. Han perdido su color, su materia (la escultura algo de su volumen), sus dimensiones. Han casi perdido su especificidad en beneficio de su estilo común.*²⁴



Gustave Le Gray: *The Salon of 1852*. The Metropolitan Museum of Art, 2000
Tomado de: www.metmuseum.org

Si seguimos esta idea de Maulraux encontramos que la fotografía reduce a la homogeneidad los objetos del museo, por lo que una vez que los distintos objetos son registrados, la reproducción les resta algunas de sus características intrínsecas; esta claro que estas obras no pueden ser las mismas, sin embargo nos dice Maulraux, que ganan una “sintonía”, un “estilo”. Para Antonio M. Battro, el museo imaginario representa también un cambio sustancial en los significados de los objetos una vez que se “falsea” las escalas. Battro retoma el ejemplo de Maulraux de colocar en un álbum fotográfico dos imágenes al mismo tamaño de dos piezas distintas con materiales diferidos:

²⁴ Maulraux André. *Las Voces del silencio. Visión del arte*. Emecé, Buenos Aires, 1956. p.11



Gustave Le Gray: *The Salon of 1852*. The Metropolitan Museum of Art, 2000
Tomado de: www.metmuseum.org

El museo imaginario es el lugar ideal para establecer estas relaciones insólitas, donde el estilo trasciende la forma y la materia. Ha dado lugar, como bien dice Maulraux, a un “arte ficticio”. Las consecuencias de una simple amplificación o reducción fotográfica son incalculables y a veces abren un nuevo estilo artístico. Cuando se “falsea la escala de las obras de arte encuentran nuevos nichos de significado.”²⁵

Dentro de las reflexiones de Battro sobre las “relaciones insólitas” creadas por el estilo, encuentro un eco de las ideas de James Putnam en su *museo como forma de arte*, donde el museo percibido en la realidad se convierte en un campo amplio que permite explorar las “relaciones insólitas” entre los distintos elementos que lo componen, cédulas, iluminación, colores, objetos, sujetos, etc., y que a pesar de ser elementos heterogéneos, con la fotografía se determina una nueva realidad, aunque ésta no pertenece más al museo, sino al autor, al fotógrafo que utiliza este espacio contenedor como una obra que permite revisar sus posibilidades para manifestar una búsqueda conceptual, formal, social, cultural, fenomenológica, lingüística o artística. En algunos casos el objeto artístico sufre una verdadera metamorfosis a través de la fotografía, la imagen nos invita a descubrir aquello que estaba implícito en el objeto pero oculto al ojo desnudo. El autor determina detrás de la cámara el desenlace que tendrá la imagen, y la manera en que desea proyectar cada relación insólita dada entre los elementos participantes del museo,

²⁵ Battro M. Antonio. *Del museo imaginario de Maulraux al museo virtual* www.byd.com.ar. 1999. 12 de agosto de 2011. p.4. <http://www.byd.com.ar/mv99sep4.htm>

decisión que tiene una implicación en la lectura de los objetos. La fotografía como apunta Putnam, se convierte en una metáfora sobre la propia función del museo, la de clasificar, conservar el tiempo, contener en un mismo instante distintas realidades, a esto añadido, el proceso de legitimar nuevos discursos sobre los objetos que registra.



Roger Fenton: *The third Graeco-Roman salón in artists's day, a photograph.* 1857, London, England
Tomado de: www.britishmuseum.org



Henri Cartier-Bresson: *Museum, Naples.* 1963
Tomado del libro: *Henri Cartier-Bresson. ¿De quién se trata?.* Lunwerg Editores, España, 2003

Quisiera ahora citar otro ejemplo que nos propone Maulraux en donde refiere al cambio de función que ha sufrido el objeto frente a las paredes del museo. Los objetos antes de ser interpretados como obras de arte, fueron la imagen de “algo”, el vestigio de alguna

“cosa”, “*El retrato ante todo ha dejado de ser el retrato de alguien.*”²⁶ Con este comentario se intuye la transformación que tiene el objeto al ser leído dentro de ambiente idóneo para su exhibición, aislado de su contexto pierde conexión con lo real, nuestra comprensión del objeto será más como una obra de arte que como un sujeto. Battro propone una interpretación sobre este cambio de función, y lo ejemplifica con la obra de La Gioconda de Leonardo Da Vinci:

Pero el espectador actual admira seguramente más la belleza de la pintura que la belleza de la Dama. No fue siempre así...

*El tema del cuadro, en esa época, seguía siendo más relevante que el valor del propio autor.*²⁷

En ambos ejemplos, el de Maulraux y Battro, el museo posibilita un cambio de jerarquía en los objetos, nos aleja de su entendimiento como contenido y se convierten en objetos estéticos y artísticos, pero si a esto añadimos la transferencia del museo y los objetos a la fotografía ¿que sucede?. Pienso que con el museo contenido en la fotografía (con el espíritu de crear una nueva obra) ocurre un proceso semejante al que refirió Battro; pero se realizará un doble cambio de jerarquía en la apreciación de los objetos. Ahora no será ni en el tema de los objetos, o sus autores, en quienes descansa lo relevante para el espectador; sino que la importancia estará dada en el propio autor de la fotografía y en la jerarquía que este venga a imponer sobre los contenidos del museo.

Otra metamorfosis que dota la fotografía a la obra de arte, proviene de aquello que Maulraux llamó “el fragmento”, dentro del cual surgen otras posibilidades de representación y reproducción de la obra. El fragmento tiene la virtud de señalar una arista, un trazo, un motivo, o un color. Respecto a este sentido sobresale el ejemplo de Sir Kenneth Clark director de la galería londinense, quién en 1938, realizó una selección de fotografías donde se contenían detalles de obras maestras de la pintura; cuadros que normalmente son apreciados como imagen unitaria. Estos fragmentos de las pinturas realizados por el departamento de fotografía de la galería, con un fin de investigación científica, propicio una reflexión sobre la manera en que leemos las obras de arte, como lo señalo el propio Clark:

Puede proporcionarnos un juego divertido; también tiene un significado importante. Significa que no miramos los cuadros con cuidado. Habría mucho que decir acerca del viejo método naive por

²⁶ Maulraux André. *op.cit.*, p. 12

²⁷ Battro M. Antonio. *op.cit.*, p. 1

*medio del cual la gente leía un cuadro como si se tratase de un libro. Nosotros, en nuestra ansiedad por evitar un acercamiento literario, a menudo nos concentramos con una rápida impresión sintética. Tal vez sea cierto que una obra de arte puede ser reconocida al instante, pero esto no agota sus potencialidades.*²⁸

El fragmento nos propone revisar más certeramente los rasgos de los objetos, o propone una visión subjetiva, en el caso que sea utilizada por el fotógrafo con fines artísticos; visión que se establece a partir de la del pintor o el escultor de la obra. En este caso sobresalen las fotografías del artista cubano Abelardo Morell, donde las pinturas de Hooper o Van Gogh, son reencuadradas por su cámara dislocando nuestros sentidos sobre las escenas contenidas. Con el uso del fragmento las posibilidades de lectura son infinitas:

En el museo imaginario se abre, en efecto, la posibilidad de jugar con las piezas del rompecabezas, con los elementos que nuestra imaginación ha querido desmenuzar en la obra de arte. Por definición, se trata de una intervención “no invasora” que no es dolorosa, que no toca si quiera al objeto. Por eso es bienvenida. Preserva el original.

*...En el museo imaginario los fragmentos se conservan y se recomponen.*²⁹

La congruencia creada por la Fotografía a partir de un grupo heterogéneo de fragmentos visuales de las obras, o de objetos, colores, y sujetos ubicados en el museo, los desplaza a una ficción que les proporciona un proceso de “sentido” y “valor”, argumento que recuerda al que describe Douglas Crimp, al mencionar la función del museo como un contenedor coherente de objetos unidos, que engrandece y destaca su aura de arte:

*La ficción que se crea mediante un desplazamiento metonímico repetido de los fragmentos por la totalidad, del objeto por la etiqueta, de series de objetos por series de etiquetas, puede aún producir una representación que es de alguna manera adecuada a un universo no lingüístico. Tal ficción resulta de una creencia acrítica en la idea de que ordenar y clasificar, esto es, la yuxtaposición espacial de fragmentos, puede producir una comprensión representacional del mundo. Si desaparece la ficción, no queda más en el Museum que “baratijas”, un montón de fragmentos de objetos sin sentido y valor que son incapaces de sustituirse a sí mismos ya sea metonímicamente por el original o metafóricamente por sus representaciones.*³⁰

Sin embargo, aunque la fotografía brinda un sistema “representacional” que une y proporciona coherencia a los objetos dentro de si misma, una vez insertada como parte

²⁸ Clark Kenneth citado en *Frente y Vuelta*. Revista Luna Córnea. número 23. México, 2000. p.179

²⁹ Battro M. Antonio. *op.cit.*, p. 6

³⁰ Eugenio Donato (1979) Citado por Crimp Douglas. *En las Ruinas del museo. op.cit.*, p.8

de los objetos del museo, provoca un quiebre en la interpretación del museo. Crimp hace una crítica respecto a la concepción de homogeneidad que plantea el *Museo imaginario* de Malraux:

Pero Malraux comete un error fatal al final de su Museo: admite en sus páginas la cosa precisa que había constituido su homogeneidad; eso es, por supuesto, la fotografía. En tanto la fotografía sea considerada simplemente como un vehículo mediante el cual los objetos de arte entraban al museo imaginario, se obtiene coherencia. Pero una vez la fotografía misma entra, como un objeto entre otros, la heterogeneidad se restablece en el núcleo mismo del museo; sus pretensiones de conocimiento se arruinan. Pues aún la fotografía no puede hipostasiar el estilo a partir de una fotografía.³¹

Finalmente la postura crítica de Crimp, nos pide hacer una revisión de conceptos y un análisis puntual sobre las diversas implicaciones generadas por las obras fotográficas que forman parte del arte colocado dentro del museo. Habrá también que analizar, que sucede cuando la imagen fotográfica colgada en las salas de un museo, es además la imagen planteada por el *Museo imaginario* de Malraux, la reproducción de diversos objetos del museo emparentados en una nueva y misma familia.

³¹ Crimp, Douglas. *Ibid.*, p. 10

Fotógrafos de Museos

La fotografía ha cambiado la manera de ver y de pensar las cosas: las fotografías se consideran verdaderas y los cuadros artificiales.

Gerhard Richter.

A lo largo de la historia de la fotografía los museos han formado parte de los lugares más documentados, creo que esto es debido a que los fotógrafos, encuentran en ellos las raíces de la historia, es nuestra obsesión el conmemorar a los muertos, monumentalizar el pasado para tener la posibilidad de revisarlo como un recordatorio de nuestra propia condición efímera. Como recuerda en una entrevista el fotógrafo Japonés Hiroshi Sugimoto “*Enterrar a los muertos y señalar el lugar de la tumba son los primeros indicadores de una cultura. Se les ha considerado como los primeros actos artísticos, o el primer signo de actividad cultural y el verdadero comienzo de la religión*”.³² No es casualidad que encontremos una similitud de las palabras de Sugimoto con las del filósofo francés Régis Debray sobre que la imagen surge de las tumbas, como un tipo de rechazo a la nada, para Debray “*las sepulturas de los grandes, fueron nuestros primeros museos*”.³³

Aunque sería muy interesante hacer una revisión cronológica sobre la manera en que los diversos fotógrafos han transitado por el museo para hacer sus propias revisiones al respecto, será imposible inspeccionarlo aquí debido a la bastedad del tema, por lo que en este apartado me limitare a hacer un recuento de los fotógrafos contemporáneos más destacados dentro de esta labor. He tratado de señalar autores de distintas latitudes con la intención de mostrar un panorama general sobre la transformación del museo a partir de las distintas praxis en la fotografía.

Pienso en las imágenes de múltiples fotógrafos que han utilizado la fotografía como un soporte contemporáneo para verter el entendimiento sobre la sociedad, lo artístico, y cultural, mediante la revisión de salas de museos, así como para referir su postura frente a estos fenómenos o respecto al museo mismo. Este proceso de transformación del

³² Bashkoff Tracey. *La exactitud del mundo: una conversación con Hiroshi Sugimoto*. Revista Luna Córnea. número 23. México, 2000. p.44

³³ Régis Debray. *Vida y muerte de la imagen*. Ediciones Paidós. México. p.20

museo mediante la fotografía y el arte encuentra su base en la reflexión del museo como pastiche que mencione antes, donde este puede desvestirse, travestirse, modificarse, o desplazarse hacia un cambio de sentido que cuestione sus partes, siendo en algunos casos el “aura” de la obra de arte la que se ponga entre dicho durante este proceso, nos dice Crimp:

*A través de la tecnología de reproducción, el arte posmodernista abandona el aura. La ficción de crear temas da lugar a una franca confiscación, citación, selección, acumulación y repetición de imágenes ya existentes. Se socavan las nociones de originalidad, autenticidad y presencia, esenciales para el discurso del orden del museo.*³⁴

Pero de entre todos estos cúmulos de visiones y aproximaciones que se han llevado a cabo, la obra del fotógrafo cubano- americano Abelardo Morell (1948), ha sido la que desde mi punto de vista ha generado una de las más eficientes e impactantes formas de interpretar el museo dando como resultado una nueva obra de arte a partir de la síntesis de las mismas, del cambio de escalas, o la sobreposición de unas obras sobre otras. Considero a Morell el fotógrafo y el analista por excelencia sobre la “obra de arte” en toda la extensión de la palabra, y para referir a esta, quiero hacerlo mediante el sentido que describe el crítico cubano Juan Antonio Molina, como lo que se define por “*su capacidad para introducir una serie de conmociones en nuestra relación con lo real, o para amplificar una serie de elementos de crisis latentes en nuestra relación con lo real.*”³⁵



Abelardo Morell. *Morning sun by Hooper*- Museum of Fine Arts. Boston, 2007.
Tomado de www.abelardomorell.com

Las palabras de Molina, me parece que corresponden adecuadamente a las características de las obras de Morell, donde sus imágenes de reproducciones de pinturas y libros de arte, rompen nuestros prejuicios sobre lo representado. Cuando observamos en un museo sus fotografías sobre pinturas colgadas de museos como el

³⁴ Crimp Douglas. *En las ruinas del museo. op.cit.*, p 12

³⁵ Molina Juan Antonio. *Ética y estética en un contexto de aparatos (o para otra filosofía de la fotografía)* publicado en De la Peña Ileri. *Ensayos sobre Fotografía Documental*. Siglo veintiuno editores. México, 2008.p.48

Isabella Stewart Gardner Museum, el objeto artístico adquiere una nueva jerarquía, le propone un “acento moderno” diría Maulrax; lo fotográfico le proporciona no solo una adaptación de escalas, sino que me atrevo a decir que le confiere una lectura concentrada en lo escultórico de la pintura, en su propia objetualidad.

Aunque las fotografías de Morell refieren a pinturas de retratos, la fotografía ya no trata sobre la persona representada en la pintura, esta pintura ha encontrado nuevas cualidades como objeto estético, nos revelan mucho más de su condición de objeto de lo que podríamos encontrar como meros espectadores ante la pintura en el museo. El trabajo del fotógrafo nos muestra la obra de arte (ya sean pinturas o esculturas) desde el punto de vista monumental, donde tanto la dimensión de las obras, así como los propios marcos de oro, y hasta los más mínimos detalles que las conforman, se convierten en parte importante para estetizarlas en la fotografía.



Abelardo Morell. *King IV*. Gardner Museum. 1998.
Tomado de www.abelardomorell.com

Un caso diferente es el del artista Alemán Thomas Struth (1954), quien en 2006 presentó dentro del Museo del Prado once fotografías de gran formato compartiendo el espacio museístico con los grandes maestros de la colección.

Las fotografías de Struth pertenecían a museos y centros de arte tan prestigiosos como The Art Institute of Chicago, Tokio National Museum, la Alte Pinakoteke of Munich, así como al Museo del Prado. Su ya consagrada serie dedicada a los museos, gira

entorno a los espectadores de dichos recintos observando las obras de arte. El trabajo de Struth colocado dentro del recorrido habitual del Museo del Prado, crea una ruptura dentro de la estructura lineal y conceptual de las salas del museo, y nos invita a replantear el tiempo y el proceso colectivo o individual contemporáneo de apreciación y relación con el arte. La obra de Struth es un registro frío, calculado y una visión altamente clínica de las cosas, características que lo emparentan con los otros artistas surgidos de la escuela de los Becher, en su serie dedicada a los museos reproduce la obra de arte lo mas fiel posible y su interrelación entre el museo y los espectadores. Estas imágenes otorgan información sobre las clases sociales que acuden al museo, así como su relación o contraposición con las culturas anteriores representadas en las pinturas que cuelgan del museo.



Thomas Struth. *De la serie Museo del Prado*.
Tomado del Libro *Thomas Struth. Making Time*. Turner. Madrid, 2007

La colosal obra de Struth, presentada en medidas de grandes dimensiones diferente a la obra de medianas dimensiones de Abelardo Morell, al momento de ser introducidas en el museo, juega una trampa a nuestra percepción, entramos en colapso al intentar definir cuál es el arte real y cual es el de la reproducción. El impacto que ocasiona la obra de Struth en el museo, puede ser interpretado desde las ideas de Benjamín y de Maulraúx,

sobre el arte ficticio creado con la reproducción, y como sugiere Crimp en su museo en ruinas, al entrar en el museo de Maulraúx la fotografía como otro objeto “*la heterogeneidad se restablece en el núcleo mismo del museo; sus pretensiones de conocimiento se arruinan. Pues aún la fotografía no puede hipostasiar el estilo a partir de una fotografía.*”³⁶



Thomas Struth. *De la serie Museo del Prado.*
Tomado del Libro *Thomas Struth. Making Time.* Turner. Madrid, 2007

En contraparte al trabajo de Struth que se encarga de retratar al público ocasional de los museos, el trabajo de *Guardians* del fotógrafo ruso Andy Freeberg, retrata a los personajes permanentes de las salas de los museos más prestigiosos de arte de su país natal. Estos personajes que son principalmente femeninos, son los que se encargan de custodiar las salas de exhibición convirtiéndose como lo comenta el propio Freeberg en “parte inherente de la apreciación misma del arte”.

Estos personajes colocados junto a pinturas y esculturas, se vuelven “tan intrigantes como las piezas que vigilan” comenta Freeberg. En realidad considero que en estas imágenes se logra un estudio comparativo sobre dos momentos diferidos del arte, por un lado esta la creación, el objeto de arte perfecto, esterilizado y aislado dentro del museo.

³⁶ Crimp Douglas. *op.cit.*, p 12

Por el otro se ubica el personaje femenino que aporta una tensión en la imagen, representando lo imperfecto, la vejez, la transitoriedad, y haciendo referencia del poder de legitimación por parte del museo, ya que los guardianes aseguran el “aura” del objeto, su valor, mientras ellos, simples mortales realizan su trabajo.



Andy Freeberg.
Michelangelo's Moses and the dying Slave, Pushkin Museum



Andy Freeberg.
Rublev and Danil's The Deesis Tier. State Tretyakov Gallery

Ahora si revisamos el espacio museístico más como un contenedor, donde la arquitectura destaca y hace énfasis del espacio como un “universo representacional” del que habla Crimp, aquel que posibilita la unión coherente de los objetos evitando que se conviertan solo en “baratijas”, podemos recurrir al trabajo de la artista alemana Candida Höfer (1944), que igual que Struth pertenece a la escuela de la *Nueva Objetividad* siendo discípula de los Becher, y que ha dedicado décadas de trabajo a registrar espacios como bibliotecas, museos, espacios de cultura, teatros, etc., siempre bajo la pureza visual, neutralidad, luminosidad, simetría, precisión y rigor técnico. El trabajo de Höfer ofrece la posibilidad de convertir el museo en un documento silencioso que nos permite explorar detenidamente los espacios y reflexionar sobre las contradicciones entre tradición y modernidad que denotan, así como funcionalidad y representación.



Candida Höfer.
Residenzschloss Weimar XIV, 2006
 Tomado de: www.renabranstengallery.com



Candida Höfer.
Schloss St Emmeram Regensburg XVIII, 2003
 Tomado de: www.renabranstengallery.com

El trabajo de la artista alemana Karen Knorr (1954) revisa el museo desde la ironía y el humor que subyacen en el patrimonio artístico. A través de crear escenografías artificiosas en los museos, donde animales disecados o mujeres desnudas critican o cuestionan la cultura y la ideología de nuestros días, Knorr realiza su trabajo dentro de coloridas escenas que investigan las historias de la estética que se transmiten y reproducen a través del arte y el museo. En cada serie de trabajo la artista busca modificar los conceptos cotidianos de la realidad y el gusto. Por ejemplo en su serie *Fables*

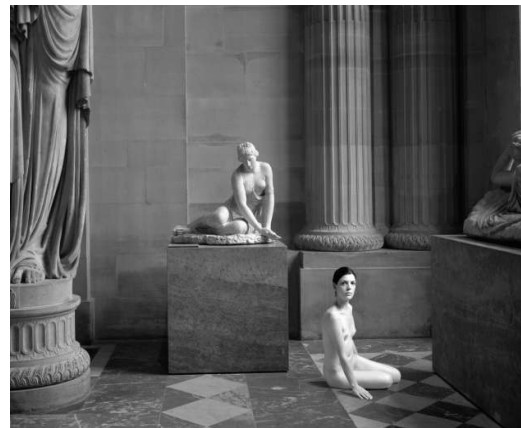
(Fábulas) la artista desarrolla algunos de sus primeras reflexiones sobre el poder pero de una manera más lúdica:

El trabajo fue realizado en algunos lugares alrededor de Francia que son patrimonio nacional, incluida la Villa Savoye de Le Corbusier. Los Museos de colecciones nacionales fueron decorados con animales, creando escenas que aluden a las fábulas de Esopo y La Fontaine. Algunos animales están muertos pero otros están vivos, fotografiados en zoos y en estudios. Las mismas habitaciones han sido fotografiadas desde una posición muy baja para identificarnos con la mirada del animal.³⁷

En *Musas y Majas*, Knorr combina una representación contemporánea del desnudo femenino con la representación histórica, como la virgen María y Afrodita de estos museos. Sus desnudos deambulan en plazas que están reservadas para los turistas y espectadores fuera de lugar y tiempo. La estética de la belleza es explorado a través de la inesperada aparición de las mujeres que personifican las figuras idealizadas de la antigüedad clásica.



Karen Knorr.
Tate Britain. 2009
Tomado de: www.karenknorr.com



Karen Knorr.
Tate Britain. 2009
Tomado de: www.karenknorr.com

Otro trabajo destacado es el del fotógrafo japonés Hiroshi Sugimoto (1948) quién a pesar de que no ha fotografiado museos de arte clásico, si ha realizado tres proyectos sustanciales desde una perspectiva del tiempo mucho más poética a partir de otro tipo de museos. Por un lado se encuentra su serie *Dioramas*, en el que a partir de fotografías de gran destreza técnica en blanco y negro y de gran formato, retrata de manera casi clínica

³⁷ Festival Photoespaña. *Entrevista con Karen Knorr*. phdigital.com. 2010, 10 de agosto de 2011. Disponible en: <http://www.phdigital.com/index.php?sec=noticia&id=239>

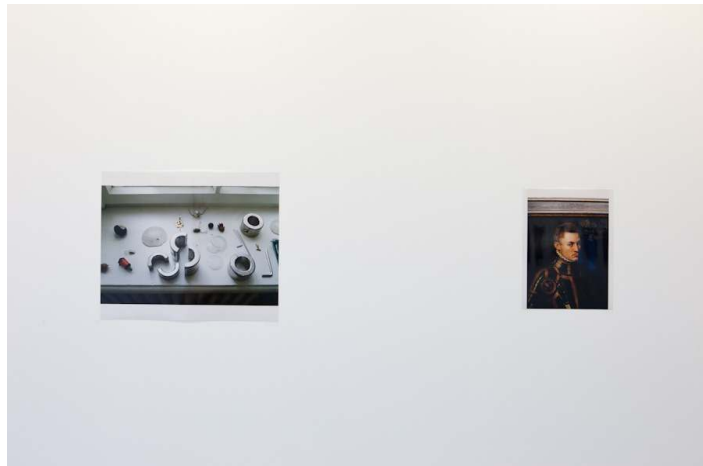
los Museos de Historia Natural, donde los hombres primitivos y especies son colocados en escenografías un tanto “falsas” como lo admite el autor, pero que haciendo una revisión rápida con un ojo cerrado podían parecer muy reales. Estas imágenes ilustran una de las grandes discusiones de la fotografía, la de su proyección desde la mentira, la ficción convertida en realidad gracias a la imagen; además Sugimoto refuerza una y otra vez en sus distintos trabajos que su preocupación por el pasado esta relacionado con el uso de la fotografía como un medio que le permite llegar a el, asumiéndose casi como un fotógrafo de la era pre-fotográfica.



Hiroshi Sugimoto. Devornan Period from series *Dioramas*. 1992
Tomado de : www.sugimotohiroshi.com

Hasta ahora hemos visto el trabajo de fotógrafos que realizan una abstracción del museo desde puntos de vista heterogéneos, estos autores podríamos englobarlos dentro de un mismo grupo, en el sentido de que su trabajo esta delimitado por ciertas condiciones técnicas e incluso anclados en cierta tradición formal y conceptual respecto a la fotografía y el museo. Por este motivo considero necesario mencionar la obra de otro autor contemporáneo que parte de la sencillez y la improvisación para brindar un panorama diferente del museo, en algunos casos haciendo una sutil crítica sobre el espacio esterilizado, aislado y perfecto al que solemos asociar con la palabra museo.

Para ejemplificar esta visión del museo a la que he referido desde una estética opuesta a la tradición, el trabajo del fotógrafo alemán Wolfgang Tillmans (1968) me parece uno de lo más contundentes y significativos como propuesta no solo a nivel de imagen, sino también a partir de la forma



Imágenes de la exposición Serpentine Gallery, London, 2010.
Tomado de: <http://tillmans.co.uk>

en que el artista relaciona las distintas fotografías con la finalidad de propiciar una apreciación diferente en la manera de ser leídas. Tillmans quien es uno de los artistas más importantes dentro de la escena fotográfica internacional, el cual ha tomado como reflexión de su obra escenas altamente cotidianas y contemporáneas pero cercanas a los géneros tradicionales del arte como la naturaleza muerta, el retrato y el paisaje, aporta a la presentación de la imagen fotográfica, una clase de objetualidad conferida mediante distribuciones y montajes específicos a partir de las obras.

A pesar de que este artista retrata todo tipo de eventos y sujetos con tan solo una cámara en mano, lo interesante de su obra es la manera en que articula discursos creados por medio de conjunciones y relaciones entre fotografías que van de



Economy, 2006
41



Wilhelm Leibl painting, 2002
40

Imágenes del libro: *Wako book 4*. Editado por Wolfgang Tillmans
Tomado de: <http://tillmans.co.uk>

la abstracción a la documentación, del color al blanco y negro, de gran formato a pequeño, de arquitecturas a objetos, y de un tema a otro. Incluso su trabajo dentro de museos es intermitente, pero su visión casi amateur sobre las piezas de estos recintos,

destaca por su poder de abstracción, una mirada directa, concreta y cruda sobre los objetos artísticos, que una vez fotografiados son colocados junto a otras imágenes donde los materiales y objetos convencionales se contraponen con los objetos de museos. Este ejercicio provoca una tensión entre lo valioso y lo efímero, poniendo en entre dicho los cánones de representación del pasado y presente.

En el año 2010 Tillmans realizó una exposición dentro de la Walker Art Gallery de Liverpool, donde su trabajo se contrapuso junto a pinturas de arte clásico, extendidas a lo largo de la galería. Esta exposición al igual que las realizadas por Damien Hirst dentro de grandes museos de arte clásico, se prestan como pocas para realizar un estudio comparativo entre los diferentes niveles de presentación, distribución y apreciación del arte en dos tiempos diferidos: el pasado y presente.



Obra de Tillmans expuesta dentro de la Walker Art Gallery de Liverpool.2010
Tomado de: <http://tillmans.co.uk>

CAPÍTULO 3

Lo fotográfico como muerte del objeto artístico: una perspectiva sobre el Museo Nacional de Arte

En este capítulo pretendo hacer una breve reflexión sobre la manera en que la fotografía ha sido relacionada potencialmente con la visión de la muerte, prácticamente desde su invención en el siglo XIX. Intentaré rastrear un puente del pasado con el presente para descubrir de que manera se ha mantenido esta relación fotografía-muerte, y como ha sido su transformación en el mundo contemporáneo.

Analizaré brevemente cómo desde los inicios de la fotografía post-mortem en el siglo XIX, despuntó una iconografía característica en este tipo de retratos, a la par que la muerte se crea dentro de una fotografía escenificada, siendo esta, otra de las tantas maneras con las que los fotógrafos han constituido discursos que exploren los rastros de vida y muerte, el transcurso del tiempo, el origen y el final. A pesar de que la concepción de la muerte en la fotografía, ha sido mayoritariamente desde la visión desmesurada del cuerpo, del sujeto, y lo corpóreo, en este análisis pretendo revisar caminos menos explorados, quizás hasta indirectos, que reflexionen sobre la muerte y la imagen desde otras perspectivas, tal es el caso de la fotografía de ruinas. Es por esto que abordaré ejemplos concretos sobre la documentación fotográfica del siglo XIX y XX sobre ruinas, donde lo arqueológico servirá como objeto de estudio para dar testimonio del acelerado paso del tiempo; en donde lo mortuorio es transmitido mediante los restos del pasado, factores que han interesado a diversos artistas y fotógrafos a lo largo del tiempo, principalmente dentro del romanticismo. Este tipo de imágenes serán revisadas desde la práctica de los viajeros que asombrados ante el exotismo y las huellas del pasado, encontraron en la fotografía una herramienta idónea para preservar, investigar, y estetizar las civilizaciones anteriores, haciendo de la fotografía un tributo a la memoria.

Puede parecer un tanto pretencioso abordar la fotografía desde una perspectiva de la muerte, considerando su basta y contradictoria relación entablada hace más de un siglo y medio, pero mi intención dentro de este ensayo no es en absoluto el tratar de construir una visión única de este fenómeno, sino más bien apuntar diversas direcciones que en cierta manera han encontrado en la fotografía los autores para construir un documento que permita trascender la mortalidad y lo efímero de los sujetos y las cosas, o contrariamente para ejercer precisamente un documento que hable de la caducidad y la

fragilidad del mundo en el que se inscriben. Esto me es útil como una manera de reconocimiento simbólico sobre el papel que tiene la fotografía en la sociedad para edificar monumentos sobre lo extinto; particularmente creo eficiente apuntar estas directrices para explicar el proceso creativo desarrollado dentro de esta tesis y la producción fotográfica derivada de la misma.

Dando continuidad a los capítulos anteriores en donde se aborda las colecciones de museos del mundo, así como su utilidad para construir nuevos discursos sobre pasado y presente, la preocupación de este capítulo es examinar diversos enfoques que permitan enriquecer y respaldar desde la teoría, la propuesta fotográfica realizada específicamente para interpretar la colección del Museo Nacional de Arte en ciudad de México. Esta propuesta la he planteado con la intención de que pueda generar ecos sobre la misma colección del museo, logrando su inserción en otros espacios y circuitos para el arte, que doten de vitalidad al arte del pasado como un medio viable de reflexión y análisis desde otras perspectivas.

Finalmente antes de entrar de lleno a esta investigación, me gustaría comentar que la propuesta fotográfica realizada a partir de las instalaciones del Museo Nacional de Arte la cuál he denominado Vestigios, esta fundamentada precisamente en tomar lo ontológico del medio fotográfico para la construcción de una arqueología del objeto artístico. Aunque se genera un punto de vista del MUNAL a partir del vestigio (entendiendo a este bajo el significado de revelar y descubrir los restos de algo que existió y gozó de sentido y plenitud en el pasado, pero que ya no encuentra relación con el mundo contemporáneo) este motivo no implica omitir la riqueza conceptual que emiten los restos del museo a manera de poesía visual.

Por este motivo siguiendo las ideas de museo-mausoleo de las que he hablado antes, me asumo como una especie de viajero contemporáneo que se enfrenta a estos vestigios del arte del pasado, dándome a la tarea de tratar de registrarlos y de interpretarlos. A manera de arqueólogo intento dar sentido a esos objetos abstractos y crear un testimonio de lo que significan en el presente, por lo que siguiendo métodos cercanos de reconstrucción de la arqueología (localizar, reconocer fragmentos, interpretar y reconstruir) en la serie Vestigios, planteo el problema de enfrentarse a los objetos del pasado, donde se corre el riesgo de no lograr interpretarlos, y donde hasta cierto punto se polarizan las respuestas al sentido de las cosas.

Breves reflexiones sobre la concepción de la fotografía como objeto de muerte y memoria

Todas las fotografías son “memento mori”. Hacer una fotografía es participar en la mortalidad, vulnerabilidad, mutabilidad de otra persona (o cosa). Precisamente cortando y congelando este momento, todos los fotógrafos dan testimonio de la fusión incesante del tiempo.
Susa Sontag, *Sobre la fotografía*.

El nacimiento de la imagen está unido desde el principio a la muerte. Pero si la imagen arcaica surge de las tumbas, es como rechazo de la nada y para prolongar la vida.

Régis Debray, *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*

Desde su descubrimiento en el siglo XIX, la fotografía ha estado asociada a fuerzas sobrenaturales, a métodos espiritistas, y específicamente a la revelación de la muerte. En realidad algunos espectadores asimilaban el daguerrotipo en relación a la magia negra, debido a que no alcanzaban a comprender en aquellos años cómo podía existir un procedimiento que permitiera “reproducir” la realidad desde una visión perfecta y casi clínica. Nadar contaba en sus escritos la historia sobre su amigo Balzac, quien tenía pavor de ser fotografiado por el nuevo medio, un medio inexplicable en aquellos años por su poder para reproducir un objeto con exactitud:

El hombre no pudiendo jamás crear- es decir, a partir de una aparición, a partir de lo impalpable, hacer una cosa sólida o bien, de la nada hacer una cosa-, cada operación daguerriana, al aplicarse, sorprendía, desplegaba y retenía una de las capas del cuerpo objetivado. De ahí que para dicho cuerpo, y cada vez que se repetía la operación, se produjese una pérdida evidente de un espectro, es decir, de una parte de su esencia constitutiva.¹

Siguiendo el ejemplo de Nadar, parece que la fotografía era entendida como un aparato amenazante provocador de la pérdida de un “aura”, una esencia del cuerpo perdida a manos de un medio técnico, factor que provocaba mayor expectación debido a la cercanía de la fotografía con lo veraz. Probablemente Balzac consideraba que la fotografía podría robar parte de su esencia, podríamos llamarlo un tipo de espíritu, que

¹ Nadar citado en: Batchen Geoffrey, *Ectoplasma. La fotografía digital*. Efecto Real. Gustavo Gili. Barcelona, 2004. p.314

sería irrecuperable, debido lo inexplicable de la operación “mágica” de captura de la realidad.

Bastaría comprender que en el siglo XIX principalmente la relación entre vida y muerte en la fotografía estaba dado de forma paradójica, debido a que al momento de realizar los retratos de la época, la aún lenta técnica fotográfica provoca que los sujetos retratados debieran posar por varios minutos frente a la cámara, lo que de alguna manera los convertía en un “memento mori”. Este tipo de problemáticas para llevar a cabo el proceso fotográfico nos muestra la dureza en los rostros de los retratados, recordándonos mucho más la imagen de un muerto que la de alguien en la flor de la vida.

A pesar del uso de sillas, pedestales y demás artefactos para conseguir el apoyo de los sujetos, brindando una mayor nitidez en el retrato, existía la problemática para capturar la imagen adecuada de los sujetos. En ese sentido los mejores modelos para la iniciada técnica, eran los muertos, ya que por extrañamiento que parezca, la fotografía servía como una herramienta idónea para animar estas “naturalezas muertas”, logrando registrar en las escenas *post mortem* algunas visiones verdaderamente siniestras y sorprendentes que en algunos casos ocultaban el verdadero significado y contrariamente buscaban dotar de vida estas escenas lúgubres:

A lo largo de su existencia la fotografía post mortem tuvo diferentes tipologías, que respondían a su vez a la demanda de una sociedad que también iba evolucionando. En sus inicios, los pequeños daguerrotipos y tarjetas de visita colmaron las necesidades emotivas de una sociedad que requería conservar el único retrato de un ser querido. Todo lo que revelaba el verdadero estado del difunto debía ser eliminado, todo aquello que mostraba su falta de vida tenía que ser ocultado, creando unos simulacros que, en ocasiones, resultaban terroríficos.²

Ambas imágenes mostradas en la página siguiente corresponden a dos etapas distintas capturadas por la cámara fotográfica (vida-muerte), sin embargo destaca en ambas la poderosa tensión de la mirada.

² De la Cruz Lichet Virginia *Fotografía post-mortem, Viaje Postumo*. en: *Revista Cuarto Oscuro*. Número 87, (2008).p.16



Jean-Baptiste- Sabatier-Blot
Niña sentada sujetando un aro. Hacia 1850
Daguerrotipo. Museo de Orsey
Tomado de :www.musee-orsey.fr



Anónimo. Daguerrotipo
Tomado del Libro *La Fotografía Postmortem en el Perú.*
Siglo-XIX
Fuente:
<http://es.scribd.com/doc/2224620/La-Fotografia-Postmortem-en-el-Peru-Siglo-XIX>

En realidad de la misma forma que en la actualidad nos sorprende ver a los ojos a los sujetos retratados del siglo XIX, con esa mirada profunda y ausente al mismo tiempo, a sabiendas de que estos personajes son el eco de la muerte; de igual manera en aquel siglo con la operación daguerraniana, la gente quedaba impactada con la mirada fría de los sujetos, un reflejo casi corpóreo de los mismos que penetraban en el espectador. Walter Benjamín en *Pequeña historia de la fotografía* refiere a la anécdota del fotógrafo Karl Dauthtendey, quién comparte cómo fue que los daguerrotipos eran una imagen difícil de mirar al principio:

*Al principio no nos atrevíamos a contemplar detenidamente las primeras imágenes que confeccionó. Nos daba miedo la nitidez de esos personajes y creíamos que sus pequeños rostros diminutos podían, desde la imagen, vernos a nosotros: tan desconcertante era el efecto de la nitidez insólita y de la insólita fidelidad a la naturaleza de las primeras imágenes de los daguerrotipos.*³

De este argumento sobresale la potencia y el extrañamiento que provoca la nitidez de la técnica del daguerrotipo, como un factor que no solo en el siglo XIX, sino en el presente, sorprende por la confrontación que nos brinda con la descripción de la muerte, más aún si sumamos a esto que al día de hoy la distancia histórica que nos separa de aquellos sujetos retratados, hace de la fotografía un objeto aún más escalofriante que nos permite entablar una comunicación con los muertos como apunta Batchen “*no es de extrañar, pues, que varios periodistas de la época utilizarán el termino necromancia (comunicación con los muertos) para definir las acciones de los procesos de Talbot y Daguerre.*”⁴ Dado esta insólita exactitud a la naturaleza, la fotografía se convirtió por definición en la *imago* de los sujetos, entendiendo a esta como la presencia legal de la persona en ausencia de ésta:

Con el nombre de imago designaban los romanos a una figura de cera que se moldeaba a partir del cadáver de una determinada persona. La imago funcionaba como un “doble de cuerpo” físico cuya utilización trascendía la de la mera conmemoración: dependiendo del rango e importancia de la persona que tratase, la imago constituía una verdadera presencia física y legal.

(...) Utilizando palabras, imágenes y conceptos muy parecidos a los anteriormente expresados, Susan Sontag propone la siguiente definición de fotografía: “una fotografía no es sólo una imagen en el sentido en que lo es una pintura, una interpretación de lo real; también es un vestigio, un rastro directo de lo real, como una huella o una máscara mortuoria.”. Hablar de imago es, en

³ Walter Benjamín. *Pequeña Historia de la fotografía en Sobre la fotografía*. Pre-textos, cuarta edición. España, 2008.p.29

⁴ Batchen Geoffrey, *op.cit.*, p.318

*definitiva referirse a una realidad física que pervive en la ausencia de la muerte; es la presencia de algo en su ausencia. En este sentido la fotografía, es la imago por excelencia.*⁵

En el siglo XIX la muerte tenía una mayor importancia dentro de la vida cotidiana, y solía ser un espectáculo público, la manera de asumir la muerte en ese siglo puede llegar a ser desconcertante para los occidentales en la actualidad (Mirzoeff, 1999). Por este motivo no extraña la costumbre de retratar a los muertos que estaba tan arraigada tanto en Estados Unidos como Europa, y en América Latina a lo largo de Perú, Venezuela, Argentina, Brasil y México, tradición que en el presente se ha desvanecido casi por completo. Por ejemplo en México se ha rastreado esta tradición solo en un par de pueblos, tal es el caso de Malinalco en el estado de México, donde aún pervive el ritual de retratar los llamados “angelitos”, según comentará el historiador Luis Mario Schneider⁶.

El factor principal que provocó el arraigo de esta costumbre en el siglo XIX y principios del XX, fue el alto índice de mortalidad infantil y la baja expectativa de vida, lo que hacía que las familias estuviesen más familiarizadas con las pérdidas de sus seres queridos, y en muchas ocasiones no contando con los recursos para hacer fotografías en vida de sus seres cercanos, la fotografía se convirtió en la manera idónea de capturar el último recuerdo del difunto. Gracias a su costo más bajo que la pintura, se fue haciendo algo común que el fotógrafo se comenzará a inmiscuir en el mundo de los muertos como una manera de hacer dinero y brindar el último recuerdo del difunto, así como por otro lado enriqueciendo la metáfora de la fotografía como contenedor del *continuum* vida-muerte.

En el caso de México, la iconografía utilizada para construir los retratos de los muertos en el siglo XIX, tiene precedentes en el mundo novohispano del siglo XVII. En dicho periodo, la iglesia promovió la lección de la “buena muerte” a través de cuadros didácticos sobre el tema, en los que se representan los peligros que corre el alma de llegar al infierno y pueden ser evitados mediante una oportuna confesión y una vida cristiana ejemplar. Al respecto llaman la atención las pinturas de monjas coronadas estudiadas ampliamente por la Doctora Alma Montero⁷ y que hoy se encuentran dentro

⁵ González Flores Laura. Fotografía y Pintura ¿dos medios diferentes?. *op.cit.*,p 132

⁶ Revisar el artículo completo de Luis Mario Schneider. En: Aceves Piña Gutierrez. *El arte ritual de la muerte niña*. Revista Artes de México. Número 15. México, 1998.

⁷ Revisar investigación en: Montero Alarcón Alma. *Monjas Coronadas. Profesión y muerte en Hispanoamérica virreina*. Plaza y Valdés Editores, CONACULTA-INAH. México. 2008

del Museo Nacional del Virreinato, que en parte cubrían la función de recordar aquellas vidas notables y arraigadas a las normas cristianas.

Las pinturas de monjas coronadas son uno de los primeros indicios de la representación del difunto en un retrato, posteriormente estas crearon nexos con las pinturas populares de los denominados *angelitos* o niños muertos, ya que según explica el historiador Gutierre Aceves en su libro *Tránsito de Angelitos*⁸, la iconografía de estas pinturas, así como la de vírgenes y santos, tendrá una basta relación de elementos simbólicos como la *corona*, símbolo de “la gloria reservada a las almas justas” y la palma, como “alusión al triunfo sobre la muerte”. Estos elementos serán utilizados en las pinturas de angelitos y posteriormente en los retratos fotográficos.



Romualdo García. Finales del siglo XIX.
Tomado de: *Romualdo García*. de Claudia Canales. Ediciones La Rana.1998

Pero la fotografía en sí misma encierra la esencia de la muerte, no solo como index, huella, o máscara mortuoria de la persona legal que sugieren, Sontag y González Flores, o si sumamos la de Régis Debray al afirmar que “*en la copia hay más que en el original*”⁹, o la de Benjamín sobre el “aura” en los retratos primitivos de la fotografía en

⁸ Revisar fuentes en: Aceves Piña Gutierre. *Tránsito de angelitos, iconografía funeraria infantil*. Museo Nacional de San Carlos. México, 1988.

⁹ Debray Régis. *Vida y muerte de la imagen: historia de la mirada en occidente*. Ediciones Paidós. Barcelona 1994.p.23

los que se hallaba “*la cualidad absolutamente única e incluso mágica no del artista sino de su sujeto.*”¹⁰; sino que también la muerte ha formado parte de la fotografía desde sus inicios con las características intrínsecas a su materialidad. Batchen recuerda que antes de su invención oficial, la fotografía había sido tratada de concebir por un aproximado de veinte personas entre los años de 1790 y 1839.

De hecho las primeras imágenes realizadas por Talbot, generaban una paradoja, la luz necesaria para poder miraras, imponía su pronta desaparición; lo efímero del proceso era una constante lucha contra la mortalidad.



Primera Fotografía permanente de Nicéphore Niepce, vista desde la ventana de Gras.
Heliografía, 1826.
Tomado de: es.wikipedia.org

En realidad la técnica fotográfica generó las más poderosas relaciones de la muerte con la imagen, ya que durante el proceso de experimentación de la imagen en el siglo XIX, los errores técnicos solían ser frecuentes. En la preparación de los vidrios con gelatina de bromuro y la dificultad posterior para lograr la limpieza homogénea de las placas utilizadas, provocaban imágenes perversas y cercanas a la muerte:

Los manuales sobre el daguerrotipo o el colodión- procedimientos en los cuales el empleo de placas fallidas era común- están llenos de desventuras similares. También los grabadores, que con frecuencia volvían a utilizar sus placas, y por lo tanto eran víctimas regulares de sus

¹⁰ Crimp Douglas. *La actividad fotográfica de la posmodernidad*. Del libro Efecto Real. Gustavo Gili. Barcelona, 2004. p.154

arrepentimientos, dieron a este tipo de figuraciones accidentales el nombre de “imágenes fantasmales”.

En fotografía se emplea el mismo campo semántico para describir estas apariciones imprevistas, causadas por un negativo mal limpiado o por una desafortunada superposición de dos o más imágenes, un desplazamiento brusco de la cámara e incluso por un agujero en el fuelle. Para retomar la afortunada expresión de Ratelade, diremos que el cliché se convierte en una “trampa para fantasmas”, cuando no esta “embujada” con “espectros” o “aparecidos”.¹¹

Este tipo de fotografías fantasmagóricas y cercanas a la muerte, funcionaron de manera fascinante y alucinante, en un momento en que la sociedad del siglo XIX estaba interesada en las mesas giratorias y el espiritismo, por lo que estos clichés eran considerados como verdaderos. No faltaron autores que en la época hicieron uso de estos fenómenos para comercializarlos a su favor. Bien lo apunta Alfonso Morales en la introducción de la revista Luna Córnea dedicada a la “Ilusión” en la Fotografía *“Las fotografías apuntaron igualmente hacia esa zona oscura y profunda en que alientan nuestras pulsiones, encarnan monstruos y quimeras, y los sueños compiten con la realidad.”¹²*



Alphonse Poitevin. *Autorretrato*. 1861
Biblioteca Nacional de Francia.
Tomado de: Clément Chéroux.
Breve Historia del error fotográfico. Ediciones
Serie Ve. 2009

Pero así como la muerte se ha perfilado en la fotografía desde distintos elementos conceptuales, técnicos, iconográficos, metafóricos, simbólicos, etc; desde los usos tempranos de la imagen, la muerte también surgió como una perversión del uso del lenguaje en aras de la ficción. El ejemplo más notable surge en 1841, año en el que Hippolyte Bayard distribuye una fotografía en la que se retrata aparentando estar muerto; ahogado para ser más preciso y enunciar la conocida anécdota. En la parte trasera de la imagen Bayard anota un texto donde explica la causa de su muerte, la cual argumenta, fue escrita por un espectador de la escena. Debido al largo tiempo de exposición que se requería en aquellos años para captar la imagen, y al hecho de que Bayard tomó la fotografía durante el verano, su rostro aparece con un color un tanto

¹¹ Chéroux Clément. *Breve historia del error fotográfico*. Serie ve. México, 2009. p145

¹² Morales Carillo Alfonso. *Presentación*. Revista Luna Córnea, Número 28. CONACULTA. México, 2004. p.4

oscuro en la escena. El resultado fue una imagen donde parecía reflejarse el rigor mortis, haciendo una visión crédula del acto de defunción. González Flores, considera este acto como el primer performance fotográfico, donde se crea una mentira que rompe la idea de la fotografía como verdad:

El campo en el que Bayard se inscribe con esta actitud es, obviamente, el campo de la creación artística. Con el ahogado Bayard constata con la invención de la fotografía nacen dos posibilidades simultáneas y contradictorias: documentar una realidad y crearla. Si el noema de Barthes es “esto ha sido” (fotografía como documento), el “noema de Bayard” podría expresarse como “esto ha sido por que lo he inventado” (fotografía como creación).¹³

El ahogado es sin duda el primer antecedente en la construcción de la imagen con un sentido específico: el del autor. Lograr mediante la imagen una ficción que sirva como realidad, me parece sugerente, ya que aparece nuevamente la eterna paradoja de la fotografía sobre la que hablé anteriormente en los otros apartados, los muertos retratados pasan por vivos, y los vivos pasan por muertos. Es el autor el que dictamina la función que se dará a la fotografía y la imagen que desea proyectar.



Hippolyte Bayard, *El ahogado*, 1840.
Tomada de: <http://fotografia-xpo.blogspot.com/>

Más de un siglo después será Roland Barthes quien se encargue de definir la fotografía como la muerte inevitable, un frío recordatorio sobre la mortalidad humana. El noema de Barthes “esto ha sido” y “esto será”, describe la metáfora de muerte del sujeto ante la fotografía:

En 1865, el joven Lewis Payne intentó asesinar al secretario de Estado norteamericano, W. H. Seward. Alexander Gardner lo fotografió en su celda; en ella Payne espera la horca. La foto es bella, el muchacho también lo es: esto es el estudiantium. Pero el punctum es: va a morir. Yo leo al mismo tiempo: esto será y esto ha sido; observo horrorizado un futuro anterior en el que lo que se ventila es la muerte.(...)

¹³ González Flores Laura. *Fotografía y pintura : ¿ dos medios diferentes?* . Gustavo Gili, Barcelona, 2005. p. 164.

(...)Tanto si el sujeto ha muerto como si no, toda fotografía es siempre esta catástrofe.¹⁴

Esta reflexión de Barthes convertida ya en una de las frases celebres y más utilizadas para explicar la paradójica triangulación fotografía - vida - muerte, parece sintetizar todos los argumentos anteriores y apuntar hacia nuevos discursos y otras vías de investigación respecto a la imagen.

Ya sea que la fotografía en el pasado se haya utilizado para documentar o construir la muerte, de igual manera en el presente aunque con otros medios, el artista tiene la capacidad de utilizar la imagen a favor de brindar un significado personal que sirva para transmitir su propósitos, y superar los trabajos pioneros del siglo XIX, cuenta de ello es el trabajo de Fotógrafos contemporáneos como Sally Mann, Christian Vogt, Joel Peter Witkin, Hiroshi Sugimoto, Torbed Skerod, Graciela Iturbide, por citar solo algunos, los cuáles utilizan la fotografía para la construcción de un imaginario colectivo sobre la muerte, o para construir otro tipo de escenas relativas a la ficción de la muerte.



Christian Vogt. De la serie *Idem diversum*. 1995.
Tomado de www.christianvogt.com

Algunos fotógrafos contemporáneos incluso han enriquecido la relación de la fotografía con la muerte, a través de explorar objetos de museos y archivos; donde su obra se convierte en un espacio-tiempo que reflexiona sobre la condición paradójica entre la permanencia y lo efímero que esta dada por un lado en la fotografía (con las ideas de Barthes, donde se ventila la muerte) y en el museo (con las ideas de Valéry, Adorno, etc.). Estos autores trabajan con conceptos tan variados como la memoria, el transcurso del tiempo, lo vivo y muerto, lo real y ficticio, la ilusión y la metáfora; haciendo

¹⁴ Barthes Roland. *La cámara Lúcida, nota sobre la fotografía*. Gustavo Gili, Barcelona, 1982.p.169

también uso de la Fotografía para cuestionar en algunos casos su propia veracidad como imagen (idea cercana al ahogado de Bayard), y en otros casos, con la intención de utilizarla como un documento que explora el objeto de museo como monumento sobre la muerte, haciendo referencias a las imágenes de las *vanitas*¹⁵.

Por ejemplo encontramos el trabajo del fotógrafo japonés Hiroshi Sugimoto (1948) con su destacada serie *Portraits* realizada en 1999 dentro del Museo Tussaud de Londres. En esta serie el fotógrafo retrata la *imago* de personajes del siglo XVIII (principalmente la realeza decapitada) que en vida plasmo su imagen por medio de la cera en el magnífico trabajo de la celebre escultora parisina Madame Tussaud. Sugimoto retrata estas efigies con la intención de participar en su recuerdo como un fotógrafo del siglo XVIII; la sobriedad de sus imágenes en blanco y negro y el impecable detalle técnico, nos



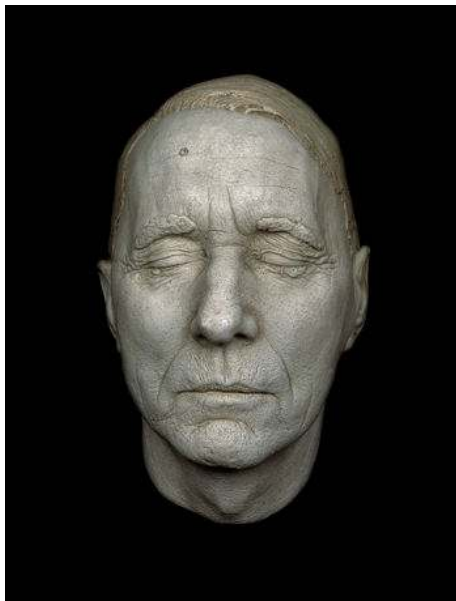
Hiroshi Sugimoto, *Henry VIII*. 1999. Gelatin-silver print.
Solomon R. Guggenheim Museum, Guggenheim
Tomado de: www.sugimotohiroshi.com

permite asimilar a estos personajes tal como hubiesen sido retratados en vida por la propia cámara de Sugimoto. Este juego de ficción – realidad del fotógrafo nos obliga a replantear la noción de original y reproducción, donde el objeto de museo es utilizado de forma “legal” para acceder al sujeto extinto; esta transformación nos recuerda a las primeras fotografías post-mortem, donde el juego de ilusión dotaba de vida al difunto. Así mismo en el trabajo de Sugimoto el objeto de museo se instaure como un medium que a través de la Fotografía puede ser leído en un tiempo presente.

El trabajo de Sugimoto entabla una relación semántica con la obra del fotógrafo danés Torbed Skerod (1960), quién en su producción reflexiona sobre la distinción y el transcurso del tiempo a partir del rostro humano. En su serie *Life and Death Masks* (2001), utiliza la fotografía como un documento para confrontarnos con las máscaras de

¹⁵ Entendiendo las *vanitas* en los términos que plantea la investigadora Rebeca Kraselsky, como la oposición a los sujetos vivos, esgrimiéndose como verdad y recordatorio de la vanidad y la fugacidad de la vida. Por otra parte, tematizan la representación de objetos de la vida cotidiana deteniéndose en el juego de la apariencia-esencia, verdad –ilusión, vida-muerte. Revisar cita en: Kraselsky Rebeca. *Damien Hirst: un memento mori o naturaleza muerta en clave contemporánea*. Publicado en *Visitaciones, Damien Hirst*. Museo Nacional de San Carlos. CONACULTA-INBA, México, 2006.

personajes ilustres de principios y mediados del siglo XX, realizadas por el dentista y artista Holger Winthe algunas de las cuales pertenecientes al Museo del Castillo de Frederiksborg. La relación que entablamos con estos retratos de gran formato es una experiencia íntima, silenciosa; donde los rostros con detalle clínico se imponen ante nosotros como un espejo que nos ofrece el frío recordatorio del que habla Barthes. Dichas máscaras realizadas aún en vida de los sujetos, se convierten en una metáfora sobre el propio proceso de la fotografía, *esto será, y esto ha sido*, la *catástrofe* inevitable de la muerte; y una vez fotografiadas por la lente de Skerod ocurre una semejanza con el trabajo de Sugimoto, la profundidad del fondo nos concentra en los personajes, los dota de credibilidad, pero las imágenes de Skerod parecen emerger de una cámara de la morgue, convirtiéndose en el recuerdo de nuestra propia condición mortal. Nuevamente la percepción entre original y reproducción se desvanece para hacernos partícipes del encuentro íntimo entre el retratado y el fotógrafo.



Torben Skerod. *Life and Death Masks*. Color, #1, C-Print, 2001
Tomado de: www.torbeneskerod.dk

Otro trabajo sobresaliente es de la fotógrafa mexicana Graciela Iturbide (1942), quién en 2005 fue invitada a retratar algunos de los objetos pertenecientes a la artista Frida Khalo, ubicados en el Casa Azul Museo Frida Khalo, hogar de la celebre artista. Luego de que muriera Frida, su baño fue cerrado por decisión de Diego Rivera, y no fue sino

hasta 50 después años que se volvió abrir, por lo que para tan importante acontecimiento se invitó a Iturbide a realizar las fotografías de estos objetos personales con la intención de que los interpretara a través de su lente poética. A través de una fotografía minimal, Iturbide nos muestran de manera sobria, directa y contundente, los corsés, lavativas, prótesis, espejos, entre otros tantos objetos de Frida, mediante su lente los objetos se transfiguran a naturalezas muertas, generan alusiones a la *máscara mortuoria* o la *imago* de la artista. A diferencia de las imágenes de Sugimoto o Skerod que sí contienen la representación del sujeto, los objetos retratados por Iturbide contienen la presencia metonímica del personaje.



Graciela Iturbide. *El Baño de Frida*. 2005
Tomado del Libro: *El Baño de Frida*, Editorial RM.

Encontramos entonces que los museos se convierten en una exploración vital en la vida de los artistas, como una manera de explorar su propia condición efímera o la de su sociedad, todo lo atesorado en los museos es lo que se sabe extinto de una cultura o en aras de estarlo, de la misma manera, con la fotografía se intenta atesorar lo más valioso como bien dice Debray “*de nada se hacen más fotos, que de lo que se sabe va a desaparecer*”.

La fotografía como Arqueología, Ruina, Vestigio

Habrá en el futuro nuevos rastros fotográficos e iconográficos, obtenidos a saber con qué novedosas tecnologías, que darán constancia del trato superficial o especializado de generaciones con esos vestigios de los que, sin embargo, nunca podrá decirse la última palabra, descifrarse la totalidad de sus misterios. De la persistencia de las piedras y la luna Oxkintok, Alfonso Morales Carillo.

La toma fotográfica en primera instancia es ese momento único irreplicable. Casi por definición lo que uno fotografi  se convierte potencialmente en un documento arqueológico.
Gerardo Suter.

Para finalizar las ideas que sirven como herramientas de respaldo en las imágenes de esta tesis, este apartado tiene como objetivo, abordar un tema que ha sido fundamentalmente dentro de la historia de la fotografía y que considero brinda una visión distinta para plasmar la mortalidad y el tránsito del tiempo: la fotografía sobre la arqueología, ruinas o vestigios, representada en el siglo XIX por autores tan importantes como Désiré Charnay, Pal Rost , o Roloff Beny, y posteriormente en el XX con Yuji Saiga, Martí Llorens o Roberth Smithson, por citar solo algunos.

Podr  parecer un tanto indirecto en el tema central de esta tesis el mencionar esta clase de fotografía asociada a crónicas, investigaciones arqueológicas, y principalmente a los viajeros del siglo XIX, pero como lo he venido mencionando en la introducción de este capítulo, encuentro en este tipo de fotografías varios aspectos que me parecen relevantes. Si es cierto que la fotografía desde su invención fue utilizada como una herramienta útil a los pasos del método científico (ver, conocer e identificar) con la intención de profundizar en un conocimiento sobre el mundo, esto no impidió que otras posibilidades semánticas fueran utilizadas por parte de los fotogr fos, algunos por ejemplo encontraron en su condición subjetiva, una forma de volcarse hacia la curiosidad personal por conocer lugares lejanos y explorar los restos del pasado como una reflexión sobre la transformación histórica de las civilizaciones, analizando la fragilidad del ser humano dentro del devastador paso del tiempo.

A decir verdad aún en el siglo XXI, la fotografía es utilizada por los creadores como un documento fidedigno o caprichoso que permite generar imaginarios respecto a la decadencia de la cultura contemporánea, o para explorar bajo una épica romántica las culturas anteriores. El vasto campo de representación de la ruina, lo arqueológico, y lo ignoto en la fotografía, ha cambiado con respecto a las demandas sociales y políticas en las que se insertan los autores, es por este motivo que dentro de este apartado pretendo hacer un breve recuento de estas aproximaciones tanto como un aporte documental, así como estético sobre este imaginario. Este recuento servirá como base para interpretar el proceso de construcción de la obra fotográfica que resulta de la investigación de esta tesis.

Durante la primera mitad del siglo XIX, la visión sobre el mundo se amplió considerablemente gracias a los viajes y descubrimientos geográficos. Con la litografía y el grabado para entonces en su máximo progreso técnico, se puede decir que la realidad se convirtió en un conocimiento visual, la cual fue configurada a través de diversas publicaciones llamadas “viajes pintorescos”. Para Jean Paul Duviols aquel momento marco un cambio en la comprensión del mundo, en donde *“Alexander von Humboldt, uno de los iniciadores de dicha revolución cultural, tuvo una influencia decisiva en la creación y la difusión de documentos iconográficos que expresaban sensibilidad estética y que, al mismo tiempo, ofrecían garantías científicas. Con él la América observada sustituye a la América inventada.”*¹⁶

Posteriormente con la invención de la fotografía, y siguiendo con el ejemplo de Duviols la “América observada”, será ahora una “América registrada”, es decir una América más exacta. Es evidente que a través del tiempo el hombre ha encontrado la necesidad de capturar ya sea través de la memoria, del dibujo, o la cámara, imágenes más fieles que sirvan como recordatorio de su propia condición mortal en el mundo. El deseo voraz de los individuos por recuperar los fragmentos del pasado buscando recomponerlos en un ejercicio de identidad de lo histórico, se da en parte como un proceso de nostalgia por recobrar el pasado con la ilusión de posibilitar la interpretación del presente.

¹⁶ Paul Duviols Jean. *La escuela artística de Alexander von Humboldt*. en *El viajero europeo del siglo XIX*. Revista Artes de México, Número 31. México. p.18

Esa necesidad de observar y crear un conocimiento sobre lo otro, es lo que convirtió a la fotografía no solo en una herramienta idónea para el científico o los investigadores de las ciencias sociales como la antropología y la etnografía, sino que permitió también la expresión subjetiva de los viajeros, atesorando a través de un grupo de fotografías el tránsito del viaje a manera de bitácora:

Desde sus inicios en la cuarta década del siglo XIX, la fotografía se ha asociada naturalmente a los viajes.

La invención de esta técnica, capaz de generar documentos visuales de manera mecánica y automática, revolucionó la posibilidad de plasmar un registro perfecto de lo acontecido durante el viaje. A diferencia de los grabados y las pinturas, las fotografías no solo eran más exactas y precisas, sino que parecían emanar de la misma realidad. Así las imágenes reales de topografías ajenas, paisajes exóticos, animales salvajes y seres humanos de hábitos extraños y culturas desconocidas quedaron atrapadas en las placas fotográficas de los viajeros europeos.¹⁷

A diferencia del dibujante de la Ilustración en el siglo XVIII, o el fotógrafo decimonónico de expediciones científicas, que eran contratados para cubrir una labor específica solicitada por una empresa o por un gobernante, el viajero es un personaje solitario que asume el viaje como una búsqueda personal, con un fin espiritual, dejándose llevar por la belleza y las ensoñaciones de los lugares que visita. El periodo del romanticismo estuvo marcado por una elevación de lo imaginario, el apego a la naturaleza, la introspección, la libre manifestación personal, y una revisión nostálgica sobre la muerte.

Durante estos periplos, es que el viajero mantiene una estrecha cercanía con la muerte, se encuentra ante los vestigios del pasado, muchas veces escombros, oscuridad, soledad y la interrogante sobre lo que pudo haber sucedido siglos atrás en ese lugar. Con la intención de regresar con la memoria cargada de recuerdos, será necesario un medio que permita registrar esa experiencia “*y para preservar nuestro recuerdo de ese lugar, una fotografía funciona como un registro más confiable que una pintura*”.¹⁸

¹⁷ González Flores Laura. *De viajes y descubrimientos: la exploración imaginaria de Alex Dorsfman*. Editorial RM, México. 2008.

¹⁸ Dyer Geoff. *El momento interminable de la fotografía*. Ediciones Ve. México, 2010. p.254



Hubert Robert. *Landscape with Ruins*. 1772
 Pen and brown ink, brown and blue washes, over black chalk
 Tomado de: www.getty.edu



Augustus Le Plongeon. *Photographing the Governor's Palace*. 1876
 Collodion print. The Getty Research Institute
 Tomado de: www.getty.edu

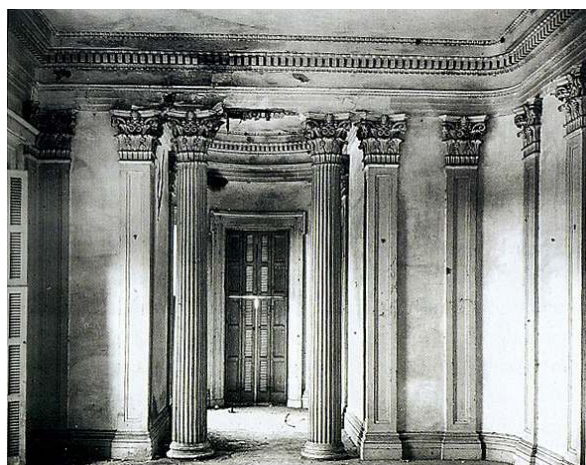
El aroma a hierbas y a los materiales que componen los restos de la arquitectura, le brinda al viajero un sentido de reconocimiento del lugar, sugiriéndole como ha sido el devastador paso del tiempo, y encerrando en el mismo lugar memoria y olvido. No cabe duda que la fotografía debió de haberse convertido en una alidada poderosa para transmitir, la sensación ante la que se enfrentaba el viajero. Se convertía en el único testigo de que él había estado ahí donde reinaba la muerte. De la misma manera que sucedía con los fotógrafos de estudio del siglo XIX que retrataban a los difuntitos; los fotógrafos viajeros se encontraban frente a las restos de lo que había sido en vida, documentaban la materialidad caduca del recuerdo de lo que ya no es. Aunque es evidente que la conexión entre los retratistas post mortem y los fotógrafos viajeros es sutil, quizás de forma simbólica, ambas formas de documentar se traducen a la captura de la fugacidad, de lo efímero; es el fotógrafo quien cuenta con la posibilidad de trascender a esa transitoriedad del tiempo a través de la imagen. El investigador Alfonso Morales Carrillo apunta la experiencia entre aquellos exploradores viajeros y los restos del pasado, refiriendo a este como un encuentro necrófilo, donde todo era condición de sepulcro:

*Excavar, desenterrar, documentar e imaginar, maneras de vivir a partir de fragmentos de construcciones y cosas ya desprovistas de utilidad práctica, y las demás actividades derivadas de su curiosidad arqueológica, implicaban remover el polvo en que reposaban los muertos, asomarse al inframundo de los entierros...*¹⁹

No es de extrañar que la “ruina” y los escombros del pasado han sido de un interés primordial a lo largo de la historia para artistas como Giovanni Battista Piranesi en el siglo XVIII con sus ruinas romanas, o en XIX con los viajeros estadounidenses como Jhon Lloyd Sthepens y Frederick Catherwood en sus investigaciones sobre centroamérica y la península de Yucatán, así como en los múltiples fotógrafos y artistas del siglo XX que la retoman a manera de reflexión personal o colectiva; La fascinación que sentimos por la ruina se detona a partir de múltiples tensiones entre lo transitorio y lo permanente, el fragmento del tiempo y el goce estético de sus restos en el presente, destrucción y esplendor de las civilizaciones, vacío y restitución de significados, melancolía por lo extinto y placer por el triunfo del ser humano sobre la muerte. La ruina es una categoría simbólica que nace con el renacimiento “*El hombre del renacimiento era consciente de que estaba viviendo una era esplendorosa, y esto le*

¹⁹ Carrillo Morales Alfonso. *De la persistencia de las piedras y la luna Oxkintok en Tomás Casademunt, Maya Puuc*. Editorial RM, México. p 77

incitó a compararse con otras épocas, sobre todo Roma y Atenas. El pintor renacentista comienza a introducir ruinas clásicas en sus obras para crear una asociación entre su presente y un pasado glorioso”²⁰. La ruina como intuye Geoff Dyer se convierten en espacios “desiertos, desprovistos de personas, como si los habitara sólo el tiempo”²¹, el tiempo se convierte en una alusión sobre la ensoñación que tenemos hacia lo que nos es inasible.



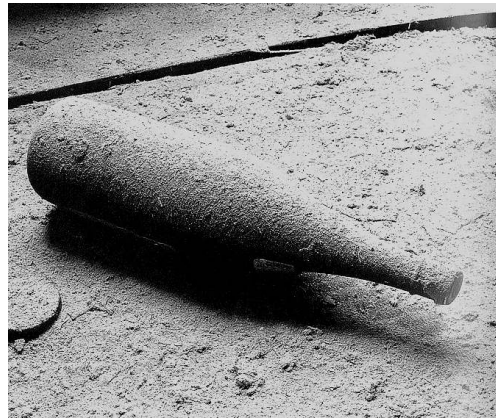
Edward Weston. *The Breakfast Room, Belle Grove Plantation, White Chapel, Louisiana. 1935*
Tomado de: Geoff Dyer. *El momento interminable de la fotografía. Ediciones Serie Ve. México. 2010*

La fotografía es por excelencia la metáfora de la ruina, donde el tiempo es entendido simultáneamente como eternidad palpable a la vez que como un tiempo en transcurso indescifrable, nos inspira sensaciones encontradas, por un lado se convierte en nostalgia por el fugaz encuentro con lo registrado, y por el otro, como placer de lo que sobrevive a través de la imagen. La arqueología se ha encargado de explorar los vestigios y las ruinas del pasado esperando encontrar hasta en el mínimo detalle, una luz que guíe el camino a nuevas conclusiones de lo que precedió, lo que se resguarda bajo un velo de misterio; de igual forma, la fotografía puede ser explorada hasta el cansancio y no llegar nunca a agotarse una conclusión definitiva sobre lo sucedido, bien lo decía Walker Evans “en el momento en que el factor tiempo ingresa a una fotografía, proporciona una salida para tanta especulación como un observador pueda realizar”.

²⁰ Canogar Daniel. El placer de la Ruina. En Revista *Exit* número 24, *Ruinas*. Noviembre 2006- Enero 2007. 26 de Agosto de 2011. <http://www.exitmedia.net/prueba/esp/articulo.php?id=188>

²¹ Dyer Geoff. *op.cit.*, p.255.

Yuji Saiga. *De la serie: Gunkanjima*.
Vista de una isla abandonada, Japón . 1985
Tomado de: Revista Luna Córnea. *Tiempo*. Número 19.
México, 2000.



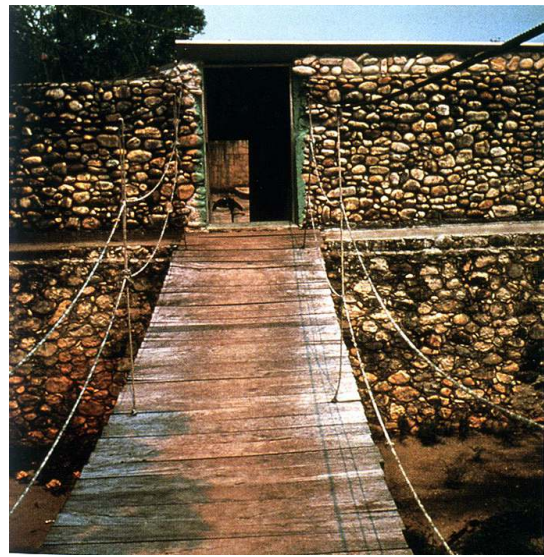
Gerardo Suter. De la serie: *Nuevas Arqueologías*. 2008-2009.
Tomado de: *Imágenes y Palabras, Fotografía en México*.
Proyecto coordinado por la Dra. Laura González Flores del IIE-
UNAM. <http://servidor.esteticas.unam.mx:16080/ip/SUTERWEB/nuevasarqueologias/suter-arq.html>



Al igual que en la arqueología se encuentra el dato directo tal cual es a partir de los datos que nos brindan los vestigios del pasado a la vista, documentando sus fragmentos con la intención de unirlos posteriormente y dotarlos de sentido -siguiendo los preceptos de Eduardo Matos Moctezuma- ; el proceso de concepción en la fotografía implica para el fotógrafo, editar fragmentos de la realidad con la cámara, y su posterior edición como objeto de estudio, buscando el sentido del pasado ahora atesorado en las imágenes. Este ejercicio de exploración y taxidermia del pasado por parte del artista, no implica únicamente que su intención sea con el cometido de recrear una época pretérita, sino que también le permite generar lo que Joan Fontcuberta, denomina como “un combate contra el tiempo”, una manera de reapropiarse del tiempo.

Dentro de los distintos y posibles proyectos que se han desarrollado de los inicios de la fotografía a la actualidad a partir de la combinación entre documento, ruina, pasado, presente, arqueología, etc. Uno de los proyectos que considero más eficientes realizados a finales de los años sesenta con un fin de reconstrucción arqueológica a manos de la

fotografía, es el del artista Robert Smithson, proyecto resultado de un viaje al sureste Mexicano como parte del proyecto *Incidentes del viaje- espejo en el Yucatán* en 1969. Durante este viaje, Smithson se hospedó en Chiapas en el Hotel Palenque, este espacio instaurado en una destrucción y renovación, fue para el artista la metáfora ideal de una civilización Maya en ruinas, una cultura que podría ser ubicada en permanente renovación a través del paso del tiempo con sus constantes hallazgos.



Robert Smithson. *Hotel Palenque*. 1969-1972.
Tomado del Libro: *Robert Smithson, Hotel Palenque*. Editorial Arias, México. 2011

Para Smithson, las aparentes ruinas del Hotel Palenque, sugieren una cercanía de la vida cotidiana actual con el esplendor del pasado, donde la arquitectura del presente se cimienta sobre las ruinas anteriores y los objetos contemporáneos son localizados a manera de descubrimiento sobre la cultura a la que corresponden. El ejemplo de esta bitácora de Smithson, sirve para consolidar la utilidad de la fotografía a manera de un documento “objetivo”, a la vez que para la construcción de un imaginario poético sobre la reconstrucción caprichosa y subjetiva del pasado.

A manera de conclusión de este apartado y para concretar de manera más eficiente el valor plástico y onírico que nos ofrecen las ruinas en sus distintas representaciones por parte de las distintas expresiones artísticas (dibujo, pintura, fotografía, video, etc.) quiero enunciar las palabras emitidas por el profesor español Jaume Vidal Oliveras a partir de su crónica realizada a propósito de la exposición *El esplendor de la ruina*,

presentada en el año 2005 en la fundación La Caixa, en donde Oliveras las resume de manera excepcional:

Pero precisamente porque las ruinas están desiertas de contenido son una invitación a soñar, a embriagarse de ensoñaciones. Las ruinas son los restos de algo que no conocemos exactamente, de algo que alguna vez estuvo allí, pleno de sentido, pero que ahora somos incapaces de reconstruir. Las ruinas se expresan como fragmentos, partes inconexas, que, como una serie de anécdotas sin continuidad ni relación, escapan a una visión de conjunto o relato, a un saber organizado y racional. Por esta razón incitan a la imaginación, para que ésta recomponga los fragmentos del rompecabezas que faltan. Las ruinas poseen una dimensión onírica porque son un espacio para la fantasía y la especulación imaginativa. Pero quien dice fantasía e imaginación dice también fantasmas. Las casas deshabitadas, los castillos abandonados, los palacios devastados por el paso del tiempo están habitados por fantasmas que son los deseos, los miedos y las ansiedades que el presente proyecta en el pasado, o mejor, en los vestigios del pasado.²²

²² Vidal Oliveras Jaume. *El silencio de las ruinas*. El cultura.es. (14 de Julio de 2005). 26 de agosto de 2011. http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/12482/El_silencio_de_las_ruinas

3.2 CONCLUSIONES: Una reflexión personal entorno a la práctica artística realizada dentro del Museo Nacional de Arte 2009 – 2010

Aunque la fotografía sea un “medio visual”, no es un medio “puramente visual”.

Victor Burguin. *Ver el Sentido.*

La muerte sigue a los artistas constantemente como su sombra, ésta es una de las razones por la que la mayoría de los artistas son tan concientes de la vulnerabilidad y de la futilidad de la vida.

Francis Bacon.

Con este apartado finalizo la investigación de esta tesis, haciendo el análisis de mi proyecto fotográfico “Vestigios” realizado dentro del Museo Nacional de Arte en el periodo comprendido de 2009- 2010, apoyado en la información contenida en los capítulos anteriores. Así mismo haré breve una reflexión de mis experiencias de trabajo dentro del museo.

Desde el inicio de este proyecto de tesis, mi interés fue plantear una investigación sobre el Museo Nacional de Arte, sus colecciones, sus periodos, autores, y cuál sería la relación que ha tenido el mismo dentro del arte contemporáneo, de ahí que se hiciera la revisión en los primeros capítulos de la tesis sobre los proyectos curatoriales de la colección con algunas obras de artistas contemporáneos, y la presentación de exposiciones temporales con dicha intención. Al inicio de la investigación, y con el apoyo de la información recabada sobre el museo, mi intención fue construir un tipo de residencia artística dentro de las instalaciones del museo, tratando de seguir la organización de otros museos del mundo, donde los artistas son invitados a trabajar con un proyecto personal sobre la colección particular del museo a través de su medio de trabajo. Desde el inicio los directores del MUNAL, estuvieron interesados en apoyar este proyecto, permitiéndome trabajar dentro del recinto por un periodo de dos años (duración de la maestría), donde se me brindó la oportunidad y las facilidades necesarias para ingresar a salas permanentes durante su apertura al público y durante los días que se encontraba cerrado el museo para su conservación y limpieza.

A partir de ese momento empecé a gestar un grupo de exploraciones sobre el espacio, y a partir de los contenidos de las obras, realicé un grupo de bocetos que posteriormente me serían útiles en la construcción de mis series fotográficas finales, de las cuales incluyo dentro del proyecto de tesis solamente dos, *Vestigios* y una extensión del mismo que denominé *Restos*.

Planteamiento del proyecto *Vestigios*

Develar misterios es una de las ambiciones más locas de la poesía, pero es así mismo la locura más ambiciosa de la fotografía.

Fabienne Bradu.

Hoy más que nunca tenemos conciencia de que nuestra civilización está construida sobre las ruinas.

Antoni Mari.

Si bien el Museo Nacional de Arte es en la actualidad la pinacoteca más importante del país en cuanto al arte novohispano, y es considerado uno de los recintos más emblemáticos por su arquitectura porfiriana, que combina elementos del clasicismo francés y del renacimiento italiano, puede ser considerado también uno de los principales museos populares, conocido por todo tipo de público, especializado y no especializado.

Sin embargo pese a la gran belleza del inmueble y su compleja, así como basta colección de pinturas y esculturas, factura de los autores más prestigiados del país; el MUNAL se convierte en un gigante apabullante al momento de intentar descifrar su contenidos, debido al vasto almacenamiento de lenguajes plásticos, estilísticos, formales, temáticos, etc; y por si esto fuera poco, al ingresar como espectador uno no sabe ante que maravillarse primero, las obras artísticas o la arquitectura.

Durante mis periplos por el museo, me percate de esta bastedad ofrecida por el recinto, lo cual me hizo comprender desde el inicio, que éste ofrece múltiples referencias plásticas, y que podría pasar mucho tiempo tratando de abarcar este conocimiento de una manera más específica. Fue en ese momento que me sentí casi como un arqueólogo que intenta descifrar las partes inconexas de lo que fue un todo y hacer un esfuerzo por tratar de dilucidar esa realidad.

Otra problemática a la que me enfrente, era que el museo es uno de los espacios más difundidos a través de publicaciones, imágenes, revistas y por los propios espectadores; esto factor me hizo comprender que el museo formaba parte de una visión pública muy

superficial, y donde su cotidianidad era muy acelerada, la gente entraba, pasaba y salía después de unos minutos, todo era inmediato. Me pareció entonces que había encontrado pistas sobre la manera en que debía explorar las capas más profundas de ese espacio gigante en el que me encontraba, y que se hallaba inmerso en una actualidad que se renueva con facilidad donde el pasado se vuelve casi imperceptible.

Fue entonces que entendí que lo que me interesaba, era mostrar el museo de una manera que jamás se hubiese visto, y que abordará el problema de interpretación de esa vasta colección resguardada, a su vez que planteara aquella problemática sobre la imposibilidad de la visión a la que está sometido el museo por parte de un público poco interesado en profundizar sobre sus contenidos. Un día después de hacer mi recorrido habitual por las salas del museo, fue que me pareció que se me revelaron de manera contundente las palabras de Theodor W. Adorno sobre la relación de museo y mausoleo. En aquel momento me sentí estar transitando dentro de un enorme cementerio, un lugar que se convierte, en polvo, en ruina, en oscuridad. Me surgieron más preguntas que respuestas desde un pensamiento abstracto, donde todas las ideas aparecían casi al mismo tiempo entremezcladas, ¿qué ha pasado con los creadores del pasado?, ¿cómo asumimos este arte del pasado?, ¿acaso tiene sentido monumentalizar la historia que ya no está disponible? ¿qué nos dicen estas formas abstractas? ¿quiénes están representados en estos lienzos? ¿qué puedo hallar dentro de los escombros de este lugar?. Por primera vez sentí que las palabras de Adorno eran rebasadas por la fuerte sensación de estar dentro de ese espacio grande, en el que habita ese silencio que me pareció el sonido de la muerte.

A partir de estos cuestionamientos comencé a utilizar la fotografía casi como un documento arqueológico, inicié el registro fotográfico de las enormes salas del museo, trabajando a oscuras, con la intención de regresar a casa y tratar de descifrar el resultado obtenido en esas imágenes en penumbra. Este ejercicio de percepción, memoria y reconstrucción, fue difícil debido a que una vez que regresaba a casa y revisaba las imágenes me parecía impresionante la manera en que el documento fotográfico parecía alejarme mucho más de la realidad de lo que yo pensaba en el momento de realizar la toma en el MUNAL. Pensaba en el uso de la oscuridad con la intención de generar una metáfora sobre la muerte. Posteriormente revisando a Victor Stoichita en su libro *Breve Historia de la Sombra*, comencé a investigar la forma en que él analiza las perversiones y significantes de la sombra en el arte y encontré que “*la función posible de la*

*representación basada en la sombra, es la de imagen para el recuerdo, es decir, para hacer presente lo ausente”.*²³

La sombra es considerada una apariencia engendrada por la luz, asociada a lo negativo, representa el estado más alejado de la verdad nos dice Stoichita. De hecho el autor menciona que Plinio el viejo en su *Historia Natural* refiere a dos momentos importantes de la historia para entender el nacimiento de la pintura y de la plástica, en ambos casos serán las líneas trazadas de la sombra de un hombre de donde partirá esta realidad en “negativo”, lo que ayudo a conformar la historia de la representación artística occidental.

En su libro *Stoichitia*, también apunta que los primeros antecedentes monocromáticos pictóricos al Cuadrado negro de Malevich (1913), aparecen a partir del siglo XIX en los discursos de la fotografía y en la mención de los errores de la fotografía. Cabe recordar aquí que alude al dibujo de Cham publicado en 1840 en *L’Histoire de M.Jobard*, en donde se aborda la forma en que un sujeto mira el resultado de un error fotográfico en una fotografía totalmente negra, velada. Para Clément Chéroux, la idea irónica de este dibujo de Cham que “prefigura” al Cuadrado negro de Malavich, resume que “*un error en fotografía corresponde a una alteración del poder mimético del medio. Dicho de otro modo, mientras más defectuosa resulta la imagen, menos se asemeja a la realidad*”.²⁴ Siguiendo con la reflexión que brinda el dibujo de Cham, esta imagen velada ante la que se encuentra el personaje sorprendido, no solo es una oscuridad absoluta destinada a contemplarse como error, sino como ruina de la representación, como menciona Stoichitia :

*(...) Cabe considerar que la fotografía velada no es en sí misma ausencia pura sino eclipse de la imagen, se entiende que lo que tenemos ante los ojos es la ruina definitiva de la representación, ruina que ninguna tecnología llegará a restaurar jamás. La imagen esta allí, pero escondida, “velada”, oculta para siempre por una cortina de sombra que nadie es capaz de levantar.*²⁵

Entonces al revisar el grupo de vistas geométricas y abstractas que había obtenido mediante la oscuridad en las salas del MUNAL, comencé a comprender que la oscuridad era la manera idónea para transmitir lo que yo quería. Observando las imágenes, me parecía que las siluetas de los marcos y las esculturas del museo, no solo

²³ Stoichita Victor. *Breve Historia de la Sombra*. Ediciones Siruela. Madrid ,2006.p 19

²⁴ Chéroux Clément. *op.cit.*, p. 188

²⁵ Stoichitia Victor. *op.cit.*, p.198

se convertían en una síntesis que me recordaba al fisionotrazo -el antecedente de la cámara fotográfica- si no que también se convertían en espejos negros, una metáfora sobre la muerte. Para explicar de manera breve esta relación que encuentro del espejo negro con la muerte, me gustaría retomar la información brindada por el historiador y antropólogo español Julio Caro Baroja sobre los rituales mortuorios en su libro *Los Vascos*:

En cuanto ha expirado le cierran los ojos, tapan los espejos, cuadros y retratos de los dormitorios y salas, y si la casa tiene escudo nobiliario lo cubren con un trapo negro, que queda durante todo el luto.²⁶

Esta información brindada por Caro Baroja, estaba presente en mi cabeza en el momento que comencé a revisar las fotografías a oscuras del MUNAL, brindándome una sorpresa sobre la forma en que se me había manifestado en estas imágenes no solo una abstracción formal y matérica de los objetos, sino también una manifestación cercana al ritual español de cubrir los espejos ante la muerte de un sujeto, las pinturas con marcos del museo se habían convertido ante la cámara en un espejo negro sobre el que solo parecía existir el reflejo de la nada, asociándose esa oscuridad con la muerte, con lo que ya no existe.

Dichas imágenes sobre el museo, muestran la reducción de sus contenidos a simples siluetas negras, cuadros negros, planos geométricos, etc., transmiten el proceso de deconstrucción del espacio, y al seguir investigando respecto a mi trabajo y la sombras, encontré que mis fotografías se asemejan al proceso de síntesis formal que tuvo la pintura mediante el *suprematismo* fundado en Rusia por Kazimir Malevich en 1915-1916. El Cuadrado Negro, es sin duda una manifestación que en palabras de Stoichita genera una verdadera catástrofe de la representación occidental.

Malevich quién concienzudamente construye una pintura negra en la cual “*su fuerza estriba en su silencio, en su misterio*”²⁷ se convierte en defensor de la forma pura y cuestiona la mimesis pictórica. Este silencio y misterio de la obra de Malevich se convirtió entonces en una reflexión muy importante para mí, ayudándome a comprender la forma en que podían ser leídas mis imágenes del museo. Con las fotografías de la serie *Vestigios*, deseo intentar un desapego de la mimesis fotográfica a la que ha estado

²⁶ Caro Baroja Julio. *Los Vascos*. Ediciones Istmo. Madrid, 2000. p.253

²⁷ Stoichita Victor, *Ibid.*, 197

forzada la fotografía desde su invención en el siglo XIX y que en la actualidad aunque sea transformado mediante los nuevos lenguajes fotográficos, sigue existiendo un abuso del medio para generar narrativas barrocas, estruendosas, artificiales, perfectas y saturadas. Esto es debido a que como Clément Chéroux, observa inteligentemente, en la fotografía *toda desviación de esta tendencia mimética, deja de ser fotográfica. Y Mientras menos mimética, más fallida.*²⁸

Las imágenes de *Vestigios* están construidas prácticamente desde el error fotográfico, donde la realidad parece señalar hacia la nada, pero es en este límite donde encuentro la creación de un documento que me permite apuntar hacia otras direcciones visuales, que espero me ayuden a centrarme en lo poético, lo reflexivo e interno, y principalmente en el silencio, un silencio ante el caos visual en el que nos encontramos inmersos de una cultura contemporánea avasalladora y estruendosa.

Para mí es importante que estas imágenes a pesar de ser construidas a partir del error, se conviertan en un documento producto de la realidad, en todo caso las concibo como una realidad velada con la intención de que puedan ser digeridas lenta y sutilmente, para enriquecer este punto de vista hallo eficientes las palabras de Rémy Duval:

*No tire jamás los clichés que le parezcan detestables. Son una fuente de poesía mediante la cual el mundo se transfigura y adquiere aspectos extraños e inquietantes, capaces de revelar figuras desconocidas sin por ello perder su realidad.*²⁹

Finalmente otro de mis intereses al realizar mis fotografías dentro del MUNAL, es que al observarlas, nos muestren una percepción diferente de las pinturas del museo, no solo como espejos negros, sino desde una perspectiva sólida, casi escultórica. Evidentemente las pinturas son materia y son objeto, pero al reducirse a objetos negros, la atención se centra sobre su espacialidad, así como sobre su relación frente a las demás piezas del museo, de esa manera nos invitan a analizar detenidamente las escalas de las obras como pequeños y grandes bloques profundos, esto enfatiza jerarquías, las piezas grandes se convierten casi en fosas de una morgue, mientras que las piezas pequeñas remiten a pequeñas urnas que contienen restos de seres humanos.

²⁸ Clément Chéroux. *op.cit.*, p.189

²⁹ Rémy Duval citado en Clément Chéroux, *op.cit.*, p 143

Planteamiento de la serie Restos

El retrato inmortaliza menos una persona que la presencia de la muerte en persona.

Jean Luc- Nancy. *La mirada del retrato.*

Pongo muchas cosas en relación con las sombras. Primeramente me recuerdan la muerte (...) además lo que gusta en las sombras es su carácter efímero.

Christian Boltanski.

Dentro del cuerpo de trabajo que realicé para esta tesis, surge otra pequeña serie a la que he nombrado Restos, la cual se deriva naturalmente de la serie Vestigios. Esta serie es una inspección hacia la particularidad de aquellas fotografías oscuras y sólidas donde se muestra el museo de forma general.

Si las fotografías de Vestigios, se convierten simbólicamente en un mausoleo, mediante la abstracción de los grandes planos del museo, la serie Restos, hecha un vistazo a lo que podría ser descubierto dentro de los pequeños espejos negros que funcionan como un tipo de “urnas íntimas”, donde reposan los retratos de niños, adultos, hombres y mujeres, personajes de la alta burguesía que fueron retratados siglos atrás.

El imaginario de un mausoleo que persigo construir para la creación de estas series, es enfatizado no solo por ser el museo un esterilizador de la obra en un contexto (refiriendo nuevamente a las ideas de Valéry, Adorno, etc.) sino porque además esta encargado de preservar los rastros del pasado, y resguardar el recuerdo y la memoria de los muertos, es decir de los personajes representados en las pinturas que cuelgan de sus grandes salas. Siguiendo con las ideas de Maulraux, las pinturas antes de ser objetos de arte fueron ante todo el retrato de alguien y cubrían una función personal, nuevamente sale a flote la *imago*, a la que he referido anteriormente, estos cuadros se convierten por así decirlo en la presencia legal de los sujetos.

Ahora dentro del museo, (en este caso el MUNAL) estos personajes yacen como recordatorio de la muerte para los demás, sirven como un *memento mori*, ejemplo sobre el irremediable transcurrir del tiempo. La experiencia necrófila que conlleva el proceso de excavación y desenterramiento en los restos del pasado - como lo mencionó Alfonso

Morales- nos impacta a pesar de la singular belleza y goce estético que encontramos en estas *imago* exhibidas a lo largo del museo.

El retrato a cubierto a lo largo de la historia un sin fin de interpretaciones sobre las distintas clases sociales y la cultura de sus respectivos periodos, así como también para eternizar las características físicas de los sujetos y de igual forma aunque menos explorado, ha sido utilizado con fines rituales. Para José Luis Barrios el retrato comenzó a funcionar como una máscara en los ritos funerarios, como una especie de presencia:

Si bien es cierto, como lo anota Belting, que la función ritual está relacionada con imágenes en vida del muerto, y en ese sentido son memoriales, esto no se opone ni excluye que estas imágenes den cuenta, en el instante de que lo capturan, de la condición ya para siempre ausente de eso que capturan; en este sentido el presente de la presencia de este tipo de imágenes siempre anuncia ya la muerte como ausencia. De ahí, justamente su potencia ritual y simbólico, algo que no se explica sin la condición indicial de la imagen.³⁰

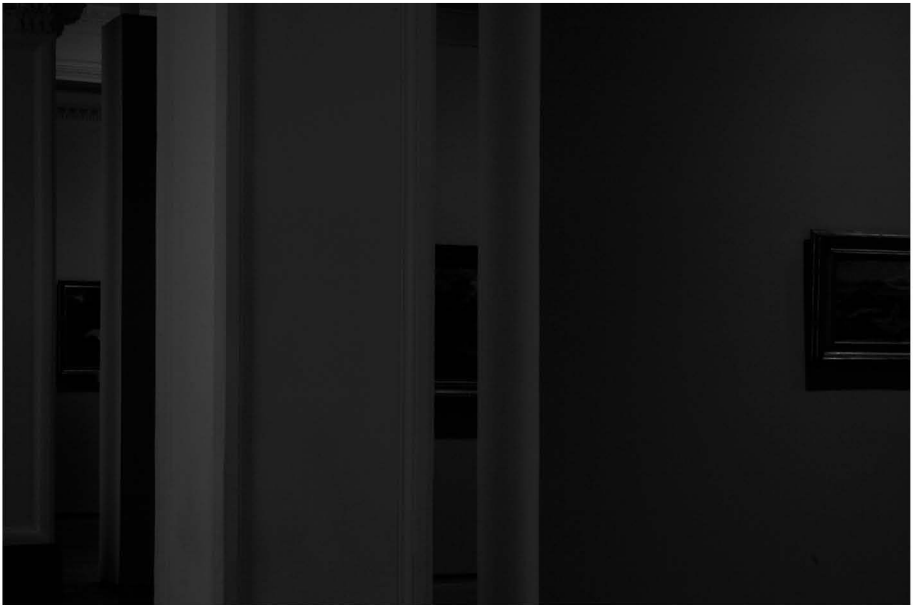
La serie *Restos* propone mediante acercamientos a rostros, brazos, ropas, y otros detalles ambiguos de los personajes retratados en las pinturas del museo, una sensación de descubrimiento arqueológico donde al retirar capas de tierra y de polvo, los restos del individuo van resurgiendo de la oscuridad poco a poco para ser analizados posteriormente dentro del mundo contemporáneo.

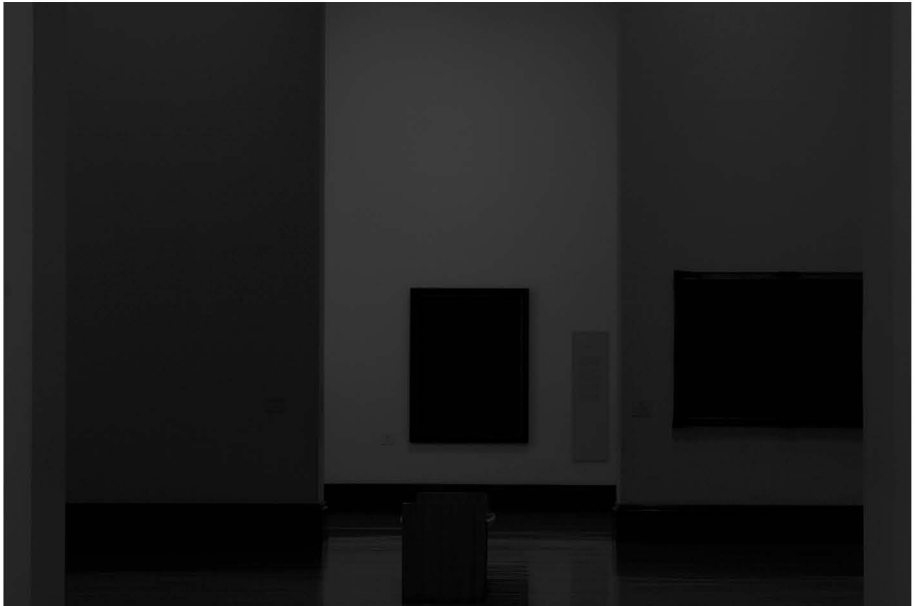
Finalmente, al igual que los viajeros del siglo XIX, en el presente me siento listo para emprender mi viaje por otros museos del país, encontrando en las peculiaridades de sus vestigios, la impronta de los sujetos del pasado que han quedado marcadas dentro de aquellas ruinas del museo que monumentalizamos por que nos sirven como recuerdo de nuestra propia fragilidad.

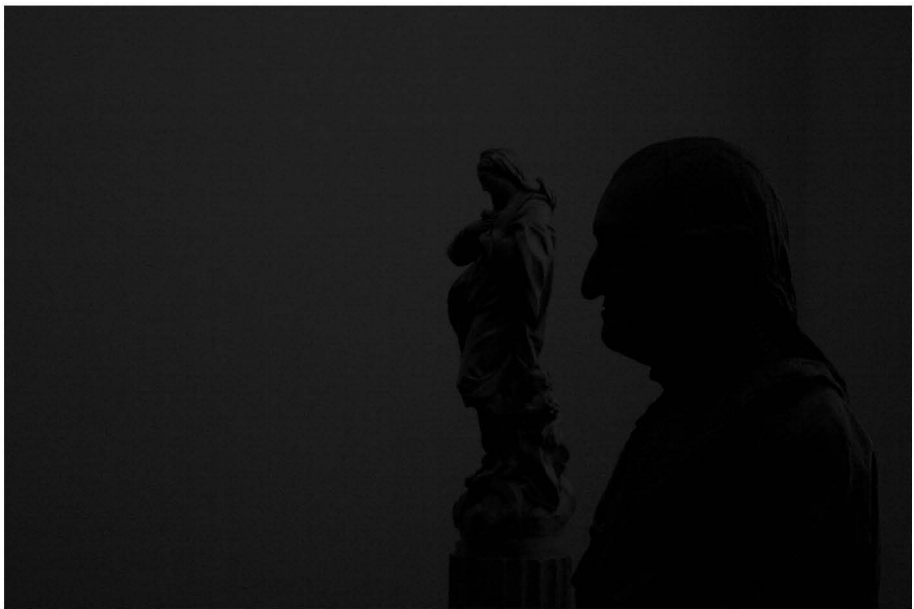
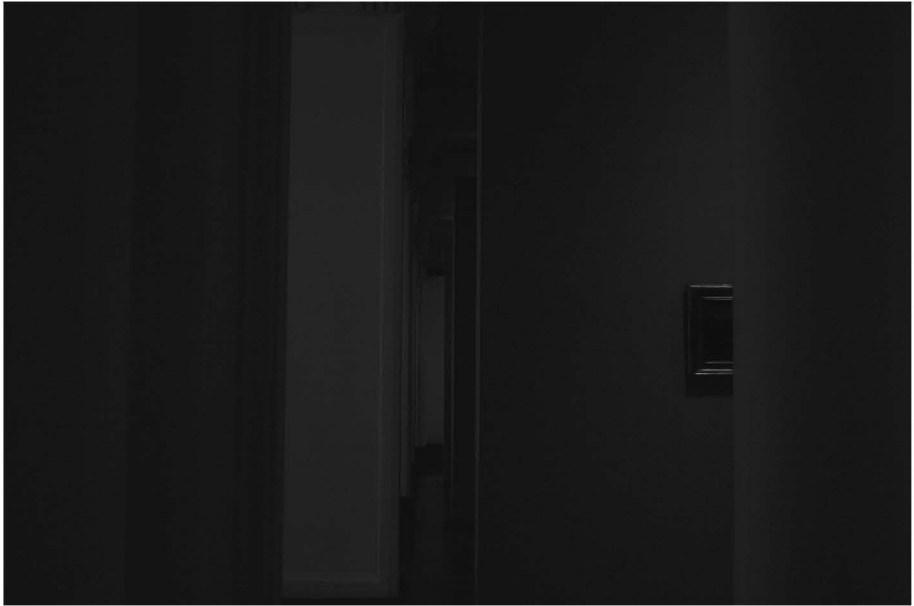
Las fotografías de la *Vestigios* y *Restos*, se ubican en un límite donde se visualiza la profundidad de las cosas y al mismo tiempo se niega la visión de todo, una experiencia tan intensa como vacía, tan compleja como simple, colectiva e individual al mismo tiempo, donde lo material termina y comienza a construirse lo simbólico. Cansado de la visión excesiva del mundo, prefiero meditar en silencio e imaginar el mundo desde la oscuridad.

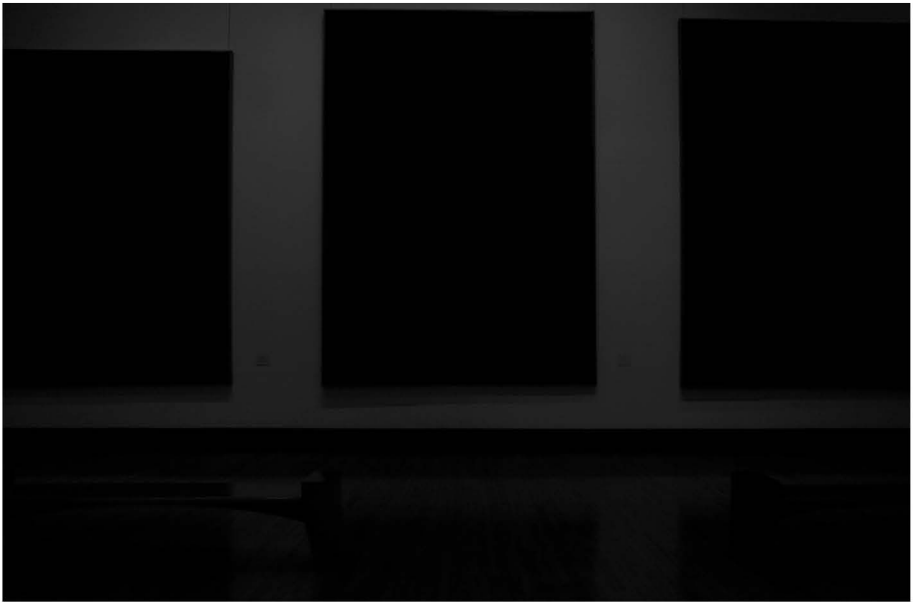
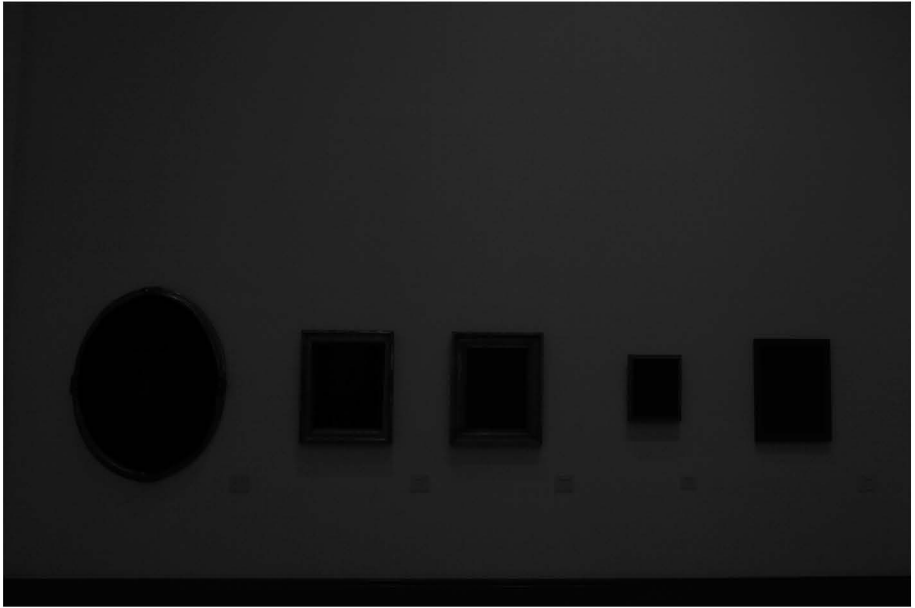
³⁰ Barrios José Luis. *Atrocitas Fascinans. Imagen, horror y deseo*. Ediciones Rastroblanco, Universidad Iberoamericana. México 2010.p. 83

Fotografías





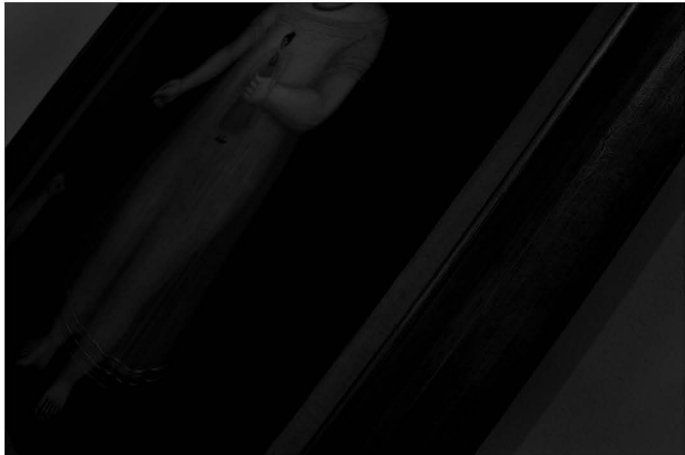


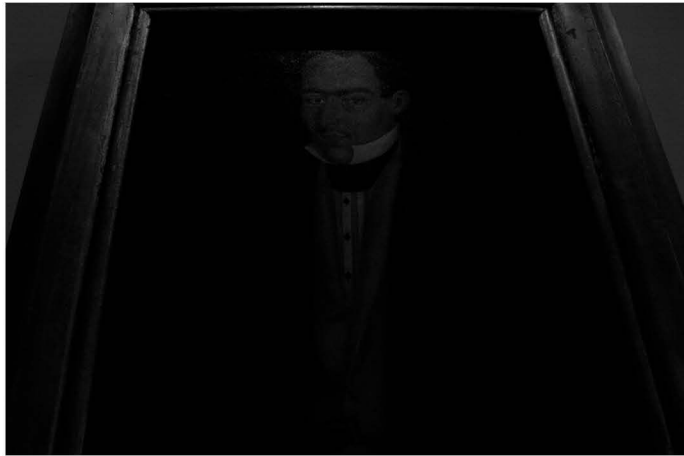




Todas las imágenes: de la serie *Vestigios*, Museo Nacional de Arte, 2010. Fotografía digital.
Impresión piezográfica sobre papel algodón. Medidas variables.







Todas las imágenes: de la serie *Restos*. Museo Nacional de Arte. 2010. Fotografía digital.
Impresión piezográfica sobre papel algodón. Medidas: 8 x 10 pulgadas..

Bibliografía.

- Aceves Piña Gutierrez, *Tránsito de Angelitos, iconografía funeraria infantil*, Museo de San Carlos, INBA -SEP, México, 1988.
- Barthes Roland, *La Cámara Lucida, nota sobre la fotografía*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1982.
- Baqué Dominique, *La fotografía plástica*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2003.
- Barrios José Luis, *Atrocitas Fascinans. imagen, horror y deseo*, Ediciones Rastroblanco, México, 2010.
- Benjamín Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Editorial Itaca, Conaculta, México, 2008.
- Benjamín Walter, *Sobre la fotografía*, 5ª edición, Pre-textos, 2008.
- Casademunt Tomás, *Maya Pucc*, Editorial RM, México, 2009
- Casanova Rosa, *Luces sobre México, Catálogo selectivo de la Fototeca Nacional del INAH*, Editorial RM, México, 2006.
- Chéroux Clément, *Breve historia del error fotográfico*, Número 2, Ediciones Ve, Conaculta, México, 2009.
- Chevrier Jean-Francois, *La fotografía entre las bellas artes y los medios de comunicación*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2007.
- Consejo Nacional para la cultura y las Artes, *Museo Nacional de Arte: una ventana al arte, mexicano de cuatro siglos*, Ediciones El Equilibrista, México, 1994.
- Consejo Nacional para la Cultura y las Artes - Universidad Iberoamericana, British Council, *Seminario de Administración de Museos. Los museos de cara al siglo XXI*, Edición British Council, México, 2003.
- Crimp Douglas, *Sobre las ruinas del museo*, ebookbrowse.com, 1980, 10 de agosto de 2011, <http://ebookbrowse.com/en-las-ruinas-del-museo-douglas-crimp-1-doc-d48753808>
- Cruz Villegas Abraham. *Round de Sombras*. CONACULTA. México, 2006.
- Debray Régis, *Vida y muerte de la imagen, historia de la mirada en Occidente*, Ediciones Paidós Ibérica, España, 1994.
- De Certau Michel, *La invención de lo cotidiano, I Artes de Hacer*, reimpresión de la primera edición en español, Editorial Universidad Iberoamericana, México, 2000.

- De la Peña Ileri, *Ética, poética y prosaica, ensayos sobre fotografía documental*, Siglo XXI Editores, México, 2008.
- Dorfsman Alex, *Selección Natural*, Editorial RM, Conaculta, México, 2008.
- Dyer Geoff, *El momento interminable de la fotografía*, Número 3, Ediciones Ve, Conaculta, México, 2010.
- Fontcuberta Joan, *Estética fotográfica*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2004
- Fontcuberta Joan, *La cámara de pandora, la fotografía después de la fotografía*, editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2010.
- García Leal José, *Filosofía del Arte*. Editorial Síntesis. Madrid , 2002.
- González Flores Laura, *Fotografía y pintura: ¿dos medios diferentes?*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2005.
- Green David, *¿Qué ha sido de la fotografía?*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2007.
- Guasch Ana María, *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, 5ª reimpresión, Editorial Alianza Forma, Madrid, 2003.
- Guasch Ana María, *Aprendiendo del Guggenheim Bilbao*, Ediciones Akal, Madrid, 2007.
- Instituto Nacional de Bellas Artes, *La invención de lo cotidiano* (catálogo de exposición) Museo Nacional de Arte, Fundación Colección Jumex, Conaculta, México, 2009.
- Instituto Nacional de Bellas Artes, *El cuerpo aludido, anatomías y construcciones, México, siglos XVI- XX*, Museo Nacional de Arte, Conaculta, México, 1998.
- Instituto Nacional de Bellas Artes, *Texturas, tonalidades, y resonancias latinoamericanas, una lectura de la colección Femsá*, Museo Nacional de Arte, Conaculta, México, 2002
- Isabella Stewart Gardner Museum, *Abelardo Morell. Face to Face*, Editorial Isabella Stewart Gardner Museum and Massachusetts Cultural Council, Boston EE.U.U, 1998.
- KBK Arte Contemporáneo, *Marcos López*, Catálogo de obra, México, 2004.
- Krauss Rosalind, *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2002.
- León Aurora, *El museo, teoría, praxis y utopía*, 8ª edición, Ediciones Cátedra, Madrid, 2010.
- Maulraux André. *Las Voces del silencio. Visión del arte*, Emecé, Buenos Aires, 1956.

- M. Battro Antonio, *Del museo imaginario de Maulraux al museo virtual*, FADAM Federación Argentina de Amigos de Museos Xth Congress friends of museums, septiembre 13-18 1999, 26 de agosto de 2011.
<http://www.byd.com.ar/mv99sep.htm>
- Mirzoeff Nicholas, *Una introducción a la Cultura Visual*, Ediciones Paidós Ibérica, España, 1999.
- Montero Alarcón Alma, *Monjas Coronadas, profesión y muerte en Hispanoamérica virreinal*, Museo Nacional del Virreinato, Conaculta- INAH, México, 2008.
- Morales Moreno Luis Gerardo, *Orígenes de la museología mexicana: fuentes para el estudio histórico del Museo Nacional 1780-1940, 1ª edición*, Universidad Iberoamericana, México, 1994.
- Museo Nacional del Prado, *Thomas Struth: Making Time*, Editorial Turner, España, 2007.
- Museo Nacional de San Carlos, *Visitaciones: Damián Hirst*, Edición CONACULTA, México, 2006.
- Negrete Álvarez Claudia, *Valleto Hermano, fotógrafos mexicanos de entresiglos*, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones estéticas, México, 2006.
- Patronato del Museo Nacional de San Carlos, *Guía del Museo Nacional de San Carlos*, Editorial Instituto Nacional de Bellas Artes, Artes de México y del mundo, México, 2000.
- Patronato del Museo Nacional de Arte, *Guía del Museo Nacional de Arte*, Editorial Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 2006.
- Picaudé Valérie, *La confusión de los géneros en fotografía*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2004.
- Picazo Glòria y Ribalta Jorge (eds.) *Indiferencia y Singularidad*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2003.
- Putnam James, *Art and Artifact, The museum as médium*, second edition, Thames and Hudson, New York, 2009.
- Ribalta Jorge, *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2004.
- Smithson Roberth, *Hotel Palenque*, Editorial Alias, INBA- Conaculta, México, 2011.
- Stoichita Victor I., *Breve Historia de la Sombra, 3ª edición*, Ediciones Siruela, Madrid, 2006.

Witker Rodrigo, *Los museos*, Editorial Tercer Milenio, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2001.

Yates Steve, *Poéticas del espacio. Antología crítica sobre fotografía*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2002.

Hemerografía

- Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, *Revista Luna Córnea. Tiempo*, Numero 19, Conaculta, México, 2000.
- Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, *Revista Luna Córnea. Museos*, Numero 23, Conaculta, México, 2002.
- Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, *Revista Luna Córnea. Ilusión*, Numero 28, Conaculta, México, 2004.
- De Azúa Félix, *En el espejo del arte*, Revista Letras Libres, México, Febrero 2003.
- De la Cruz Lichet Virginia, *Fotografía post-mortem, Viaje Postumo*, Revista *Cuarto Oscuro*. Número 87, México ,2008.
- Minera María, *Voces en el Concierto. Arte Contemporáneo en México*, Revista Letras Libres, México, Febrero 2003.
- Orozco Gabriel, *Un problema de tiempo*, Revista Letras Libres, México, Febrero 2003.
- Pliego Quijano Susana. *Instantes suspendidos: Luciano Matus en el Museo Nacional de San Carlos*. Discurso visual, Revista digital. Disponible en la web. México, 2008. 26 de agosto de 2011
<http://discursovisual.cenart.gob.mx/dvweb11/agora/agosusana.htm>.
- Ramírez Sámano María del Rocío. *El nacimiento de una ciencia. La arqueología mexicana durante el porfiriato*. Revista Electrónica de Historia ISSN 1409- 469X. Número especial, Congreso Centroamericano de Historia. 2008. 26 de agosto de 2011. <http://historia.fcs.ucr.ac.cr/dialogos.htm>.
- Ruy Sánchez Alberto, *Museo Nacional de San Carlos, Numero 91*. Revista- Libro, Editorial Revista Artes de México y el Mundo, México, 2008.
- Ruy Sánchez Alberto, *El viajero europeo del siglo XIX , Numero 31*. Revista- Libro, Editorial Revista Artes de México y el Mundo, México.
- Ruy Sánchez Alberto, *El arte ritual de la muerte niña, Numero 15*, 1ª edición 1992, Revista- Libro, Editorial Revista Artes de México y el Mundo, México.
- Vidal Oliveras Jaume. *El silencio de las ruinas*, El Cultural. es, 14 de Julio de 2005. 26 de agosto de 2011.
http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/12482/El_silencio_de_las_ruinas

Agradecimientos

Este proyecto de investigación es fruto de un arduo trabajo, y estoy gratamente agradecido con las personas que de alguna manera se vincularon con este proyecto desde distintos puntos de conocimiento y siempre me aportaron sugerencias y herramientas teóricas para lograr un mejor producto.

Quiero agradecer en primer lugar a mi Tutora la Doctora Laura González Flores, por ser una guía fundamental en esta investigación y por compartir su vasto y excelso conocimiento conmigo.

A la Universidad Nacional Autónoma de México, por financiar parte de ese trabajo y permitirme ampliar mis conocimientos dentro de sus principales institutos, museos, y academias. Al Fondo Nacional para la Cultura y las Artes que me brindó una beca de producción fotográfica para la realización de este proyecto. A mis profesores de Maestría que brindaron su apoyo y consejos durante el proceso de gestión de esta tesis.

Mi agradecimiento a Alberto Báez Munguía, por el diseño editorial de esta tesis, y por su colaboración en el cuidado de la edición.

Un agradecimiento especial a mis padres, hermanas, compañero y amigos, por su apoyo moral y su paciencia en todo momento.