



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

SISTEMA DE UNIVERSIDAD ABIERTA Y EDUCACIÓN A DISTANCIA

**LINEAMIENTOS EDITORIALES PARA LA HOJA DE SALA
(DÍPTICO DE EXPOSICIÓN)
DEL MUSEO TAMAYO ARTE CONTEMPORÁNEO**

**INFORME ACADÉMICO POR ACTIVIDAD PROFESIONAL
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS**

**PRESENTA
ARELY RAMÍREZ MOYAO**

**ASESOR:
LIC. OSCAR LÓPEZ CAMACHO**



CIUDAD UNIVERSITARIA, MÉXICO, D.F.

MAYO, 2012

SUAYED



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.

ÍNDICE

Introducción	i
Capítulo 1. Museo Tamayo Arte Contemporáneo	
1.1. Misión	1
1.2. Visión	1
1.3. Historia	2
1.4. La dirección del museo a través de los años	3
1.5. Proyecto de Ampliación Chapultepec	6
1.6. Colección permanente	8
1.7. Fundación Olga y Rufino Tamayo, A.C.	10
1.8. Organigrama del Museo Tamayo	12
1.8.1. Estructura de la Coordinación Editorial	13
1.9. Perfil del público del Museo Tamayo	15
1.10. Publicaciones	18
Capítulo 2. El trabajo editorial en una hoja de sala. El caso particular de <i>Inconquistable. Visiones críticas de Corea del Sur</i>	
2.1. Elaboración de la hoja de sala	22
2.1.1. Público objetivo: estudiantes de educación media básica y superior, críticos de arte, público en general	25
2.1.2. Autor: curador de la exposición	27
2.1.3. Redacción del texto	29
2.1.4. Análisis de la versión 2	43
2.2. Revisión del texto (Coordinación Editorial)	50
2.2.1. Análisis con base en los siete criterios o estándares de textualidad	56
2.2.2. Visto bueno de la Dirección del Museo Tamayo	59
2.2.3. Diagrama de trabajo – Coordinación Editorial	61

Capítulo 3. La propuesta para una hoja de sala en el Museo Tamayo

3.1. Propuesta de hoja de sala	62
3.1.1. Esquema de la propuesta	66
3.1.2. Coherencia y cohesión	74
3.2. El público objetivo de la hoja de sala	80
3.2.1. La competencia textual del lector	81
3.2.2. El museo en el siglo XXI: textos impresos o electrónicos	83

Conclusiones 86

Anexos

Anexo 1. Fragmentos de hojas de sala	90
Anexo 2. Revisión de Curaduría	93
Anexo 3. Revisión de la Coordinación Editorial	96
Anexo 4. Imágenes de la hoja de sala	99

Obras consultadas 105

Agradecimientos 109

Introducción

Una obra de arte –pintura, escultura, fotografía, video, instalación, performance– nos comunica un significado, nos ayuda a dotar a nuestro mundo sensorial y mental de un sentido nuevo, de una perspectiva de nosotros y del ambiente que nos rodea que no habríamos tomado en cuenta a no ser por dicha obra de arte. En este trabajo se parte de la premisa de que toda obra de arte, incluso aquella concebida por el artista para no transmitir ningún significado, busca entablar un diálogo con el espectador, a fin de generar pensamiento crítico en él.

Dentro del mundo del arte, el contemporáneo es uno de los más complejos en su proceso de recepción. La mayoría de la gente se pregunta por qué una caja de zapatos es una obra o por qué se considera valioso un cuarto vacío sólo con lámparas en la pared. El arte contemporáneo, a pesar de su aparente locuacidad o irracionalidad, está sustentado en varias teorías del arte (que no analizaré en este trabajo). Críticos como Arthur C. Danto y Gerard Vilar han intentado condensar las razones del arte contemporáneo.

En la década de los ochenta, Danto habló sobre el “fin del arte”, con lo cual parecía que decretaba el término de la historia del arte, pero aclaró: “el fin del arte es el acceso a la conciencia de la verdadera naturaleza del arte.” (61) Para el crítico de arte estadounidense, el arte contemporáneo es aquel concebido con una determinada estructura de producción no vista antes a lo largo de la historia del arte (36).

Cuando los críticos de arte en Estados Unidos y Europa se percataron de que cualquier objeto podía ser una obra de arte, se pudo pensar en el arte filosóficamente, y también se empezó a cuestionar el papel del museo como institución conservadora y expositora de tales obras.

Para Danto, “el verdadero descubrimiento filosófico, creo, es que no hay un arte más verdadero que otro y que el arte no debe ser de una sola manera: todo arte es igual e indiferentemente arte.” (65)

Por su parte, Vilar explica que “arte es todo aquello que un mundo del arte entendido como un mundo de razones institucionalizado considera que es arte [...] hay arte cuando se nos presenta algo como símbolo estético [y éste] se nos presenta por definición como una apertura de sentido imprecisa y abierta.” (175) Por tanto, una obra de arte lo es porque un grupo de personas e instituciones (artistas, curadores, críticos, galerías, colecciones de arte, museos, público, medios de comunicación especializados) avala ese trabajo artístico pero, además, cumple con la condición de comunicar un significado.

Una de las maneras de acceder al mundo del arte es a través de los museos. De acuerdo con el International Council of Museums (ICOM), un museo “es una institución permanente, sin fines de lucro, al servicio de la sociedad y de su desarrollo, abierta al público, que adquiere, conserva, estudia, expone y transmite el patrimonio material e inmaterial de la humanidad y de su medio ambiente con fines de educación y deleite.” (52)

El museo como institución ha pasado por diversas etapas. De ser un lugar exclusivo para la contemplación de piezas artísticas e históricas, se ha transformado en un centro cultural para la convivencia y el entretenimiento. Asimismo, a lo largo del siglo XX diversos museos del mundo han tratado de desterrar la idea de que estos sitios son para sectores privilegiados y han desarrollado programas de educación con el fin de captar diferentes tipos de públicos.

Uno de los detonantes para que el museo se convirtiera en un espacio educativo, y más tarde de convivencia, fue el crecimiento económico en la década de los años sesenta, lo cual trajo como consecuencia “un aumento de la demanda en el campo social y educativo que no sólo se deja sentir en el sistema escolar, sino también en todas aquellas instituciones sociales y culturales que de alguna manera pueden contribuir a la mejora del nivel formativo y al bienestar de la población.” (Pastor: 31) De este modo, una de las tareas educativas o mediadoras del museo como institución es “traducir” los significados de las obras, de las exposiciones, así como de todas aquellas actividades que se desarrollan en un museo.

El Museo Tamayo Arte Contemporáneo del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) fue creado por el pintor Rufino Tamayo (1899-1991) con la colección de arte moderno que éste formó a lo largo de varias décadas. El autor de obras emblemáticas como *Sandías* (1968) y *Homenaje a la raza india* (1952) consideró necesario que el público mexicano entrara en contacto con las manifestaciones del arte moderno para que reflexionara acerca de sí mismo y de su sociedad. Durante sus 30 años de existencia, el Museo Tamayo ha tenido varios programas artísticos, sin embargo, en todos ellos pervive la idea original de su fundador: que el público mexicano esté en contacto con obras de arte reflexivas a fin de estimular su desarrollo intelectual y estético.

A partir del año 2000, la misión del Museo Tamayo se centró en la difusión del arte contemporáneo internacional. De ahí que el nombre original del espacio “Museo de Arte Contemporáneo Internacional Rufino Tamayo” derivara en “Museo Tamayo Arte Contemporáneo” y a partir de 2009 sólo se quedara como “Museo Tamayo”.

El arte contemporáneo, como sabemos, genera ideas, sentimientos y sensaciones, pero el espectador tiene que involucrarse más con la obra, cuestionarse a sí mismo, observar qué le dice una pieza pero, sobre todo, el arte contemporáneo confronta lo establecido.

Por tal motivo, es necesario que los museos, como instituciones educativas, presenten alrededor de las exposiciones materiales didácticos que sean una guía para distintos tipos de públicos. Sólo de esta manera se consolidará el interés en el arte de nuestro tiempo y se acrecentará la reflexión sobre el mundo circundante y nosotros mismos.

La realización de este trabajo recepcional pretende contribuir a perfeccionar uno de los materiales impresos que el Museo Tamayo Arte Contemporáneo ofrece al visitante. Este impreso consiste en un díptico con imágenes de obra y un texto curatorial, es decir, un escrito redactado por el curador de la exposición en turno. El curador, entre otras tareas, selecciona al artista, la obra, la época y la disposición de los trabajos en las salas del museo. Su tarea es proporcionar una de las tantas lecturas o interpretaciones que puede tener un grupo de obras de determinado artista o de un grupo de creadores. Por tanto, es el responsable de ser la guía para que el público disfrute y comprenda el argumento de una muestra.

Si la hoja de sala contiene palabras de uso poco común o sólo para expertos en historia del arte, será un texto inútil para la mayoría del público y en consecuencia se fomentará el alejamiento del espectador, porque no entiende lo que le dicen. Pero si una persona se encuentra con un texto coherente, de fácil comprensión y preciso, se acercará con más interés a observar la exposición, se cuestionará si es verdad o no lo que el texto le desea comunicar.

A partir de mi experiencia laboral como coordinadora editorial del Museo Tamayo, de 2006 a la fecha, mi hipótesis consiste en demostrar que la adecuada redacción de un texto informativo y didáctico ayuda a que el espectador comprenda y disfrute más de una exposición de arte contemporáneo, por lo que la tarea del editor del museo debe consistir no sólo en revisar la ortografía y la sintaxis, sino en que el escrito sea coherente y adecuado al público al cual se dirige.

Los objetivos de este trabajo se centran en describir el proceso actual de elaboración de una hoja de sala, desde el primer borrador hasta su conformación final, y proponer un nuevo texto para una hoja de sala, con un público objetivo determinado: gente sin conocimiento profundo en arte contemporáneo, que de acuerdo con el perfil del visitante del Museo Tamayo está constituido por estudiantes de preparatoria y licenciatura.

Por ello, más que un informe laboral, este escrito es una propuesta sobre cómo escribir una hoja de sala para que el visitante pueda acceder a una obra de arte, es decir, para que pueda entablar un diálogo con una obra de arte contemporáneo, cuya recepción resulta difícil para un público neófito sin importar si éste cuenta o no con estudios académicos básicos o avanzados de cualquier área del conocimiento humano.

En el primer capítulo se presenta la misión y la visión del Museo Tamayo, su historia, la colección de arte que alberga, además del organigrama de la institución y qué lugar ocupa en éste la Coordinación Editorial.

En el segundo capítulo se estudia la última hoja de sala que el Museo Tamayo produjo en 2009, como resultado de un cambio de programa artístico y curatorial. El díptico correspondió a la exposición colectiva *Inconquistable. Visiones críticas de Corea del Sur*. En este apartado doy cuenta del proceso de trabajo entre las áreas de Curaduría y la Coordinación Editorial. Asimismo, indico las correcciones hechas al texto final y analizo si esta hoja de sala cumplió con los principios de coherencia y cohesión, entre otros.

La propuesta de hoja de sala para la exposición está contenida en el capítulo 3. Es un texto redactado por la editora, pero que en la práctica podría elaborar el jefe de Comunicación o de Educación del museo. Otra sugerencia consiste en que sea un trabajo hecho en conjunto, con la supervisión del curador del proyecto. En este apartado también hablo sobre la importancia de saber a qué público se dirige el texto que un autor escribe, pues en muchas ocasiones se pierde de vista este elemento fundamental.

Este texto brinda herramientas discursivas que apoyan en la mediación entre una obra de arte, una exposición y el espectador, porque sin éste la obra de arte no estaría completa. Más que anular la imaginación del observador, el objetivo es que sus primeros acercamientos al arte contemporáneo reactiven precisamente esa reflexividad que lo efímero de nuestro tiempo parece socavar.

CAPÍTULO 1. MUSEO TAMAYO ARTE CONTEMPORÁNEO

1.1. Misión

El Museo Tamayo Arte Contemporáneo presenta exposiciones temporales de la obra de artistas contemporáneos internacionales, del trabajo de Rufino Tamayo, así como muestras de la colección permanente para que, a través del conocimiento y disfrute de estas propuestas artísticas, el público enriquezca su experiencia con las artes plásticas y su sentido crítico, es decir, reflexione acerca de los diversos temas que puede abordar una obra de arte: la guerra, el hambre, la desigualdad social, el sufrimiento humano, entre otros.

Rufino Tamayo (1899-1991), su fundador, siempre buscó que el público mexicano conociera las vanguardias artísticas, con el fin de no quedar rezagado en comparación con los públicos de Estados Unidos y de Europa. Tamayo no pretendió que el museo que lleva su nombre fuera exclusivamente para exponer obra suya, sino para que la gente supiera de las últimas tendencias artísticas. De este modo, a las nuevas generaciones de creadores mexicanos también se les daba la oportunidad de conocer lo actual para renovar técnicas, temas y formatos.

1.2. Visión

El Museo Tamayo busca erigirse como una de las instituciones más importantes en los ámbitos nacional e internacional en la presentación y la revisión crítica del arte de los últimos 50 años, por medio de un programa anual de actividades, de alta calidad, que brinde herramientas al público para conocer y gozar diversas manifestaciones artísticas de vanguardia, lo mismo que la obra de Rufino Tamayo y de su colección de arte moderno.

1.3. Historia

El Museo Tamayo Arte Contemporáneo forma parte de la Red de Museos del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), desde 1986. El concepto de este museo surgió de la iniciativa del pintor oaxaqueño Rufino Tamayo, quien se preocupó por dejar al pueblo de México un legado cultural que lo ayudara a cultivar un pensamiento crítico y reflexivo.

Rufino Tamayo a lo largo de varias décadas coleccionó, junto con su esposa Olga, obras representativas de arte moderno y contemporáneo, pues uno de sus sueños era la construcción de un museo. Para apoyar esta iniciativa, el gobierno federal cedió una parte de terreno en el Bosque de Chapultepec. Tamayo convocó a los arquitectos Teodoro González de León y Abraham Zabludovsky para desarrollar el proyecto.

El diseño del edificio comenzó en 1972. La construcción dio inicio en 1979 y concluyó dos años después. El resultado fue un edificio modular en varios niveles que se incorpora de una manera armónica al entorno boscoso. Se puso especial atención en el diseño de los espacios interiores que, iluminados con luz natural, crean diversas atmósferas (Larrosa: 14).

El edificio dispone de 10 salas de exhibición, un patio central, depósito de obra, oficinas y zona de estacionamiento para visitantes. En la construcción se empleó, principalmente, concreto armado con piedras de mármol blanco, cristal y madera para los pisos. En 1982 los arquitectos recibieron el Premio Nacional de Ciencias y Artes, en la categoría Bellas Artes, ya que en ese momento, el edificio fue considerado como uno de los pocos ejemplos de arquitectura contemporánea destinado, desde su proyecto original, a la labor museística.

El 29 de mayo de 1981 se inauguró este recinto cultural con el patrocinio de Grupo Alfa y de la Fundación Cultural Televisa. Cinco años más tarde, debido a que el maestro Tamayo no compartía ciertas líneas curatoriales con los entonces administradores del museo, el recinto pasó a formar parte del patrimonio nacional bajo la administración del INBA, con una reinauguración realizada el 9 de septiembre de 1986.

En agosto de 2011, el Museo Tamayo con el apoyo del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA), el INBA y la Fundación Olga y Rufino Tamayo, A.C. (FORT) inició una ampliación de sus instalaciones y una remodelación de su área de oficinas, con el fin de optimizar la oferta cultural a sus visitantes. Se tiene previsto terminar las obras en 2012 con un fondo tripartito, y contar con una programación de exposiciones y de actividades educativas para distintos tipos de públicos.

1.4. La dirección del museo a través de los años

La primera dirección estuvo a cargo de Fernando Gamboa, considerado el pionero de la museografía en México. Luego de algunas semanas al frente del museo, dejó su lugar a Alberto Raurell, quien falleció de manera trágica tras algunos meses de dirigir la institución.

Quien empezó una gestión significativa fue el tercer director del museo, Robert Litman. Junto con su equipo curatorial y de trabajo, entre quien se encontraba Magda Carranza de Akle, actual integrante del Patronato de la FORT, llenó el museo con exposiciones de temas plurales que abarcaban una visión de la cultura mexicana, así como manifestaciones que incluyeron desde objetos artesanales, como los textiles mexicanos y embalajes japoneses, hasta diseño italiano de vanguardia. Litman puso a dialogar a David Hockney con Diego Rivera y a Ángel Zárraga con Robert Rauschenberg. Al cabo de los años, Tamayo consideraba que este programa se alejaba del objetivo primordial del museo que había fundado: acercar al público mexicano la colección de arte contemporáneo internacional que él, junto con su esposa Olga, habían conformado durante varios años.

En consecuencia, Tamayo llevó a cabo una serie de pláticas con el gobierno federal, quien por su parte solicitó a Televisa que el Museo Tamayo pasara a ser administrado por el Estado. Con una reinauguración el 9 de septiembre de 1986, el museo formó parte de la Red Nacional de Museos del INBA. En esta nueva etapa, Cristina Gálvez Guzzy fue la primera directora. En sus

más de 12 años en el museo, presentó obras del acervo y con la participación del propio Tamayo estableció un ambicioso programa de exposiciones temporales. Además, en 1987, Gálvez realizó un homenaje nacional a Tamayo con motivo de sus 70 años como creador. La exposición ocupó todas las salas del Museo Tamayo, así como del Museo del Palacio de Bellas Artes. Con más de 625 obras –entre pinturas de caballete, murales sobre tela, dibujos y obras gráficas, provenientes de Europa, Asia, América del Sur y Estados Unidos–, se presentó el número más amplio de trabajos del artista hasta ahora.

Posteriormente, el museo estuvo dirigido por María Teresa Márquez. Su dirección se destacó por incluir en el programa de exhibiciones a artistas mexicanos significativos, como Juan Soriano, quien en su juventud abrió brecha en el arte mexicano con su pintura poética y desenfadada, así como Gabriel Orozco, artista contemporáneo reconocido en el ámbito internacional.

En este sentido, una importante iniciativa de María Teresa Márquez fue la creación de la llamada *Sala 7*, con la curaduría de Taiyana Pimentel, quien presentó las propuestas de artistas jóvenes como Miguel Calderón y Minerva Cuevas, lo que puso al museo en ese entonces a la cabeza de los programas de arte de vanguardia.

En 2000 la dirección del museo estuvo a cargo de Osvaldo Sánchez. Durante su gestión amplió y consolidó un equipo curatorial y se presentaron tres muestras que perfilaron lo que sería el contenido programático del museo en la nueva etapa, además del trabajo con la colección permanente y la obra de Rufino Tamayo. Modernizó las instalaciones, incluyendo las salas del museo, y comenzó un proceso de fortalecimiento de la Fundación Olga y Rufino Tamayo.

En 2002 Ramiro Martínez asumió la dirección. Estableció un programa de exposiciones temporales y fue un crítico que buscó el balance entre la presentación de la obra de artistas internacionales de actualidad –como Douglas Gordon, Thomas Ruff, Luc Tuymans, Jeff Wall, entre otros– y la propuesta de representantes destacados de los años sesenta, setenta y ochenta, también provenientes de diversas latitudes.

En junio de 2009 se integró como directora Sofía Hernández Chong Cuy, curadora que residió de 1998 a 2010 en Nueva York, y en cuya gestión buscó consolidar más al Museo Tamayo como un centro cultural y generador de conocimiento sobre arte contemporáneo.

Para ello, realizó un programa con los siguientes objetivos específicos:

1. Apoyar la creatividad
2. Incrementar la visibilidad del museo
3. Enfatizar la responsabilidad del museo ante su comunidad
4. Generar diversidad cultural

En enero de 2011 tomó posesión en la dirección la maestra Carmen Cuenca Carrara. Entre otros proyectos, es reconocida en el área de la gestión cultural por su proyecto transfronterizo InSite (Tijuana-San Diego), que de 1992 a 2005 promovió el intercambio artístico entre México y Estados Unidos. Además de coordinar los trabajos de ampliación y remodelación del edificio, la maestra Cuenca Carrara tiene como meta convertir al Museo Tamayo en un productor de exposiciones y de investigaciones curatoriales; es decir, el museo buscará posicionarse como un generador de productos culturales contemporáneos con la participación tanto de recursos públicos como de la iniciativa privada.

El Museo Tamayo se consolidará en un centro cultural contemporáneo, el cual además de exhibir obras y proyectos artísticos actuales, fomentará un diálogo accesible y lúdico con los visitantes mediante mesas redondas, conferencias, pláticas, debates interdisciplinarios, performances, comisiones artísticas y publicaciones.

La vocación de contemporaneidad y de apertura al mundo, que alentaron a Rufino Tamayo, permanecen vigentes en esta institución en su compromiso de mantener la presencia del museo en el panorama del arte contemporáneo nacional e internacional.

1.5. Proyecto de Ampliación Chapultepec

El proyecto del actual edificio del Museo Tamayo Arte Contemporáneo surgió en la década de los setenta y respondía a las exigencias de un recinto amplio y con luz, óptimo para presentar la obra de la colección de arte contemporáneo internacional de Olga y Rufino Tamayo.

En los últimos 20 años, los museos como instituciones culturales han transformado su función. Ahora, además de exhibir obra, planean un programa de actividades más dinámico, con el fin de establecer formas de mediación y de participación que demandan otro tipo de espacios arquitectónicos. En materia de arte contemporáneo el objetivo es integrar más al público, hacerlo partícipe de la programación, pues de este modo se busca ampliar su noción estética del arte actual, para que disfrute las diversas expresiones artísticas contemporáneas.

En 1994, la entonces directora del Museo Tamayo, Cristina Gálvez, y los arquitectos Abraham Zabludovsky y Teodoro González de León identificaron algunos de estos cambios en el sistema museístico y consideraron que en materia de infraestructura el Museo Tamayo requería de una ampliación para cumplir de manera más convincente con su vocación. De acuerdo con dicho proyecto, el museo necesitaba expandir su coordinación de programas educativos y culturales; además de instalar una tienda y una cafetería, las cuales complementarían el programa de extensión cultural.

El proyecto de 1994 nunca se realizó debido a falta de recursos económicos. En 2008, el CONACULTA, el INBA y la FORT retomaron el proyecto de ampliación en el afán de preservar el espíritu vanguardista de Rufino Tamayo. Para ello se contrató al arquitecto Teodoro González de León, a fin de desarrollar el proyecto ejecutivo de la ampliación.

El plan arquitectónico aprovecha al máximo las instalaciones ya existentes (salas, patio de esculturas, explanada y auditorio), al tiempo que amplía la superficie construida y moderniza importantes áreas.

Entre los nuevos espacios están consideradas dos nuevas salas de exhibición, áreas pedagógicas, un restaurante con terraza, bodegas de arte y tránsito, un área de máquinas y una nueva tienda. Además, incluye una remodelación del auditorio, el Centro de Documentación, las oficinas, así como las áreas de museografía y mantenimiento.

1.6. Colección permanente

El museo alberga la colección reunida por Olga y Rufino Tamayo, la cual consta de 315 obras representativas –pintura, escultura, grabado, fotografía, textil, dibujo, instalación y objetos varios– de las tendencias estéticas de la segunda mitad del siglo XX.

De acuerdo con el maestro Juan Carlos Pereda, subdirector curatorial del Museo Tamayo, en el acervo hay piezas de la Escuela de París, concretamente, obras del informalismo derivado del surrealismo; trabajos representativos del grafismo abstracto; del expresionismo británico; la figuración y el expresionismo abstracto español; así como trabajos relevantes de artistas latinoamericanos (comunicación personal, 14 de noviembre de 2008).¹

Entre los artistas que forman parte de esta colección destacan Pablo Picasso, Mark Rothko, Joan Miró, Roberto Matta, Max Ernst, Wifredo Lam, Joaquín Torres García, Fernand Léger, Fernando Botero, Francis Bacon, Pierre Soulages, René Magritte, Francisco Toledo, Isamu Noguchi, Antoni Tàpies, Marino Marini, Jean Dubuffet, el propio Rufino Tamayo y varios más.

Desde la década de los cincuenta del siglo XX Tamayo había consolidado una posición considerablemente importante en Estados Unidos, Europa y México. La idea de compartir sus bienes se remonta a esta misma época y tuvo como antecedente significativo la creación de un museo de arte prehispánico que Tamayo donó a Oaxaca, su ciudad natal. Por más de 20 años, el matrimonio Tamayo adquirió cerca de dos mil piezas arqueológicas para formar la colección que con el tiempo constituiría el acervo del Museo de Arte Prehispánico de México, inaugurado en 1973 (Pereda: 16).

Una vez concluido este proyecto, los Tamayo iniciaron la formación de un acervo para un museo de arte contemporáneo. En esta tarea fueron apoyados nuevamente por Fernando Gamboa y su equipo curatorial, además de Pierre Levai, director de la Galería Marlborough, Londres/Nueva York, y representante de

¹ Pereda, Juan Carlos (2008). Entrevista con Juan Carlos Pereda, subdirector curatorial del Museo Tamayo, 14 noviembre.

Tamayo. Esta colección formada por más de 300 piezas se logró reunir en un lapso corto: en menos de una década se obtuvo la mayor parte de las obras que forman el conjunto.

Las obras representan algunas manifestaciones de los cambios ocurridos en la cultura universal durante las cinco primeras décadas del siglo XX, cuando fueron cuestionados casi todos los conceptos estéticos. El acervo del Museo Tamayo no fue creado como una síntesis de las vanguardias de los años en que fue formado, sino que revela algunas de las afinidades y preferencias estilísticas de Tamayo (Pereda: 17).

Por ejemplo, las creaciones de Jean Dubuffet contienen un proceso de síntesis de las figuras, análogo al de algunas pinturas de Tamayo. Otra pauta es el trabajo del catalán Antoni Tàpies, pues el pintor mexicano también usó texturas producidas con materiales extrapictóricos -entre ellos, arena, piedras y minerales molidos- así como grafismos y arabescos que integran la composición del cuadro y dan pie a la elocuencia estética de la obra; para Tamayo éstos fueron elementos de su renovación artística permanente.

Juan Carlos Pereda detalla que en algunas obras de la colección, el acercamiento o diálogo entre las obras artísticas se dio en lo conceptual, donde Tamayo encontró equivalencias y coincidencias de razonamiento con otros creadores, como es el caso de los latinoamericanos Joaquín Torres García y Edgar Negret, quienes como Tamayo forjaron su poética en la recuperación y puesta al día de algunos aspectos del arte precortesiano de sus países (Pereda: 17).

1.7. Fundación Olga y Rufino Tamayo, A.C.

Cuando el maestro Rufino Tamayo se dio cuenta de que el museo que había fundado padecía de dificultades económicas para cumplir con sus tareas museísticas, decidió junto con su esposa Olga crear una asociación civil para afrontar las carencias económicas de este recinto cultural. Un grupo de personas se unió a la iniciativa y en 1989 surgió la Fundación Olga y Rufino Tamayo, A.C. (FORT), la cual se constituyó como una institución encargada de continuar con los proyectos académicos y morales de la familia Tamayo, entre los que destaca el fomento del arte contemporáneo para las generaciones futuras de México y del extranjero.

El INBA y la FORT establecieron entonces un convenio de colaboración, en el cual la Fundación se comprometió a aportar los recursos necesarios para promover las actividades del museo.

Durante sus 20 años de labor, la FORT ha respaldado al museo en la tarea de buscar patrocinios de empresas, fundaciones y personas físicas para contar con alicientes económicos que garanticen la calidad de las exposiciones y las actividades paralelas. La FORT ha apoyado al museo en la publicación de materiales impresos para diferentes públicos, con lo que nutre el conocimiento del arte contemporáneo, del trabajo de Rufino Tamayo y de la colección permanente.

Asimismo, para incrementar el número de visitantes al museo y dar a conocer sus actividades y exposiciones, la FORT ha colaborado con éste en la búsqueda y establecimiento de intercambios y patrocinios con empresas de comunicación.

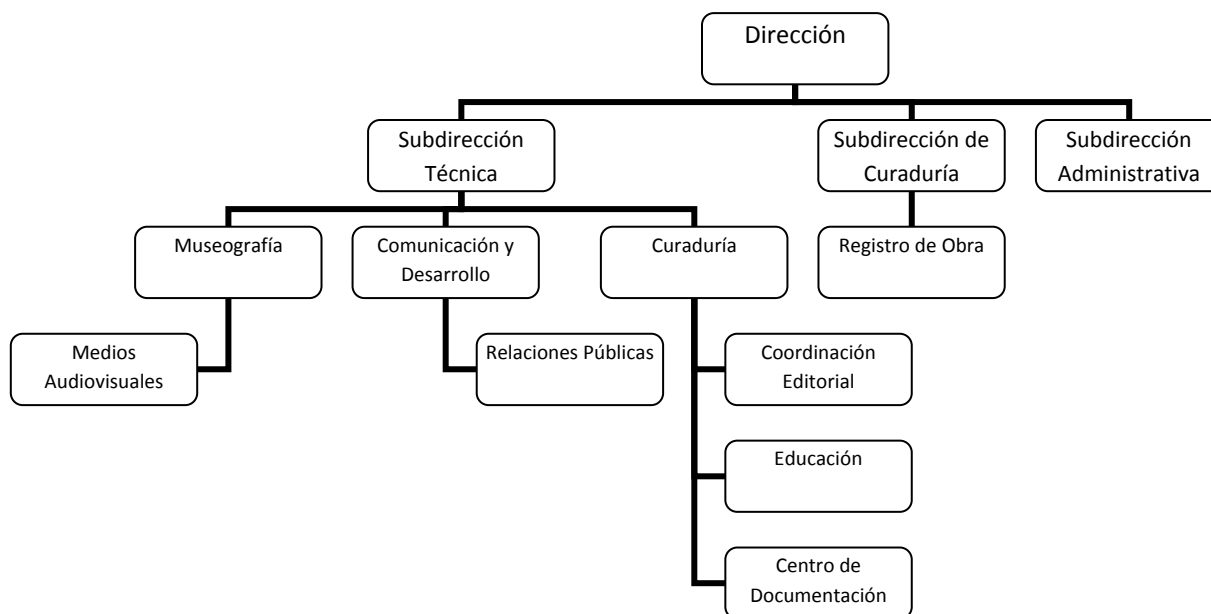
A través de la Fundación se realizan eventos corporativos en espacios del museo como uno de los medios para recaudar fondos. Cada año la FORT organiza el evento SUMA, una cena de recaudación de fondos donde los invitados conocen las propuestas artísticas del museo y se les invita a formar parte como miembros o amigos de la Fundación.

A partir de 2010 la Fundación está encabezada por David Cohen Sitton, presidente; Angélica Fuentes Téllez, vicepresidenta; Rosa María Bermúdez Flores, secretaria; Aimée Labarrere de Servitje, tesorera; y Magda Carranza de Akle, vocal. La FORT tiene varios tipos de socios, entre ellos los patronos y los miembros del Círculo Contemporáneo. Igualmente, en los últimos 10 años se ha contado con el patrocinio de Aeroméxico, Axa Seguros, Baby Creysi Collection, Barcel, Daimler Chrysler, Deutsche Bank, Fundación Colección Jumex, Grupo Habita, Grupo Modelo y XBOX Microsoft, entre otros.

1.8. Organigrama del Museo Tamayo

El Museo Tamayo está organizado de la siguiente manera: la dirección, tres subdirecciones (la técnica, la administrativa y la de curaduría) y de éstas se desprenden las jefaturas de departamento. La Subdirección Técnica tiene a su cargo los departamentos de Museografía, Comunicación y Desarrollo y Curaduría. La Coordinación Editorial depende del departamento de Curaduría, aunque el visto bueno final de todos los impresos lo da la Dirección.

Aunque de acuerdo con el organigrama, Curaduría está jerárquicamente colocado arriba de la Coordinación Editorial, estas dos áreas trabajan en conjunto con Comunicación y Desarrollo, así como Educación, con el fin de que cada uno de los impresos tenga la información correspondiente al público al que están dirigidos los materiales.



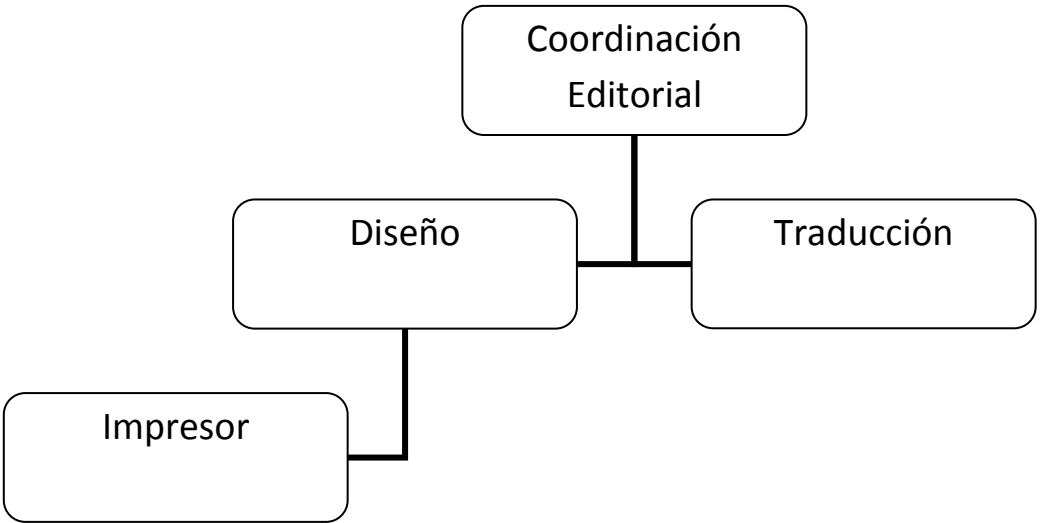
1.8.1. Estructura de la Coordinación Editorial

La Coordinación Editorial en el Museo Tamayo tiene a su cargo el área de Diseño, además de trabajar de manera externa con autores, traductores e impresores. La función principal de esta coordinación es organizar la producción escrita del Museo Tamayo. Además de revisar los textos de invitaciones, hojas de sala, ensayos curatoriales, textos explicativos de las exposiciones, cédulas de obra, fichas técnicas y oficios de gran relevancia para la institución, la Coordinación Editorial se pone en contacto con autores y traductores, ya que la mayoría de las publicaciones son bilingües, es decir, se editan en español e inglés.

El trabajo de Diseño se divide en dos rubros: dentro del museo y fuera del museo. En el primero, el encargado de Diseño elabora el arte de los textos de muro, las cédulas de obra y las cédulas explicativas de cada exposición. Esta tarea la realiza en conjunto con Curaduría y Museografía. Diseño también lleva a cabo la formación de avisos para el público, invitaciones digitales, boletín electrónico, calendario de actividades, y corrección de las publicaciones del museo.

El diseño externo, por lo general, se encarga a un despacho (como el Taller de comunicación gráfica (TCG) o S consultores en diseño), el cual realiza el diseño de las publicaciones. De 2000 a 2009, el TCG le dio una identidad corporativa al Museo Tamayo. El Taller diseñó desde un volante hasta un catálogo, así como el material alternativo de comunicación como botones, etiquetas y camisetas.

A partir de 2010, el Museo Tamayo ha trabajado con distintos despachos de diseño entre los que destacan los mexicanos Taller de Comunicación Gráfica (TCG), S consultores en diseño y Periferia. En 2010 el estudio neoyorquino Project Projects rediseñó la identidad gráfica del museo.



1.9. Perfil del público del Museo Tamayo

Debido a distintas circunstancias, entre ellas, la falta de recursos económicos, no se ha llevado a cabo un estudio del público visitante al Museo Tamayo, el cual responda con la mayor exactitud posible cuál es el perfil de la gente que acude a las salas de exposición y acude a las actividades educativas.

El Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA) realizó la *Encuesta a públicos de museos 2008-2009*, en la cual se incluye al Museo Tamayo. El estudio presenta datos importantes en relación con la frecuencia con que la gente visita museos, cuál es su motivación, la opinión de las exposiciones, a la par de la edad, el sexo y la escolaridad de los visitantes; pero los indicadores no ahondan en lo relativo a las publicaciones de cada museo, lo cual sería de gran relevancia para la Dirección del Museo Tamayo, así como para los departamentos de Curaduría, Coordinación Editorial, Educación y Comunicación, ya que así se podrían redactar textos más acordes con las necesidades del público.

En la *Encuesta a públicos de museos 2008-2009* participaron recintos del INBA, el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) y algunos de la iniciativa privada, como el Papalote Museo del Niño, Museo del Estanquillo y el Museo Interactivo de Economía, entre otros. Se incluyeron museos de la Ciudad de México, Jalisco y Puebla. La muestra se aplicó a 400 visitantes por cada museo. En total, se hicieron 5900 encuestas, las cuales indican entre otros datos los siguientes:

- a) 53 % de los encuestados iba por vez primera al museo.
- b) En un aspecto global, más de 30% de los encuestados aseveró conocer los museos “por un maestro o libro de texto”, 28% dijo conocer el espacio de siempre y menos de 5% afirmó enterarse de la existencia de los museos gracias a los medios de comunicación masiva.
- c) La razón principal de la visita fue “para entretenerse” (39%) y “para hacer una tarea” (31%).
- d) La recurrencia de visita en los últimos 12 meses de los visitantes fue como sigue: 17.3% señaló haber visitado tres museos; mientras que el 10.1%

declaró no haber visitado ninguno. Sólo 5.6% dijo haber visitado diez museos en los últimos doce meses.

En relación con el Museo Tamayo, 43% de los encuestados dijo ir por vez primera, en tanto, 57% era su segunda o tercera ocasión. Los entrevistados señalaron conocer el museo “desde siempre” (37.8%), por un maestro o libro de texto (34%) y por recomendación de amigos o familiares (17%). La razón principal de la visita es para hacer una tarea o porque lo pidieron en la escuela (33.8%); entretenimiento o pasar un rato agradable (32.3%); y para ver qué novedades hay (16.8%).

Una de las preguntas tenía relación con la escala de expectativas, con el fin de saber si el público consideró satisfactoria o no su visita. Se le pidió a la gente que calificara del uno al diez. El Museo Tamayo tuvo las siguientes calificaciones: cinco (3.3%); seis (4.5%); siete (10.8%); ocho (27.5%); nueve (22%) y diez (30.8%).

Estas cifras indican una calificación aprobatoria en general, es decir, más de la mitad del público ve cumplida sus expectativas que tenía al ir al museo. Pero hay que tomar en cuenta que un número importante del público va porque lo mandan de la escuela o para entretenerse, entonces, las expectativas se satisfacen porque se consume un objetivo que no tiene mucho que ver con lo que produce en sí el museo (por ejemplo, exposiciones y actividades educativas).

Un valor significativo para el presente trabajo es el relacionado con las fichas técnicas. Éstas sólo contienen el nombre del artista, fecha y lugar de nacimiento y muerte del artista (en el caso de los artistas de la colección permanente), nombre de la obra, fecha de realización, técnica y coleccionista.

Los encuestados dijeron que las fichas técnicas del Museo Tamayo eran muy buenas (48.8%) y buenas (42.8%). Sólo 3.5% indicó que eran malas y 4.8% consideró que eran regulares.

Respecto a las características socioeconómicas de los visitantes al Museo Tamayo, la encuesta del CONACULTA revela que 17.4% de los visitantes tienen preparatoria incompleta; 31% licenciatura incompleta; y 27.2% licenciatura

completa. En cuanto a ocupación, 50.8% declaró ser estudiante; 33% trabaja, 6.4% estudia y trabaja, y 4.2% trabaja en el hogar (amas de casa).

En relación con la manera de transportarse a los museos, 36.8% del público acude al museo en metro, 19% en metrobús, 12.3% en camión o trolebús y 33.8% en auto propio.

La *Encuesta a públicos de museos 2008-2009* no contiene los indicadores de sexo y edad por museo, pero, en términos generales, informa que en el Distrito Federal la población mayoritaria que acude a los museos fluctúa entre los 15 a 19 años (26%) y los 20 a 24 años (14%). En el primer rango de edad, el 15% corresponde a mujeres, y el resto a hombres; en tanto, en el segundo rango de edad, 9% son mujeres y 5% hombres.

De acuerdo con el registro de visitantes elaborado por el Museo Tamayo, el número de visitantes en los últimos años ha sido como sigue: 125,974 personas (2005); 113,402 (2006); 104,245 (2007); 110,605 (2008); 76,076 (2009); 54,232 (2010) y 46,052 visitantes en 2011.²

² En 2009 el museo estuvo cerrado de enero a abril por adecuaciones en el sistema del aire acondicionado, y en agosto de 2011 cerró sus puertas nuevamente, pero esta vez por el inicio de las obras de ampliación y remodelación del edificio.

1.10. Publicaciones

Las actividades que se realizan en el Museo Tamayo incluyen: exposiciones temporales, revisiones de la colección permanente y muestras de Rufino Tamayo, aunadas a los conciertos, conferencias, performances y el programa educativo que organiza talleres para niños, jóvenes y adultos.

Las áreas encargadas de difundir todas estas actividades del museo son el Departamento de Comunicación y la Coordinación Editorial, las cuales trabajan junto con la Subdirección de Curaduría —que se divide en dos departamentos: Curaduría de Arte Contemporáneo y Curaduría de la Colección permanente y Rufino Tamayo— y el Departamento de Educación. El visto bueno final lo da la Dirección. El objetivo es mantener la homogeneidad en los distintos niveles de información y que no haya confusión entre lo que proporcione el departamento de Comunicación a la prensa, o lo que explique Educación a los distintos tipos de público que visitan el museo.

En términos generales, la dinámica de trabajo para generar materiales de difusión es la siguiente: Curaduría proporciona toda la información relacionada con la exposición: biografía del artista o de los artistas cuando se trata de una muestra colectiva, texto curatorial³ o más comúnmente llamado *statement*, lista de obra detallada: nombre de la pieza, año de elaboración, materiales o técnica, a qué colección privada o institucional pertenece, y quién otorga la cortesía de préstamo y de reproducción de imagen de la obra.

El texto curatorial es la base para generar tanto los textos informativos para la prensa, como para el público visitante. La Coordinación Editorial trabaja de forma conjunta con Curaduría con el fin de tener un texto final que se empleará para dar a conocer la exposición, primero entre el personal que labora en el museo, y luego para difundirse extramuros, es decir, para el público en general. En el capítulo dos se detallará el sistema de trabajo.

³ El texto curatorial es la argumentación del curador sobre la manera en que ha concebido la exposición, por qué razones ha seleccionado al artista, qué pretende comunicar y por qué elige ciertas obras del artista para su exhibición al público.

El Museo Tamayo Arte Contemporáneo, hoy conocido sólo como Museo Tamayo, de 2000 a 2009 tuvo un programa editorial que constaba de un boletín informativo trimestral, hojas de sala por cada exposición (de arte contemporáneo, de la colección, de la Bienal de Pintura Rufino Tamayo, y de Rufino Tamayo), así como catálogos por exposición temporal, a excepción de las relacionadas con la colección permanente.

El objetivo era proporcionar un tipo de discurso para distintos públicos. El boletín informativo, con un lenguaje sencillo y claro, estaba dirigido para el público en general. Se distribuía en universidades, centros culturales, librerías, museos públicos y privados, y se colocaba en la recepción del museo.

Los catálogos de las exposiciones, además de incluir imágenes de obra en salas, contenían ensayos del curador encargado de la muestra, o se invitaba a escribir a otros curadores, críticos de arte, filósofos, historiadores, etcétera. El catálogo estaba dirigido a un público especializado en arte contemporáneo internacional.

La hoja de sala era un díptico o tríptico, en el frente había imágenes de obras y a la vuelta venía un texto escrito por el curador, en el cual explicaba el argumento de la exposición y daba detalles sobre algunas de las obras en exhibición o sobre el trabajo del artista invitado. Planeada en sus inicios para todos los visitantes, la hoja de sala adoptó un lenguaje para un tipo de público con conocimientos de historia del arte, filosofía o estética. En lugar de ser un instrumento para guiar al visitante, se volvió un material para estudiantes de licenciaturas afines al arte, así como para críticos, artistas y curadores.

La hoja de sala se vendía en la tienda del museo a 25 pesos. Aunque no quedó consignado en la libreta de comentarios, los guías de Educación y los custodios del museo comentaban en juntas de evaluación las observaciones que el público hacía sobre las hojas de sala. La mayoría eran sobre el precio de las mismas: la gente las consideraba “caras” en relación con las pocas imágenes que traían y con el texto que no se entendía.

Las hojas de sala eran compradas en su mayoría por estudiantes, especialmente los domingos, para justificar ante la escuela su visita al museo, ya que como este día la entrada es gratis, en recepción no se da boleto, por lo que los estudiantes se veían en la necesidad de comprar el díptico.

Asimismo, en la junta anual de evaluación de 2008 la Coordinación Editorial externó la necesidad de repensar a qué público estaban dirigidas las hojas de sala, ya que en ese momento el museo se encontraba en la encrucijada de captar más público, pero al mismo tiempo la política curatorial de la Dirección y del Departamento de Curaduría de Arte Contemporáneo consideraba que no se podía “explicar todo”, puesto que “el arte habla por sí mismo”.

En este sentido, se acordó que Curaduría elaboraría textos menos dirigidos a curadores, artistas o críticos de arte y más para el público en general. En el presente trabajo se busca ejemplificar con la hoja de sala de la exposición *Inconquistable: Visiones críticas de Corea del Sur* si se cumplió o no ese objetivo.

En este capítulo se habló de la misión y la visión del museo, así como de sus orígenes: Rufino Tamayo, pintor oaxaqueño que destacó en el mundo del arte internacional por crear una nueva clase de figuración abstracta, tuvo su auge en la década de los cuarenta y los cincuenta distanciado tanto ideológica como artísticamente de los muralistas como Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros. Tamayo donó su colección de arte internacional para abrir un museo que pudiera mostrar al pueblo de México la obra de vanguardia. Tamayo siempre se preocupó porque los pintores y el público mexicanos tuvieran la oportunidad de cultivar su espíritu a través del arte. Sabía que para los artistas –en su época y todavía hasta la década de los noventa– era difícil tener a la mano información actualizada sobre arte, y estaba consciente de que el espectador promedio del país no sólo tenía que ver los murales o pintura con motivos nacionalistas o folclóricos. Tamayo quería que en México se conociera lo que se hacía en otras partes del mundo, para diversificar la mirada.

El Museo Tamayo ha preservado el numen de su fundador: mostrar lo más representativo del arte actual para generar un sentido crítico acerca de la sociedad contemporánea. El material impreso es un auxiliar para la mejor comprensión o disfrute de las obras de arte y, por ende, de las exposiciones. Es por ello que los textos deben ser escritos con la mayor claridad posible para ofrecer al público un mejor servicio.

CAPÍTULO 2. EL TRABAJO EDITORIAL EN UNA HOJA DE SALA. EL CASO PARTICULAR DE *INCONQUISTABLE. VISIONES CRÍTICAS*

DE COREA DEL SUR

“...lo escrito es un hecho claramente cultural, un artefacto inventado por las personas para mejorar su organización social: para comunicarse a distancia, establecer formas de control grupal o acumular los saberes e inaugurar la historia en el sentido actual.”

Daniel Cassany, *Construir la escritura*

2.1. Elaboración de la hoja de sala

Para este trabajo se describirá la hoja de sala de una exposición que se realizó en conjunto entre el Museo Tamayo e Insa Art Space de Corea del Sur, como parte de la iniciativa *Museo como nodo (Museum as Hub)*, que impulsó el Museo Tamayo con el New Museum de Nueva York, en 2007. El objetivo de este programa es que museos de distintas partes del mundo colaboren en conjunto en la investigación y la exposición de artistas y obras de arte contemporáneo. Además de los museos mencionados, también participan en el proyecto la Townhouse Art Gallery (El Cairo, Egipto) y Van Abbe Museum (Eindhoven, Holanda).⁴

⁴ En 2010 se integró el Museo Experimental El Eco que forma parte de la red de museos de la UNAM.

La exposición organizada entre el Tamayo e Insa Art Space se tituló *Inconquistable. Visiones críticas de Corea del Sur*, una colectiva que presentó obra de cinco artistas de aquel país asiático, de octubre de 2009 a enero de 2010. Antes de relatar el proceso de elaboración del díptico para esta exhibición, se explicará qué se entiende por hoja de sala, además de otros elementos aclarativos para comprender la tarea editorial y la propuesta de este trabajo. Cabe acotar que para este trabajo sólo se hablará sobre el texto en español y no de la traducción al inglés.

La hoja de sala o díptico informativo contiene el texto curatorial de la exposición, es decir, la argumentación del curador⁵ sobre la obra o el artista que se ha seleccionado para mostrar al público. Asimismo, este material incluye imágenes de las piezas más representativas de la exposición. En este informe no se hablará sobre la selección de las imágenes, aunque formen parte del díptico, ya que la intención es sólo describir lo relacionado con el lenguaje escrito.

Cada autor organiza el texto informativo de la hoja de sala, de acuerdo con el aspecto que quiere destacar y, por supuesto, según su bagaje cultural. Hay curadores que centran el texto en la organización de la muestra, por lo que la hoja de sala explica si la obra está colocada en salas en forma cronológica, si es una retrospectiva, o si está montada conforme a conceptos como tiempo, espacio, color, etcétera.

⁵ El curador es el profesional que se dedica a organizar exposiciones en museos y galerías. A partir de la década de los noventa, el papel del curador ha evolucionado en el sentido de que cada vez más hay curadores independientes, es decir, no pertenecen a ninguna institución por lo que montan sus exhibiciones de acuerdo con su idiosincrasia y sin seguir estrictamente las políticas curatoriales de un museo. El curador se encarga de presentar la obra de un artista o de un grupo de artistas, según la interpretación que él le da a dicho trabajo creativo. Asimismo, el curador se dedica a proteger la obra de colecciones públicas o particulares, así como a seleccionar nuevas piezas para dichos acervos.

En: <http://www.tate.org.uk/collections/glossary/definition.jsp?entryId=585> (22 sep. 2010).

Otros autores describen dos o tres obras de arte representativas del artista, como puede ser su primera obra; la pintura o la escultura que lo hizo famoso; así como las piezas que forman parte de una colección importante o que participaron en una feria internacional de arte contemporáneo trascendente, como la Bienal de Venecia o Art Basel.⁶

En las exposiciones colectivas, además del texto curatorial la hoja de sala tiene el nombre de los artistas participantes, su fecha de nacimiento y lugar de residencia. En caso de no incluir estos datos, la hoja de sala incluye la lista de obra de la exposición.

Por otra parte, en los dípticos de muestras de la colección permanente del Museo Tamayo se anexa la lista de obra con los siguientes datos: nombre del artista; lugar y fecha de nacimiento, lugar y fecha de fallecimiento; nombre de la obra y técnica.

Con base en los fragmentos de hoja de sala incluidos en el Anexo 1, podemos afirmar que los estilos son diferentes según cada autor, quien puede ser un curador del Museo Tamayo o un curador invitado también llamado curador externo. La Coordinación Editorial trabaja en conjunto con los autores-curadores, con el fin de que su texto sea lo más claro posible para el público, aunque en el desarrollo del trabajo de redacción y de revisión tanto Editorial como Curaduría han detectado que cada área tiene una concepción diferente del tipo de público al que va dirigida la hoja de sala, situación que se planteará en este capítulo y el siguiente.

⁶ La Bienal de Venecia se presenta desde 1895 y es una de las más prestigiadas en el mundo del arte. En 2009 atendió a más de 370 mil visitantes de diferentes partes del mundo. Desde su fundación, ha estado a la vanguardia en la investigación y la difusión de las nuevas tendencias en el arte. En: <http://www.labiennale.org/en/biennale/history/> 22 sep. 2010

Art Basel es la principal muestra de arte moderno y contemporáneo en el mundo. Art Basel congrega a cerca de 300 de las galerías más importantes de Estados Unidos, Latinoamérica, Europa, Asia y África. Más de 2 mil 500 artistas, desde los grandes maestros del arte moderno hasta los creadores emergentes de la actualidad, están representados en las múltiples secciones de esta feria de arte. La exhibición de obra incluye pintura, escultura, dibujo, instalación, fotografía, video, entre otros soportes. <http://www.artbasel.com/go/id/ss/lang/eng/> 22 sep. 2010

2.1.1. Público objetivo: estudiantes de educación media básica y superior, críticos de arte, público en general

Como se expuso en el capítulo 1, la *Encuesta a públicos de museos 2008-2009*, elaborada por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA), indica que 17.4% de los visitantes al Museo Tamayo tiene preparatoria incompleta; 31% licenciatura incompleta; y 27.2% licenciatura completa. En cuanto a ocupación, 50.8% declaró ser estudiante; 33% trabaja, 6.4% estudia y trabaja, y 4.2% trabaja en el hogar. En relación con la manera de transportarse, 36.8% del público acude al museo en metro, 19% en metrobús, 12.3% en camión o trolebús y 33.8% en auto propio.

La *Encuesta a públicos de museos 2008-2009* no contiene los indicadores de sexo y edad por museo, pero, en términos generales, informa que en el Distrito Federal la población mayoritaria que acude a los museos fluctúa entre los 15 y los 19 años (26%) y los 20 a 24 años (14%). En el primer rango de edad, el 15% corresponde a mujeres, y el resto a hombres; en tanto, en el segundo rango de edad, 9% son mujeres y 5%, hombres.

Las hojas de sala del Museo Tamayo se hacen para el público en general, sin embargo, como lo demuestran los números, ese público se concentra más en los estudiantes de preparatoria y licenciatura. Desafortunadamente, no se ha contado con el recurso económico para que el museo realice una investigación más profunda sobre sus visitantes.

En 2005, año en que quien esto escribe se integró al equipo del museo, se mencionaba en juntas de trabajo (pero no hay documentación) que el perfil del público de este espacio cultural eran estudiantes de preparatoria y licenciatura, particularmente de Diseño Gráfico, Comunicación, Artes Plásticas, Filosofía e Historia, además de los críticos de arte, curadores y artistas. Sin embargo, en estas reuniones de trabajo, el Departamento de Educación mencionaba que el

público de los domingos era de lo más diverso: amas de casa, estudiantes de todas las edades, familias con papá, mamá e incluso abuelos, por lo que este departamento solicitaba que las hojas de sala u otros textos de las exposiciones fueran “menos elevados”.

En el Museo Tamayo han convivido a lo largo de sus 30 años de existencia obras de arte moderno y contemporáneo. El público se identifica más con el arte moderno, entre otros motivos, porque como argumenta Félix de Azúa, el arte contemporáneo se aleja de la tradición milenaria de las artes occidentales, “rompe con una historia museística que de hecho las vanguardias habían continuado con candidez, y adopta una posición reflexiva que no toma en consideración la obra o el artista como lo esencial de la práctica artística. (...) a los modernos les interesa la Obra y a los contemporáneos les interesa la Conexión (el discurso, la acción, la situación, el sentido), lo cual establece una distancia con respecto a grandes artistas.”⁷

Cuando hay muestras de la colección permanente, se incrementa el número de visitantes en el museo; al momento de presentar arte contemporáneo internacional existen diversos puntos de vista: hay gente que opina “Felicitaciones por acercar a la gente la cultura en base a (*sic*) exposiciones tan bien elaboradas.” o también: “Ciertamente la obra de Liliana Porter tiene que ver con el tiempo. A mí me hizo sentir que vine a perderlo. Hay arte que ha traspasado la línea y se convierte en una tomadura de pelo.”⁸

Como miembro de la Red Nacional de Museos del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), el Museo Tamayo trabaja para todo tipo de público, aunque en realidad el arte contemporáneo, por lo que implica, puede ser mejor interpretado por una audiencia con un nivel educativo de preparatoria, licenciatura y posgrado, ya que este tipo de arte exige algo más que la contemplación pasiva.

⁷ Félix de Azúa, “¿Qué es arte contemporáneo”, febrero de 2003 en www.letraslibres.com/index.php?art=8561 17 feb. 2011

⁸ Del libro de comentarios del Museo Tamayo, abril 2009.

En este sentido, la filósofa Ana María Guasch no considera que los textos de los críticos sean más importantes que las obras de arte contemporáneo, pero admite que ayudan a comprender el relato creativo y, sin ellos, sería muy difícil penetrar el “sentido” del arte de los últimos años. (90)

Pese a ello, hay que elaborar las herramientas necesarias para que el arte contemporáneo no sea excluyente. Esto significa que debemos pensar en redactar textos no sólo para críticos, artistas, curadores o espectadores críticos, sino para aquella persona que por alguna razón visita por primera vez el museo o tiene su primer contacto con el arte contemporáneo. El objetivo es acercar a la gente al arte, no alejarla. Como bien apunta el teórico Miguel Cereceda, en el arte se da la unidad ideal entre teoría y práctica, entre conocimiento y acción que no se encuentra en ninguna de las otras actividades del Espíritu. Es por ello que “el arte se muestra como el pleno reino realizado de la libertad.” (23)

La propuesta de este trabajo recepcional es elaborar hojas de sala que ayuden al espectador a tener una visita más agradable en una exposición del Museo Tamayo, y generar en él la motivación de conocer un poco más sobre la obra, el artista o la exposición que llame su atención.

2.1.2. Autor: curador de la exposición

En el Museo Tamayo existe el Jefe en Curaduría y dos Curadores Asociados, además del Subdirector Curatorial, quien en particular se encarga de la colección permanente y de la obra de Rufino Tamayo. Entre los curadores con los que ha contado el museo se encuentran: Magalí Arriola, Tatiana Cuevas, Víctor Palacios, Daniela Pérez, Taiyana Pimentel, Tania Ragasol, Paola Santoscoy, y Tobias Ostrander; todos ellos activos en la escena artística contemporánea de México, Estados Unidos y Latinoamérica.

Por lo general, el curador es el autor de la hoja de sala, ya que es la persona que desde un inicio concibe una exposición con base en una interpretación de una obra de arte o del trabajo de un artista; de un grupo de artistas o de una manifestación o movimiento artísticos.

También hay hojas de sala en que un crítico de arte participa con su punto de vista y con base en el argumento curatorial, pero lo más común es que el curador sea quien redacte el texto. De hecho, uno de los requisitos para ser curador es saber redactar, ya que sus textos son fundamentales para que el espectador comprenda la exposición y pueda interpretar lo que ve y emita un juicio crítico.

En *Inconquistable. Visiones críticas de Corea del Sur*, el organismo Insa Art Space le pidió a la curadora coreana Heejin Kim la conceptualización de la muestra y por ende la selección de los artistas y de las obras que la conformaron. El Museo Tamayo colaboró con Kim en la logística y el montaje de la muestra. Por ello, en su oportunidad le solicitó los textos necesarios para su difusión, así como aquellos que se requieren en salas, entre ellos, la hoja de sala o ficha de la exposición.

2.1.3. Redacción del texto

El Curador en Jefe junto con el Director del museo establecen en un plan de trabajo el programa curatorial. Cada director ha dado prioridad a distintas manifestaciones del arte moderno y contemporáneo. En el caso de Ramiro Martínez (2001-2009), el Museo Tamayo presentó artistas contemporáneos de trascendencia internacional, como el fotógrafo Jeff Wall y el pintor Edward Ruscha, además de efectuar “revisiones” de la colección permanente del museo. Las revisiones consistían en que un curador de esta institución seleccionaba piezas del acervo para conformar una muestra. Para ello, podían elegir un tema y alrededor de él escoger las piezas de la colección o se adentraban a estudiar una corriente artística.

Por ejemplo, en septiembre de 2007 Paola Santoscoy, curadora asociada, y Tobias Ostrander, curador en jefe, organizaron *Geometrías inestables*. En esta exposición los curadores reunieron piezas representativas del arte óptico⁹ y el arte cinético.¹⁰ En la muestra el visitante se topaba con un dinámico juego de los elementos geométricos de las obras, con el fin de evocar al mundo contemporáneo que se encuentra en continuo movimiento.¹¹

⁹ Este arte se propone producir efectos de relieve o profundidad inhabituales, o movimientos de formas geométricas, sin recurrir al relieve ni a la animación real de las superficies. Los movimientos son virtuales, es decir, están estrictamente inscritos en la retina. *Diccionario de arte del siglo XX*, 485.

¹⁰ El arte cinético se desarrolló en la década de los cincuenta. Se creó a partir de las investigaciones artísticas fundadas en la utilización del movimiento real, obtenido por la intervención física del espectador, por la de un elemento natural o por la de un motor. *Ibidem*, 30.

¹¹ Museo Tamayo. *Geometrías inestables. Una revisión del acervo del Museo Tamayo Arte Contemporáneo*. México: MTAC, SEP. 2006. Boletín informativo.

En 2010, la directora Sofía Hernández Chong Cuy, maestra en curaduría por el Center for Curatorial Studies del Bard College, en Nueva York, estableció en su programa curatorial la creación de una serie de iniciativas interdependientes – proyectos curatoriales, pedagógicos y editoriales– para invitar al público en general y a la comunidad artística a reflexionar sobre la manera en que se crea el arte hoy en día.

Es así que a partir de las directrices establecidas un curador concibe una exposición. En el Museo Tamayo, el curador como organizador general de una exposición es el encargado de escribir su texto curatorial o *statement*. En este escrito define sus líneas curatoriales, es decir, argumenta por qué la exposición que desea realizar tiene una trascendencia para ser llevada a cabo en este espacio. Cuando la exposición no se produce desde el museo, el Curador en Jefe revisa el *statement* del curador invitado, con el objetivo de que su propuesta vaya de acuerdo con el programa curatorial del museo.

El *statement* es la matriz de la que surgen los textos para la hoja de sala, el ensayo para el catálogo, el boletín informativo, las cédulas explicativas, el texto de muro y la justificación para los talleres educativos, inclusive, las cartas de solicitud de patrocinio. Cada uno de estos textos contiene su grado de complejidad y lenguaje. La hoja de sala es uno de los más importantes, ya que la mayoría de las veces es de éste de donde se extrae la información para el resto de los documentos mencionados. Por eso es importante que la hoja de sala tenga la información precisa de los aspectos de la exposición.

En el caso de *Inconquistable. Visiones críticas de Corea del Sur*, quien escribió el *statement* fue la curadora coreana Heejin Kim. En su oportunidad, mandó al entonces curador en jefe, Tobias Ostrander, el texto, el cual establece que *Inconquistable*: “se centra, con toda deliberación, en la mente y la actitud mental de los artistas y no en un tema específico o agenda que sirva como punto de referencia.” (Kim: 2008) La curadora explica que la historia moderna y contemporánea del arte en Corea ha estado gobernada por completo y perseguida

por los vaivenes políticos. “En medio de este destino, en apariencia natural, del arte, lo que deploramos es que la historia del arte coreano no pudo tener ni el tiempo ni la infraestructura para equipar, enriquecer, imaginar y reflexionar en su crecimiento autónomo.” (Kim: 2008)

En consecuencia, Kim indica que hay una politización del arte y la califica como una mentalidad política machista que “sólo rescata el prototipo políticamente crítico por considerarlo el único responsable y legítimo en la historia”. *Inconquistable*, para Kim, “intenta restablecer el valor mental de la *criticalidad* en su estado más natural, más allá de su empleo y aplicación directa en un contexto específico (como el político).”¹²

Para Kim, entonces, lo “inconquistable” es este valor mental crítico que no debe dejarse usurpar por la política, ya sea que justifique un tipo de nación-estado o que sea subversivo al sistema político establecido. Kim manifiesta que en su proyecto los cinco artistas que participan (Park Chan-Kyong, Beom Kim, Lim Minouk, Yaoung Whan Bae y Sangdom Kim) están colocados al frente: cada uno muestra de manera individual su trabajo dentro de una exposición colectiva. La curadora, por tanto, no buscó un tema de exposición, sino que seleccionó a cinco artistas con obra de arte menos politizada en relación con las expresiones artísticas del llamado Arte Minjung (arte del pueblo), desarrollado en la década de los ochenta en Corea del Sur.

Lo que pretendía la curadora, de acuerdo con su *statement*, era presentar a artistas cuya obra generara en el público más reflexión sobre cualquier tema contemporáneo, como la soledad o el sin sentido de la cotidianidad, además de que algunos de estos artistas manejan las emociones del espectador de manera diferente a los artistas ultra-politizados.

¹² En este contexto, la curadora Kim considera que “los artistas coreanos –sean viejos o jóvenes– tienen una mirada crítica intrínseca, casi como *estadio natural*, con respecto del mundo que les rodea, se trate de eventos políticos o no.” (Violeta Celis, curadora educativa. Entrevista. 27 may. 2011).

El *statement* de Kim incluía ya el nombre de los cinco artistas seleccionados por ella, junto con una breve descripción de la obra que se tenía considerada para la muestra.

En septiembre de 2009, un mes antes de la apertura de la exposición, las curadoras asociadas del Museo Tamayo solicitaron a Heejin Kim el texto de la hoja de sala, con el fin de empezar a trabajarlo, es decir, ellas primero tendrían que leerlo, revisarlo y una vez aprobado, mandarlo a la Coordinación Editorial, para su revisión y envío a traducción. Kim redactó la hoja de sala en inglés (por ser el idioma común entre las tres curadoras). Esta versión la trabajaron las curadoras asociadas, una vez que la aprobaron, se mandó a traducir al español para que Editorial pudiera trabajar con la traducción y no con la propuesta en inglés.

La primera versión de la hoja de sala contiene seis párrafos:

Inconquistable: visiones críticas de Corea del Sur

15 de octubre de 2009 – 24 de enero de 2010

Inconquistable: visiones críticas de Corea del Sur presenta dieciocho obras de cinco artistas coreanos: Park Chan-Kyong, Lim Minouk, Beom Kim, Young Whan Bae y Sangdon Kim, que trabajan en Seúl y han cultivado su talento artístico desde la década de 1990 hasta el presente. En esta exposición se hace patente el interés crítico que ha sido una constante en la obra de estos artistas, así como la reflexión incluyente sobre las luchas perceptivas, cognitivas y sensoriales que se originan en la realidad de la vida cotidiana. Estas prácticas reflejan una búsqueda focalizada, pero en evolución continua, de diversas formas de abordar las subjetividades individuales y, al mismo tiempo, abarcar los modos del Arte Minjung (el arte del pueblo) que data de los años ochenta y las prácticas colectivas, públicas, de la década de 1990 en Corea. Mediante una yuxtaposición de algunas de las primeras obras de los artistas con sus nuevas producciones, la exposición pone de relieve la preocupación persistente por la crítica política, que se ha convertido en una característica singular del arte contemporáneo coreano, aunada a un esfuerzo manifiesto por perfeccionar el lenguaje artístico de cada uno de ellos para hacer frente a los cambios vertiginosos de la realidad de la región.

Desde la era de la ideología hasta la era del capitalismo, Corea se propuso seguir el camino de la prosperidad económica materialista como solución universal a los rápidos cambios políticos, la agitación histórica y el desencanto emocional con la democracia. A medida que la solución económica llega a su límite, Corea experimenta una profunda sensación de dislocación y alejamiento de la realidad paradójica que enfrenta. La realidad manipulada sustituye en ocasiones a la verdadera realidad o, mejor dicho, ambas realidades coexisten y chocan intensamente entre sí. Sin embargo, con los medios de comunicación de masas que se han vuelto omnipresentes y cada vez más flexibles, la conciencia de esta situación también se normaliza a velocidad insólita por la mediación que llega incluso al nivel de la sensibilidad individual.

La mediación de las sensibilidades individuales y la manipulación de la realidad en Corea no sólo se relacionan con la explosión de los medios masivos de información y la fiebre de urbanización desatada por la visión del desarrollismo económico. Debido a su contexto geopolítico particular de estado dividido, su posición ha quedado definida sobre todo por las necesidades políticas de la nación-estado. Además, en virtud de que el capitalismo global y la ideología de la nueva guerra fría están reestructurando el “orden mundial”, los aparatos de control y disciplina de la nación-estado también se han fortalecido hasta el grado que afectan las relaciones

interpersonales y las actividades humanas elementales, como el conocimiento, la percepción y el sentimiento. Por consiguiente, la importancia especial concedida a la cognición, las sensibilidades, los recuerdos, conversaciones y comportamientos que se observa en las obras de *Inconquistable* puede describirse como esfuerzos diversos por sostener el estado precario del discernimiento crítico contra el embate de múltiples niveles de acondicionamiento en la región.

Por ejemplo, Park Chan-Kyong revela estratos de realidades inventadas en el examen de las codificaciones comunes que entrañan la representación y la interpretación de la realidad. En su nuevo video, *Black Out* (2009), induce constantemente al espectador a distanciarse de lo que ve en las imágenes. Mediante la intercalación de pantallas negras e imágenes parpadeantes, altera la idea codificada que tienen los espectadores de imágenes como las pinturas revolucionarias románticas. Además de desestabilizar la recepción codificada de la realidad representada, Park entreteje otra capa narrativa con sonido y fotografías. Beom Kim suspende el proceso mediado del pensamiento. Un “modelo de estómago” hecho de terracota acompañado de un instructivo por escrito que explica cómo puede uno volverse incluso un acondicionador de aire, cuestiona hasta lo más profundo nuestro modo de pensar entrenado. Su nueva obra, *Plant from the Places* (2009) es una planta de papel que el artista “cultivó” en los últimos meses con páginas verdes tomadas de revistas. Aparte de subvertir el orden establecido de nuestro pensamiento, propone que un modo de pensar radical es capaz de activar la imaginación, lo cual, a su vez, puede expandirse y llegar a transformarse incluso en una presencia tangible.

Lim Minouk, Young Whan Bae y Sangdon Kim prefieren métodos más directos y comprometidos. Como forma de hacer frente a la sensación abrumadora de dislocación e historia colectiva discontinua de la región, Lim incorpora la memoria colectiva como medio para rescatar y revivir recuerdos individuales y conversaciones. Para iniciar el proceso de evocación y reconstitución de la memoria, Lim adopta elementos interpretativos, multisensoriales, participativos y móviles, con los que guía a los espectadores a experimentar, más que a comprender lo que ven. Young Whan Bae coloca el acto de sentir en el centro de su presentación. Bae selecciona sentimientos concretos, como dolor, patetismo, desesperación y angustia, que tienen fuerte resonancia en la historia de Corea. Sin que los sentimientos lleguen jamás a desbordarse al estilo expresionista, Bae crea formas y estructuras que permiten a los espectadores experimentar los sentimientos de manera contextual. Sangdon Kim detecta la intensa tensión que existe entre la complacencia pública disimulada y la autonomía individual. En *Rose Island* (2009), el artista capta un momento fugaz de desviación de las normas dominantes y le da forma en cinco barras con pesas que también implican una manifestación vernácula de economía autosuficiente y autosustentabilidad.

Las obras presentadas en *Inconquistable*, aunque variadas en formas y estructuras, convergen y comparten una preocupación común por la situación de la región, donde las sensibilidades individuales normalizadas conducen a la evaporación de la esfera pública y a la instrumentalización del arte. Esta exposición provoca la conciencia crítica y agudiza la realidad del individuo, y con ello, propone múltiples subjetividades; al transmitir la preocupación, se constituye en foro de debate sobre el tema crucial de las sensibilidades normalizadas que amenazan las múltiples subjetividades y la autonomía del arte.

El primer párrafo es de presentación: nombre de la exposición, número de obras, nombre de los artistas, e interés de la muestra: enseñar la visión crítica de los artistas en relación con la vida cotidiana en Corea del Sur.

En el segundo párrafo se menciona el contexto político para dar pie a una breve descripción del ámbito económico y social, éste último marcado por la influencia de los medios de comunicación colectiva. El tercer párrafo ahonda sobre el control de las relaciones interpersonales de los coreanos por parte del estado y de qué forma afecta la manera de pensar y de sentir de los individuos. Por ello, las obras de *Inconquistable* buscan mantener vivo el discernimiento crítico del individuo. Los párrafos cuarto y quinto describen brevemente la obra o el objetivo de cada uno de los artistas seleccionados, en tanto que el último párrafo, la conclusión, indica el objetivo de la muestra: provocar la conciencia crítica y agudizar la realidad del individuo.

Un inconveniente de esta versión es que en ningún párrafo se explica el título de la exposición: *Inconquistable*. En el texto curatorial, Kim lo expresa; sin embargo, en la hoja de sala no viene ninguna mención de esto. Asimismo, al leer con cuidado el primer párrafo, parecería que la muestra enfatiza la visión política de los artistas: “Mediante una yuxtaposición de algunas de las primeras obras de los artistas con sus nuevas producciones la exposición pone de relieve la preocupación persistente por la crítica política, que se ha convertido en una característica singular del arte contemporáneo coreano”. No obstante, en su texto

curatorial, Kim indica que para ella lo importante es destacar la visión crítica más allá de la política.

Como vemos, hay una distancia entre el *statement* y la hoja de sala. La más relevante es no explicar en qué consiste lo “inconquistable”. Este trabajo no pretende descalificar el trabajo curatorial de Heejin Kim ni de las curadoras asociadas del Museo Tamayo, sino más bien observar que, algunas veces, al no tener claro para quién está dirigido un texto de difusión (aquí, un texto para una hoja de sala que se vende en la tienda del museo), a un autor y a su revisor se les olvida aclarar con más detalle ciertos aspectos.

Esta primera versión tuvo varias correcciones. Primero las curadoras asociadas hicieron una edición al texto. (Ver Anexo 2)

Pero la modificación más importante de las curadoras asociadas fue la eliminación de un párrafo y el replanteamiento de la idea acerca de la función de los medios de comunicación en Corea del Sur. Veamos el siguiente cuadro comparativo de los textos:

Versión 1	Versión 2
<i>Primer párrafo</i>	
<p>1. Inconquistable: visiones críticas de Corea del Sur presenta dieciocho obras de cinco artistas coreanos: Park Chan-Kyong, Lim Minouk, Beom Kim, Young Whan Bae y Sangdon Kim, que trabajan en Seúl y han cultivado su talento artístico desde la década de 1990 hasta el presente. 2. En esta exposición se hace patente el interés crítico que ha sido una constante en la obra de estos artistas, así como la reflexión incluyente sobre las luchas perceptivas, cognitivas y sensoriales que se originan en la realidad de la vida cotidiana.</p> <p>3. Estas prácticas reflejan una búsqueda focalizada, pero en evolución continua, de diversas formas de abordar las subjetividades individuales y, al mismo tiempo, abarcar los modos del Arte Minjung (el arte del pueblo) que data de los años ochenta y las prácticas colectivas, públicas, de la década de 1990 en Corea. 4. Mediante una yuxtaposición de algunas de las primeras obras de los artistas con sus nuevas producciones, la exposición pone de relieve la preocupación persistente por la crítica política, que se ha convertido en una característica singular del arte contemporáneo coreano, aunada a un esfuerzo manifiesto por perfeccionar el lenguaje artístico de cada uno de ellos para hacer frente a los cambios vertiginosos de la realidad de la región.</p>	<p>1. Inconquistable. Visiones críticas de Corea del Sur presenta obras de cinco artistas coreanos: Park Chan-Kyong, Lim Minouk, Beom Kim, Young Whan Bae y Sangdon Kim, quienes trabajan en Seúl y han desarrollado su práctica artística desde la década de 1990. 2. En esta exposición se hace patente el interés crítico de estos artistas por favorecer una reflexión incluyente que se origina en la realidad de la vida cotidiana. 3. Mediante la yuxtaposición de obra temprana con nuevas producciones, estas investigaciones reflejan una búsqueda focalizada pero en evolución continua a partir de diversas formas y lenguajes mediante los cuales se abordan subjetividades individuales y, al mismo tiempo, se reconsideran los modos del <i>Arte Minjung</i> (el arte del pueblo), el cual data de los años ochenta; también resulta evidente el constante interés de este grupo, en las prácticas colectivas de arte público de la década de 1990.</p>

Segundo párrafo

5. Desde la era de la ideología hasta la era del capitalismo, Corea se propuso seguir el camino de la prosperidad económica materialista como solución universal a los rápidos cambios políticos, la agitación histórica y el desencanto emocional con la democracia. 6. A medida que la solución económica llega a su límite, Corea experimenta una profunda sensación de dislocación y alejamiento de la realidad paradójica que enfrenta. 7. La realidad manipulada sustituye en ocasiones a la verdadera realidad o, mejor dicho, ambas realidades coexisten y chocan intensamente entre sí. 8. Sin embargo, con los medios de comunicación de masas que se han vuelto omnipresentes y cada vez más flexibles, la conciencia de esta situación también se normaliza a velocidad insólita por la mediación que llega incluso al nivel de la sensibilidad individual.

5. Desde la era de la ideología hasta la del capitalismo, Corea del Sur se propuso seguir el camino de la prosperidad económica materialista como solución universal a los rápidos cambios políticos, la agitación histórica y el desencanto emocional con la democracia. 6. A medida que dicha solución pasa a un plano temporal distinto, Corea del Sur experimenta simultáneamente una sensación de dislocación y alejamiento de la realidad que enfrenta. 7. La omnipresencia de los medios de comunicación masivos, los cuales construyen una imagen de la realidad, gracias a su velocidad insólita y al tipo de mediación que establecen sobre ciertos eventos, la cual coexiste con otra “realidad”, situación resulta cada vez más evidente para un sector de la sociedad. 8. De esta forma, las relaciones interpersonales también sufren alteraciones, generando estructuras sociales distintas en las cuales estos artistas intentan rescatar su postura individual y reflexiva.

Tercer párrafo

9. La mediación de las sensibilidades individuales y la manipulación de la realidad en Corea no sólo se relacionan con la explosión de los medios masivos de información y la fiebre de urbanización desatada por la visión del desarrollismo económico. 10. Debido a su contexto geopolítico particular de estado dividido, su posición ha quedado definida sobre todo por las necesidades políticas de la nación-estado. 11. Además, en virtud de que el capitalismo global y la ideología de la nueva guerra fría están reestructurando el “orden mundial”, los aparatos de control y disciplina de la nación-estado también se han fortalecido hasta el grado que afectan las relaciones interpersonales y las actividades humanas elementales, como el conocimiento, la percepción y el sentimiento. 12. Por consiguiente, la importancia especial concedida a la cognición, las sensibilidades, los recuerdos, conversaciones y comportamientos que se observa en las obras de *Inconquistable* puede describirse como esfuerzos diversos por sostener el estado precario del discernimiento crítico contra el embate de múltiples niveles de acondicionamiento en la región.

9. La importancia particular concedida a la cognición, las sensibilidades, los recuerdos, las conversaciones y los comportamientos que se observan en las obras de *Inconquistable*, pueden describirse como esfuerzos heterogéneos por sostener el estado precario del discernimiento crítico contra el embate de múltiples niveles de acondicionamiento que se viven en la región.

Cuarto párrafo

13. Por ejemplo, Park Chan-Kyong revela estratos de realidades inventadas en el examen de las codificaciones comunes que entrañan la representación y la interpretación de la realidad. 14. En su nuevo video, *Black Out* (2009), induce constantemente al espectador a distanciarse de lo que ve en las imágenes. 15. Mediante la intercalación de pantallas negras e imágenes parpadeantes, altera la idea codificada que tienen los espectadores de imágenes como las pinturas revolucionarias románticas. 16. Además de desestabilizar la recepción codificada de la realidad representada, Park entreteteje otra capa narrativa con sonido y fotografías. 17. Beom Kim suspende el proceso mediado del pensamiento. 18. Un “modelo de estómago” hecho de terracota acompañado de un instructivo por escrito que explica cómo puede uno volverse incluso un acondicionador de aire, cuestiona hasta lo más profundo nuestro modo de pensar entrenado. 19. Su nueva obra, *Plant from the Places* (2009) es una planta de papel que el artista “cultivó” en los últimos meses con páginas verdes tomadas de revistas. 20. Aparte de subvertir el orden establecido de nuestro pensamiento, propone que un modo de pensar radical es capaz de activar la imaginación, lo cual, a su vez, puede expandirse y llegar a transformarse incluso en una presencia tangible.

10. En su nuevo video titulado *Black Out* (*Suprimir*, 2009), Park Chan-Kyong induce constantemente al espectador a distanciarse de lo que ve en las imágenes. 11. Mediante la intercalación de pantallas negras e imágenes parpadeantes, altera la idea codificada que tenemos los espectadores, de imágenes como las de pinturas revolucionarias románticas. 12. Además de desestabilizar la recepción codificada de la realidad representada, Park entreteteje otra capa narrativa con sonido y fotografías. 13. Beom Kim por sup parte, suspende el proceso mediado del pensamiento. 14. Su nueva obra, *Plant from the Places* (*Una planta de los lugares*, 2009) es una planta de papel que el artista “cultivó” en los últimos meses con páginas verdes tomadas de revistas. 15. Aparte de subvertir el orden establecido de nuestro pensamiento, Beom Kim propone un modo de pensar radical que es sobre todo capaz de activar la imaginación, lo cual, a su vez, puede expandirse y llegar a transformarse incluso en una presencia tangible.

Quinto párrafo

21. Lim Minouk, Young Whan Bae y Sangdon Kim prefieren métodos más directos y comprometidos. 22. Como forma de hacer frente a la sensación abrumadora de dislocación e historia colectiva discontinua de la región, Lim incorpora la memoria colectiva como medio para rescatar y revivir recuerdos individuales y conversaciones. 23. Para iniciar el proceso de evocación y reconstitución de la memoria, Lim adopta elementos interpretativos, multisensoriales, participativos y móviles, con los que guía a los espectadores a experimentar, más que a comprender lo que ven. 24. Young Whan Bae coloca el acto de sentir en el centro de su presentación. 25. Bae selecciona sentimientos concretos, como dolor, patetismo, desesperación y angustia, que tienen fuerte resonancia en la historia de Corea. 26. Sin que los sentimientos lleguen jamás a desbordarse al estilo expresionista, Bae crea formas y estructuras que permiten a los espectadores experimentar los sentimientos de manera contextual. 27. Sangdon Kim detecta la intensa tensión que existe entre la complacencia pública disimulada y la autonomía individual. 28. En *Rose Island* (2009), el artista capta un momento fugaz de desviación de las normas dominantes y le da forma en cinco barras con pesas que también implican una manifestación vernácula de economía autosuficiente y autosustentabilidad.

16. Lim Minouk, Young Whan Bae y Sangdon Kim prefieren métodos más directos y comprometidos. 17. Como forma de hacer frente a la abrumadora sensación de dislocación e historia colectiva discontinua de la península de Corea, Lim incorpora la memoria colectiva como medio para rescatar y revivir recuerdos individuales así como conversaciones. 18. Young Whan Bae privilegia el acto de sentir a tal nivel, que lo ubica al centro de su presentación. 19. Bae selecciona sentimientos concretos, como dolor, patetismo, desesperación y angustia, que tienen fuerte resonancia en la historia de Corea del Sur. 20. Sangdon Kim detecta la tensión que existe entre la complacencia pública disimulada y la autonomía. 21. En *Rose Island (Isla Rosa, 2009)*, el artista capta un momento fugaz de desviación de las normas dominantes y las materializa como bolas de fuego, las cuales funcionan como pesas; ellas implican una manifestación popular de economía autosuficiente y autosustentable.

Sexto párrafo

29. Las obras presentadas en *Inconquistable*, aunque variadas en formas y estructuras, convergen y comparten una preocupación común por la situación de la región, donde las sensibilidades individuales normalizadas conducen a la evaporación de la esfera pública y a la instrumentalización del arte. 30. Esta exposición provoca la conciencia crítica y agudiza la realidad del individuo, y con ello, propone múltiples subjetividades; al transmitir la preocupación, se constituye en foro de debate sobre el tema crucial de las sensibilidades normalizadas que amenazan las múltiples subjetividades y la autonomía del arte.

22. Las obras presentadas en *Inconquistable*, aunque variadas en formas y estructuras, convergen y comparten una preocupación común por la situación de la región, debido a cierto indicio por instrumentar el uso del arte. 23. Esta exposición constituye entonces una especie de foro de discusión sobre nuevas sensibilidades que privilegian la autonomía del arte.

2.1.4. Análisis de la versión 2¹³

Primer párrafo

1. *Inconquistable. Visiones críticas de Corea del Sur* presenta obras de cinco artistas coreanos: Park Chan-Kyong, Lim Minouk, Beom Kim, Young Whan Bae y Sangdon Kim, quienes trabajan en Seúl y han desarrollado su práctica artística desde la década de 1990. **2.** En esta exposición se hace patente el interés crítico de estos artistas por favorecer una reflexión incluyente que se origina en la realidad de la vida cotidiana. **3.** Mediante la yuxtaposición de obra temprana con nuevas producciones, estas investigaciones reflejan una búsqueda focalizada pero en evolución continua a partir de diversas formas y lenguajes mediante los cuales se abordan subjetividades individuales y, al mismo tiempo, se reconsideran los modos del *Arte Minjung* (el arte del pueblo), el cual data de los años ochenta; también resulta evidente el constante interés de este grupo, en las prácticas colectivas de arte público de la década de 1990.

Oración 1

En lugar de dos puntos, el título inicia con un sustantivo y como punto seguido, el subtítulo. En esta oración ya no se menciona el número de obras. Se optó por añadir la coordinada copulativa “han desarrollado su práctica artística”, en lugar de “han cultivado” del original. Se cambió el sustantivo “talento” por “práctica”; ésta es una cuestión de matiz curatorial, ya que se considera que el artista desarrolla un trabajo en lugar de poseer un talento o inspiración.¹⁴ En general, los cambios a este párrafo fueron para utilizar un estilo más directo.

¹³ Para los fines de este trabajo usaré el término “oración” para designar las oraciones principales simples y compuestas. Todas ellas fueron numeradas.

¹⁴ Reunión de trabajo con el equipo curatorial del Museo Tamayo. Jul. 2009.

Oración 2

Se eliminó la subordinada explicativa “que ha sido una constante en la obra”, para ser más precisos y se excluyó el segundo objeto directo: “la reflexión incluyente sobre las luchas perceptivas, cognitivas y sensoriales” con su respectiva oración subordinada para no causar confusión en el lector.

Oración 3

La tercera y cuarta oraciones de la primera propuesta se quedó en una sola oración principal, con una subordinada con sus correspondientes coordinadas copulativas. El objetivo era ser más precisos para dar a conocer de manera general los antecedentes de los artistas.

Párrafo 2

5. Desde la era de la ideología hasta la del capitalismo, Corea del Sur se propuso seguir el camino de la prosperidad económica materialista como solución universal a los rápidos cambios políticos, la agitación histórica y el desencanto emocional con la democracia. **6.** A medida que dicha solución pasa a un plano temporal distinto, Corea del Sur experimenta simultáneamente una sensación de dislocación y alejamiento de la realidad que enfrenta. **7.** La omnipresencia de los medios de comunicación masivos, los cuales construyen una imagen de la realidad, gracias a su velocidad insólita y al tipo de mediación que establecen sobre ciertos eventos, la cual coexiste con otra “realidad”, situación resulta cada vez más evidente para un sector de la sociedad. **8.** De esta forma, las relaciones interpersonales también sufren alteraciones, generando estructuras sociales distintas en las cuales estos artistas intentan rescatar su postura individual y reflexiva.

Oración 4

Se eliminó de la propuesta original.

Oración 5

En esta oración sólo se suprimió la segunda mención del sustantivo abstracto “era”.

Oración 6

En esta oración se reitera que se trata de una solución económica con la anáfora “dicha” y también se cambia la idea: en lugar de enunciar que la solución llega a su límite, se redactó “pasa a un plano temporal distinto”, lo que más bien le da al párrafo un estilo indirecto. Asimismo, en la oración principal se especifica que se trata de Corea del Sur, y se eliminan los adjetivos: “profunda” y “paradójica” para evitar precisamente los calificativos sobre la situación de este país asiático.

Oración 7

Se cambió la oración, pero la idea es la misma: manifestar el control que ejercen los medios de comunicación colectiva sobre la realidad de los coreanos. Esta oración compuesta está mal redactada, pues carece de verbo, aunque tiene sujeto y varias subordinadas; lo cual se modificó en la revisión siguiente.

Oración 8

Se precisó la idea para introducir el trabajo o la función de los artistas contemporáneos de Corea del Sur.

Párrafo 3

9. La importancia particular concedida a la cognición, las sensibilidades, los recuerdos, las conversaciones y los comportamientos que se observan en las obras de *Inconquistable*, pueden [sic] describirse como esfuerzos heterogéneos por sostener el estado precario del discernimiento crítico contra el embate de múltiples niveles de acondicionamiento que se viven en la región.

Oración 9

Se eliminaron las oraciones 9, 10 y 11 de la primera propuesta porque eran redundantes. Además, Curaduría consideró que había suficiente contexto para que el lector entendiera el papel de los artistas: rescatar el sentido crítico de las personas ante el control de los medios colectivos en la vida cotidiana.

En la segunda propuesta se deja sólo la última oración del tercer párrafo para especificar la idea precedente: las obras de esta exposición pretenden despertar el discernimiento crítico contra la manipulación o el condicionamiento que se vive en aquel país asiático.

Debido a que se suprimieron tres oraciones y se redactó una nueva en la versión 2, la numeración de las oraciones cambió en relación con la versión 1.

Párrafo 4

10. En su nuevo video titulado *Black Out (Suprimir, 2009)*, Park Chan-Kyong induce constantemente al espectador a distanciarse de lo que ve en las imágenes. 11. Mediante la intercalación de pantallas negras e imágenes parpadeantes, altera la idea codificada que tenemos los espectadores, de imágenes como las de pinturas revolucionarias románticas. 12. Además de desestabilizar la recepción codificada de la realidad representada, Park entreteje otra capa narrativa con sonido y fotografías. Beom Kim por su parte, suspende el proceso mediado del pensamiento. 13. Su nueva obra, *Plant from the Places (Una planta de los lugares, 2009)* es una planta de papel que el artista “cultivó” en los últimos meses con páginas verdes tomadas de revistas. 14. Aparte de subvertir el orden establecido de nuestro pensamiento, Beom Kim propone un modo de pensar radical que es sobre todo capaz de activar la imaginación, lo cual, a su vez, puede expandirse y llegar a transformarse incluso en una presencia tangible.

En los párrafos 4, 5 y 6 se describe a los artistas y su obra. En la versión 2 se eliminó el marcador de ejemplificación “por ejemplo” y la oración siguiente “Park Chan-Kyong revela estratos de realidades inventadas en el examen de las codificaciones comunes que entrañan la representación de la realidad”, por incomprensible. Las curadoras asociadas consideraron que esta interpretación de la obra era confusa, por lo que en la versión 2 sólo quedó en una oración de qué se trataba el video del artista. En esta versión ya se agrega la traducción del título de la obra. Las oraciones 11 y 12 explican o detallan el video mencionado y se presenta al artista Beom Kim, con un marcador discursivo de distribución “por su parte”, que a la vez sirve para contrastar la obra de ambos artistas. La presentación es una afirmación que se intenta explicar o describir en las siguientes dos oraciones, en especial en la número 15 de la versión 2.

Párrafo 5

15. Lim Minouk, Young Whan Bae y Sangdon Kim prefieren métodos más directos y comprometidos. **16.** Como forma de hacer frente a la abrumadora sensación de dislocación e historia colectiva discontinua de la península de Corea, Lim incorpora la memoria colectiva como medio para rescatar y revivir recuerdos individuales así como conversaciones. **17.** Young Whan Bae privilegia el acto de sentir a tal nivel, que lo ubica al centro de su presentación.

18. Bae selecciona sentimientos concretos, como dolor, patetismo, desesperación y angustia, que tienen fuerte resonancia en la historia de Corea del Sur. **19.** Sangdon Kim detecta la tensión que existe entre la complacencia pública disimulada y la autonomía. **20.** En *Rose Island (Isla Rosa, 2009)*, el artista capta un momento fugaz de desviación de las normas dominantes y las materializa como bolas de fuego, las cuales funcionan como pesas; ellas implican una manifestación popular de economía autosuficiente y autosustentable.

A la versión 1, la de la curadora Heejin Kim, se le suprimió la descripción de una obra, ya que no tenía relación con la introducción del artista. A continuación, se mencionan los tres artistas restantes: Lim Minouk, Young Whan Bae y Sangdon Kim, también con una tesis acerca de su práctica artística

En la *oración 17* se describe el trabajo de Lim Minouk, y en lugar de dejar el sustantivo “región” se cambia por “la península de Corea”, con el fin de reiterar el lugar al lector. En esta parte se eliminó el proceso de evocación de la memoria, realizada por el artista, por considerar que la oración no daba una explicación exacta de su trabajo artístico.

En la descripción del artista Young Whan Bae (*oración 18*, versión 2) se buscó explicitar más su método de trabajo. La versión 1 contenía una oración simple: “Young Whan Bae coloca el acto de sentir en el centro de su presentación.” Esta oración se modificó a una subordinada adjetiva explicativa; además de cambiar el verbo “colocar” por “privilegiar”: “Young Whan Bae privilegia el acto de sentir a tal nivel, que lo ubica al centro de su presentación.” La siguiente oración desarrolla la idea del “acto de sentir en el centro de la presentación”. La única modificación en esta parte del texto fue especificar que los sentimientos como dolor, patetismo, desesperación y angustia se han desarrollado en Corea del Sur. Se suprimió el último enunciado sobre Bae: “Sin que los sentimientos lleguen jamás a desbordarse al estilo expresionista, Bae crea formas y estructuras que permiten a los espectadores experimentar los sentimientos de manera contextual”, que venía en la versión 1, por considerarlo redundante. Es así como se introduce al artista Sangdon Kim, sin ningún marcador o conector discursivo; con una oración subordinada adjetiva especificativa. En la versión 2, las curadoras sugirieron agregar una oración explicativa sobre la autonomía, pero sólo dejan la idea, al tiempo que desaparece el adjetivo “individual”. La siguiente oración describe una de las obras de Sangdon Kim, ya con el nombre traducido. En este fragmento hubo una mala traducción por lo que la descripción de la pieza cambia radicalmente.

Párrafo 6

21. Las obras presentadas en *Inconquistable*, aunque variadas en formas y estructuras, convergen y comparten una preocupación común por la situación de la región, debido a cierto indicio por instrumentar el uso del arte. **22.** Esta exposición constituye entonces una especie de foro de discusión sobre nuevas sensibilidades que privilegian la autonomía del arte.

La última parte concierne a la conclusión. Se suprimió la oración subordinada adjetiva explicativa “donde las sensibilidades individuales normalizadas conducen a la evaporación de la esfera pública y a la instrumentalización del arte.” Se consideró una oración confusa por sus conceptos, además de que no había el antecedente para que el lector comprendiera a la perfección el concepto de “evaporación”. Por ello, en la versión 2 se dejó como subordinada adverbial causal “debido a cierto indicio por instrumentar el uso del arte.”; no obstante “instrumentar” continuó sin ser un término preciso, ya que pudo haberse sustituido por un sinónimo como “componer” u “organizar”. La oración de cierre de la versión 1 se redujo a una oración principal con su respectiva subordinada adjetiva.

2.2. Revisión del texto (Coordinación Editorial)

Cuando Curaduría determinó que la versión 2 era la definitiva, la turnó a la Coordinación Editorial, donde quien esto escribe hizo la revisión ortográfica, de sintaxis, así como de cohesión y coherencia.

“Beaugrande y Dressler (1981) proponen un modelo con siete estándares que ha de cumplir cualquier texto: *cohesión, coherencia, intencionalidad, aceptabilidad, situacionalidad, intertextualidad e informatividad.*” (Calsamiglia: 211). En este trabajo me enfocaré sobre todo en los dos primeros: cohesión y coherencia, ya que son dos de los principales aspectos para que un texto sea eficaz, efectivo y adecuado.

La coherencia se refiere al significado del texto en su totalidad; abarca las relaciones de las palabras con el contexto y las relaciones entre las palabras en el interior del mismo. En tanto, “la cohesión es un concepto que se refiere a uno de los fenómenos propios de la coherencia: el de las relaciones particulares y locales que se dan entre elementos lingüísticos, tanto los que remiten unos a otros como los que tienen la función de conectar y de organizar.” (Calsamiglia: 212).

En palabras de Cassany “la coherencia es la propiedad del texto que selecciona la información (relevante/irrelevante) y organiza la estructura comunicativa de una manera determinada (introducción, apartados, conclusiones, etc.)” Siguiendo al autor, la coherencia es un tipo de esquema que contiene “todas las informaciones del texto y las clasifica según su importancia y sus interrelaciones.”(*Describir el escribir.* 30)

En tanto, la cohesión es “la propiedad del texto que conecta las diferentes frases entre sí mediante las formas de cohesión. Estos mecanismos tienen la función de asegurar la interpretación de cada frase en relación con las demás y, en definitiva, asegurar la comprensión del significado global del texto.” (Cassany, *Describir el escribir.* 31).

Los mecanismos para conectar las frases pueden ser repeticiones o anáforas, relaciones semánticas, enlaces o conectores (entonación, puntuación, conjunciones). Las repeticiones se presentan en forma de sinonimia, pronominalización y elipsis. Las relaciones semánticas entre palabras derivan en la antonimia y la hponimia. En suma, la cohesión tiene un carácter sintáctico: cómo se relacionan las frases entre sí; y la coherencia es de naturaleza semántica: trata del significado del texto, de las informaciones que contiene.

La revisión que realicé se puede observar de manera esquemática en el Anexo 3.

En el **párrafo 1** se hicieron los siguientes cambios:

- a) Se eliminó el número de artistas por considerarlo redundante si a continuación venían sus nombres.
- b) Se alteró el orden de la oración subordinada adjetiva: “quienes trabajan en Seúl y han desarrollado su práctica artística desde la década de los noventa” por “quienes han desarrollado su práctica desde la década de 1990 y trabajan en Seúl”.

El cambio se realizó para enfatizar el trabajo artístico, más que el lugar donde se lleva a cabo. Asimismo, en la oración 2 se cambió la preposición “por”; se utilizó el pronombre relativo “quienes”, lo que generó una oración subordinada adjetiva, a fin de destacar que los artistas son los interesados en favorecer una reflexión de la vida cotidiana.

En la oración 3 se agregó el adjetivo “artísticos” para especificar de qué tipo de lenguaje se habla. También se detalla que dichos lenguajes abordan “visiones subjetivas”. Al final del párrafo se omitió “o de carácter colectivo” por considerar que esta frase redundaba el calificativo de “arte público”. El último cambio fue eliminar el gerundio del verbo “manifestar”.

En el segundo párrafo hubo cambios significativos con el fin de que el texto tuviera más sentido y que la información del mismo tuviera relación con el primero. El objetivo es que todo texto contenga una disposición espacio-temporal que permita comprender el desarrollo secuencial del texto, en donde “a) lo que aparece primero orienta lo siguiente, b) a lo largo del texto es necesario marcar las relaciones existentes en su interior, de modo que el mundo de referencia se vaya manteniendo, recuperando y proyectando hacia adelante, y c) tiene un importante papel que la secuencia de enunciados progrese hacia un fin o una meta determinados.” (Calsamiglia: 210).

En la oración 4 el adjetivo “materialista” se suprimió de “propiedad económica”, ya que hubo un error en la traducción. “Materialista” significaba para la curadora coreana bonanza económica. En español entonces debía utilizarse la palabra “material”, pero al leer la frase “propiedad económica material” se consideró que sólo con el adjetivo “económica” era suficiente para comprender que la autora se refería a un progreso o desarrollo de capital, el cual implica la obtención de bienes materiales.

Las oraciones 7 y 8 cambiaron de manera sustancial con el fin de explicar con claridad la sensación de dislocación y alejamiento de la realidad enfrentada por Corea del Sur. Es por ello que se usó como conector el pronombre “esto” y el marcador “por ejemplo” para aclarar la afirmación precedente. Primero se ubicó la oración que habla sobre la presencia que los medios de comunicación han alcanzado en Corea del Sur –ser omnipresentes– y se destaca una de sus características: su velocidad insólita.

La premisa: “Articular lo que sucede fuera de dicho estado de mediación y transformación de las realidades puede resultar, si no imposible para muchos, por lo menos confuso hasta cierto punto” pretende demostrarse a través del papel que los artistas seleccionados para la exposición asumen en su trabajo estético.

Como se puede observar, con estas modificaciones se buscó –valga la expresión– llevar de la mano al lector por el razonamiento curatorial: qué sucede en la realidad de Corea del Sur; cómo es que la sociedad (como toda sociedad capitalista) está imbuida en los medios de comunicación colectiva; y cómo es que un grupo de artistas percibe esta omnipresencia de los medios y se manifiesta en contra de ella a través de su práctica artística.

Se eliminó por completo el párrafo:

La importancia particular concedida a la cognición, las sensibilidades, los recuerdos, las conversaciones y los comportamientos que se observan en las obras de *Inconquistable*, pueden [sic] describirse como esfuerzos heterogéneos por sostener el estado precario del discernimiento crítico contra el embate de múltiples niveles de acondicionamiento que se viven en la región.

A la distancia, considero que este párrafo no debió salir. No obstante fue una decisión consensuada entre Curaduría y la Coordinación Editorial por suponer en ese entonces que era información reiterada. Sin embargo, en la lectura para el presente trabajo, me doy cuenta de que el párrafo concluía la idea anterior: la cognición y las sensibilidades emanadas de las obras de la exposición impulsan el juicio crítico contra el control o la manipulación de los medios de comunicación y del estado. El párrafo debió haberse corregido con oraciones explicativas y causales más concisas, ya que por evitar en la hoja de sala un vocabulario quizá políticamente incorrecto o no propio de un académico o de un curador –conceptos como “control”, “manipulación”, “dictatorial”, “autoritarismo” y “censura”– se creó un vacío de información y de falta de coherencia.

En los siguientes dos párrafos que corresponden a la descripción de la práctica artística de los expositores sólo se realizaron algunas precisiones, como indicar que en el video de Park Chan-Kyong (oración 10) se intercalan pantallas negras y cuadros parpadeantes, en lugar de imágenes; así como que la obra de Beom Kim fue “cultivada” durante dos años y no meses (oración 13).

Finalmente, en la oración 16 también se especifica la región a que se alude, Corea del Sur, con el fin de que el lector recuerde el lugar de donde proceden los artistas y la exposición.

Cabe mencionar que los procedimientos léxicos para mantener el referente (la exposición *Inconquistable*) más empleados en la hoja de sala fueron los de repetición y el de sustitución por sinónimos e hipónimos.

Procedimiento léxico		Ejemplos
Sustitución sinónimos	por	<p>-<i>Inconquistable</i>: exposición, muestra</p> <p>-Visión: reflexión, pensamiento, imaginación</p> <p>-obra: producción, práctica artística</p>
Repetición		<p>-artistas</p> <p>-artísticos</p> <p>-arte público</p> <p>-Corea del Sur</p> <p>-exposición</p> <p>-visión</p> <p>-imágenes</p> <p>-obra (s)</p>

Hiponimia	Obras de arte: -videos -fotografías -presentación
------------------	--

Los procedimientos léxicos como sabemos son herramientas que sirven para dar cohesión y coherencia al texto.

2.2.1. Análisis con base en los siete criterios o estándares de textualidad

Como se mencionó con anterioridad, existen siete criterios o estándares de textualidad que debe incluir todo texto para ser comprensible. A continuación se detallarán en relación con la hoja de sala *Inconquistable*.

De acuerdo con Renkema, la *cohesión* es la conexión que existe cuando la interpretación de un elemento del texto depende de otro elemento dentro de éste (52). En el primer párrafo se cumple con este criterio. Se inicia con la presentación de la exposición, quiénes participan (artistas) y cuál es el objetivo de exponer obra de estos artistas. Podemos afirmar que la oración 2 depende de la oración 1; la 3, de la 2 y así sucesivamente.

En el segundo párrafo, cuya función es contextualizar y dar antecedentes, primero se ubica la posición económica política de Corea del Sur. También hay cohesión interna, cada oración depende de la anterior y cada una de ellas agrega información para que el lector construya el sentido del texto. En este párrafo de la situación económica-política se particulariza hacia el dominio y el control de los medios de comunicación, hecho que los artistas de la exposición *Inconquistable* buscan revertir mediante sus obras de arte. La última oración del párrafo retoma el tema “exposición” a fin de que el lector se “prepare” para el siguiente nivel de información que se le dará en el resto de los párrafos.

El tercer y cuarto párrafos describen las obras de los artistas. En primer lugar se nombra un artista con la descripción de su obra. El video de Park Chan-Kyong, como indica la hoja de sala: “induce constantemente al espectador a distanciarse de lo que ve en las imágenes”. Con esta referencia curatorial inicia el tercer párrafo: para dar continuidad al cierre del parágrafo anterior, ya que la curadora (autora) ejemplifica de qué manera uno de los artistas de la exposición pretende subvertir el lenguaje visual al que está acostumbrado el público en general. Aunque quizá sea un inicio atropellado o abrupto, existe cohesión.

De la alteración de las ideas codificadas el párrafo continúa con la obra de Beom Kim, la cual subvierte el orden establecido del pensamiento. Es decir, el párrafo 3 está relacionado con la oración final del párrafo 2 y por ende hay cohesión en el texto. De este modo, también opera la conexión con el párrafo 4; la oración final del párrafo 3 explica: “Aparte de subvertir el orden establecido de nuestro pensamiento, Beom Kim propone un modo de pensar radical que es sobre todo capaz de activar la imaginación, lo cual, a su vez, puede expandirse y llegar a transformarse incluso en una presencia tangible.” De esta oración final de párrafo depende la oración siguiente: “Lim Minouk, Young Whan Bae y Sangdom Kim prefieren métodos más directos.” Quizá habría sido más preciso agregar con qué objetivos: para subvertir pensamientos, expandir la imaginación, etcétera.

El párrafo 4 está cohesionado pues las oraciones tienen relación entre sí, una no se explica sin la otra. En las seis oraciones que constituyen el párrafo se describe la propuesta artística de los tres artistas mencionados. Estas breves descripciones manejan los conceptos con los que trabajan los artistas: memoria colectiva, sentimientos y autonomía. La cohesión en este párrafo se basa más en las oraciones que hablan de un aspecto o característica en la obra de cada uno de los artistas.

El párrafo final, la conclusión, resume lo que representan las obras de la exposición *Inconquistable*, lo cual ayuda al lector a retomar el tema y darle sentido al texto.

Esto nos lleva al siguiente criterio de textualidad: la *coherencia*, que implica el significado del texto en su totalidad. En el caso de la hoja de sala, consiste en saber de qué se trata la exposición y cuál es su objetivo, qué interpretación del mundo pretende manifestar la curadora Heejin Kim con la obra de los artistas seleccionados.

La hoja de sala de *Inconquistable* es coherente: de un párrafo a otro se construye un sentido para el lector, sin embargo, en momentos es “atropellado”

por la falta de ciertos marcadores textuales que faciliten la lectura. Tal es el caso de las transiciones de párrafos, en especial entre los 2, 3 y 4.

El criterio de *intencionalidad* se cumple porque la hoja de sala da la información de la exposición: nombre de la muestra, artistas que la componen, objetivo de la muestra. No obstante, faltó indicar la relación con el título, por qué llamarla “inconquistable”. ¿Lo tendría que inferir el lector?, ¿está implícita en el texto esa relación?

“La *aceptabilidad* exige que una secuencia de oraciones sea aceptable para la audiencia destinataria a fin de ser considerada como un texto.” (Renkema: 54) La hoja de sala resultó poco aceptable para una parte del público, pues algunos conceptos no fueron del todo comprensibles, en especial, los contenidos en las descripciones de las obras artísticas.

La *situacionalidad* se refiere a que debe considerarse el tiempo, el lugar y otras condiciones en que se emite y se lee un texto. En *Inconquistable*, la hoja de sala se produce dentro de un discurso museístico para el público que acude a las salas y desea mayor información que la que lee en una cartelera, en una nota informativa y en las cédulas de obra. Otro aspecto de la situacionalidad tiene que ver con los diferentes tipos de público que toman una hoja de sala para leerla. En el caso de los visitantes del Museo Tamayo, el perfil que domina es el de jóvenes estudiantes de preparatoria y licenciatura, por lo que también se debe tomar en cuenta esta situación al momento de redactar una hoja de sala o folleto, como se verá más adelante en el capítulo 3.

La *intertextualidad* “significa que una secuencia de oraciones se relaciona por forma o significado con otra secuencia de oraciones.” (Renkema: 55) La hoja de sala está dividida en cinco párrafos interrelacionados entre sí.

La *informatividad* en la hoja de sala de la exposición es un criterio que también se cumple, ya que el texto contiene información nueva para el lector.

2.2.2. Visto bueno de la Dirección del Museo Tamayo

La directora en ese entonces, Sofía Hernández, realizó la lectura y la revisión final. De acuerdo con Bellés “en un texto ni todo puede ser información nueva, ni todo puede ser información conocida. Para ello es necesario tener en cuenta a los destinatarios y su nivel de conocimientos: es importante para realizar un cálculo ajustado sobre la proporción entre la información nueva y la conocida.” (Bellés, cit. en Calsamiglia: 233).

Con esto en mente, la directora del Museo hizo ciertos ajustes sobre la versión final. En el párrafo 2 eliminó la frase “la era de la ideología hasta la del capitalismo” para sustituirla con “los años ochenta hacia finales del siglo XX”, con el fin de que el complemento circunstancial de tiempo fuera más claro para el lector. Es por ello que antes de iniciar la descripción de las obras colocó el párrafo 5 (la conclusión), para que el texto fuera más coherente.

Los dos primeros párrafos constituyen el contexto (nombre de la exposición, objetivo, antecedente en situación económica y política de Corea del Sur). Las dos “nuevas oraciones”, es decir, lo que antes era la conclusión, funcionan ahora como síntesis para proseguir con la presentación de los artistas y sus obras.

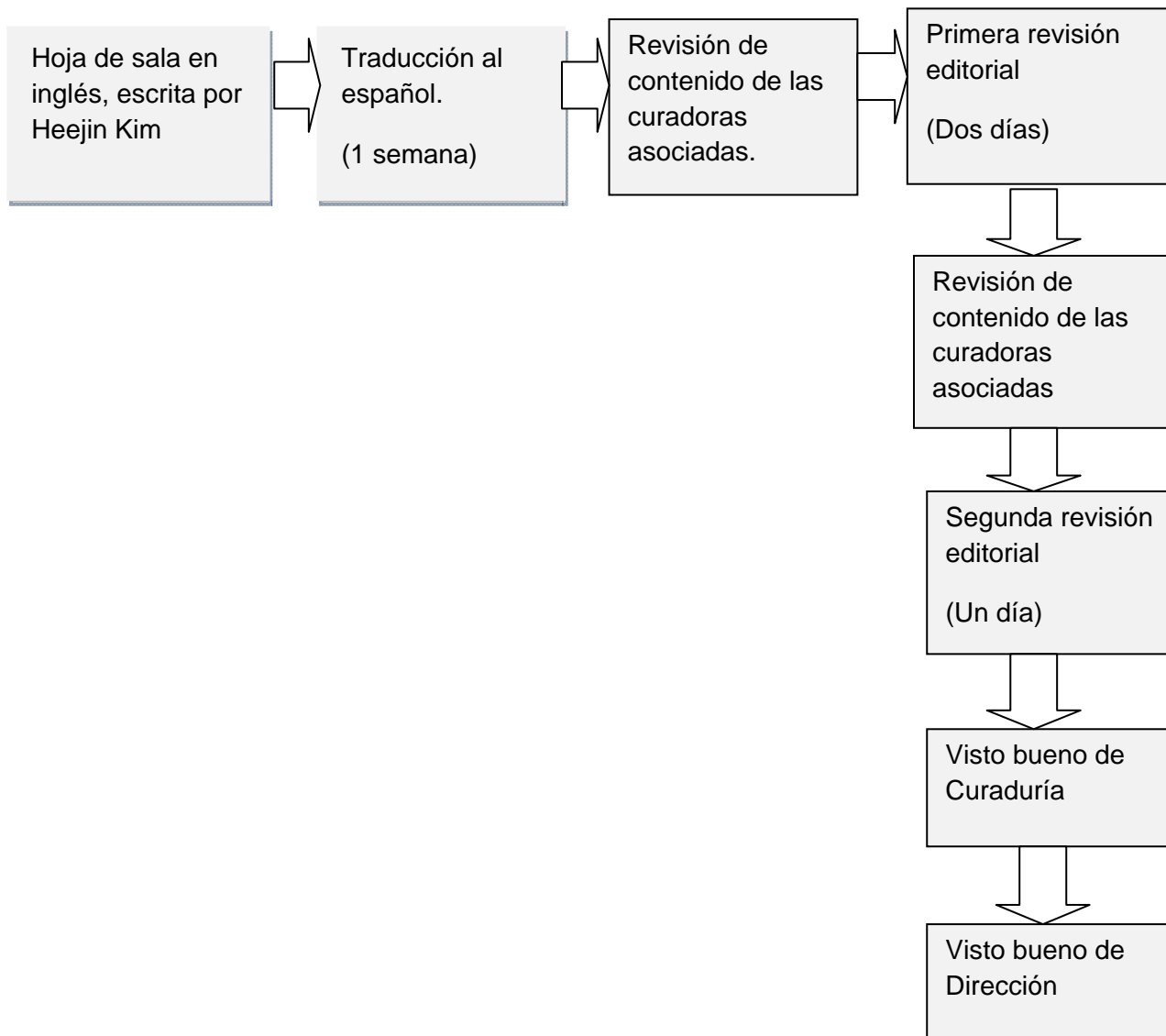
El cambio de lugar de las oraciones permitió una mayor coherencia en el texto, pues retoman el punto con el que inició la hoja de sala y funcionan como introducción a la descripción de la práctica artística de los cinco artistas coreanos. Las oraciones son: “Las obras presentadas en *Inconquistable*, aunque variadas en formas y estructuras, comparten una preocupación común por la situación de Corea del Sur, debido a cierto indicio por instrumentalizar el uso del arte. Esta exposición constituye entonces una especie de foro de discusión sobre nuevas sensibilidades que privilegian la autonomía del arte.”

Cabe señalar que el marcador “entonces” sirve aquí como un enlace para concluir de qué se trata la exposición y continuar con los párrafos descriptivos de la obra. El propósito de reiterar el tema de la exposición se ve opacado por la

palabra “instrumentalizar”, lo cual forma parte de un vocabulario curatorial. Sin embargo, esta modificación fue de ayuda para tener un texto mucho más coherente y cohesionado.

En el siguiente capítulo se hablará sobre una propuesta de hoja de sala con un lenguaje más preciso, para un público determinado y no tan familiarizado con un vocabulario curatorial. El ejercicio se hará con esta misma hoja de sala y se abundará sobre la importancia de contar con textos que más que explicar la obra muestren un contexto más amplio sobre los artistas, su práctica y las preguntas que se generaría un espectador crítico. El objetivo es que cada tipo de público, desde su propia experiencia y conocimiento del mundo, pueda contestarse esas preguntas y genere un nuevo conocimiento a través del contacto con el arte.

2.2.3. Diagrama de trabajo – Coordinación editorial



CAPÍTULO 3. LA PROPUESTA PARA UNA HOJA DE SALA EN EL MUSEO TAMAYO

Si comparamos un escrito con una exposición pictórica, la coherencia correspondería a la selección de la obra, a su ordenación lógica por temas o épocas, a su adecuación al espacio del museo o sala, así como a los criterios subyacentes que haya utilizado el comisario de la exposición, mientras que la cohesión incluiría el montaje real de la misma, el recorrido exacto que haría cada espectador de cada obra expuesta, los carteles indicativos, etc.

Daniel Cassany, *Construir la escritura*

En este capítulo presento las características de la propuesta de hoja de sala y su desarrollo tomando como base la exposición *Inconquistable. Visiones críticas de Corea del Sur*, con el fin de proponer un modelo que pueda servir en futuras exposiciones. De esta propuesta se puede extraer la estructura para escribir un texto preciso que apoyará al visitante del Museo Tamayo durante su recorrido en una exposición de arte contemporáneo.

3.1. Propuesta de hoja de sala

La hoja de sala que propongo pretende responder a las necesidades de un público objetivo: estudiantes de nivel preparatoria y licenciatura que es el más asiduo a estos espacios culturales, de acuerdo con la *Encuesta a públicos de museos 2008-2009*, elaborada por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes

(CONACULTA). La captación de nuevos o más públicos a los museos compete a otra discusión y análisis, por lo que en este trabajo sólo se estudiará la propuesta que como editora creo puede ayudar a conformar un tipo de hoja de sala destinada a un grupo de personas, dispuesto a tener una mayor comprensión de las exposiciones o de las obras de arte contemporáneo expuestas en el Museo Tamayo.

La hoja de sala que propongo se caracteriza por:

- a) Emplear un discurso explicativo en su modalidad divulgativa, ya que el objetivo principal es informar de manera precisa la exposición.
- b) Ordenar el contenido de forma deductiva.
- c) Utilizar la descripción.
- d) Incluir oraciones explicativas, como las subordinadas adjetivas y las subordinadas adverbiales.
- e) Cumplir con el criterio de textualidad de coherencia a través de aspectos como la fuerza ilocutiva y perlocutiva; la construcción del significado; la estructura y progresión de la información; así como el adecuado empleo de párrafos y apartados.
- f) Cumplir con el criterio de textualidad de cohesión al utilizar algunos procedimientos cohesivos entre los que destacan el uso de anáforas, elipsis, sinónimos, hiperónimos y los marcadores discursivos (conjunciones, adverbios, locuciones, sintagmas nominales, verbales o preposicionales).

El desarrollo de la propuesta es el siguiente:

Inconquistable. Visiones críticas de Corea del Sur presenta obra de los artistas contemporáneos Park Chan-Kyong, Lim Minouk, Beom Kim, Young Whan Bae y Sangdom Kim, quienes han desarrollado su práctica desde la década de 1990 y trabajan en Seúl. La exposición contiene obra que puede generar el cuestionamiento a la vida cotidiana de Corea del Sur.

Desde los años ochenta hacia finales del siglo XX, Corea del Sur tuvo un importante desarrollo económico con consecuencias negativas en el plano social, pues este país experimenta una sensación de división y alejamiento de la realidad que enfrenta. Esto se manifiesta, por ejemplo, en la presencia constante de los medios de comunicación en el pensamiento y la acción de las personas. En este sentido, los artistas de esta exposición buscan rescatar una postura individual y reflexiva sobre su propia visión de la realidad, aparte de la que pueden presentar los medios de comunicación colectiva.

En palabras de la curadora de la muestra, Heejin Kim, lo “inconquistable” para estos artistas coreanos es su creatividad, lo que sucede día a día en su mente crítica, la cual considera que los medios de comunicación debilitan la imaginación de la mayoría de la gente. Así pues, el conjunto de obras representa una mirada analítica de los artistas sobre su ambiente social y político.

En su video titulado *Black Out (Apagón, 2009)*, Park Chan-Kyong presenta imágenes escaneadas de paisajes marinos hechos por pintores nacionalistas norcoreanos; cuando aparecen pinturas que representan tormentas, la pantalla simula un parpadeo. Chan-Kyong simboliza así la falta crónica de energía eléctrica que ha caracterizado desde 1990 a su país vecino, Corea del Norte, y que ha acarreado conflictos políticos y económicos con Corea del Sur. Ambos países se han acusado de robo de electricidad, por lo que el artista “hurta” para su video imágenes de pinturas tradicionales, e invita al espectador a imaginar los distintos usos que se le puede dar al arte para comunicar una postura política.

El artista Beom Kim pone en marcha la imaginación del espectador con su obra *A Plant from the Places (Una planta de los lugares, 2009)*, que “cultivó” en los últimos dos años con páginas verdes tomadas de revistas. Kim propone la transformación de un objeto cotidiano, las revistas, en un producto artístico, y de esta manera uno puede preguntarse si tiene o no la capacidad de crear otros mundos.

Como una forma de enfrentar la abrumadora sensación de desunión e historia discontinua de Corea, Lim Minouk realizó un performance, video e instalación llamado *Portable Keeper (Guardián portátil, 2009)*, en el que el artista lleva consigo una especie de bastón

(hecho con objetos que encuentra en la calle) y camina con él por diferentes lugares. Este objeto guarda simbólicamente la memoria colectiva como medio para rescatar y revivir recuerdos individuales.

Young Whan Bae habla sobre sentimientos concretos como dolor, desesperación y angustia en su video *Heart of Man (Corazón de hombre, 2009)*. La proyección muestra un libro de recuerdos que los soldados jóvenes elaboran cuando despiden a un compañero que ha concluido su servicio militar. El libro representa para los jóvenes una forma de conservar su individualidad en el ambiente castrense. Por último, la instalación de Sangdon Kim, *Rose Island (Isla Rosa, 2009)* –con elementos tan diversos como videos, fotografías, esculturas, un espejo y granos de arroz– recrea un ambiente de intranquilidad, autocensura y violencia personal, que deteriora el estado psicosocial de los coreanos.

Las obras de *Inconquistable*, aunque variadas en formas y estructuras, comparten una mirada analítica acerca de los conflictos personales y sociales que vive la mayoría de los ciudadanos coreanos: desunión, indiferencia, violencia, soledad, miedo, dolor. Los artistas de esta exposición proponen que el espectador imagine otras realidades y piense de qué otra forma podría hablar y juzgar los problemas de la sociedad contemporánea, los cuales pueden ser similares en diversos países del mundo incluyendo México.

3.1.1. Esquema de la propuesta

a) Idea principal

La exposición *Inconquistable. Visiones críticas de Corea del Sur* alude a la mente crítica de cinco artistas coreanos, quienes buscan impulsar la reflexión y la imaginación de los problemas sociales como la desunión y la violencia a través de sus obras.

b) Organización del texto

Esta propuesta de hoja de sala consta de ocho párrafos. El tipo de discurso es explicativo en su modalidad divulgativa, puesto que el objetivo es informar de forma clara y precisa un tema (Álvarez: 9). Tanto el orden del contenido como la precisión de los términos están orientados a que un público particular comprenda de qué le va hablar la exposición.

Cabe mencionar que esta hoja de sala no sería escrita por el curador sino por personal de la Coordinación Editorial, Comunicación o de Servicios Educativos, pero con el visto bueno del departamento de Curaduría para evitar una interpretación inadecuada de la tesis curatorial. Esta propuesta se realizó con base en la visita guiada que la curadora Heejin Kim dio a la prensa dos días antes de la inauguración (13 de octubre de 2009) y se detuvo en explicar en qué consistía la muestra, al igual que algunas de las obras que ella consideró más representativas.

El orden seleccionado es el deductivo, ir de lo general a lo particular, y agregar ejemplos que refuerzan el tema principal: es decir, cómo se hace tangible la incesante creatividad o postura crítica de los artistas coreanos.

La descripción “interviene activamente en textos en donde sea necesario enumerar la naturaleza, partes y finalidad de un objeto o de cualquiera” (Álvarez: 14). El propósito de incluir la descripción breve de la obra de los artistas es lograr una comunicación eficaz para que el lector tenga un punto de partida a fin de observar la exposición; la hoja de sala no pretende ser la única lectura de la muestra, sino el pretexto para iniciar un diálogo con el espectador. La hoja de sala

contiene la postura o visión curatorial, pero el espectador puede o no estar de acuerdo con la tesis que presenta el curador; o con la información plasmada en la hoja de sala.

Una de las características de la redacción descriptiva es la utilización del presente indicativo, ya que esta conjugación otorga un valor intemporal a lo que se comunica (Álvarez, 17). En la propuesta de hoja de sala para *Inconquistable* se cumple con este criterio: las obras al carecer de una fecha de caducidad son descritas en tiempo presente, al igual que la exposición, pues ésta lo que demuestra es una tesis acerca de la obra de cinco artistas coreanos.

Ejemplos:

El artista Beom Kim pone en marcha la imaginación del espectador con su obra *A Plant from the Places (Una planta de los lugares, 2009)*.

Young Whan Bae habla sobre sentimientos concretos como dolor, desesperación y angustia en su video *Heart of Man (Corazón de hombre, 2009)*.

El libro representa para los jóvenes una forma de conservar su individualidad en el ambiente castrense.

Las oraciones en este tipo de textos son las oraciones con carácter explicativo como las oraciones subordinadas adjetivas y las subordinadas adverbiales, pues facilitan la comunicación y la comprensión del mensaje. Ejemplos:

Inconquistable. Visiones críticas de Corea del Sur presenta obra de los artistas contemporáneos Park Chan-Kyong, Lim Minouk, Beom Kim, Young Whan Bae y Sangdom Kim, quienes han desarrollado su práctica desde la década de 1990 y trabajan en Seúl. **Oración adjetiva.**

En palabras de la curadora de la muestra, Heejin Kim, lo “inconquistable” para estos artistas coreanos es su creatividad, lo que sucede día a día en su mente

crítica, la cual considera que los medios de comunicación debilitan la imaginación de la mayoría de la gente. **Oraciones adjetivas.**

La proyección muestra un libro de recuerdos que los soldados jóvenes elaboran cuando despiden a un compañero que ha concluido su servicio militar. **Oración adjetiva.**

Corea del Sur tuvo un importante desarrollo económico con consecuencias negativas en el plano social, pues este país experimenta una sensación de división y alejamiento de la realidad que enfrenta. **Oración adverbial causal.**

...cuando aparecen pinturas que representan tormentas, la pantalla simula un parpadeo. **Oración adverbial temporal.**

c) Análisis de los párrafos

Primer párrafo

Inconquistable. Visiones críticas de Corea del Sur presenta obra de los artistas contemporáneos Park Chan-Kyong, Lim Minouk, Beom Kim, Young Whan Bae y Sangdom Kim, quienes han desarrollado su práctica desde la década de 1990 y trabajan en Seúl. La exposición contiene obra que puede generar el cuestionamiento a la vida cotidiana de Corea del Sur.

En este párrafo se presenta el nombre de la exposición, el de los artistas y su procedencia. Se trata de ubicar de inmediato al lector con esta información de espacio y tiempo.

Segundo párrafo

Desde los años ochenta hacia finales del siglo XX, Corea del Sur tuvo un importante desarrollo económico con consecuencias negativas en el plano social, pues este país experimenta una sensación de división y alejamiento de la realidad que enfrenta. Esto se manifiesta, por ejemplo, en la presencia constante de los medios de comunicación en el pensamiento y la acción de las personas. En este sentido, los artistas de esta exposición buscan rescatar una postura individual y reflexiva sobre su propia visión de la realidad, aparte de la que pueden presentar los medios de comunicación colectiva.

Aquí se contextualiza el ámbito desde el cual trabajan los artistas. Iniciar con una explicación del entorno donde se desenvuelven funciona como estrategia discursiva que dará paso a la tesis curatorial y su demostración en los siguientes párrafos. En otras palabras, este párrafo “prepara” al lector para el fundamento de la exposición.

Tercer párrafo

En palabras de la curadora de la muestra, Heejin Kim, lo “inconquistable” para estos artistas coreanos es su creatividad, lo que sucede día a día en su mente crítica, la cual considera que los medios de comunicación debilitan la imaginación de la mayoría de la gente. Así pues, el conjunto de obras representa una mirada analítica de los artistas sobre su ambiente social y político.

El tercer párrafo explica por qué la exposición se llama “inconquistable”. El objetivo es crear una conexión entre el lector y el discurso curatorial. Se pretende que el público que lea la hoja de sala conozca la postura crítica de los artistas. Hago hincapié en que es la mente crítica de los artistas la que “considera” a los

medios como un ente negativo. La curadora es quien capta esta situación y la interpreta a través del montaje de las obras de cinco artistas coreanos.

La hoja de sala sustentará esta tesis, sin embargo, lo ideal sería contar con un lector activo que discuta sobre este punto. Más adelante se ahondará un poco más sobre la participación del lector. Continuando con el análisis, este párrafo de la hoja de sala es el más significativo: argumenta el resto del texto; de ahí que del cuarto al séptimo párrafos se describan algunas de las piezas exhibidas para fortalecer la tesis de la creatividad inconquistable, así como esta intención de los artistas de echar a andar la mente del espectador por un camino menos convencional al que puede seguir con los medios de comunicación.

Cuarto párrafo

En su video titulado *Black Out (Apagón, 2009)*, Park Chan-Kyong presenta imágenes escaneadas de paisajes marinos hechos por pintores nacionalistas norcoreanos; cuando aparecen pinturas que representan tormentas, la pantalla simula un parpadeo. Chan-Kyong simboliza así la falta crónica de energía eléctrica que ha caracterizado desde 1990 a su país vecino, Corea del Norte, lo cual ha acarreado conflictos políticos y económicos con Corea del Sur. Ambos países se han acusado de robo de electricidad, por lo que el artista “hurta” para su video imágenes de pinturas tradicionales, e invita al espectador a imaginar los distintos usos que se le puede dar al arte para comunicar una postura política.

La descripción de las obras inicia con el artista Park Chan-Kyong, quien utiliza uno de los recursos del arte contemporáneo: la apropiación, que consiste en hacer uso de una obra ajena. Chan-Kyong se apropia de los paisajes marinos de los pintores norcoreanos para evidenciar el conflicto de los apagones eléctricos en Corea del Norte. En la hoja de sala, por falta de espacio y para evitar ahondar con cada artista en las técnicas o los soportes de las obras, no se incluye el término apropiación, pero esto se puede explicar en la visita guiada y en las cédulas explicativas en salas.

La descripción, al igual que en los párrafos quinto, sexto y séptimo está en presente indicativo y además de detallar la obra se introduce la interpretación del artista. En los párrafos siguientes se utilizarán las mismas estrategias discursivas: nombre del artista, nombre de una de las obras, descripción de ciertos elementos del trabajo y una lectura de éste con base en la creatividad “inconquistable” o la visión crítica de los artistas.

Quinto párrafo

El artista Beom Kim pone en marcha la imaginación del espectador con su obra *A Plant from the Places (Una planta de los lugares, 2009)*, que “cultivó” en los últimos dos años con páginas verdes tomadas de revistas. Kim propone la transformación de un objeto cotidiano, las revistas, en un producto artístico, y de esta manera uno puede preguntarse si tiene o no la capacidad de crear otros mundos.

Las palabras y las frases clave en los párrafos descriptivos son “simboliza”, “imaginar”, “comunicar”, “postura política”, “transformación”, “capacidad de crear otros mundos”, “rescatar”, “revivir”, “memoria colectiva”, “sentimientos”, “estado psicosocial”, entre otros. Todos estos términos contribuyen a fortalecer la idea de una mirada crítica hacia la realidad circundante.

Sexto párrafo

Como una forma de enfrentar la abrumadora sensación de desunión e historia discontinua de Corea, Lim Minouk realizó un performance, video e instalación llamado *Portable Keeper* (*Guardián portátil*, 2009), en el que el artista lleva consigo una especie de bastón (hecho con objetos que encuentra en la calle) y camina con él por diferentes lugares. Este objeto guarda simbólicamente la memoria colectiva como medio para rescatar y revivir recuerdos individuales.

En los párrafos descriptivos de las obras se indica si se trata de un video, una instalación o un performance. De este modo, se busca confirmar al lector los soportes más comunes que caracterizan al arte contemporáneo. Los artistas actuales pueden emplear como medio de expresión la pintura, la escultura, la fotografía, el dibujo o el grabado, todos ellos soportes tradicionales; sin embargo, es posible que los combinen con los soportes contemporáneos.

Séptimo párrafo

Young Whan Bae habla sobre sentimientos concretos como dolor, desesperación y angustia en su video *Heart of Man* (*Corazón de hombre*, 2009). La proyección muestra un libro de recuerdos que los soldados jóvenes elaboran cuando despiden a un compañero que ha concluido su servicio militar. El libro representa para los jóvenes una forma de conservar su individualidad en el ambiente castrense. Por último, la instalación de Sangdon Kim, *Rose Island* (*Isla Rosa*, 2009) –con elementos tan diversos como videos, fotografías, esculturas, un espejo y granos de arroz– recrea un ambiente de intranquilidad, autocensura y violencia personal, que deteriora el estado psicosocial de los coreanos.

La descripción de los dos últimos artistas se condensó en un solo párrafo por tratarse de obras que apelan a los conflictos de identidad y emocionales que la tensión social produce. En este punto, el lector cuenta ya con los elementos suficientes para tener un panorama más amplio sobre las obras. En una

exposición colectiva resulta complejo ofrecer en una hoja de sala la biografía de cada uno de los artistas. Es por ello que se seleccionan las obras más representativas que sustenten la interpretación curatorial de la exposición.

Octavo párrafo

Las obras de *Inconquistable*, aunque variadas en formas y estructuras, comparten una mirada analítica acerca de los conflictos personales y sociales que vive la mayoría de los ciudadanos coreanos: desunión, indiferencia, violencia, soledad, miedo, dolor. Los artistas de esta exposición proponen que el espectador imagine otras realidades y piense de qué otra forma podría hablar y juzgar los problemas de la sociedad contemporánea, los cuales pueden ser similares en diversos países del mundo incluyendo México.

El último párrafo retoma la idea principal del texto: los artistas de *Inconquistable* poseen una mirada crítica sobre las circunstancias políticas y sociales de su país, y aspiran a que la gente conserve de manera imbatible esa capacidad de reflexión. En conjunto, las obras intentan abrir la discusión acerca de la existencia en sociedades cada vez más imbuidas en los medios de comunicación y la tecnología, lo cual repercute en sentimientos de soledad o vacío. Esta situación no sólo la viven los coreanos sino cualquier persona en el mundo; es por ello que al finalizar el párrafo se menciona a México para que el lector se identifique con un país tan alejado como Corea del Sur.

3.1.2. Coherencia y cohesión

Como se anotó en el capítulo 2, para que un texto logre su propósito comunicativo deseado es indispensable que cumpla a cabalidad con dos de los criterios de textualidad: coherencia y cohesión.

Cassany explica que “en el marco textual la coherencia establece paralelamente la frontera entre los textos que el hablante percibe como bien formados, significativos y adaptados a la situación, y los que presentan confusiones, incongruencias o limitaciones de algún tipo” (*Construir la escritura: 80*). Los aspectos que incluye la coherencia de acuerdo con este autor son:

1. *Fuerza ilocutiva y perlocutiva.* Correlación entre el propósito del autor del texto, su contenido semántico y la situación comunicativa (interlocutor, género discursivo, canal). En la propuesta de hoja de sala para la exposición *Inconquistable* se cumple con este aspecto. El autor (el museo) ofrece un texto explicativo (con secuencias descriptivas y argumentativas) con el fin de que el lector (público visitante) tenga más elementos informativos para una mejor comprensión de la muestra. La hoja de sala se presentaría en forma de díptico.
2. *Construcción del significado.* Elección del contenido informativo según el contexto y el conocimiento enciclopédico del interlocutor. En este caso, como la hoja de sala va dirigida a estudiantes de nivel medio superior y superior, tanto de escuelas públicas como privadas, se evitó incluir términos teóricos de arte contemporáneo o de la crítica de arte.
3. *Estructura y progresión de la información.* Ordenación lógica de los datos según el interlocutor y el género. En la hoja de sala, como ya se mencionó, se eligió ir de lo general a lo particular y cerrar con un párrafo que recordará la idea principal del tema de la exposición. Primero se indica el nombre la exposición, los artistas que participan, sus obras más significativas y la postura que desea comunicar la exposición.

4. *Párrafos y apartados*. Organización del contenido en unidades compactas, jerárquicas y gráficas. Como se puede observar, la hoja de sala está dividida en ocho párrafos. Cada uno de ellos tiene su propia organización en la que cada oración tiene relación con la información que le antecede.

La cohesión, recordemos, alude a las relaciones o vínculos de significado que se establecen entre distintos elementos (palabras, oraciones, apartados) del texto y permiten al lector interpretarlo con eficacia (Cassany, *Construir la escritura*: 82).

Algunos procedimientos cohesivos siguiendo al autor son:

1. *Mecanismos de repetición (anáforas, elipsis); sustitución por sinónimos; uso de hiperónimos e hipónimos, entre otros.*

Ejemplos de la propuesta de hoja de sala:

Repeticiones: Corea del Sur, artistas, obras, inconquistable, realidad, medios de comunicación, exposición, creatividad, mente crítica, imaginación, conflictos.

Anáforas: “Como una forma de enfrentar la abrumadora sensación de desunión e historia discontinua de Corea, Lim Minouk realizó un performance, video e instalación llamado *Portable Keeper* (*Guardián portátil*, 2009), en el que el artista lleva consigo una especie de bastón (hecho con objetos que encuentra en la calle) y camina con él por diferentes lugares. Este objeto guarda simbólicamente la memoria colectiva como medio para rescatar y revivir recuerdos individuales.”

Las anáforas de “bastón” son “él”, “este objeto” y “medio”.

Elipsis: “*Inconquistable. Visiones críticas de Corea del Sur* presenta obra de los artistas contemporáneos Park Chan-Kyong, Lim Minouk, Beom Kim, Young Whan Bae y Sangdom Kim, quienes han desarrollado su práctica Φ artística desde la década de 1990 y trabajan en Seúl Φ (*capital de Corea*

del Sur). La exposición contiene obra que puede generar el cuestionamiento a la vida cotidiana de Corea del Sur.”

Sustitución por sinónimos: “Corea del Sur: país; creatividad: mente crítica, imaginación; servicio militar: ambiente castrense; reflexionar: pensar, juzgar; pinturas nacionalistas: pinturas tradicionales: pinturas nacionalistas.”

Hipónimos: Imágenes: video, pantallas, paisajes. Obras de arte: instalación, video, performance.

2. *Marcadores discursivos*. Procedimientos de conexión intra y extraoracional que guían las inferencias que realiza el lector, de acuerdo con distintas propiedades morfosintácticas, semánticas y pragmáticas (Cassany, *Construir la escritura*: 82). Helena Calsamiglia las concibe como “unas piezas lingüísticas que relacionan de forma explícita” oraciones o párrafos, “se trata de los llamados marcadores discursivos y uno de sus tipos, los conectores” (235).

Los marcadores por su forma pueden ser conjunciones, adverbios, locuciones, sintagmas nominales, verbales o preposicionales. Su función es relacionar dos enunciados o párrafos, y su finalidad discursiva se enfoca en cohesionar y estructura al texto: es una guía para la interpretación del sentido. Calsamiglia explica que “los marcadores de ordenación del discurso suelen recibir el nombre de *conectores metatextuales* porque no se orientan a la conexión del contenido de los enunciados sino al desarrollo mismo de la enunciación” (236)

Algunos de ellos son: *para empezar, antes que nada, por un lado, por otro, primero, en segundo lugar, pues bien, entonces, en este sentido, el caso es que, además, igualmente, asimismo*.

En tanto, los conectores funcionan para relacionar lógica y semánticamente las oraciones y los párrafos: *porque, pues, puesto que, dado que, es evidente que, de hecho, en realidad, si, con tal que, cuando, en el caso de que, según, mientras, luego, entonces, por eso, así pues, por lo tanto, de suerte que, por consiguiente,*

pero, aunque, contrariamente, en cambio, no obstante, ahora bien, por el contrario, sin embargo, mientras que. (289)

En la propuesta de hoja de sala sólo se emplea un conector metatextual: “en este sentido”, con el fin de dar paso a la tesis de la exposición que contiene el párrafo tres:

Desde los años ochenta hacia finales del siglo XX, Corea del Sur tuvo un importante desarrollo económico con consecuencias negativas en el plano social, pues este país experimenta una sensación de división y alejamiento de la realidad que enfrenta. Esto se manifiesta, por ejemplo, en la presencia constante de los medios de comunicación en el pensamiento y la acción de las personas. En este sentido, los artistas de esta exposición buscan rescatar una postura individual y reflexiva sobre su propia visión de la realidad, aparte de la que pueden presentar los medios de comunicación colectiva.

En palabras de la curadora de la muestra, Heejin Kim, lo “inconquistable” para estos artistas coreanos es su creatividad, lo que sucede día a día en su mente crítica, la cual considera que los medios de comunicación debilitan la imaginación de la mayoría de la gente. Así pues, el conjunto de obras representa una mirada analítica de los artistas sobre su ambiente social y político.

En esta hoja de sala los marcadores y los conectores son los siguientes:

Desde los años ochenta hacia finales del siglo XX, Corea del Sur tuvo un importante desarrollo económico con consecuencias negativas en el plano social, pues (*conector de causa*) este país experimenta una sensación de división y alejamiento de la realidad que enfrenta. Esto se manifiesta, por ejemplo, (*marcador de ejemplificación*) en la presencia constante de los medios de comunicación en el pensamiento y la acción de las personas.

Así pues, (*conector de consecuencia*) el conjunto de obras representa una mirada analítica de los artistas sobre su ambiente social y político.

...cuando aparecen pinturas que representan tormentas, la pantalla simula un parpadeo. Chang Kyong simboliza así (*marcador de ejemplificación*) la falta crónica de energía eléctrica que ha caracterizado desde 1990 a su país vecino...

Ambos países se han acusado de robo de electricidad, por lo que (*conector de consecuencia*) el artista “hurta” para su video imágenes de pinturas tradicionales...

Kim propone la transformación de un objeto cotidiano, las revistas, en un producto artístico, y de esta manera (*conector de consecuencia*) uno puede preguntarse si tiene o no la capacidad de crear otros mundos.

Por último, (*marcador finalizador*) la instalación de Sangdon Kim, *Rose Island (Isla Rosa, 2009)* –con elementos tan diversos como videos, fotografías, esculturas, un espejo y granos de arroz– recrea un ambiente de intranquilidad, autocensura y violencia personal, que deteriora el estado psicosocial de los coreanos.

Las obras de *Inconquistable*, aunque (*conector de oposición*) variadas en formas y estructuras, comparten una mirada analítica... acerca (*marcador de tematización*) de los conflictos personales y sociales que vive la mayoría de los ciudadanos coreanos: desunión, indiferencia, violencia, soledad, miedo, dolor.

3. *Cadenas nominativas*. Selección de léxico de campos semánticos afines o que mantiene variados tipos de relaciones semánticas, de acuerdo con el conocimiento enciclopédico de los interlocutores. Este criterio se cumple en la propuesta en virtud de que en cada párrafo se habla del campo semántico de una exposición: obras, artistas, videos, performances, instalación, pinturas, etc.
4. *Sucesión de tiempos verbales*. Elección y coordinación del tiempo, el modo y el aspecto verbal de acuerdo con el tipo de texto (descripción, narración, argumentación), el propósito y el contenido. Como se mencionó más arriba, el tiempo que prevalece en la descripción es el presente indicativo.

La hoja de sala propuesta plasma los criterios de cohesión y de coherencia textual. El objetivo es proporcionar un texto conciso para auxiliar al visitante que requiera de una herramienta pedagógica durante su visita a una exposición de arte contemporáneo. Como menciona la pedagoga Ma. Inmaculada Pastor Homs, lo significativo de contar con adecuados textos informativos (cédulas, textos de muro, hojas de sala, folletos) es que derriban las barreras intelectuales que muchas veces tiende el museo (138).

Si consideramos que el nivel educativo en México otorga una prioridad menor a la educación cultural, esta hoja de sala es una pequeña aportación para mejorar una visita museística. Por lo general, los estudiantes desde la primaria aprenden que ir al museo es sinónimo de copiar (ahora, fotografiar) las cédulas de obra sin ponerse a pensar de qué se trata la obra. No hay que olvidar que justamente el museo es un laboratorio de ideas, se busca que cada tipo de público (niños, adolescentes, jóvenes, adultos, estudiantes, trabajadores, familias) genere pensamiento a partir de su experiencia de vida y conocimiento.

Pastor Homs indica que la diversificación de la oferta educativa en los museos responde a un valor museístico: el sentimiento de libertad que ha de tener el visitante para pasear por las salas, escoger temas, obras, quedarse, dedicar más o menos tiempo al recorrido, en síntesis, de sentirse autónomo en su visita. “Pero esta libertad no será real si el visitante no tiene la suficiente información y

medios que le permitan hacer su elección de manera consciente” (102). Es por ello que la propuesta de hoja de sala busca que el visitante se quede, disfrute de la exposición y piense en lo que ésta o una pieza artística le dice.

3.2. El público objetivo de la hoja de sala

Como ya se mencionó, la hoja de sala propuesta tiene como objetivo ser una herramienta de apoyo para la reflexión de los temas que forman parte de la exposición. A diferencia de la hoja de sala original, este proyecto textual evita en la medida de lo posible emplear palabras poco usuales o con acepciones que el público no conozca de inmediato, como por ejemplo: “dislocación”, la cual se sustituyó por “división” y “desunión”.

Esto no significa una descalificación hacia la hoja de sala original, sino más bien de una aportación para que en lo sucesivo se considere de manera óptima el tipo de públicos a los cuales van dirigidos ciertos textos o herramientas pedagógicas, para que más gente conozca las propuestas de arte contemporáneo en el Museo Tamayo.

Insisto en el hecho de que el público objetivo de la propuesta de hoja de sala son personas con estudios de nivel medio y superior, pero también puede ser leída por públicos más amplios: estudiantes y maestros de secundaria; estudiantes y profesores de posgrado (preferentemente del área de humanidades); curadores, críticos de arte, artistas y especialistas en arte contemporáneo.

Se podría suponer que la hoja de sala podría ser entendida a la perfección por personas con cierto nivel académico, sin embargo, no siempre sucede así. De acuerdo con el *Estudio de público en museos del Ministerio de Cultura*, en España, realizado en 2010, “los visitantes con estudios elevados no están en tan buena situación para apreciar lo que ven... En definitiva, la investigación evidencia que no hay diferencias entre los visitantes instruidos (los que tienen doctorado) y los que no lo son, porque tanto unos como otros carecen de conocimientos pertinentes y tienen dificultades para tratar los objetos” (235). Dicho de otra forma, un estudiante de licenciatura en historia del arte no necesariamente tiene por qué

saber todo lo concerniente al arte; ni un crítico de arte lo conoce todo. Lo rescatable de este público instruido es que posee cierta destreza intelectual y organización del conocimiento para leer de manera analítica una hoja de sala y comprenderla.

A lo largo del presente trabajo he mencionado la necesidad de contar con información clara y precisa para el público visitante al Museo Tamayo. No obstante, como ya se mencionó arriba, es para un público escolarizado a partir del nivel medio superior. Para un público más amplio: amas de casa, personas de la tercera edad, personas con capacidades diferentes, escolares de preprimaria, entre otros, se realizarían otro tipo de estrategias pedagógicas para la comprensión y el goce de la exposición. (Y por goce no sólo me refiero a un disfrute insustancial sino de tipo estético e intelectual.)

Hecha esta aclaración, continúo con la propuesta de hoja de sala teniendo como ejemplo la exposición *Inconquistable*.

3.2.1. La competencia textual del lector

Los textos explicativos se combinan con secuencias descriptivas y argumentativas (Calsamiglia: 298). En el texto que nos ocupa, la explicación se encuentra estrechamente ligada a la descripción para sostener la tesis principal del texto (y por tanto de la exposición): la creatividad de los artistas contemporáneos de Corea del Sur es invencible, lo cual se demuestra con el tipo de obras que exhiben en la muestra *Inconquistable. Visiones críticas de Corea del Sur*, que incluyen instalaciones, performances y videos.

Otro punto a destacar es que el discurso explicativo supone “un agente poseedor de un saber y un interlocutor o un público que está en disposición de interpretarlo a partir de su conocimiento previo, pero que necesita aclaración” (Calsamiglia, 298). El Museo Tamayo es el agente poseedor del saber y el interlocutor es el visitante que decida leer la hoja de sala al inicio o al término del recorrido en salas.

Como lo explican Lozano y Peña-Marín: “la interpretación del texto por parte del lector está sujeta no sólo a la *recuperación* de la información semántica que el texto posee, sino también a la *introducción* de todos aquellos elementos de lectura que el sujeto puede poseer, incluidos dentro de lo que hemos llamado competencia textual: desde el supuesto sociocultural e ideológico, los sistemas de creencias, las estructuras pasionales, hasta lo que Eco ha llamado subcódigos, y un largo etcétera.” (27).

La competencia textual podríamos entenderla como la capacidad de hacer textos o comprenderlos de acuerdo con su coherencia. El lector de la hoja de sala tendrá que hacer uso de sus conocimientos previos (qué es una exposición, qué tipo de obras se observan en una sala de arte contemporáneo, dónde está Corea y su división territorial en norte y sur, qué consecuencias sociales implica un desarrollo económico acelerado, cuál es la función de los medios de comunicación, qué postura asumen ciertos artistas ante los problemas políticos, económicos y sociales de su país y del mundo...) para construir el mensaje e interpretarlo; de lo contrario, será prácticamente imposible que llegue a advertir de qué se trata la exposición o qué es lo que quiere transmitirle ese texto.

La hoja de sala se propone como una herramienta pedagógica en la visita, pero también es necesario mencionar que ésta requiere de la disposición del lector para ser comprendida en su cabalidad. El arte contemporáneo demanda la participación del intelecto. Aunque haya posturas que aboguen por el retorno de la contemplación de la belleza sin necesidad de discursos teóricos o elementos textuales para su discernimiento –pues el arte “no debería ser así”–, es una realidad que ciertas propuestas artísticas contemporáneas solicitan la lectura de textos (escritos o audiovisuales) para ser interpretadas.

3.2.2. El museo en el siglo XXI: textos impresos o electrónicos

A partir de la última década del siglo XX, la institución museística en el mundo occidental operó un cambio en su misión y visión. De ser un centro de adquisición, conservación, documentación e investigación del patrimonio cultural, pasó a convertirse en un centro cultural con tintes de entretenimiento. Las actividades primordiales son las exposiciones temporales, presentaciones de libros, conferencias, la compra de *souvenirs* en las tiendas, o la reunión en el café o restaurante. Con el desarrollo del capitalismo, el museo se tuvo que ceñir a las normas del mercado y como cualquier empresa mercantil, en cualquier lugar del mundo, debe rendir “cuentas”: número de exposiciones, número de visitantes, número de boletos vendidos en una conferencia magistral.

El historiador de arte y director del Museo de León (España), Luis Grau Lobo, manifiesta que otra característica de los nuevos museos son los distintos géneros de museos. “Museos de arte contemporáneo, dedicados al puro presente; museos de sitio, ceñidos a mostrar lo auténtico sin tapujos o manipulaciones; museos de la ciencia, avalados por la diosa experiencia..., cada centro se beneficia de una personalidad específica, de un marchamo [usuario] que lo cualifica ante la elección del ocioso.” (35)

Aun así, el museo conserva un halo de autoridad. Lo que se presenta en un museo tiene el aura de calidad. Es de las pocas instituciones que conservan el respeto y el aprecio de las diferentes audiencias. Esto se debe a que, pese a su transformación en un centro de entretenimiento, el museo todavía constituye un espacio de aprendizaje. A través de dicho aprendizaje informal, los visitantes adquieren actitudes, valores, conocimientos y habilidades a partir de su experiencia en el museo (Pastor Homs: 40).

De ahí que la propuesta de la hoja de sala tenga como objetivo ser un apoyo en la misión educativa del Museo Tamayo. El texto intenta condensar la tesis principal de la curadora de la exposición para que a partir de ahí el público pueda determinar si lo que está escrito es verdad o no, o hasta qué punto es cierto. En suma, la hoja de sala además de informar y explicar pretende, o debe pretender, generar pensamiento en forma de crítica, reflexión, duda, imaginación.

Ahora que en varios museos del mundo (Tate Modern Gallery, Museum Modern of Art (MoMA) de Nueva York, Museo de Arte Reina Sofía, Museo del Prado, entre otros) se hace uso de las aplicaciones para soportes digitales, hago hincapié en la importancia de contar con textos coherentes, estructurados y breves. Al final del día, no importa si vamos a leer un texto impreso en un díptico, en un teléfono celular o en una tableta digital; lo fundamental será que el texto sea legible desde el punto de vista lingüístico, para evitar perder nuestra capacidad de asombro.

Conclusiones

De acuerdo con lo expuesto en los capítulos precedentes, en México más de la mitad de las personas que acude a un museo lo hace por obligación escolar (de todos los niveles educativos, quienes en su mayoría copian o fotografían las cédulas de obra en lugar de observar la pieza) o para entretenerse; es decir, este público no ve necesariamente en el museo un lugar de aprendizaje. Por tal motivo, es importante que directivos, administrativos y personal que labora en los museos públicos y privados mexicanos tomen en cuenta este indicador que las escasas estadísticas sobre consumo cultural muestran, a fin de fortalecer sus programas de actividades y sus políticas de educación o mediación.

Es claro que una de las herramientas más valiosas para comunicar el mensaje o el argumento de una exposición son los materiales impresos y digitales que elabora un museo para sus visitantes. En el Museo Tamayo Arte Contemporáneo la hoja de sala ha sido una de las publicaciones más importantes para establecer una conexión entre una propuesta curatorial y quien la observa.

En este trabajo se analizó la última hoja de sala elaborada en 2009. Se observó que aunque coherente y congruente, a este díptico le hizo falta más claridad para explicar por qué la exposición se llamaba *Inconquistable. Visiones críticas de Corea del sur*. Sin el afán de brindar al público un material que le detalle cada una de las obras, elaboré una propuesta de hoja de sala, sobre la misma muestra colectiva, con el propósito de proporcionar un modelo o ejemplo de cómo se podría redactar un material para jóvenes estudiantes de preparatoria y licenciatura, visitantes asiduos al museo junto con sus profesores.

Al elaborar la hoja de sala se confirmó lo fundamental que resulta planear cada material a publicar, empezando por determinar el público a quien va dirigido, pues de lo contrario, el texto puede volverse críptico y, en consecuencia, malgrado para una mayor comprensión del mensaje que se pretende comunicar; en este caso, el argumento curatorial de la exposición.

Por ello, la hoja de sala propuesta se basa en un texto deductivo, para conducir al lector de lo general a lo particular, con una estructura sintáctica que emplea oraciones simples y oraciones subordinadas (adjetivas y adverbiales), las cuales proveen de la información necesaria para un lector con conocimientos básicos de arte, como lo son los estudiantes y los docentes de nivel medio superior y superior de las áreas de artes y humanidades.

Cabe señalar que en materia de arte contemporáneo, el público también debe ser activo, sin que esto implique necesariamente el famoso “toca, juega y aprende” –aspecto que con el paso del tiempo ha ido en detrimento del arte, porque “si no es divertido, no me interesa”. Al consumidor de arte contemporáneo se le sugiere estar dispuesto a participar en un proceso cognitivo: qué me dice esta obra, por qué el artista coloca sobre el piso tales objetos, de qué me acuerdo al ver un performance... Dicho de otra manera: si el espectador busca un entretenimiento que no le exija pensar, entonces cualquier expresión del arte contemporáneo será una pérdida de tiempo.

El proceso cognitivo involucra, entre otros aspectos, el acercamiento a la obra empleando los dispositivos didácticos que el museo pone al alcance de sus visitantes: el custodio de la sala, una visita guiada, la cédula explicativa o la hoja de sala.

Asimismo, este trabajo de titulación muestra que los museos son espacios de educación no formal, es decir, son lugares cuyas propuestas educativas (exposiciones, así como conferencias, talleres, cursos) buscan complementar lo que el sistema educativo formal en teoría debe proporcionar a los estudiantes: conocimiento para el desarrollo intelectual y emocional de las personas.

Una manera de contribuir a que el Museo Tamayo sea un centro cultural generador de pensamiento consiste en elaborar materiales de difusión y de educación accesibles para todo tipo de públicos. En este caso, el ejercicio se orientó a un díptico para estudiantes de nivel medio superior y superior. No obstante, considero necesario reflexionar sobre el papel que los editores debemos

tener al trabajar en espacios que conservan, investigan, muestran y difunden la cultura. Si un editor no es capaz de proponer mejoras en las publicaciones destinadas al público, entonces su trabajo se limita a reproducir discursos enrarecidos que no ayudan en nada a la formación de un ser humano.

No debemos olvidar que el arte es una forma de conocimiento, por lo tanto, un camino que nos ayuda junto con la filosofía a encontrarle un sentido a la vida. Las hojas de sala o cualquier material que registre una exposición se convierten en un documento histórico, y la manera en que se relate esa historia expositiva dirá a las siguientes generaciones qué clase de discurso caracterizó a una institución cultural en un momento dado; por el discurso que maneje, se sabrá si fomentó el conocimiento o reprodujo el pensamiento de la élite en el poder.

ANEXOS

Anexo 1

Fragmentos de hojas de sala

1

Edward Ruscha. La mirada distanciada

16 de marzo a 18 de junio de 2006

[...] Esta muestra de Edward Ruscha se enfoca en su formato predilecto: el paisaje horizontal extendido, estilizado. El título de la exposición, *La mirada distanciada*, se refiere a la extensión exagerada de los cuadros. La intención de esto es poner a prueba los límites de nuestra visión. Pero también se refiere a la opinión del artista acerca de la condición humana: una mirada atenta y distante, mas no por ello desinteresada. En las obras de Ruscha el transcurso del tiempo y del espacio, de la historia y de la memoria, es sereno y magistral. El origen de este formato pictórico proviene de la pintura paisajista estadounidense, pero también de la tradición europea del paisaje simbolista y surrealista.

Los paisajes simbolistas de Kaspar David Friedrich son una de las influencias más importantes en la obra de Ruscha. Con frecuencia el pintor hace alusión a ellos, con la intención de establecer una diferencia entre ambas prácticas pictóricas. Los paisajes de Friedrich aspiran a la trascendencia espiritual; los objetos representan ideas. Los lienzos enfatizan la relación vertical entre la Tierra y el Cielo. En los paisajes de Ruscha, las palabras se representan a sí mismas en el espacio atmosférico largo y bajo, lugar en que la sociedad efectúa sus labores. (Hickey: 2006)

2

Claudio Girola. Invención y Travesías 1923-1994

31 de enero a 13 de abril de 2008

(...) El trabajo artístico de Girola puede dividirse en varios núcleos temáticos que exploran distintas relaciones con el abstraccionismo. Las esculturas que realizó durante los años cuarenta y cincuenta son reflejo de los postulados del movimiento Arte Concreto-Invención en Argentina. Los artistas que formaron parte de este grupo buscaron liberarse de las tradiciones figurativas para enfocarse en un modelo abstracto que reinventara la realidad con nuevas formas escultóricas. *Escultura concreta núm. 2* (1945) fue una de sus primeras obras abstractas en la que se pueden apreciar ecos futuristas. La composición está basada en un conjunto de planos y ángulos dislocados que componen una escultura a partir de la fragmentación. A finales de los años cincuenta, Girola comienza a explorar la relación entre volumen y masa, proponiendo entender la escultura como densidad. En *Custodia* (1957 ó 1958) y en *Homenaje a Boccioni* (1968), la escultura se entiende como una sensación óptica de singular dinamismo. (Brunson y Brown: 2008)

3

Liliana Porter. Línea de tiempo

12 de febrero a 3 de mayo de 2009

[...] Una línea de tiempo es un auxiliar gráfico que ayuda a organizar visualmente el tiempo secuencial. A través de ella se sitúan eventos temporales, uno después de otro, en una estructura lineal. Esta exposición toma su nombre de esta herramienta visual como una manera de enfatizar el uso que hace Porter tanto de la línea como del tiempo, y su interés particular en desestabilizar nuestra concepción aceptada del tiempo lineal. Mediante estas investigaciones sobre el tiempo, Liliana Porter nos lleva hacia otros cuestionamientos filosóficos acerca de nuestra percepción cotidiana de la realidad, la historia, el amor, el deseo y el dolor. (Ostrander: 2009)

4

Asterismo. Artistas radicados en Berlín

30 de marzo a 11 de junio de 2006

Esta exposición toma como título un término de la astronomía, que por su carácter subjetivo y de no oficialidad, funciona para establecer una analogía con la configuración de obras presentadas. Un asterismo es un patrón de estrellas visto desde la Tierra que, como una constelación, se distingue del manto estelar por su brillantez y aparente cercanía. Esto rara vez se cumple en el plano tridimensional, sin embargo, la relación existe desde la distancia como una posibilidad. Al extrapolar esta premisa, la elección de estos trabajos artísticos traza conexiones no necesariamente evidentes, pero que mediante una asociación múltiple se encarga de evidenciar los puntos de encuentro entre los diferentes discursos estéticos presentados. De igual manera, las especulaciones involucradas en la observación del paisaje ajeno, en este caso del panorama artístico de Berlín desde México, se asumen como imposibilidad de aprehender la totalidad y logran resolverse por medio de la observación puntual de un número determinado de procesos artísticos.

Los artistas aquí reunidos pertenecen a una misma generación –nacidos a finales de la década de los sesenta y setenta– que vivió durante su adolescencia la Alemania dividida y la caída del muro de Berlín, o bien emigraron poco después de estos cambios. (Santoscoy: 2006)

Anexo 2

Revisión de Curaduría

Inconquistable

Visiones críticas de Corea del Sur

A partir del 15 de octubre de 2009 ~~–24 de enero de 2010~~

Inconquistable. Visiones críticas de Corea del Sur presenta ~~18~~ obras de cinco artistas coreanos: Park Chan-Kyong, Lim Minouk, Beom Kim, Young Whan Bae y Sangdon Kim, quienes trabajan en Seúl y han desarrollado su práctica artística desde la década de 1990 ~~hasta el presente~~. En esta exposición se hace patente el interés crítico, ~~rasgo constante en la obra~~ de estos artistas, ~~así como por favorecer un~~ la reflexión incluyente ~~sobre las luchas perceptivas, cognitivas y sensoriales~~ que se origina ~~n~~ en la realidad de la vida cotidiana. ~~Estas~~ Mediante la yuxtaposición de obra temprana con nuevas producciones, estas investigaciones prácticas reflejan una búsqueda focalizada, pero en evolución continua, ~~de a partir de~~ diversas formas y lenguajes mediante los cuales de se abordan ~~las~~ subjetividades individuales y, al mismo tiempo, se abarcan ~~reconsideran~~ los modos del *Arte Minjung* (el arte del pueblo), el cual data de los años ochenta; ~~y también~~ resulta evidente el constante interés de este grupo, en las prácticas de las prácticas colectivas, públicas colectivas de arte público de, de la década de 1990 ~~en Corea~~. Mediante una yuxtaposición de algunas de las primeras obras de los artistas con sus nuevas producciones, la exposición pone de relieve la preocupación persistente por la crítica política, que se ha convertido en una característica singular del arte contemporáneo coreano.

Desde la era de la ideología hasta la del capitalismo, Corea del Sur se propuso seguir el camino de la prosperidad económica materialista como solución universal a los rápidos cambios políticos, la agitación histórica y el desencanto emocional con la democracia. A medida que la dicha solución económica llega a su límite pasa a un plano temporal distinto, Corea del Sur experimenta simultáneamente una profunda sensación de dislocación y alejamiento de la realidad paradójica que enfrenta. La omnipresencia de los medios de comunicación masivos, los cuales construyen una imagen de la realidad por ejemplo, gracias a su velocidad insólita y al tipo de mediación que establecen sobre ciertos eventos, la cual coexiste constantemente con otra “realidad”, lo cual resulta cada vez una situación resulta cada vez más evidente para un sector de consciente para la sociedad. De esta forma, las relaciones interpersonales también sufren alteraciones, generando estructuras sociales distintas en las cuales estos artistas intentan rescatar su postura individual y reflexiva.

La realidad manipulada sustituye en ocasiones a la verdadera realidad o, mejor dicho, ambas coexisten y chocan intensamente entre sí. Sin embargo, con los medios de comunicación de masas que se han vuelto omnipresentes y cada vez más flexibles, la conciencia de esta situación también se normaliza a velocidad insólita por la mediación que llega incluso al nivel de la sensibilidad individual.

Debido al su contexto geopolítico particular de Corea del Sur, como de estado dividido, su posición se ha quedado definida por a definida sobre todo por las necesidades políticas del la estado-nación-estado. Además, en virtud de que el capitalismo global y la ideología de la nueva guerra fría están reestructurando el “orden mundial”, los aparatos de control y disciplina de la nación-estado también se han fortalecido hasta el grado que afectan las relaciones interpersonales y las actividades humanas elementales, como el conocimiento, la percepción y el sentimiento. Por consiguiente, la importancia particular concedida a la cognición, las sensibilidades, los recuerdos, las conversaciones y los comportamientos que se observan en las obras de *Inconquistable*, pueden describirse como esfuerzos heterogéneos por sostener el estado precario del discernimiento crítico contra el embate de múltiples niveles de acondicionamiento que se viven en la región.

Por ejemplo en su nuevo video titulado *Black Out* (*Suprimir*, 2009), Park Chan-Kyong en su nuevo video, induce constantemente al espectador a distanciarse de lo que ve en las imágenes. Mediante la intercalación de pantallas negras e imágenes parpadeantes, altera la idea codificada que tienen tenemos los espectadores, de imágenes como las de pinturas revolucionarias románticas. Además de desestabilizar la recepción codificada de la realidad representada, Park entretiene otra capa narrativa con sonido y fotografías. Beom Kim por su parte, suspende el proceso mediado del pensamiento. Su nueva obra, *Plant from the Places* (*Una planta de los lugares*, 2009) es una planta de papel que el artista “cultivó” en los últimos meses con páginas verdes tomadas de revistas. Aparte de subvertir el orden establecido de nuestro pensamiento, el artista Beom Kim propone que un modo de pensar radical que es sobre todo capaz de activar la imaginación, lo cual, a su vez, puede expandirse y llegar a transformarse incluso en una presencia tangible.

Lim Minouk, Young Whan Bae y Sangdon Kim prefieren métodos más directos y comprometidos. Como forma de hacer frente a la sensación abrumadora de sensación de dislocación e historia colectiva discontinua de la península de Corea, Lim incorpora la memoria colectiva como medio para rescatar y revivir recuerdos individuales así como conversaciones. Young Whan Bae coloca el privilegio el acto de sentir a tal nivel, que lo ubica en el centro de su presentación. Bae selecciona sentimientos concretos, como dolor, patetismo, desesperación y angustia, que tienen fuerte resonancia en la historia de Corea del Sur. Sangdon Kim detecta la intensa tensión que existe entre la complacencia pública disimulada y la autonomía individual (la autonomía no es necesariamente de un individuo, ej. Cuando se habla de “autonomía universitaria”). En *Rose Island* (*Isla Rosa*, 2009), el artista capta un momento fugaz de desviación de las normas dominantes y le da forma de las materializa como bolas de fuego, las cuales funcionan como pesas; ellas implican una manifestación popular de economía autosuficiente y autosustentable.

Las obras presentadas en *Inconquistable*, aunque variadas en formas y estructuras, convergen y comparten una preocupación común por la situación de la región, ~~donde las sensibilidades individuales normalizadas conducen a la evaporación de la esfera pública y a~~ debido a cierto indicio ~~por la~~ instrumentalización ~~el uso~~ del arte. Esta exposición ~~provoca~~ constituye entonces una especie de ~~la~~ conciencia crítica y agudiza la realidad del individuo, y con ello, propone múltiples subjetividades; ~~al transmitir la preocupación, se constituye en~~ foro de ~~debate~~ discusión sobre ~~nuevas sensibilidades que privilegian~~ el tema crucial de ~~las sensibilidades normalizadas que amenazan las múltiples subjetividades y~~ la autonomía del arte.

Curadora: Heejin Kim

Anexo 3

Revisión de la Coordinación Editorial

<p>Párrafo</p> <p>1</p>	<p>1. <i>Inconquistable. Visiones críticas de Corea del Sur</i> presenta obras de cinco <u>artistas coreanos</u>: Park Chan-Kyong, Lim Minouk, Beom Kim, Young Whan Bae y Sangdon Kim, quienes <u>han desarrollado su práctica desde la década de 1990</u> y <u>trabajan en Seúl.</u> y han desarrollado su práctica artística desde la década de 1990. 2. En esta exposición se hace patente el interés crítico de estos artistas por favorecer una reflexión que se origina en la realidad de la vida cotidiana. 3. Mediante la yuxtaposición de obra temprana con nuevas producciones, estas investigaciones reflejan una búsqueda focalizada, pero en evolución continua, de diversas formas y lenguajes <u>artísticos</u> mediante los cuales se abordan subjetivas visiones <u>subjetivas</u> y, al mismo tiempo, se reconsideran los modos del <i>Arte Minjung</i> (el arte del pueblo), el cual data de los años ochenta; también resulta evidente la constante atención el constante interés de este grupo en el arte público de carácter colectivo de la década de 1990, <u>lo cual se manifiesta</u> manifestándose en el proceso de creación de sus propios trabajos.</p>
<p>Párrafo</p> <p>2</p>	<p>4. Desde la era de la ideología hasta la del capitalismo, Corea del Sur se propuso seguir el camino de la prosperidad económica como solución universal a los rápidos cambios políticos, la agitación histórica y el desencanto emocional con la democracia. 5. A medida que dicha solución pasa a un plano temporal distinto, Corea del Sur experimenta simultáneamente una sensación de dislocación y alejamiento de la realidad que enfrenta. 6. <u>Esto se manifiesta, por ejemplo, mediante los medios de comunicación masiva que se han convertido no sólo en omnipresentes, sino que además, se caracterizan por su velocidad insólita que parece permear ampliamente las realidades que coexisten en distintos niveles de mediación.</u> 7. <u>Articular lo que sucede fuera de dicho estado de mediación y transformación de las realidades puede resultar, si no imposible para muchos, por lo menos confuso hasta cierto punto.</u> 8. <u>Sin embargo, inclusive dentro de esa situación, los artistas en esta exposición buscan rescatar una postura individual y reflexiva sobre su propia visión de la realidad, a partir del cambio inherente.</u></p> <p>Por ejemplo, la omnipresencia de los medios de comunicación masiva,</p>

	<p>aunada a la velocidad insólita de los mismos y al tipo de mediación que estos establecen sobre ciertos hechos, coexiste de manera constante otra realidad, situación de la cual la sociedad es cada vez más consciente. Esta condición altera las relaciones interpersonales de tal manera que también impacta en estructuras sociales; los artistas conscientes de esto, buscan rescatar dentro de dichas modificaciones, una postura individual y reflexiva por sobre los cambios inherentes.</p>
<p>3</p> <p>Párrafo</p>	<p>9. En su nuevo video titulado <i>Black Out</i> (Apagón, 2009), Park Chan-Kyong, induce constantemente al espectador a distanciarse de lo que ve en las imágenes.</p> <p>10. Mediante la intercalación de pantallas negras e imágenes y cuadros parpadeantes, altera la idea codificada que tenemos los espectadores, de imágenes como las de pinturas románticas revolucionarias. 11. Además de desestabilizar la recepción codificada de la realidad representada, Park entreteje otra capa narrativa con el uso de sonido y fotografías. 12. Beom Kim, por su parte, suspende interviene el proceso mediado del pensamiento. 13. Su nueva obra, <i>A Plant from the Places</i> (Una planta de los lugares, 2009) es una planta de papel que el artista “cultivó” en los últimos meses dos años con páginas verdes tomadas de revistas. 14. Aparte de subvertir el orden establecido de nuestro pensamiento, Beom Kim propone un modo de pensar radical que es sobre todo capaz de activar la imaginación, lo cual, a su vez, puede expandirse y llegar a transformarse incluso en una presencia tangible.</p>

<p>Párrafo</p> <p>4</p>	<p>15. Lim Minouk, Young Whan Bae y Sangdon Kim prefieren métodos más directos. 16. Como forma de hacer frente a la abrumadora sensación de dislocación e historia discontinua de la región Corea del Sur, Lim incorpora la memoria colectiva como medio para rescatar y revivir recuerdos individuales, así como conversaciones.</p> <p>17. Young Whan Bae privilegia el acto de sentir a tal nivel, que lo ubica al centro de su presentación. 18. Bae selecciona sentimientos concretos, como dolor, patetismo, desesperación y angustia, que tienen fuerte resonancia en la historia de Corea del Sur. 19. Sangdon Kim detecta la tensión que existe entre la complacencia pública disimulada y la autonomía. 20. En <i>Rose Island</i> (Isla Rosa, 2009), el artista capta un momento fugaz de desviación de las normas dominantes y las materializa como bolas de fuego, las cuales funcionan como pesas; éstas representan una manifestación popular de la economía autosustentable.</p>
<p>Párrafo 5</p>	<p>21. Las obras presentadas en <i>Inconquistable</i>, aunque variadas en formas y estructuras, comparten una preocupación común por la situación de Corea del Sur, debido a cierto indicio por instrumentalizar el uso del arte. 22. Esta exposición constituye entonces una especie de foro de discusión sobre nuevas sensibilidades que privilegian la autonomía del arte.</p>

Anexo 4

Imágenes de la hoja de sala



Young Whan Bae. *Heart of Man*, 2009. Colección del artista.



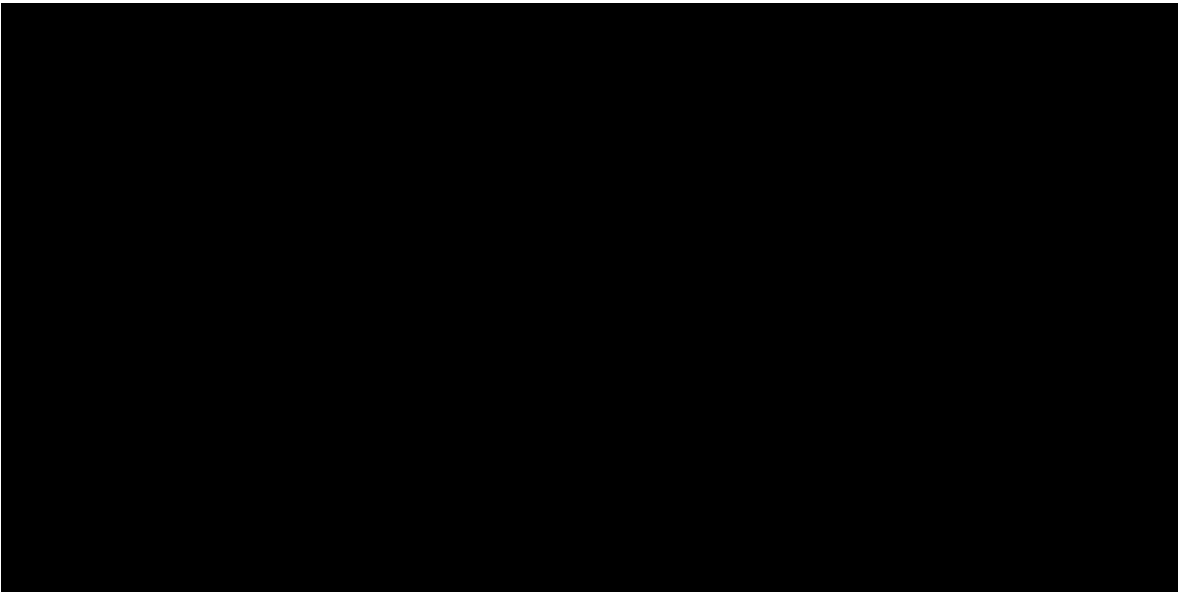
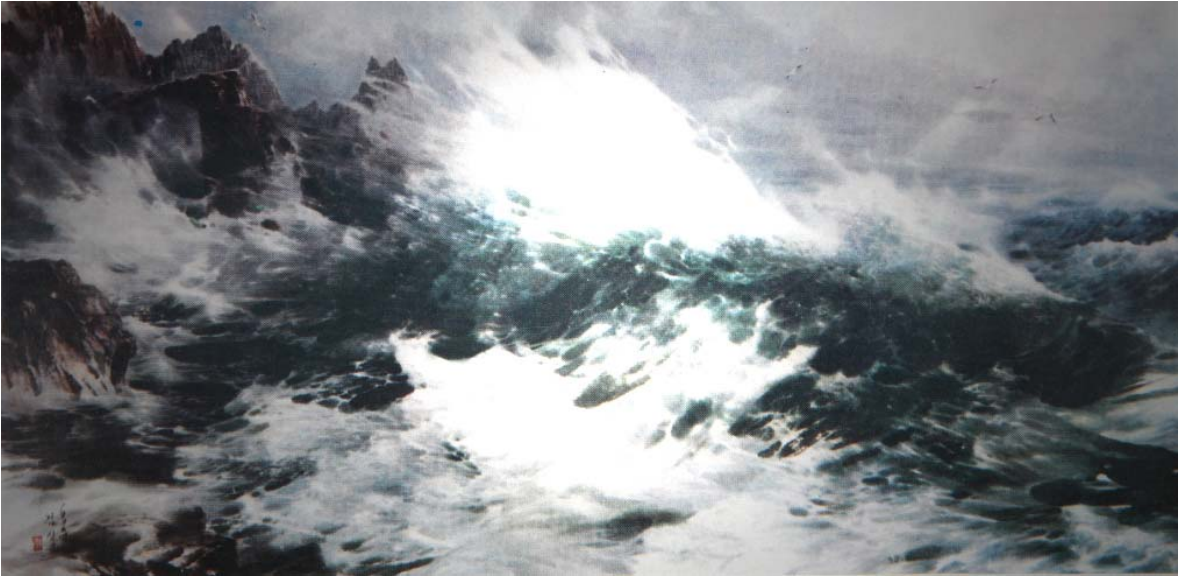
Beom Kim. *A Plant from the Places # 3* (detalle), 2009. Colección del artista.



Sangdon Kim. *Rose Island*, 2009. Colección del artista.



Lim Minouk. *Portable Keeper*, 2009. Colección de la artista.



Park Chang-Kyong. *Black Out*, 2009. Colección del artista.

OBRAS CONSULTADAS

- ÁLVAREZ, Miriam. *Tipos de escrito II*. Madrid: Arco Libros, 1997.
- BORDIEU, Pierre y Alain Darbel. *El amor al arte. Los museos europeos y su público*. Barcelona: Paidós, 2003.
- CALSAMIGLIA Blancafort, Helena y Amparo Tusón Valls. *Las cosas del decir. Manual de análisis del discurso*. Barcelona: Ariel, 1999.
- CASSANY, Daniel. *Construir la escritura*. Barcelona: Paidós, 1999.
- _____. *La cocina de la escritura*. Barcelona: Anagrama, 1995.
- _____. *Describir el escribir. Cómo se aprende a escribir*. Barcelona: Paidós, 1989.
- CERECEDA, Miguel. "Filosofía del horror". *Problemas del arte contemporáneo @*. Murcia: Cendeac, 2006.
- DANTO, Arthur C. *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Madrid: Paidós, 2010.
- DICCIONARIO de arte del siglo XX*. Madrid: Akal, 2007.
- GUASCH, Ana María. "Una lectura de la posmodernidad". *Estéticas del arte contemporáneo*. Ed. Domingo Hernández Sánchez. Salamanca: Universidad Salamanca, 2002.
- LARROSA, Manuel. "El Museo Tamayo. Análisis de la obra arquitectónica". *Maestros del arte contemporáneo en la colección permanente del Museo Rufino Tamayo*. México: América Arte Editores/Fundación Olga y Rufino Tamayo/INBA, 1997.
- LOZANO, Jorge, Cristina Peña-Marín. *Análisis del discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual*. Madrid: Cátedra, 1989.

MAESTROS del arte contemporáneo en la colección permanente del Museo Rufino Tamayo. México: América Arte Editores/Fundación Olga y Rufino Tamayo/INBA, 1997.

PADRÓ, Carla. “La museología crítica como una forma de reflexionar sobre los museos como zonas de conflicto e intercambio”. *Museología crítica y arte contemporáneo*. Dir. Jesús Pedro Lorente. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2003.

PASTOR Homs, Ma. Inmaculada. *Pedagogía museística. Nuevas perspectivas y tendencias actuales*. Barcelona: Ariel Patrimonio, 2004.

PEREDA, Juan Carlos. “Una mirada a la colección permanente del Museo Tamayo Arte Contemporáneo”. *De Rothko a Picasso*. San Luis Potosí: Museo de Arte Contemporáneo de San Luis Potosí, 2010.

RENKEMA, Jan. *Introducción a los estudios sobre el discurso*. Barcelona: Gedisa, 1999.

VILAR, Gerard. *Las razones del arte*. Madrid: Antonio Machado Libros, 2005.

Folletos

BRUNSON, Cecilia y Tomás Browne. *Claudio Girola. Invención y Travesías 1923-1994*. México: Museo Tamayo Arte Contemporáneo, 2008. Hoja de sala.

FUNDACIÓN Olga y Rufino Tamayo, A.C. México: Fundación Olga y Rufino Tamayo, 2005.

HICKEY David. *Edward Ruscha. La mirada distanciada*. México: Museo Tamayo Arte Contemporáneo, 2006. Hoja de sala.

KIM, Heejin. “Unconquered”. 2008. Manuscrito.

MUSEO TAMAYO. *Geometrías inestables. Una revisión del acervo del Museo Tamayo Arte Contemporáneo*. México: MTAC, Sep. 2006. Boletín informativo.

MUSEO Rufino Tamayo. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 2000.

OSTRANDER, Tobias. *Liliana Porter. Línea de tiempo*. México: Museo Tamayo Arte Contemporáneo, 2009. Hoja de sala.

SANTOSCOY, Paola. *Asterismo. Artistas radicados en Berlín*. México: Museo Tamayo Arte Contemporáneo, 2006. Hoja de sala.

Entrevistas

CELIS, Violeta. Entrevista. 27 may. 2011

PEREDA, Juan Carlos. Comunicación personal. 14 nov. 2008.

Mesografía

“ART Basel. Home”. <http://www.artbasel.com/go/id/ss/lang/eng/> 22 sep. 2010.

CONOCIENDO a nuestros visitantes. Estudio de público en museos del Ministerio de Cultura. Madrid: Ministerio de Cultura, 2010. En línea. (Ene. 2010)

http://www.mcu.es/museos/docs/MC/Laboratorio/Resumen_ejecutivo_red.pdf 17 feb. 2011.

“CURATOR”. *Glossary*.

<http://www.tate.org.uk/collections/glossary/definition.jsp?entryId=585> 17 feb. 2011.

DE AZÚA, Félix. “Qué es arte contemporáneo”. *Letras libres*. En línea. (Feb. 2003)
<http://www.letraslibres.com/revista/convivio/que-arte-contemporaneo> 17 feb. 2011.

DESVALLEES, André y Francois Mairesse, eds. *Conceptos clave de museología*. París: Armando Colin e ICOM, 2010.

http://icom.museum/fileadmin/user_upload/pdf/Key_Concepts_of_Museology/Museologie_Espagnol_BD.pdf En línea. 15 mar. 2011.

ENCUESTA a públicos de museos 2008-2009. En línea. (Enero, 2010) México: Conaculta/Coordinación Nacional de Desarrollo Institucional/Sistema de Información Cultural, 2009. http://sic.conaculta.gob.mx/publicaciones_sic/EPM08-09.zip 30 abr. 2010.

GRAU Lobo, Luis. "Museos, globalización y otros cambios climáticos: ensayo sobre sus derivas". *Museos.es* (2009-2010): 28. En línea. 30 ene. 2010.

"HISTORY of Venice Biennale". <http://www.labiennale.org/en/biennale/history/> 22 sep. 2010.

Agradecimientos

Gracias a Dios, por darme su luz y serenidad. A mis padres, por su amoroso apoyo; a mis hermanos, por estar conmigo. A todos mis amigos y amigas, por creer en mí, especialmente a Raquel Montes Castro y Martha Sánchez Fuentes.

Este trabajo llegó a buen fin gracias al apoyo de:

Lic. Óscar López Camacho
Mtra. Judith Orozco Abad
Mtra. Rosalinda Saavedra
Ramiro Martínez Estrada
Sofía Hernández Chong Cuy
Carmen Cuenca Carrara
Juan Carlos Pereda
Violeta Celis
Daniela Pérez
Carmen Cebreros Urzaiz

Este trabajo también es tuyo. Gracias por estar siempre.