



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE
MÉXICO



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

“Análisis del discurso curatorial de la exposición *Azul de Prusia* (2016) del
MUAC como estrategia de vinculación con sus públicos”

TESINA

Que presenta

GLORIA EDLIN CASTRO NAVARRETE

para obtener el título de

Licenciada en Ciencias de la Comunicación

Asesora:

MTRA. LILIA RAMOS ORDÓÑEZ

CIUDAD UNIVERSITARIA, CDMX, 2017



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.

AGRADECIMIENTOS

A mi familia y amigos, por su impulso e incondicional apoyo.

A mi madre, por su fortaleza contagiosa, por todo.

A mis hermanos, por su amistad.

A mi padre, por su ejemplo.

A mis amigos del MUAC, por sus puntos de vista y su ayuda.

A mis profesores, por sus lecciones.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	7
CAPÍTULO 1	
1.1 El arte de hoy	11
1.1.1. Arte contemporáneo	13
1.1.2. Obra de arte u objeto artístico	16
1.2 La idea del museo	19
1.2.1. El museo como espacio de construcción de significado	22
1.2.1.1. La Exposición	25
1.2.1.2. Curaduría	27
- El discurso o texto curatorial	29
1.2.2. Vinculación	32
1.2.3. Público	33
CAPÍTULO 2	
2.1 El MUAC y <i>Azul de Prusia</i>	37
2.1.1. El Museo Universitario Arte Contemporáneo	37
2.1.1.1. El ser y deber ser del MUAC	44
2.2 <i>Azul de Prusia</i>	50
2.2.1. Museografía	52
2.2.2. Curadores	59
2.2.3. Créditos	60
2.2.4. Artista	60
CAPÍTULO 3	
3.1 <i>Azul de Prusia</i> como discurso	63
3.1.1 El texto curatorial	68
3.1.1.1. Análisis del discurso curatorial	69
3.1.2 La experiencia de los visitantes	72
CONCLUSIONES	91
FUENTES	101
ANEXO 1: Encuesta de salida	107

INTRODUCCIÓN

*“La finalidad del arte es dar cuerpo
a la esencia secreta de las cosas”*

Aristóteles

Azul Prusia fue una exposición presentada en el Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC) del 27 de agosto del 2016 al 12 de febrero del 2017 en las salas 7 y 8 del museo ubicado en el Centro Cultural Universitario de la UNAM al sur de la Ciudad de México, en la que se mostró una selección de 46 obras pictóricas del artista mexicano Yishai Jusidman que abordaban el tema del holocausto judío a partir de la abstracción cromática del color azul de Prusia al ser una reminiscencia del tono azul que quedó impregnado en los muros de los campos de concentración alemanes como huellas imborrables en la memoria histórica de la humanidad.

Dicho color fue uno de los primeros pigmentos desarrollados artificialmente utilizado con gran popularidad entre los artistas del siglo XVIII y cuyos componentes químicos fueron similares a los usados en las cámaras de gas nazis durante la Segunda Guerra Mundial. A partir de ello, el artista explora esta relación como el elemento primordial de su trabajo bajo el que se estructura un mensaje entre el arte y la historia que invita a reflexionar acerca de esta cicatriz en la historia de la civilización.

A partir de esta exhibición, que cobra pertinencia al poseer un significado que es relevante para cualquier individuo, surge la inquietud de explorar la experiencia comunicativa que existe y se experimenta cuando un visitante acude a un museo a recorrer una exposición de arte contemporáneo.

¿Qué factores intervienen en esta experiencia? ¿Cuáles son los vínculos comunicativos que se establecen entre las figuras que intervienen en este proceso? ¿Cómo se comunica el significado de las piezas artísticas? ¿Quién es responsable de lograr la construcción de sentido en una institución museística ante el panorama del arte actual?

Con los cambios que supone el arte en la época contemporánea, tanto materiales como conceptuales, la exposición también ha experimentado adaptaciones importantes que, sin duda, han afectado directamente a la relación que hay entre la pieza y el espectador y que, a su vez, modifica la concepción que los visitantes tienen del museo como espacio detentador de conocimiento.

La exposición, en nuestros días y gracias al estudio de ella desde diversas disciplinas, se ha convertido en una unidad de análisis al considerársele un punto de convergencia para la comunicación en donde los significados se ponen en juego con el sentido hasta lograr la construcción de una experiencia que puede convertirse en saber e integrarse al cúmulo de cultura de cada individuo.

Un museo como el MUAC es representativo de esta idea al estar inserto en la mayor institución educativa del país. En su *ethos* radica el compromiso con los públicos de ofrecerle posibilidades de aprendizaje y reflexión, herramientas para la interpretación y vías de participación que hagan de su visita una experiencia significativa.

En este panorama, resalta una figura en particular de esta relación: el curador de arte; cuyo trabajo conlleva todo un proceso que incluye desde la planeación de la exposición, la selección de las piezas hasta el montaje en el espacio museístico que se considera como un discurso en su totalidad y complejidad. Todo ello deriva sintéticamente en un texto conocido como *discurso curatorial* que se levanta como el estandarte temático en el que se explicita la línea conceptual que subyace en la exhibición. El discurso curatorial conforma un manifiesto de las posturas teóricas y políticas que funcionan como justificación y que, en el mejor de los casos, cimientan una intención comunicativa de vinculación con el público.

Así mismo, a través de este recorrido, se plantea la exposición museística como una forma de comunicación al revisar el papel del museo (MUAC) como institución educativa encargada de generar un diálogo interpretativo entre el visitante y las obras artísticas con base en el análisis discursivo del texto curatorial y las apreciaciones de sus visitantes.

Durante el primer capítulo de este documento, se explora el escenario artístico actual a través de un recorrido teórico, conceptual y contextual que permite reconocer la perspectiva desde

la cual se realiza este análisis tomando como ejes los conceptos de museo, exposición, curaduría y discurso.

Con base en dicha revisión teórica, durante el segundo capítulo el estudio se adentra en el entendimiento del MUAC desde su *ser y deber ser* como institución de resguardo del arte y como espacio de construcción de conocimientos en función de su condición universitaria. Para dar paso a la descripción del objeto de investigación en cuestión: la exposición *Azul de Prusia* y su discurso curatorial.

Así, en el tercer capítulo, se explora la relación dialéctica entre exposición y visitante a través del análisis de este discurso basado en el modelo propuesto por Teun Van Dijk en *Estructuras y Funciones del Discurso* (2005) que hace posible entender el significado central de la exposición y cómo es que el discurso se estructuró para convertirse en el vínculo que invita a la interpretación y reflexión de los públicos.

La preocupación fundamental, entonces, está enfocada en el discurso o texto curatorial como el principal vínculo para propiciar la cercanía de los públicos con el arte, con el fin de identificar los obstáculos que puedan existir en las construcciones lingüísticas curatoriales y poder sugerir estrategias y nuevas vías de acercamiento de la sociedad con el arte contemporáneo.

De tal manera, con base en el análisis del discurso en contraposición con los datos obtenidos sobre la experiencia de los visitantes, es posible comprender mejor el proceso de comunicación que existe entre el arte contemporáneo y la sociedad en busca de una relación que favorezca la construcción de conocimiento.

Analizar esta problemática bajo la perspectiva de la comunicación aporta al campo del estudio del arte una huella de tipo sociológico crucial. Explicar sus causas desde este punto de vista contribuye no sólo a concretar los estudios sobre arte contemporáneo sino, además, a comprender los procesos de significación como modelos de comunicación insertos en estadios sociales en constante cambio hacia la construcción de conocimiento como un proceso de importancia capital en la cultura de una sociedad.

CAPÍTULO 1

1.1 El arte de hoy

A lo largo del capítulo I, se establecerá un recorrido teórico, conceptual y contextual sobre el escenario artístico actual que permitan reconocer la perspectiva desde la cual se realiza este análisis. Para comenzar, se ubicará el contexto sobre el que surge el arte contemporáneo con las transformaciones materiales y conceptuales que esto significó y cómo ello cambió sustancialmente todo el circuito del arte. Así mismo, se reconocerá la evolución del concepto de objeto artístico en este contexto.

Con base en ello, se entrará en la conceptualización del museo no sólo como guarida del arte, sino como espacio de construcción de significados en una visión más amplia de su labor dentro de la sociedad. De esta manera, se entenderá a la exposición como el recurso comunicativo del museo que constituye un mensaje a partir de los objetos artísticos mostrados estructurados bajo un discurso curatorial que encuentra su punto de culminación en un texto escrito que se presenta con la exposición. Para esto, será necesario explorar los conceptos actuales de curaduría y discurso curatorial que ayudarán a reconocer el trabajo de los curadores como el vínculo inmediato entre los públicos del museo y el arte expuesto.

En el panorama que algunos autores reconocen como ‘poshistoria’ (Danto, 2010: 57), la gran pluralidad de ideas y formas que existen en el arte dificultan la identificación de las características artísticamente valiosas en los objetos (y no objetos, en el sentido literal de la palabra) que se presentan ante lo que Roman Ingarden identifica como “observador competente” (Ingarden, 1976: 72), pues para que un espectador logre apreciar las cualidades artísticas en la obra contemporánea necesita un conocimiento adicional y especial que le confiera las capacidades necesarias para leer las piezas ante las que se enfrenta.

A partir de los años 60, el mundo del arte se vio marcado por una ruptura de las formas y temas, de los ideales y de los paradigmas de la era moderna para dar entrada a lo que varios autores como Lyotard (1979), Danto (2010), Shiner (2004) y Jiménez (2003), entre otros, identifican como el fin de la historia, una etapa en la que impera “una actitud que se distinguía por su total incredulidad hacia los metarrelatos.” (Lyotard, 1979: 28) Si bien, no hablan de la muerte del arte o el término definitivo de su historia en donde ya no tendrá lugar, sí reconocen

un cambio radical en todo el concepto que no sólo afecta a la creación, sino también al proceso de exhibición y, por supuesto, a la recepción y significación: “debemos pensar en el arte *después* del fin del arte, como si estuviésemos en una transición desde la era del arte hacia otra cosa, cuya forma y estructura exacta aún se debe entender.” (Danto, 2010: 26)

El ánimo transgresor de los artistas que caracterizan esta etapa abre el escenario a múltiples e inusuales formas artísticas. Ahí es donde se reconoce una dificultad inevitable para los espectadores, quienes acostumbrados a las formas tradicionales, se enfrentan a escenarios que exigen herramientas nuevas para acercarse. Esta ‘forma y estructura’ que están en proceso de entendimiento, como menciona Danto (2010), aún después de varios años de su publicación, puede considerarse que se mantiene vigente, debido al vertiginoso cambio de modos de pensar y a las infinitas posibilidades del arte actual, y es por ello que su entendimiento sugiere un avance también en las maneras de acercarse para reconsiderarlo en su esencia intemporal como la expresión de un momento y un contexto particulares en la historia: “imaginar una obra de arte es imaginar una forma de vida donde ésta tiene un papel” (Danto, 2010: 228) y donde, además, debe cobrar sentido en quienes lo reciben.

La gran cantidad de producción de este tipo, sumado a la necesidad de conservación y registro de ella, originaron la creación de espacios dedicados a la construcción de la memoria de la creación contemporánea que, por su propia naturaleza, no podía seguir almacenándose o exponiéndose en los mismos espacios que otros tipos de arte. Así surgen los museos especializados en esta nueva etapa artística.

Con los planteamientos de Larry Shiner en su texto *La invención del arte* (2004) se comprende que la actividad artística es un campo en constante renovación, para lo cual se construyen complejas conceptualizaciones que decantan en figuras nuevas o evolucionadas que se integran al proceso del arte.

En esta línea, las dificultades que hoy se presentan en la lectura de la creación contemporánea sugieren un cambio en el proceso de exhibición que todavía no se ha llevado a cabo del todo dentro de los museos que lo resguardan. Los museos dedicados a exponer arte contemporáneo han tenido que adaptarse a las exigencias –físicas y conceptuales– de las obras actuales. Al mismo tiempo, estas instituciones han elevado esfuerzos por reconocer, mantener y, sobre todo, fortalecer la función educativa que debe caracterizar al espacio museístico diseñando y

aplicando estrategias que *vinculen* al público de una manera más efectiva. Sin embargo, los esfuerzos no han sido suficientes.

En comparación con eras anteriores, el arte contemporáneo presupone un cambio en la manera de significar las obras y, por lo tanto, de presentarlas para ser expuestas al público. La tarea es, entonces, ayudar a encontrar nuevas estrategias de vinculación que permitan el diálogo entre las obras y la interpretación de los públicos.

Si bien, muchas piezas tratan de desafiar el entendimiento del espectador a través de códigos confusos y complejos, una de las intenciones de esta investigación es demostrar que el arte –de cualquier tipo– debe tener un punto de encuentro y de diálogo con los espectadores; no es que deba entenderse o descubrirse el significado que el artista pensó al momento de la creación, es más bien que debe existir un punto de encuentro que permita la interpretación o apropiación de quien lo recibe. Si este cometido no se logra mediante la naturaleza misma de la obra, es necesario que otras instancias colaboren a encontrar este vínculo, y es ahí donde la instancia curatorial en el museo entra en juego.

Se parte, entonces, de la idea de que debería de ser una tarea imprescindible del recinto museístico, a través de la función curatorial, establecer un diálogo entre el visitante y la pieza exhibida para lograr una vinculación que conduzca la interpretación hacia los objetivos temáticos de la exposición.

Así, al analizar el trabajo curatorial a partir del texto principal que se genera para una exposición como *Azul de Prusia* permitirá reconocer la importancia de esta labor y evaluar si la construcción del discurso curatorial resulta una estrategia de vinculación suficiente para dirigir la interpretación de los públicos hacia los objetivos temáticos de la muestra en su totalidad.

1.1.1 Arte contemporáneo

Intentar definir al arte contemporáneo como algo más que un periodo histórico que se detonó a partir del entusiasmo transgresor de algunos artistas de los años 60, resulta una tarea tan ambiciosa como compleja. Sus implicaciones son tan amplias que, aún hoy en día, los autores

especializados en el tema no han logrado construir una definición que concrete este concepto. Primordialmente, porque su naturaleza misma es evadir cualquier definición que encierre sus infinitas características, pues en esta etapa existe tal apertura de posibilidades artísticas, materiales y estéticas, que casi cualquier cosa es posible. De ahí la dificultad que hay para definir los límites de un periodo tan abundante en tipos de expresión.

Superada la concepción posmoderna que ya intentaba romper con los paradigmas modernos y tradicionales cuando ponderaba “una actitud que se distinguía por su total incredulidad hacia los metarrelatos” (Danto, 2010: 28), lo contemporáneo sólo puede arraigarse de su delimitación temporal para explicarse a sí mismo. Boris Groys, escritor y pensador alemán, aduce que:

En la actualidad, el término “arte contemporáneo” no designa sólo al arte que es producido en nuestro tiempo. El arte contemporáneo de nuestros días más bien demuestra cómo lo contemporáneo se expone a sí mismo (el acto de presentar el presente). En ese sentido, el arte contemporáneo es diferente del arte Moderno, que se dirigió hacia el futuro, y diferente también del Postmoderno, que es una reflexión histórica sobre el proyecto Moderno. (Groys, 2008: 71)

La creación contemporánea, entonces, está marcada por una visión temporal. Groys pone énfasis en decir que no abarca solamente lo que se produce en la actualidad, pues no todo el arte actual es *contemporáneo*, sino más bien, califica a un tipo de obras que reúnen ciertas características –entre ellas la de ser actual– para colocarse dentro de este umbral de posibilidades. La misma aclaración es remarcada por Arthur Danto (2010) al decir que las piezas contemporáneas tienen tantas posibilidades que incluso pueden replicar las técnicas del pasado, siempre y cuando mantengan una intencionalidad diferente en función del contexto actual en el que se insertan ya que “no es posible relacionar esas obras del mismo modo que obras hechas bajo las formas de vida en que tuvieron un papel originario.” (Danto, 2010: 224)

De ahí que enunciar una definición que pueda englobar presupuestos formales y conceptuales no puede sustentarse más que en el concepto de libertad y su esfera temporal con un vínculo inevitable con el presente: “el arte actual se caracteriza por haber hecho añicos valores

estéticos tradicionales: la permanencia en el tiempo, la trascendencia a través de los objetos, el uso de materiales no considerados *bellos*, o la fusión de elementos de otras disciplinas.” (Alatraste, 2008: recuperado de <http://bit.ly/2d6FVqf>)

El MUAC se suscribe a esta línea temporal, por ello, desde sus inicios delimitó sus esfuerzos curatoriales, difusores y conservadores en las expresiones creadas a partir de 1960 y hasta la actualidad.

Lo más importante es, quizás, la diferencia que hay en la relación del arte contemporáneo con su público: las “creaciones contemporáneas imponen una nueva forma de comunicación entre la obra y el espectador” (Hernández, 1998: 7), características que son fundamentales para la investigación sobre arte actual desde las perspectivas de la Teoría Institucional del Arte y de la Teoría del Discurso en el ámbito de la Comunicación.

En la actualidad, el espectador “es invitado a participar *activamente* en dicha relación hasta el punto de que algunas obras alcanzan su verdadero significado al ser interpretadas por los propios espectadores; es decir, que las obras presentan diversas lecturas y exigen un cierto esfuerzo de interpretación al visitante.” (Hernández, 1998: 7) En este sentido, el sistema global de las artes en la actualidad ha tenido que modificarse –mejor dicho, adaptarse– en función de las exigencias y de las características de las nuevas expresiones artísticas. En este panorama, los cambios no terminan en la parte creativa, sino también involucran a los curadores pues son ellos quienes deben encontrar la forma de mostrar el arte de hoy.

Los circuitos de exhibición contemporáneos también han experimentado cambios estructurales fundamentales. Las formas en la que se presentan ahora las piezas artísticas requieren nuevas estrategias de exhibición que logren establecer vínculos comunicativos funcionales con sus públicos “ya no se trata sólo de facilitar el encuentro entre el visitante y el objeto, sin interferencias de ningún tipo, sino que se pretende, sobre todo, elaborar un ‘instrumento de comunicación’ que ayude al visitante a recoger información y a interpretar los objetos.” (Hernández, 1998: 194)

1.1.2 Obra de arte u objeto artístico

Definir la obra de arte en el panorama actual es igualmente complicado que tratar de definir el arte. Sin embargo, como Danto menciona, existen rasgos en la obra artística que subyacen a sus elementos formales y conceptuales y que le otorgan “una identidad artística fija y universal.” (Danto, 2010: 219)

En principio, una obra de arte es un objeto y, como tal, es un signo; tomando como base los planteamientos de la semiología de Roland Barthes (1971) y desde las corrientes del Discurso, el objeto es una unidad de comunicación, en donde hay una instancia física o un soporte material y un concepto representado en él simbólicamente: “Los objetos comunican mensajes porque son significativos.” (García, 1999: 25)

Se comprende que los objetos artísticos son sistemas de comunicación de determinados significados que cobran sentido a partir de la interpretación. Ello supone una complicación: el receptor del mensaje del objeto artístico –hasta cierto punto– debe compartir códigos en común con el objeto para poder dilucidar aquello que significa.

Los espectadores del objeto decodifican el significado con respecto a sus conocimientos y su marco contextual, lo que hace necesaria la existencia de una guía que conduzca las interpretaciones de las personas, que en el caso del MUAC tal labor corresponde al aparato curatorial.

Por lo tanto, una obra de arte es un producto inevitable de su tiempo y, como tal, representa las condiciones sociales, culturales y políticas bajo las que fue realizada. La obra “pone de relieve la mentalidad básica de una nación, de una época, de un clase social, de una creencia religiosa o filosófica, matizada por una personalidad.” (Panofsky, 1979: 49) El vínculo contextual, por lo tanto, es imprescindible y, en función de ello, sea cual sea la estructura formal que posee, determina su esencialidad. Es así como el valor contextual le regala al objeto artístico un referente que lo vincula directamente con quienes lo perciben, “ser una obra de arte significa ser a) *acerca de algo* y b) *encarnar su sentido*” (Danto, 2010: 221) partiendo de considerar al arte “como algo que revela y al mismo tiempo redime la frialdad de la vida ordinaria.” (Danto, 2010: 204)

La conexión contextual hace que el objeto y la interpretación compartan una naturaleza necesariamente histórica y, sobre todo, *social* ya que “todos los objetos tienen un contenido simbólico y, por ello, son capaces de informar sobre el sistema de valores y creencias de una sociedad” (García, 1999: 6), el objeto representa unas ciertas preocupaciones sociales y es resultado de acciones intencionadas y no intencionadas que lo definen y le dan sentido. El ejemplo de ello se puede observar en *Azul de Prusia* (2016) al tratarse de una muestra que se articula en torno a un eje temático –artístico y curatorial- basado en la memoria histórica y las construcciones sociales alrededor de un hecho que deriva en una interpretación personal y humana del contenido de las piezas y de la exposición en general según sus intenciones comunicativas.

Lo complejo deviene de la inmensa variabilidad de intencionalidades que pueden tomar formas artísticas actualmente en donde las nuevas consideraciones de la pintura figurativa y abstracta cuyo concepto rebasa las consideraciones estéticas y la materialidad se pone su servicio, como en el caso de *Azul de Prusia* donde el pigmento azul con el que están hechas las piezas se convierte en un símbolo del significado. Descubrir esas intencionalidades que van más allá de las maneras tradicionales de lectura del arte se vuelve complejo. Ello hace necesaria una guía curatorial que explicita las necesidades de lectura en específico y que dirija la atención hacia determinados aspectos que ayuden a concretar las obras de arte.

Nuevamente, tratar de encasillar toda esa producción en una definición estricta parece imposible. No obstante, entender que el objeto artístico es algo más que un mero hecho arbitrario por las cualidades que derivan de las condiciones históricas y sociales del autor, es lo que lo distingue de un objeto ordinario.

Al momento de la exhibición de un objeto de esta naturaleza, el mayor riesgo que se corre es que el significado se vuelva ininteligible por la complejidad de su código debido a la distancia que hay entre esas condiciones históricas y sociales bajo las que se originó y en las que ahora se encuentra el espectador y la labor del aparato curatorial del museo es acortar esa distancia a través del discurso bajo el que se ordenan las piezas en una exhibición.

Hegel (1989) nos aproxima a esta idea al considerar al arte como una expresión sensorial de una idea, un concepto representado en una imagen o un objeto. Siguiendo esta idea, Tatarkiewicz aduce que el arte “dota a la materia y al espíritu de forma” (Tatarkiewicz, 2002:

57) entonces, el arte debe ser una expresión inteligible para quien lo presencia, si no en su totalidad, sí en un punto que propicie un vínculo pues “una obra de arte es la reproducción de cosas, la construcción de formas, o la expresión de un tipo de experiencias que deleiten, emocionen o produzcan un choque.” (Tatarkiewicz, 2002: 67)

Si bien, los códigos con que se erigen las obras contemporáneas son complejos, la función del museo, entonces, es fomentar un vínculo con el visitante y dotarlo de herramientas que le permitan apropiarse de lo que ve a través del intento por despertar en él una postura analítica y reflexiva para encontrar ese punto de diálogo con el arte.

En el panorama de la exhibición museística, los objetos son extraídos de sus contextos originales para repensarse en función de los objetivos curatoriales que, en caso de *Azul de Prusia*, se tratan de la reflexión y la consciencia en la memoria histórica. Sólo en exhibición –ya sea museo o cualquier otro espacio físico o no– el objeto se vuelve real en tanto se pone al servicio de la interpretación de quien lo vea. Así, “el arte, como modo potenciado de expresión humana, es de por sí dialógico y necesita la ventana de la exposición, el museo y el concierto para desplegar toda su capacidad de interrelación” (López Quintás, 1998: 350), es decir, requiere de la existencia del público o espectador que lo perciba para concluir su significado como portador de una expresión.

Siguiendo las ideas de Hegel (1989) se reconoce la necesidad inevitable de la existencia de un espectador cuando el objeto pasa el filtro del ser humano para dotarse de sentido. El objeto artístico tiene necesidad de un público que lo haga tal.

De esta manera, la investigadora española Francisca Hernández es puntual con esta definición del objeto:

Toda obra de arte puede ser considerada como un objeto cultural que participa activamente en la dinámica del momento histórico en el que ha sido creada. Esto significa que la obra expuesta en el museo participa en una continuidad histórica y cultural, que viene determinada por el tiempo y el espacio. (Hernández, 1998: 83)

La obra, en suma, es un hecho único e irrepetible que surge de la creatividad y la libertad del autor en un momento y lugar determinado históricamente aunque su naturaleza permita su reproducción.

Las piezas de arte como objetos dialógicos, cuyos valores simbólicos residen dentro de sus valores materiales, requieren una plataforma en la que se evidencien como realidades complejas ya que “no puede existir una obra de arte sin diálogo” (Hernández, 1998: 36), sin un espectador que la haga real al momento de interpretarla. Es decir, el objeto artístico tal cual puede ser susceptible a ser ignorado si no existe una instancia que marque un énfasis en él.

1.2 La idea del museo

Desde sus comienzos, la idea del museo se ha ido adaptando a las estructuras de pensamiento sobre la valoración de los objetos y el concepto de público que existe en cada época. El museo es un producto de su tiempo determinado por las prácticas culturales de la sociedad que, a su vez, va construyendo nuevas estructuras de pensamiento y prácticas en la cultura para derivar en criterios estéticos específicos y conceptualizaciones del arte.

En un principio, esta idea surge a partir del coleccionismo de objetos que se consideraban como “tesoros” porque denotaban una posición social. Esta exaltación del valor objetual, comenzó a exigir una manera de contemplación que se convirtió en un culto. Alrededor de ellos creció el misticismo y la admiración, se les confirieron significados simbólicos de cualidades casi religiosas y, con ello, surgieron espacios ‘*templo*’ dedicados al resguardo y a su contemplación hasta llegar a convertirse en “una nueva religión de la humanidad” (Hernández, 1998: 83), fundada en el objeto y sus significaciones ulteriores.

Hacia finales del siglo XVIII la idea del coleccionismo se fusiona con la de conservación y, por tanto, con la de historia donde los objetos expuestos dejan de ser únicamente destacados por su singularidad como curiosidades o “tesoros” y comienzan a ser valorados también por su cualidad de documentos históricos para conformar una memoria que atestigüe el paso del tiempo. Junto a esta idea, los espacios de exhibición abandonan su carácter privado y se abren

a públicos cada vez más numerosos y variados al tratarse de la construcción de un patrimonio colectivo en el que la humanidad entera se vea reflejada.

Hacia 1793, en Francia se crea el Museo de la República y en Alemania el Fridericianum de Cassel en 1769 (Hernández, 1998: 83), con los primeros estatutos formales que convierten al espacio museístico en la *institución* del culto al objeto.

El museo se convirtió en un espacio específico, cerrado, en el que las piezas podían ser observadas en un ambiente tranquilo, un espacio organizado, controlado y jerarquizado para ser recorrido por el visitante y las exposiciones se estructuraron con la intención de mostrar una serie de relaciones estructurales entre los objetos expuestos. En tal momento, adquiere una característica crucial: todo lo que se exhibe en el museo tiene valor. Esta nueva acepción se mantendría vigente hasta nuestros días como un rasgo fundamental. Bajo esa concepción, surge el museo de arte en donde la pieza artística se convierte en el objeto de culto pues la idea del templo se basa en criterios estéticos que justifican la exaltación del objeto como creación divina.

Dicha concepción ha perdurado a través de los años hasta la actualidad hasta permear y condicionar la manera en el que se exhibe el arte contemporáneo.

Una idea se generaliza: *todo lo que se exhibe en el museo es arte* y, desde esta consideración, el concepto de *arte* siempre queda supeditado e influenciado por los juicios estéticos y artísticos de la institución mediante su aparato curatorial.

Desde entonces, el museo adquiere una *autoridad* casi inevitable para enjuiciar lo que es arte y lo que no, hasta convertirse en una autoridad máxima dentro del sistema. Por un lado, ello implica una nueva gran responsabilidad para la institución pues, al ser un recinto de conservación que atestigua la historia, debe entender la posición de poder en la que se encuentra como constructor del relato histórico frente a la sociedad. Y por otro lado, también implica una arbitrariedad en el juicio del arte en la que el museo debe ser cauteloso e ‘imparcial’; el museo debería entonces tener como responsabilidad el lograr un sano equilibrio entre las políticas que lo influyen como institución y las determinaciones del arte que estarían sustentadas en profundas investigaciones para definir lo que es arte y lo que no lo es.

Con el tiempo el museo se va nutriendo de perspectivas interdisciplinarias que le confieren no sólo mayores herramientas para llevar a cabo su cometido, sino también se hace de nuevas funciones y responsabilidades con sus visitantes. Entonces se vuelve recreativo, didáctico, educativo y hasta comercial.

Con la llegada de los primeros rasgos modernos, el museo tiene que reformarse y adaptarse a las exigencias de los nuevos soportes artísticos. Éste empieza a considerarse como un bien de consumo –cultural– que se refleja en el estatus de los visitantes como una medida de nivel social. Entonces la autoridad del museo para juzgar el arte entra en competencia con las exigencias del mercado.

El mundo adquiere una dimensión estética que sobrepasa los muros de los espacios museísticos y se sumerge en todos los aspectos de la vida cotidiana. El museo deja de ser el único resguardo del arte y los valores económicos del objeto se asocian reiteradamente con los valores estéticos y artísticos.

El valor histórico se vuelve el “tesoro” de los objetos ante la ‘desacralización’ del recinto; las funciones de resguardo y difusión del carácter documental de las piezas de arte hacen conservar ciertas características de la atmósfera del museo *templo*.

Con la llegada del arte contemporáneo, las transformaciones se agudizan hasta hacer necesaria la creación de espacios dedicados únicamente a la exhibición de la creación más actual. Estos nuevos espacios se abren con características diferentes en cuanto a la estructura de las exhibiciones. La arquitectura del recinto cambia, muchos de los museos de arte contemporáneo vuelven a la monumentalidad con edificios vanguardistas y sobrecogedores, pero también surgen otros espacios de características mucho más sobrias.

Los espacios para el arte contemporáneo son más heterogéneos en sus estructuras museográficas pues dependen en gran medida del tipo de obra que está en exposición. La mayoría opta por la sobriedad y el minimalismo que resalte la pieza por encima de cualquier otro elemento en donde sólo el discurso curatorial resalta casi tanto como la pieza bajo la idea de presentar al espectador una visión específica del objeto.

Si bien el espacio se percibe más libre, en él prevalece el culto a los objetos en una atmósfera similar a la de los museos *templos* de ritualización al objeto.

A grandes rasgos, la evolución del museo ha tenido tres grandes etapas que han determinado el funcionamiento de su relación con el público. En la primera, domina el ánimo de la conservación de las piezas consideradas interesantes para ser contemplados y construir una memoria histórica. Más tarde, la exposición adquiere una nueva responsabilidad como transmisora de conceptos. Y luego, llega a la etapa en que es considerada un medio de construcción de conocimientos.

Los resultados que se obtienen a partir de esta nueva relación con los públicos dependen de la capacidad y disposición en la recepción de las personas, un aspecto que apenas comienza a entenderse en toda su complejidad y que propicia la constante búsqueda por nuevas formas de *vincular* al público.

Hoy por hoy, cada día hay un mayor número de museos de arte que han apostado por el concepto de *interactividad* en sus estrategias de comunicación. Tomando como modelos a los museos de ciencias e historia, los museos de arte –especialmente de arte contemporáneo– están buscando nuevas maneras de hacer al visitante participe en sus exposiciones; la idea es hacer que el contenido de las exposiciones se integre de forma más orgánica al cúmulo de conocimientos de cada individuo mediante la generación de experiencias.

En el MUAC falta mucho por trabajar en esta vía, no sólo en el departamento educativo del museo sino, especial y primeramente, desde el punto de vista curatorial.

1.2.1 El museo como espacio de construcción de significado

Al hablar del museo se trata de encaminar la definición hacia los museos de arte y luego, solamente, a los de arte contemporáneo. Para ello, se tomará como modelo al MUAC.

Se parte de la consideración del museo como uno de los espacios institucionalizados más importantes de exhibición y conservación de piezas artísticas, especialmente cuando éstas tienen un soporte físico. No por ello, se pueden descartar otros espacios; sin embargo, para

finde de esta investigación, los museos son importantes porque han adquirido *autoridad* entre el público.

Esta *autoridad* que las personas perciben responde principalmente al desarrollo histórico que se mencionó anteriormente como un lugar ritual, un espacio para el culto a los objetos.

Así, el museo puede entenderse como un *medio* que funciona para transmitir ideas a través de sus exposiciones; bien sean las ideas que el artista trató de inducir a través de su trabajo, o bien las que la institución decida comunicar como parte de un núcleo discursivo de explicación curatorial. En ambos casos, es esencial el conocimiento que respalda el discurso bajo el cual se exponen las piezas ya que eso marca la diferencia entre el museo y otros espacios y le concede al museo dicha *autoridad* o *seriedad*. Toda la información que habita detrás de una pieza en exhibición debe ser el reflejo de una profunda investigación que pretende dar sentido a la pieza.

Si a esto se suma el carácter *universitario* que tiene el MUAC, su responsabilidad se vuelve mayor en ámbitos académicos y educativos de manera que las funciones relacionadas con el entendimiento del visitante a través de las estrategias educativas y de comunicación se hacen esenciales en la institución.

El museo a través de su aparato curatorial tiene la tarea de construir un lenguaje propio para decir algo al visitante a partir de otros lenguajes como el visual, el escrito, el sonoro, etcétera, y mediante diversos recursos de apoyo. El lenguaje se convierte en la voz institucional del museo y a través de ella asume una postura ideológica sobre la consideración del arte.

Mediante de la presentación de los objetos, el museo se encarga de encontrar maneras de involucrar al público, la exposición es el discurso ya estructurado que conjunta la información obtenida tras una investigación sobre la pieza expuesta, el contexto que la rodea, la biografía del artista y cualquier otro dato que fortalezca el sentido de la obra y la justifique dentro de ese espacio.

El espacio museístico adquiere su carácter público a partir de la forma en la que busca relacionarse con sus visitantes. Puede decirse que el museo construye su propia audiencia en función de la manera en que espera que la gente reciba sus mensajes.

En principio, la misión esencial del museo fue la de conservar las piezas de arte como documentos para construir una memoria histórica. No obstante, el museo como institución del arte se constituye cuando se reconoce la función social y cultural que estos espacios juegan en la sociedad, “si todo espacio humano o cultural posee un componente significativo, el museo, considerado como lugar de encuentro y comunicación, es decir, como un espacio habitado, también cuenta con una dimensión altamente significativa.” (Hernández, 1998: 23)

La *comunicación* es un elemento crucial en la definición del museo. Éste reitera un esquema básico en dos niveles. El primero, en el que el artista como creador de un mensaje a través de una obra busca decir algo a alguien. Y, el segundo, filtrado por la postura curatorial, se construye cuando elabora un *discurso* sobre las piezas en exhibición que trata de comunicarle a su público visitante.

La imponente figura del museo como institución pesa mucho sobre la percepción del visitante, especialmente cuando ésta se supedita a otra institución como la UNAM. Como espacio físico, el museo ha adquirido desde hace décadas una imagen casi *sagrada* que puede percibirse en recintos como el MUAC donde cada acción que se lleve a cabo dentro de las salas de exposición se *ritualiza*. Ya sea que se hable de los viejos museos templos en los que el objeto es el elemento central, hasta los museos nuevos en los que la experiencia del visitante es la misión primordial de la institución, en el museo se exige un comportamiento específico del visitante basado en rituales sociales.

En este sentido, las obras que se presentan dentro de un museo como el MUAC adquieren una consideración especial por encima de otros objetos artísticos que no son expuestos en él, una especie de valoración que predispone los juicios del visitante: si está en el museo, es arte y debe apreciarse –incluso, hay quienes sienten que debe gustarles porque se trata de “arte”– o como Danto advierte “las respuestas [del público] son respuestas de museo” (Danto, 2010: 208), es decir, impresiones del público demasiado predisuestas.

Esta fuerte concepción del museo le otorga más responsabilidad como institución pública. Su tarea primordial, entonces, *debería ser* la de estructurar discursos que vinculen al arte con la sociedad para generar interpretaciones.

La institución está condicionada al contexto en el que se encuentra, “el museo es una realidad histórica y como tal sujeta a la propia dinámica social” (García, 1999: 53) y por ello es importante llegar a un equilibrio que alcance “el punto medio entre los objetivos de la institución productora y los del visitante.” (García, 1999: 177)

Un visitante promedio acostumbrado a los museos tradicionales, cuando acude a un museo de arte contemporáneo asume las estructuras que conoce y se extraña cuando no puede seguir tales patrones y percibe que se le exige algo más. Debería ser necesario cambiar la idea del *museo templo* para proponerlo ahora como un espacio abierto a la deliberación y reflexión para todos, un espacio que a través de una comunicación adecuada fomente la participación y despierte el diálogo con los sujetos espectadores.

La institución museística tendría que estar siempre preocupada y ocupada por conocer bien a su público ya que sólo así sus mensajes podrán estructurarse exitosamente. Por ello, se debe dejar en claro que la función educativa del museo es esencial en su definición por lo que debe estructurar medios y herramientas propias para comunicar los objetivos temáticos que cada exhibición se propone.

1.2.1.1 La Exposición

Considerando al museo como un medio encargado de ofrecer conocimiento a un público, la exposición se convierte en el vehículo que estructura el mensaje. Ésta es el vínculo que se establece entre la obra artística y las personas. Puede llegar a convertirse en un medio de comunicación con características muy específicas en el que los visitantes dialogan y crean sentido a partir de la experiencia.

Mediante la exposición, el museo da a conocer las piezas que se han seleccionado, recopilado, investigado y conservado como partes importantes del devenir histórico del ámbito del arte. La pieza es el pretexto de la exposición para hablar sobre un tema y la exposición es “un lugar de producción de significados” (García, 1999: 67). La valoración que las ha llevado a ser expuestas puede ser subjetiva; sin embargo, el museo debe tratar de explicar el por qué son expuestas, al mismo tiempo que debe buscar las estrategias que incentiven la participación del visitante quien, finalmente, es el encargado de significar la exhibición.

La tarea de una exposición es atraer la atención hacia la pieza artística para mirarla desde una determinada perspectiva. La exposición definirá un microuniverso semántico en que el objeto de arte mantendrá sus interrelaciones dentro del museo “donde la obra no puede decirse a sí misma sin la presencia del visitante o espectador que le da sentido.” (García, 1999: 67) En ello reside su carácter comunicativo.

El visitante no puede prescindir de su contexto histórico, social, político, económico o hasta religioso al momento de entrar en contacto con un objeto artístico que, a su vez, se presenta cargado de un significado atribuido por la curaduría. La pieza artística queda abierta a múltiples interpretaciones que sólo pueden conducirse hacia los objetivos comunicativos del museo en función del discurso curatorial.

Al diseñar el mensaje expositivo los curadores deben contemplar toda la carga contextual que tiene el objeto de arte para ofrecerle al público una manera de mirarlo, fundamentada y significativa, que los guíe hacia una interpretación según los objetivos comunicativos.

Los objetos artísticos en sí mismos constituyen microuniversos de significación de gran complejidad al ser producto de condiciones contextuales muy particulares. La labor de la exposición, en algunos casos, es dejar ver al espectador ese contexto a través del objeto como si éste fuera una ventana a otro tiempo y lugar, como sucede en el caso de *Azul de Prusia*.

La exposición debe contemplar que el espectador es un individuo cargado de ideologías y huellas contextuales que se ponen en juego con toda la carga significativa que tienen las piezas artísticas. Por eso, se debe hacer el esfuerzo por conocer lo mejor posible al público para diseñar estrategias de comunicación que permitan entablar un diálogo con la exposición desde la fase curatorial.

Tal diálogo no tiene que encaminarse hacia generar respuestas positivas en el espectador, pues eso dependerá del contexto de éste, su gusto personal y su disposición al momento de la visita; más bien, la exposición debería propiciar que el visitante se interese en lo que ve, que reflexione y genere una interpretación.

Hasta ahora, la exposición se observa desde una perspectiva ideal en su función comunicativa, educativa y social como un medio para el conocimiento. No obstante, la realidad es que muchos museos, sobre todo los de arte contemporáneo, encuentran cómoda

la postura de mostrarse como un escaparate del arte que se conforma con conservar las piezas, almacenarlas y mostrarlas sin intenciones dialógicas o de vinculación con los públicos.

En principio, al ser un espacio público, la exposición en el MUAC se piensa para una audiencia amplia y heterogénea. Razón por la cual el mensaje expositivo debe ser lo más claro, comprensible y concreto posible para facilitar la accesibilidad a cualquier tipo de visitante como se indica en su manifiesto disponible en la página web <http://muac.unam.mx/#acerca-del-muac>. El museo debería tener siempre en cuenta la heterogeneidad de sus visitantes y las dificultades que la pieza artística contemporánea en sí misma implica al momento de la visita: “de la habilidad que se tenga para favorecer estos procesos de comprensión dependerá la eficacia de la exposición.” (García, 1999: 71)

La intencionalidad de la exposición siempre es arbitraria y surge de la consideración epistemológica que la institución museística tiene del propio objeto artístico como algo de gran valor así como de la concepción que se tiene de sus visitantes. Un museo como el MUAC normalmente dirige sus exhibiciones a una gran audiencia; sin embargo, la intencionalidad comunicativa que plantea la curaduría dirige con más precisión la exposición hacia un tipo de público específico por los valores que en ella se manifiestan.

La exposición es un sistema en el que se estructuran diferentes lenguajes en torno a un tema en el que la pieza artística cobra un sentido determinado. La exposición tiene que estar respaldada por una profunda investigación que sustente la presencia del objeto en su marco general y ha de encontrar estrategias comunicativas para que el visitante se interese y genere una interpretación de ella.

1.2.1.2 Curaduría

Dentro del sistema del arte actual, una de las figuras que han cobrado gran relevancia y de las que hoy en día se habla con ahínco como parte crucial del proceso de exhibición es la del *curador de arte*.

Hacia finales de la década de los ochentas, ya entrados en el panorama posthistórico, el término *curaduría* resultaba novedoso y poco usual en los debates sobre el estado de arte

mundial luego de las convulsivas transformaciones porque las que había pasado recientemente. Sin embargo, en vista de la complejidad de la materialización y conceptualización de las piezas artísticas que ahora las determinaban, dicha figura fue adquiriendo relevancia en los circuitos de exhibición.

Casi dos décadas después en México, Mónica Mayer durante el II Simposio de Arte Contemporáneo en la Universidad de las Américas-Puebla celebrado en 2002, y que puede consultarse en Mayer, 2002: <http://bit.ly/2dZX2Ch>, puso en cuestión el término para ser discutido en su justa medida ya que, hasta entonces, la palabra curaduría era desconocida o usada de manera inadecuada. Para Mayer, quien es una destacada artista visual contemporánea en nuestro país, la curaduría surgía en una élite cuyos intereses artísticos descansaban en la intelectualización de los procesos que rodeaban la esfera del arte emergente y alternativo como esas brújulas que apuntaban hacia donde debía dirigirse la mirada en el vasto panorama de la creación contemporánea.

Durante este mismo Simposio, se llegó a una aproximación en la que “el curador funge como elemento de saberes y tecnologías, de agencias y patrocinios. También suele trabajar para comunidades herméticas, autofágicas de colegas, críticos, artistas y coleccionistas, a despecho de su papel de intermediario respecto a públicos amplios” enunció posteriormente Francisco Reyes Palma (2002: <http://bit.ly/2dCc2f9>)

Figuras como Guillermo Santamarina, Osvaldo Sánchez, Rubén Gallo, Francisco Reyes Palma y Fernando Gamboa fueron piedras angulares en la delimitación de la labor curatorial y, posteriormente, en su definición propiamente.

Así, para fines de esta investigación, se considera que el concepto de curador se erige sobre dos ejes primordiales: el de la selección, pues esta figura cumple la función de revisar el horizonte artístico actual y elegir aquellas piezas de relevancia; y el de la vinculación con el público, a través de la cual el curador estructura discursos que alinean conceptualmente la selección de las obras que serán presentadas ya sea en museos, galerías, o cualquier otro espacio de exhibición.

El curador juega un papel de *traductor* o *intérprete* al comprender la complejidad de la creación artística y construir un discurso que le dé significado. Por un lado, su labor es ser el

vínculo primordial entre el artista y el espacio de exhibición y, por el otro, entre este espacio y los públicos, relación que, finalmente, se convierte en el vínculo más fiel entre el arte y la sociedad. De ahí la importancia de su papel.

El punto en el que se encuentra la curaduría dentro del circuito del arte contemporáneo conlleva una responsabilidad inevitable, trascendente y vital. Sin embargo, hasta hace algunos años, la comprensión del término curaduría se limitaba a considerarlo sólo en el marco de la relación del curador con el espacio de exhibición. Con el avance de los estudios en el ámbito museológico, se ha manifestado la preocupación por reconocer y hacer imprescindible el debate sobre la responsabilidad del curador con el público, lo que ha dado lugar a conceptos como curaduría educativa que resaltan la necesidad de construir mensajes que permitan generar puntos de encuentro con la sociedad.

No obstante, falta un largo camino que recorrer pues todavía se percibe, en muchos de los discursos curatoriales que hoy inundan cualquier muestra de arte, un espíritu que denota cierta falta de interés en la generación de puntos de encuentro con el público menos especializado que también busca acercarse al arte contemporáneo.

En suma, el término *curaduría* puede ser definido como “producto de la reestructuración de los museos y del sistema de galerías, hasta cierto punto se trata de un oficio arquetípico de las sociedades postindustriales y de la reevaluación del tiempo libre. Se desprende, casi naturalmente, de la crítica y de la historia del arte.” (Abelleyra, 1991, s/p)

Así, el curador, cuyo mote proviene del inglés *curator*, es un especialista que debe poseer conocimientos suficientes sobre historia del arte, filosofía y, por supuesto, comunicación pues de él tira el hilo conductor de la exposición para generar sentido en el espacio que se presenta y con las audiencias que la reciben. Es por tanto, un argumentador, un *punte de comunicación* y un catalizador de ideas.

- El discurso o texto curatorial

La exposición requiere de la perfecta construcción de un mensaje claro y concreto. El mensaje expositivo es un sistema textual que integra diversos tipos de lenguaje para transmitir

una idea significativa. Así, se convierte en el espacio mediador entre la obra de arte y el visitante.

En primer lugar, para construir el mensaje, hay una selección de las piezas artísticas, éstas se investigan y se estructuran en una línea discursiva elegida intencionalmente por el o los curadores que busca encontrarse con cierto tipo de visitante. Luego se desarrolla en el espacio, la organización de los objetos o piezas en función del tema apoyándose en recursos informativos que denoten la intencionalidad comunicativa para, al final, entrar en el juego de la interpretación del espectador.

A partir de un planteamiento teórico sobre lo simbólico del pigmento azul de Prusia en la memoria histórica del hecho atroz que significó el holocausto judío para toda la humanidad, los curadores Cuauhtémoc Medina y Virginia Roy plantearon recuperar la sensibilidad emocional con la que el artista Yishai Jusidman creó estas piezas pictóricas y estructurar la muestra bajo una tesitura melancólica y solemne.

Si bien el trabajo completo de un curador desde la planeación de la exposición, la selección de las piezas hasta el montaje en el espacio museístico, puede considerarse como un discurso en su totalidad y complejidad, para fines de esta investigación se utilizará el término *discurso curatorial* para designar el *texto* en el que culmina todo el proceso de la exposición y que se levanta como el estandarte temático que explica la línea conceptual que subyace en la exhibición *Azul de Prusia*.

Aunque la palabra *discurso* suele ser entendida como “texto” cabe hacer una diferenciación. “Texto” corresponde más bien a “la manifestación concreta del discurso” (Giménez, 1983: 125) es decir, el producto en sí; mientras que “discurso” se entiende como todo el proceso de producción lingüística que se requiere para producir algo” (Lozano, 1997: 15-16). Por lo cual es más apropiado referirse al texto como *discurso curatorial*.

El discurso curatorial conforma un manifiesto de las posturas teóricas, políticas, sociales y hasta personales desde las cuales se estructura la muestra de manera que este texto funciona como su propia justificación pues también explicita las inquietudes intelectuales y, en el mejor de los casos, cimienta una intención comunicativa de vinculación con su público para interpretar la exposición.

La pieza artística aparece como un signo que evoca todo un contenido informativo esperando a ser decodificado por el visitante con ayuda del discurso curatorial. Los objetos en la sala de exposición mantienen un significado que poco a poco el visitante desvela con la ayuda de las claves informativas que le ofrece el discurso curatorial.

La respuesta del visitante a la exposición no puede ser controlada, como tampoco sus interpretaciones de los objetos, pero sí pueden sugerirse perspectivas por el museo que el espectador decidirá si acuerda, desacuerda con ellas o simplemente le dan igual: “la exposición *pro-pone* y el visitante *com-pone* a través de sus propias estrategias de visita.” (García, 1999: 177) El reto es lograr que un público generalmente no experto, con poco tiempo y sin requerir esfuerzos mayores, alcance un nivel de significación a través de la interpretación mediante el vínculo que el discurso curatorial ayude a establecer.

Al final, la intencionalidad comunicativa de una exposición y las estrategias que se diseñen para lograr los objetivos están conectadas siempre y son evidencia de la manera de entender al público. En la medida en que una exposición defina claramente los objetivos comunicativos que pretende será que resulte su eficacia como transmisora de un mensaje.

Como bien se esclarece en las apreciaciones de Teun Van Dijk, todo discurso conlleva una intención. (Van Dijk, 2005: 77-115) Sin embargo, en el caso de los discursos o textos curatoriales muchas veces la intención comunicativa se diluye entre las amplias posibilidades de interpretación que pueden tener las piezas de arte, o también, entre las intenciones literarias de los generadores del texto. La preocupación principal debería ser la de esclarecer lo más posible el sentido de la exposición tomando en cuenta que la audiencia puede o no ser lo suficientemente especializada o estar informada para generar un vínculo comunicativo para la interpretación.

El discurso curatorial, con base en la investigación del perfil del visitante de una exposición, debe conocer a su público lo mejor posible para poder ofrecerle un discurso que le haga sentido y lo invite a involucrarse con el arte.

1.2.2 Vinculación

Desde la perspectiva de la comunicación y la educación, el museo se erige como un espacio de comprensión y de construcción de conocimiento. Sobre todo, al tratarse de una entidad pública inserta en una Universidad, como es el MUAC, el cual se describe a sí mismo como “poseedor de la primera colección pública de arte actual de nuestro país, este Museo ha sentado un nuevo paradigma para la creación artística, la construcción de conocimiento y el aprendizaje significativo de sus públicos, siempre en un marco de debate, experimentación y crítica, donde el eje de la acción museística es el individuo.” (Acerca del MUAC: recuperado en <http://www.muac.unam.mx/#acerca-del-muac>, 2016)

En esta autodefinición se puede destacar la importancia que se concede a la labor educativa y la misión académica en la ontología de esta institución universitaria. El MUAC desde sus inicios ha intentado mantenerse como un aparato de funciones académicas que se vinculan directamente con el quehacer académico, como manifiesta María Teresa Uriarte, directora de la Coordinación de Difusión Cultural de la UNAM: “Lo que queremos es convertir [a los museos] en instrumentos académicos que funcionen de manera más directa para la comunidad estudiantil.” (Amador Tello, 2012: <http://bit.ly/2dpZWc0>)

Tales planteamientos suponen una responsabilidad crucial en las labores educativas y comunicativas del museo que bien pueden designarse como *vinculación* con el público. “Esto supone transferir más poder a los visitantes e incluir sus miradas, interpretaciones, voces y agenda, replanteando el papel social del museo y de la cultura [...] provoca la generación de proyectos que relacionan al museo con sus comunidades de referencia y que dan como resultado exposiciones en las cuales se definen, presentan e interpretan la construcción social de los significados y se trabaja la relación entre objetos y sujetos.” (Alderoqui, 2012: <http://bit.ly/2dq0Ipg>)

En esta afirmación se encuentran conceptos clave como “replanteamiento del papel social del museo”, “investigación”, “generación de contenido para las exposiciones” y “transferencia de poder al visitante” que pueden confluir en el término *vinculación* como una labor intrínseca de la figura curatorial que debe asumirse como responsabilidad desde los primeros pasos del proceso constructivo de las exposiciones para concluir en un discurso

definido y estructurado con base directa en el reconocimiento del visitante como un individuo activo capaz de interpretar si se le ofrecen las herramientas adecuadas para hacerlo.

Las estrategias de comunicación deben centrarse en la idea de vinculación con el público quienes, al final, son su razón de ser -se expone para que alguien lo vea-; las exhibiciones deben estar pensadas, diseñadas y materializadas por los curadores para invitar, poner en contacto, compartir, extender y sociabilizar las diversas interpretaciones del arte.

Vincular aparece en los diccionarios como sinónimo de ligar, conexionar, relacionar, asociar, unir y acercar, de supeditar el comportamiento de alguien a los de otra cosa. Es así que, para fines de esta investigación, se referirá al término como un equivalente del concepto de poner en contacto, de propiciar el diálogo, de entablar una relación de intercambio, por un lado con el museo que mediante de la curaduría de una exposición ofrece un nuevo conocimiento o una nueva perspectiva de reflexión al visitante quien, por otro lado, pondrá en juego su contexto para adquirir dicho conocimiento e interpretará la exposición.

Aunque hay quienes sostienen que la tarea del curador de arte no incluye los procesos educativos y pedagógicos, desde la óptica discursiva el museo debe estructurar la exposición pensando en su audiencia. Partiendo de que el proceso curatorial culmina con un discurso que presenta la exposición al colocarse a primera vista en las salas, esto significa que su intencionalidad comunicativa es inherente y que, inevitablemente, está dirigido al visitante, por lo tanto, debería considerarlo y conocerlo bien para vincularlo desde los primeros momentos de la creación de una exposición.

En este sentido y desde la perspectiva de la comunicación, la vinculación en un museo se comprende como un acto de *enlace* con el público.

1.2.3 Público

Tal es la diversidad de expresiones artísticas en la era actual como tipos de espectadores que visitan los museos de arte contemporáneo. Por ello, es necesario considerar al público como algo heterogéneo imposible de generalizar más que por su condición de visitante.

Debido a la individualidad de cada sujeto, las experiencias dentro del museo serán diametralmente distintas en función del contexto que rodea a cada persona; su educación, sus experiencias, sus intereses, sus ideales y hasta su estado de ánimo influyen en la experiencia que genera al ponerse en contacto con una obra de arte. Su búsqueda de interpretación siempre se verá determinada por estos factores.

Esto hace imperativo entender que el público de un museo está compuesto por múltiples sujetos que interactúan con lo que reciben, lo piensan, lo relacionan, lo reflexionan y lo significan con base en su vida misma. De ahí que las interpretaciones de piezas tan abiertas como suelen ser las contemporáneas sean muy numerosas y diversas: “en el arte las experiencias son impredecibles, son contingentes a causa de algún estado anterior de la mente: la misma obra no afecta del mismo modo a diferentes personas o incluso a la misma persona del mismo modo en diferentes ocasiones.” (Danto, 2010: 204) Sin embargo, no son infinitas, pues siempre existe un código en la obra misma que, en función de la intencionalidad del autor, cierra la posibilidad de significados y los limita bajo ciertos parámetros; y justamente son estos códigos los que cada vez son más complejos de identificar por el sujeto espectador y, por lo tanto, más difícil es generar una interpretación.

Es preciso decir que aun cuando todas las interpretaciones son válidas con respecto a la experiencia artística que generan, no todas son correctas con respecto a la intención inherente de la obra planteada por el artista. Por ello es necesario que exista una dirección que guíe la experiencia artística del espectador hacia una interpretación válida y correcta.

Tal pretensión requiere un diálogo entre la obra y quien la presencia. Como todo diálogo, éste no puede entablarse si alguna de las partes no muestra interés. El primer obstáculo posible puede ser que la obra posee un código tan cerrado que no puede ser encontrado el punto que detonará el diálogo, o bien, que no existe el interés en el público por acercarse a ella para descubrir una interpretación.

Esta actitud en el público se ha generalizado como un síntoma que indica que algo no va bien en el sistema de las artes actual. Hoy en día, es común observar que los visitantes de estos recintos manifiestan desinterés, negación e indiferencia ya que argumentan que las piezas no les llaman la atención porque “no las entienden”. Y probablemente, en varios casos, no sea

que las piezas en sí mismas no despierten curiosidad, sino que las formas en que están exhibiéndose no generan interés en el espectador para reflexionar y pensar sobre ellas.

Como se ha recalcado hasta el momento, es crucial que el museo mediante su aparato curatorial diseñe y estructure discursos que despierten el interés en los visitantes lo cual sólo se logrará si el curador conoce bien al público del museo.

En este sentido, de acuerdo con las sesiones de capacitación que los curadores y el equipo de Enlace Educativo del MUAC con los prestadores de servicio social, el museo identifica dos tipos de públicos visitantes principalmente: el público general, conformado mayoritariamente por universitarios (casi el 40% del público total según lo comentado durante estas sesiones) y personas cuya visita no está motivada necesariamente por el interés en las exposiciones; y el público especializado, una minoría cuyas motivaciones de visita son muy claras puesto que conocen y están involucrados en el arte contemporáneo y sostienen un interés genuino y especial en las exposiciones que se presentan en el museo.

Con este repaso por las posturas conceptuales bajo las cuales se inscribe este proyecto de investigación en el panorama actual del arte ubicamos teórica y temporalmente varios elementos del circuito del arte sobre los que las transformaciones de la era contemporánea han tenido un impacto significativo. El propio objeto de arte ha cambiado tanto que hoy en día los espacios de exhibición han tenido que adaptarse a sus exigencias, ello ha hecho necesaria la aparición de museos especializados en este tipo de expresiones en donde se realizan profundas investigaciones que permitan estructurar mensajes expositivos que contextualicen y expliquen claramente el contenido artístico a todos los tipos de público que visitan los museos. En el proceso, destaca la figura del curador de arte quien es el encargado de construir dichos mensajes y exponer un discurso que tenderá un puente entre los públicos y el arte.

Con esta base teórica, se partirá al análisis particular la exposición *Azul de Prusia* en el contexto del MUAC en donde podrán apreciarse estas transformaciones y exigencias del arte actual.

CAPÍTULO 2

2.1 El MUAC y *Azul de Prusia*

En el segundo capítulo, se explorará descriptivamente el *ethos* del MUAC como institución de resguardo del arte y como espacio de construcción de conocimientos en función de su condición universitaria. Se centrará la atención en la relación entre el *ser* y el *deber ser* que el propio museo ha hecho manifiesta desde sus inicios en palabras de sus fundadores así como de sus miembros actuales. Y con esa base explicativa se dará paso a la descripción del objeto de investigación en cuestión: la exposición *Azul de Prusia* para entenderla en términos discursivos inserta en el contexto del museo.

2.1.1 El Museo Universitario Arte Contemporáneo

Directorio actual del MUAC:

- Graciela de la Torre- **Directora General de Artes Visuales / MUAC**
- Cuauhtémoc Medina- **Curador en Jefe**
- Julia Molinar- **Subdirección de Conservación y Registro**
- Joel Aguilar- **Subdirección de Exhibición**
- Carmen Ruíz- **Subdirección de Comunicación**
- Gabriela Fong- **Subdirección de Vinculación**
- Luis Vargas- **Subdirección de Programas Públicos**

 directorio		
Graciela de la Torre <i>Directora General de Artes Visuales / MUAC</i>	Julia Molinar <i>Subdirección de Conservación y Registro</i>	Luis Vargas <i>Subdirección de Programas Públicos</i>
Cuauhtémoc Medina <i>Curador en Jefe</i>	Joel Aguilar <i>Subdirección de Exhibición</i>	Gabriela Fong <i>Subdirección de Vinculación</i>
	Carmen Ruíz <i>Subdirección de Comunicación</i>	

El Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC) abrió sus puertas al público en noviembre del 2008 en un complejo arquitectónico diseñado específicamente para las funciones de este proyecto museístico por el reconocido arquitecto mexicano Teodoro González de León en el corazón del Centro Cultural Universitario de la UNAM con un programa de exposiciones temporales que abarcarían aquellas expresiones artísticas a partir de 1960 hasta la fecha.

El MUAC se autodefine como un espacio “poseedor de la primera colección pública de arte actual de nuestro país, este Museo ha sentado un nuevo paradigma para la creación artística, la construcción de conocimiento y el aprendizaje significativo de sus públicos, siempre en un marco de debate, experimentación y crítica, donde el eje de la acción museística es el individuo.” (*Acerca del MUAC*, recuperado de: <http://www.muac.unam.mx/#acerca-del-muac>, 2016)

En el manifiesto del *ethos* del museo, además de su función como escaparate del arte contemporáneo, se destaca la labor educativa y la misión académica de la institución, como ya lo apuntaba la directora de la Coordinación de Difusión Cultural de la UNAM, María Teresa Uriarte: “Lo que queremos es convertir [a los museos] en instrumentos académicos que funcionen de manera más directa para la comunidad estudiantil.” (Amador, 2012: <http://bit.ly/2dpZWc0>)

A partir de ello, se puede aseverar que la UNAM tiene una concepción clara y generalizada de todos sus espacios museísticos como “lugares de exposición y espacios de reflexión, encuentro e investigación.” (Amador, 2012: <http://bit.ly/2dpZWc0>)

El vínculo con lo académico y lo educativo aparece siempre como una constante en la misión de todos los espacios de exhibición de la UNAM al pretender la búsqueda de la construcción de conocimientos en diferentes niveles intelectuales. Sin embargo, la coordinadora advierte una deficiencia en el aprovechamiento del potencial educativo de estos espacios que bien se vislumbra como una de las causas que de la falta de claridad en la relación del MUAC con su público como apunta Uriarte: “pienso que en México, en general, están siendo desaprovechados estos recintos como un lugar donde el niño, el joven, el visitante tiene

posibilidad de dialogar con un cuadro, una escultura, una obra científica...” (Amador, 2012: <http://bit.ly/2dpZWc0>)

Los espacios expositivos tratan de proponer la exploración de nuevas formas de pensamiento innovador “y modos inéditos de comunicar temas no sólo culturales, sino también ambientales, políticos y sociales” (Amador, 2012: <http://bit.ly/2dpZWc0>) que los artistas han desarrollado, según palabras de la actual directora del MUAC, Graciela de la Torre. En el caso particular del MUAC, el museo construye sus exposiciones con la intención de ir más allá de sólo mostrar las creaciones artísticas de nuestro tiempo pues intenta explicar el sentido que vive en el objeto artístico y que lo hace trascender en el horizonte de la creación actual.

Todos los recintos museísticos de la UNAM mantienen su centro gravitacional en la condición universitaria y su misión queda claramente comprometida con la educación. Tales funciones se estructuran bajo los ideales de *vinculación*, producción de conocimiento, experiencia significativa y aprendizaje.

Si bien, muchos de los museos de la Universidad han ido reformando y adaptando los quehaceres con el paso del tiempo en función de las necesidades de cada línea discursiva, el MUAC surge bajo el panorama de la *interactividad*, del *diálogo* y la *reflexión*. Siguiendo con los planteamientos de Graciela de la Torre, el MUAC se autoadjudica la labor de integrar las formas de expresión del arte actual a la visión cultural de las personas al ser “un museo creado *ex profeso* para el arte contemporáneo en México que cuenta con la primera colección pública razonada” (Amador, 2012: <http://bit.ly/2dpZWc0>) lista para ser expuesta y explicada al ‘gran público’ y a toda la comunidad universitaria. Sin embargo, eso no significa que esté lista para ser interpretada por todos los tipos de públicos.

Por otro lado, el MUAC está contenido en un impresionante y vanguardista edificio que, desde antes de entrar en él, ya anuncia al público un cambio en su percepción usual de un museo. Acostumbrados a viejos y majestuosos edificios que asemejan palacios o iglesias como el Museo del Palacio de Bellas Artes o el Museo Nacional de Arte, los usuarios del MUAC quedan deslumbrados por una novedosa construcción arquitectónica:

El MUAC es un edificio que proyecta una sensación de transparencia. Sus muros son de concreto blanco y liso, con ventanales en talud. Su planta es circular y está resuelta en dos niveles: uno que se encuentra al nivel de la plaza, donde están las salas de exhibición, y otra subterránea, destinada para los demás servicios (la cafetería, el auditorio y bodegas. (López Zambrano, 2011: <http://bit.ly/2cSKir6>)

Se trata de catorce salas que componen el espacio de exhibición. Cada sala es diferente a las otras en altura y área y éstas pueden ser modificadas a discreción según las necesidades físicas de las piezas que se monten dentro, dichas salas se comunican entre sí por largos y grises pasillos. Según el arquitecto Teodoro González de León, diseñador este espacio, “el arte contemporáneo y sus artistas han cambiado los edificios” (McMasters, 2006: <http://bit.ly/2czvA5r>) por ello, al serle encargado el proyecto del MUAC, se enfocó en construir un edificio que se distinguiera de los otros y que fuera capaz de albergar las casi infinitas posibilidades del arte.

En el interior del recinto, la luz es un elemento fundamental que llega a las salas y corredores a través de los grandes ventanales que unen el interior con el exterior desvaneciendo los límites entre el *afuera* y el *adentro* dando la sensación de estar en una caja de cristal y modificando la relación con el espectador con el espacio desde antes de entrar propiamente al recinto.

José Luis Barrios, historiador del arte, académico, escritor y quien fuera curador académico del MUAC en sus inicios, cuestiona al respecto de la arquitectura del museo “¿Qué significa un emplazamiento de esas dimensiones en un espacio universitario, y cómo se plantea en términos de una geopolítica?” (Barrios, 2008: <http://bit.ly/2d6GfFE>) La pregunta es puntal y acertada pues, a juzgar por las condiciones que hasta ahora dominan la manera de presentarse del museo, éste ha vuelto a la idea del museo como *templo* en el que las piezas de arte se muestran soberbias y divinizadas. Como edificio, el MUAC sugiere una monumentalidad apabullante en tamaño, un recinto deslumbrante a la luz del sol que se refleja en sus forros de cristal, una imponente pieza arquitectónica que bien podría relacionarse con la imposición de una conceptualización del arte actual que beneficia un

sistema ideológico en el que arte sigue estando en una esfera elevada a la que sólo las minorías privilegiadas (social, económica e intelectualmente) tienen acceso.

Pero más allá de sus condiciones físicas, en la definición del museo sobre sí mismo se dice que:

Preserva, comunica y difunde el arte contemporáneo, entendiéndose como un espacio complejo del saber donde se producen experiencias sensibles, afectivas y de conocimiento, que permiten a sus públicos relacionarse reflexiva y vitalmente, a partir de sus propios intereses y condiciones socioculturales. (*Acerca del MUAC*, recuperado de <http://www.muac.unam.mx/#acerca-del-muac>, 2016)

Es importante retomar estos planteamientos para observar cómo se muestra el museo hacia las personas y cabe cuestionarse si las ideas iniciales que los curadores y fundadores de la institución expusieron en su momento de origen siguen vigentes luego de varios años sobre la marcha.

La visión del MUAC de sí mismo y su pretensión como institución queda asentada de la siguiente manera:

El MUAC es vitrina de la cultura contemporánea, agente de los circuitos artísticos globales y participante de las redes intelectuales de la UNAM. Aspira a ser plataforma de emoción estética, media de diversidad social y complejidad cultural, y fuente de excitación intelectual. (*Acerca del MUAC*, recuperado de: <http://www.muac.unam.mx/#acerca-del-muac>, 2016)

Es decir, más allá de ser un escaparate del arte contemporáneo en México, su compromiso con la academia se levanta y sostiene en un importante primer plano, por lo que sus funciones educativas y de vinculación adquieren una importancia capital en lo discursivo. No obstante, después de ocho años, en la práctica es posible que estos propósitos todavía no alcancen su meta ideal pues los visitantes siguen manifestando insatisfacción, confusión y, por consiguiente, renuencia a involucrarse con las exposiciones y piezas de arte que aquí se albergan.

En relación con sus contenidos, el MUAC afirma que dará cabida y exposición a:

Proyectos artísticos que ofrecen una intervención crítica sobre lo inmediato; exhibiciones individuales de creadores clave del siglo XXI; investigaciones específicas en relación a la historia del diseño gráfico urbano, el videoarte y el ensayo filmico. Daremos cabida a la experimentación sonora, al mismo tiempo que daremos también su sitio a muestras en torno a la difícil aventura de producir pintura contemporánea. (*Acerca del MUAC*, recuperado de: <http://www.muac.unam.mx/#acerca-del-muac>, 2016)

En primera instancia parece relevante destacar que las infinitas posibilidades que surgen en el arte contemporáneo implican un reto para las instituciones de exhibición al definir los límites de lo que conservan y exponen. El MUAC intenta dibujar un límite de acción distinguible sobre el tipo de piezas con las que trabaja.

Por otro lado, con respecto a su audiencia según su carta de presentación manifiesta en la página web del museo, el programa de exposiciones del MUAC “busca atender, en cada momento y tiempo, una variedad de gustos, relatos y versiones sobre qué es la cultura en nuestros días” (*Acerca del MUAC*, recuperado de: <http://www.muac.unam.mx/#acerca-del-muac>, 2016); tal sentencia indica que el museo mantiene la idea de un público segmentado cuyos intereses y actitudes varían infinitamente. Sin embargo, el curador en jefe actual, Cuauhtémoc Medina, ha expresado en varias ocasiones que las exposiciones se dirigen hacia dos tipos de público principalmente: el gran público (mayoritariamente conformado por los universitarios) y el público especializado que está familiarizado y conoce profundamente los temas del arte contemporáneo porque está interesado en cuestiones muy particulares y que acude al museo específicamente para ver una exposición. Pero ¿esta clasificación del público es suficiente?

El primer tipo de audiencia queda descrito por la voz institucional bajo la intención de que “el público, a veces poco acostumbrado a descubrir los secretos de estas manifestaciones, admire su surgimiento y desenvolvimiento.” (*Acerca del MUAC*, recuperado de: <http://www.muac.unam.mx/#acerca-del-muac>, 2016) Esto significa que el museo identifica y reconoce un segmento de público ajeno al arte que ahí se exhibe. Este tipo de público puede o no tener motivaciones para asistir al museo, puede o no tener interés en el arte, puede

o no conocer del tema pero está ahí y es labor del museo procurarlo, invitarlo a participar, tiene que encontrar puntos de interés –y si no los hay, generarlos- mediante mensajes concretos que logren vincularlo con el arte pues los compromisos y acciones comunicativas por parte del área curatorial o, en su defecto del Departamento Educativo, deben ser prioridad en todo momento.

En otra línea, aunque la relación con la Universidad es evidente en la ontología del MUAC, desde el principio se reconoció que el museo “no puede reproducir estrictamente la estructura de la academia, en el sentido de que no puede limitar el propio trabajo del museo a la dinámica del puro discurso académico institucionalizado” (Barrios, 2008: <http://bit.ly/2d6GfFE>) y, en ideal, el conocimiento que ofrece el MUAC debería estar planteado para expandir los horizontes intelectuales sobre la cultura contemporánea de los universitarios. Por ello, como institución debería encontrar el equilibrio entre las exigencias de la misma Universidad, los poderes económicos y políticos, y los valores y planteamientos artísticos.

En palabras de Cuauhtémoc Medina: “Los académicos como gremio no podemos interferir en el museo [...] requiere de una mediación, que es la *curaduría* de la institución” (Barrios, 2008: <http://bit.ly/2d6GfFE>), es decir, la responsabilidad de la difusión de arte debería delegarse al aparato de investigadores y especialistas del museo quienes deben tratar de ser lo más neutrales posible en cuanto a intereses que están más allá del arte y que, sin embargo, lo influyen.

Sobre esta idea, José Luis Barrios demanda que “entre la curaduría y la producción académica se genere el espacio de investigación y producción de conocimiento” (Barrios, 2008: <http://bit.ly/2d6GfFE>) como actividades complementarias en la formación de los universitarios. Si bien, este conocimiento no igualará al académico, sí aparece en el museo a través de discursos curatoriales basados en procesos de mediación que, idealmente, ofrecen al público menos especializado la posibilidad de vincularse con el arte contemporáneo de manera orgánica y natural para aprehender el conocimiento y sumarlo a su cúmulo de cultura.

Para ello, los curadores del museo deberían diseñar estrategias de comunicación que hagan asequible la información para cualquier tipo de público ‘no preparado’ y que así, como agrega Guillermo Santamarina, artista contemporáneo, curador y estudioso del arte, “más que un museo de arte contemporáneo será un museo de actualidad” (Barrios, 2008: <http://bit.ly/2d6GfFE>) y un lugar de construcción de sentido acerca del tiempo presente para todo aquel que lo viste sin importar su grado social o educativo, siempre y cuando esté dispuesto a generar una experiencia significativa.

2.1.1.1 El ser y deber ser del MUAC

El MUAC debe su origen a la inquietud de la investigación académica universitaria por estructurar un discurso ordenado y significativo de la actualidad del arte. De acuerdo con las afirmaciones de Cuauhtémoc Medina, su cometido principal es “crear una serie de desplazamientos institucionales, curatoriales y de compromiso a largo plazo en torno al arte contemporáneo.” (Barrios, 2008: <http://bit.ly/2d6GfFE>) Con ello, se pretende dar un nuevo sentido a la operación institucional de los museos públicos que, hasta entonces, se enfocaban en el arte tradicional. La UNAM, como la institución educativa más importante del país, “prácticamente la segunda secretaría de cultura en México [...] un contrapoder cultural” (Barrios, 2008: <http://bit.ly/2d6GfFE>) consideró necesario ocuparse del contexto actual del arte bajo los presupuestos de la institucionalidad pública y de la academia.

En un interesante diálogo publicado en la *Revista de la Universidad de México* (Barrios, 2008: <http://bit.ly/2d6GfFE>) en donde el investigador Cuauhtémoc Medina, quien actualmente es el curador en jefe del museo, conversa con los dos miembros iniciales del equipo curatorial del MUAC, José Luis Barrios y Guillermo Santamarina, se evidencian claramente las intenciones que este espacio tendría como contenedor de conocimiento sobre el arte contemporáneo así como de las razones que le dieron origen.

Por otro lado, según Olivier Debrouse, crítico, curador, historiador del arte, cineasta, novelista y uno de los fundadores de este recinto, el MUAC surge de “la necesidad de construir una historia del arte mexicano de los años de 1960 a 2000 cuya primera

manifestación consistió en la construcción de la exposición *La era de la discrepancia*, deliberadamente concebida como ‘un guion museográfico ideal para un inexistente museo de arte contemporáneo mexicano.’ (Debroise, 2008: 23)

El MUAC “pretende convertirse en foco principalísimo del quehacer artístico en México y América Latina” dice Sealtiel Alatraste, escritor, promotor cultural y antiguo coordinador de Difusión Cultural de la UNAM, en un artículo para la *Revista de la Universidad de México* al respecto de la apertura del museo (Alatraste, 2008: <http://bit.ly/2d6FVqf>). En el mismo texto, Alatraste reconoce que la Universidad tenía una responsabilidad de construir una colección de las características que conforman el catálogo del MUAC ya que gran parte de la producción de este tipo de arte ha estado inserta o se ha originado en el marco de la Máxima Casa de Estudios.

Al surgimiento del museo, el equipo curatorial fue encabezado por José Luis Barrios y Guillermo Santamarina para dirigir los dos centros medulares de este espacio: por un lado, Barrios como curador académico y, por el otro, Santamarina como curador artístico. Ambos fueron nombrados para ocupar estos puestos debido a sus trayectorias profesionales como curadores y estudiosos del arte, en el caso de Barrios, y como artistas y partícipes en la formación de una nueva conceptualización artística, en el caso de Santamarina.

Para estos nombramientos de lo que sería el nuevo museo universitario fue crucial la colaboración que tuvieron ambos personajes al lado de Cuauhtémoc Medina y Olivier Debroise en la profunda investigación que se realizó para levantar la muestra titulada *La Era de la Discrepancia: Arte y cultura visual en México 1968-1997* que fue exhibida en el MUCA (Museo Universitario de Ciencias y Arte) en el año 2007 en donde se aglutinaban diversas manifestaciones artísticas creadas en México en un periodo crucial de cambios estéticos y conceptuales en el panorama del arte nacional y de movimientos sociales importantísimos en el país. La muestra estaba integrada por cientos de piezas de más de 300 artistas y representaba “una primera revisión histórica, académica y crítica de las búsquedas que, de modo disidente con los usos tradicionales del arte, se produjeron durante ese periodo que va del movimiento estudiantil de 1968 al levantamiento zapatista de 1994 y la crisis política y social de 1995” (Jiménez, Arturo, 2007: <http://bit.ly/2dq0b6U>) y que significó el parteaguas más importante para la creación del MUAC.

José Luis Barrios cuenta que “el proyecto del museo se inscribe en una suerte de lugar intermedio entre lo que sería una debilidad de política de Estado ante la visibilidad del arte contemporáneo” (Barrios, 2008: <http://bit.ly/2d6GfFE>) a lo que, además, habría que añadir los intereses privados relacionados con cuestiones políticas y económicas que no pueden evadirse en la administración de una institución de esta magnitud. El curador continúa con una afirmación que compromete al MUAC con el ámbito educativo y un tipo específico de público al que dirigirán sus esfuerzos: “El énfasis del nuevo museo estará en plantear qué significa lo contemporáneo en un espacio universitario” (Barrios, 2008: <http://bit.ly/2d6GfFE>) con lo cual el museo fija el público meta al que dará prioridad: los universitarios, al menos en teoría.

Barrios entiende al museo como “un espacio de producción de conocimiento, algo que se desprende de la condición fundamental del quehacer universitario” (Barrios, 2008: <http://bit.ly/2d6GfFE>) con lo cual se confirma su responsabilidad como vínculo entre el arte y el público, como un facilitador de la interpretación y la comprensión.

Desde tal perspectiva, el compromiso con la vinculación y las funciones educativas parece constituirse como el *ser y deber ser* del MUAC. Hasta aquí, los curadores reconocen su misión con el entendimiento pero también advierten con prudencia que el límite de sus esfuerzos estará donde comience el libre pensamiento del espectador quien al final tendrá siempre la última palabra sobre su disposición a involucrarse con el museo y llevarse un aprendizaje valioso de su visita o no. Cabe preguntarse si esta prudencia no está convirtiéndose en alejamiento o indiferencia por parte de los curadores quienes siguen estructurando discursos que no se dirigen a nadie en particular, sino que solamente cumplen con exponer la línea bajo la que trabajaron la exposición y no se preocupan por generar puntos de encuentro en el texto que ofrezcan herramientas suficientes para interpretar.

Siguiendo a Santamarina, los museos como el MUAC sostienen la responsabilidad de vinculación porque “son los que efectivamente legitiman ciertos discursos, cierta obra y a ciertos artistas” (Barrios, 2008: <http://bit.ly/2d6GfFE>) siendo éstos las instancias mediadoras por excelencia y por atribución pública para entrar en contacto con la esfera del arte. La finalidad principal es encontrar puntos en común en el discurso que ayuden a detonar un diálogo para lograr que el público dé sentido a lo que ve a través de “una gama de procesos

de subjetividad y de microacción en el espacio” de acuerdo con José Luis Barrios (2008: <http://bit.ly/2d6GfFE>).

Entendido desde esta perspectiva, el museo se convierte en un estadio abierto para el diálogo, Barrios aduce al respecto:

Estamos obligados a dialogar con el ‘exterior’, primero porque ésa es la función pública del museo; segundo, porque al ser contemporáneo debe tener, por principio, la capacidad de dialogar con la comunidad artística y con los distintos actores que están fuera del circuito académico. (Barrios, 2008: <http://bit.ly/2d6GfFE>)

Ya que sus contenidos deben establecer vínculos y producir consecuencias de algún tipo sobre el público, desde los más especializados hasta los menos informados.

La cuestión es si hoy por hoy, luego de 8 años, los curadores todavía visualizan esta responsabilidad del museo con la educación y tienen claro que los visitantes pueden o no tener el suficiente interés o conocimiento para interpretar las obras.

“Tenemos la tarea de atraer a un público plural, muy plural, y vasto; correctamente, a públicos que tienen distintos intereses en torno a sus nociones de ‘museo de arte contemporáneo’” expone Santamarina donde la población universitaria será muy importante, “no sólo en su recepción, sino en su respuesta crítica y sus demandas”, y sin olvidar al otro tipo de público “que sigue al arte contemporáneo en escala internacional, que va a las ferias, que visita regularmente a los museos celeberrimos, que no falta a las citas mundiales del género” (Barrios, 2008: <http://bit.ly/2d6GfFE>), es decir, el público especializado que también es importante; así mismo, el museo debería también comprometerse a nunca dejar de invitar a los nichos de público que no son usuales para estos temas los que se muestran “notablemente indiferentes e ignorantes” pero que poco a poco pueden vincularse al arte contemporáneo mediante las estrategias más hábiles que el museo ponga en marcha.

El MUAC define así sus puntos focales de atención a quienes debería dirigir sus estrategias de comunicación en cada exposición a través del aparato curatorial.

Siguiendo la discusión de Medina, Barrios y Santamarina, los objetivos del MUAC se encaminan hacia satisfacer “la necesidad de producir visibilidad y la necesidad de producir conocimiento como una relación estrictamente de flujos que pretende garantizar al menos tres cosas: la producción de presencia del arte, el momento crítico de esa presencia en el contexto del arte contemporáneo y el espacio de experiencia como producción de conocimiento.” (Barrios, 2008: <http://bit.ly/2d6GfFE>)

Por un lado, es evidente que la misión fundamental del MUAC es dar a conocer las nuevas formas de existencia del arte en el contexto contemporáneo con la finalidad de construir un discurso que sirva como documento histórico y reflejo de un panorama social. Pero, por otro lado, igual de importante es también su función educadora que se desprende de la pretensión de contribuir a la producción conocimiento.

La directora del museo, Graciela de la Torre y, además, directora general de Artes Visuales en la Universidad, en vísperas de la apertura del MUAC señaló que el museo “va a sentar un nuevo paradigma en el hacer de la cultura y en el hacer de los museos [...] la Universidad está aportando un nuevo modelos de gestión museística” (Amador, 2008: <http://bit.ly/2dpZWc0>) y con ello, resaltó los ejes principales que este supuesto modelo en el que la educación aparece como fundamental: “Conocimiento, aprendizaje, experiencia y pensamiento crítico” en donde el público universitario es prioridad.

De acuerdo con De la Torre, el MUAC “no fue concebido sólo como un lugar expositivo, como la mayoría de los museos, sino que brinda igual importancia al conocimiento y la educación. Para el MUAC se buscó crear un nuevo paradigma, ya que el paradigma del museo no sólo está en la arquitectura, está también en cómo dice las cosas y qué es lo que hace.” (López Zambrano, 2008: <http://bit.ly/2cSKir6>) No obstante, ¿todavía se mantiene ese ánimo en el MUAC actualmente? ¿En qué nivel del proceso de exhibición ha quedado esta responsabilidad?

En el primer momento del museo, queda claro que la integración de un departamento especializado en las funciones comunicativas que promuevan los propósitos antes mencionados, es crucial. En lo ideal, esta tarea debería ser cubierta por las labores curatoriales como el principal agente mediador entre la pieza artística y el visitante. Sin

embargo, los ánimos idealistas que dieron origen al programa de contenido del MUAC al llevarse a la práctica, quizás, resultaron diferentes. Con el paso del tiempo, tanto en el MUAC como en otros museos de arte contemporáneo, se reconoce que la labor curatorial es insuficiente para entablar un diálogo significativo y generar vínculos entre los objetos y las personas y que se necesita de nuevas instancias que logren los propósitos comunicativos.

A través de este recorrido por la génesis del MUAC se trata de repensar el quehacer educativo y el punto de encuentro con las personas donde “al archivo debe generar una práctica viva e interactiva de complemento con el público.” (Barrios, 2008: <http://bit.ly/2d6GfFE>) Es decir, cada exposición debe dialogar con las personas a través de “un extenso programa de debates intelectuales, talleres artísticos y conciertos de música contemporánea en el marco de los programas académicos de aprendizaje e interpretación interdisciplinarios” (*Acerca del MUAC*, recuperado de: <http://www.muac.unam.mx/#acerca-del-muac>, 2016) que permitan al visitante ver al arte como más que una pieza montada en un gran salón frío, sino como una entidad viva a partir de la cual se pueden detonar *experiencias* interesantes.

No obstante, muchos de estos presupuestos que al principio del museo dieron sentido a una labor fundamentalmente educativa, hoy parecen difusos en la práctica diaria. Hablando desde la experiencia propia dentro del Departamento de Enlace Educativo, es claro que estos intereses continúan vigentes pues siguen poniéndose en marcha las estrategias existentes para generar vínculos con las personas; sin embargo, hay un serio desconocimiento del público, de sus motivaciones y expectativas y, como consecuencia, existe un distanciamiento, un estancamiento de propuestas, una indiferencia significativa del aparato curatorial y una falta de actualización de las herramientas de medición de los tipos de público las cuales se limitan a recopilar datos demográficos.

Cuauhtémoc Medina antes de ser el curador en jefe del museo afirmó que “hay una percepción que yo creo es equivocada de que el público de arte contemporáneo en México es muy minoritario. Cualquiera que tenga más de cuarenta años sabe que los públicos han aumentado de una manera muy radical. Aun así el incremento de espacio del MUAC abre la pregunta de quién va a acudir a este museo.” (Barrios, 2008: <http://bit.ly/2d6GfFE>) Una pregunta muy pertinente en los inicios del MUAC pero que, hoy en día, no se sabe si está

totalmente clara pues aún con la conciencia de que los públicos del museo son complejos y variables, se percibe que los esfuerzos curatoriales siguen circunscribiéndose a explicar las inquietudes del curador sin preocuparse demasiado por brindar los apoyos textuales necesarios a los visitantes. Ello sucede principalmente porque parece que los curadores no conocen bien a los diferentes públicos del museo lo que podría significar que, Cuauhtémoc Medina a la cabeza de este equipo, aún no ha establecido un vínculo significativo entre su área y el ‘gran público’ en beneficio del entendimiento y la comunicación.

2.2 Azul de Prusia

Azul Prusia fue una exposición presentada en el Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC) del 27 de agosto del 2016 al 12 de febrero del 2017 en las salas 7 y 8 del museo ubicado en el Centro Cultural Universitario de la UNAM al sur de la Ciudad de México en la que se muestra una selección de 46 obras pictóricas del artista mexicano Yishai Jusidman que abordan el tema del holocausto judío a partir de las manchas color azul de Prusia que quedaron en los campos de concentración como huellas imborrables en la memoria histórica de la humanidad.

Dicha exhibición fue pensada y curada por Cuauhtémoc Medina y Virginia Roy con la idea de visibilizar el horror de esta catástrofe desde la mirada particular del artista con el fin de despertar en la audiencia la reflexión sobre la humanidad mediante la memoria histórica. De acuerdo con Virginia Roy (Medina, 2016: 14), la finalidad es presentar “un ejercicio de capas que permite imaginar haciendo presente lo ausente.” Es decir, traer a la memoria un hecho que quedará marcado para siempre en la historia de la humanidad. Así mismo, en el campo del arte *Azul de Prusia* busca “una dialéctica que resignifica, a través del color, las diversidades de la representación, así como de la propia práctica pictórica” pues en una era poshistórica donde la pintura ha ido quedándose relegada en el panorama creativo, hoy adquiere una nueva significación y trascendencia como apunta en el texto *Fuga y Catástrofe*. (Medina, 2016:8)

Las obras expuestas, comenta Roy, “expresadas en diferentes tonalidades y gamas de un azul con un peso más que específico” (Medina, 2016: 14) proporcionan a la muestra una tonalidad no sólo de color, sino simbólica. El artista trabajó esta serie de obras con el pigmento Azul de Prusia, cuya historia se remonta a inicios del siglo XVIII cuando fue descubierto por Heinrich Diesbach, un químico alemán y fabricante de colores. Su bajo costo posicionó rápidamente al pigmento como el preferido entre los artistas de la época por lo que quedó ligado a este quehacer.

Sin embargo, la asociación del azul de Prusia con la historia de Alemania se sostiene sobre líneas más oscuras y trágicas: durante los siglos XVIII y XIX, el ejército prusiano coloreo sus uniformes con el pigmento proveniente del ferrocianuro. Y más tarde, quedó asociado directamente con el exterminio judío puesto que su composición química era muy similar a la del gas usado en las cámaras de los campos de concentración para acabar con miles de vidas cuyas manchas azules quedaron impregnadas en las paredes de dichos sitios: “Tales máculas han quedado hasta hoy como los residuos de una atrocidad” precisa Virginia Roy. (Medina, 2016: 9)

“Si bien, por una parte se puede asociar este color con el perfeccionamiento pictórico, después de Auschwitz se erige como paradigma de barbarie humana y de nuestros fracasos ético-políticos como sociedad” (Medina, 2016: 9) por lo que el color adquiere un simbolismo capital al hablar de este episodio en la historia y se consolida como el eje rector de la muestra de Yishai Jusidman.

Todas las piezas que integran la exhibición son pinturas. La mayoría de ellas hechas a partir de fotografías de los campos de concentración de diversos archivos o tomadas por el mismo autor.

“Las cualidades mismas del pigmento le permiten a Jusidman explotar una contraposición de significados. El tinte, de brillante saturación y transparencia, y que tendía a decolorarse con la luz, es famoso por su acción de veladura, esto es, su particular propensión para superponer capas finas de pintura” (Medina, 2016: 10) en donde el *Shoah*, como los hebreos reconocen el término *catástrofe* y lo asocian al holocausto, es un concepto latente y constante en toda su serie.

Si bien, el tema general del contenido de la obra de Jusidman es bien conocido, la tarea principal del aparato curatorial del MUAC fue estructurarlo en un discurso que permita resaltar el profundo sentimiento que acompaña la piezas y reforzar una memoria histórica universal en la que se ponga énfasis en el concepto de humanidad frente a los actos más dolorosos bajo una tesitura solemne y reflexiva.

La línea curatorial del museo decidió dirigir esta exposición hacia el gran público que lo visita. Es decir, a partir de una temática tan universal como este hecho histórico mediada por el apoyo curatorial, la exposición *Azul de Prusia* se pensó para ser recorrida por una amplia variedad de visitantes no necesariamente conocedores del arte contemporáneo, pero sí conscientes de nociones generales de la historia mundial.

Al construir la exposición y el discurso textual que la acompaña, los curadores apelan a la supuesta universalidad del conocimiento que existe sobre el holocausto. Ellos dan por sentado que los visitantes han tenido algún acercamiento con la temática, ya sea en las clases de historia mundial en la escuela o por exposición a la infinidad de materiales mediáticos y audiovisuales que existen al respecto hoy en día. Sin embargo, asumir que todos los visitantes del museo poseen este conocimiento, puede ser arriesgado.

Aunado a ello, los límites de la interpretación de algunas piezas artísticas pueden ser tan abiertos que requieren el apoyo y dirección del texto curatorial, el cual, si no está estructurado de manera clara y sencilla, puede producir confusión en los visitantes quienes pueden ser o no suficientemente sensibles para percibir el significado de las obras de Jusidman.

2.2.1 Museografía

A continuación se describirá sucintamente el recorrido de *Azul de Prusia* para tratar de entender mejor el presupuesto museográfico y curatorial y, posteriormente, poder abordar el discurso curatorial con que la exhibición se presentó.

El recorrido por la exposición de Yishai Jusidman se comenzó en la intersección entre las salas 7 y 8 del MUAC. Aunque luego de terminarlo se descubrió que realmente la exposición comenzaba desde el pasillo que da entrada a la sala 8 y que conduce a la salida; la confusión surgió debido a que el curso natural del museo requiere que se entre por uno de los pasillos

que al final desemboca en la mencionada intersección sobre todo si se llega después de visitar alguna exposición en las otras salas.

Al frente se encuentra el título de la exposición y las personas acceden al espacio de la exposición decidiendo si giran a la derecha o a la izquierda.

Si bien el recorrido no es forzoso, sí existe una lógica espacial que sugiere a los visitantes entrar por ahí y doblar a la izquierda hacia la sala 7 pues, dado que la salida del museo se encuentra hacia la derecha, se asumió que la sala 7 debe ser vista primero.



Foto 1 Entrada a la sala 7 y 8, tomada por Edlin Castro, septiembre 28, 2016.

Antes de ingresar se puede leer sobre la pared izquierda una advertencia que prohíbe tomar fotografías por petición del autor como muestra de respeto a los acontecimientos plasmados en sus trabajos. Esta advertencia puede predisponer al visitante a pensar en lo que verá como algo muy “grave” o “serio”, lo cual se alinea con los objetivos temáticos de comunicación y cumple la función de dictarle al visitante cómo actuar dentro de las salas.

Así mismo, en esta parte se encuentra el Folio de la exposición, un texto informativo que ahonda en ciertos aspectos de la muestra, del que se hablará más adelante.

Al entrar en la sala 7, se advierte que está dividida en dos por un muro falso al centro. En una primera estancia, se encuentran las pinturas de la exhibición sobriamente colgadas de las blancas paredes sin ningún otro recurso visual que las acompañe excepto la ficha técnica y una banca al centro con el fin de que las personas *contemplan* cada pieza.



Foto 2: "Azul de Prusia", Sala 7, tomada del sitio web del museo, 2016.

Del otro lado de la sala las condiciones en la disposición de las obras son las mismas. Hasta este punto se destaca la solemnidad del tema mediante el minimalismo de los recursos museográficos pues nada distrae la atención de las pinturas excepto el flujo de gente.

Al pasar a la sala 8 las puertas automáticas se abren para dejar ver una breve línea del tiempo que confirma la temática de la exposición: el holocausto. Más que contar hechos históricos, en ella se enumeran los métodos usados para los gaseamientos en los campos de exterminio por periodos y con ello se presenta un texto explicativo del autor en el que justifica las razones de su paleta de color y de la carga emocional en ella.



Foto 3, Al final de la Sala 8, tomada por Edlin Castro, septiembre 28, 2016

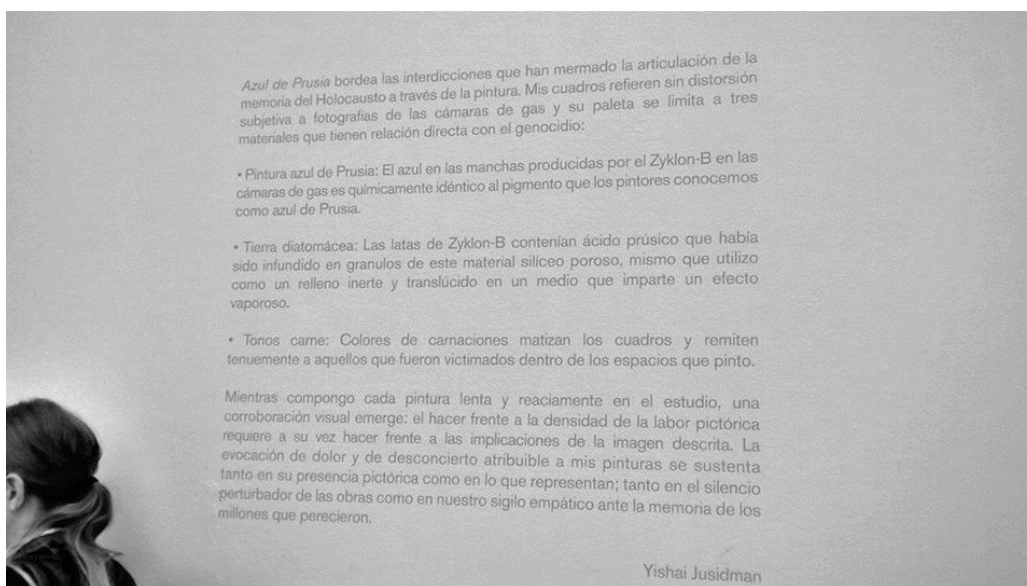


Foto 4, Al final de la Sala 8, tomada por Edlin Castro, septiembre 28, 2016

A continuación nuevamente se encuentran muros falsos que dividen la sala en varias partes en donde permanece la misma estética y sobriedad museográfica. Cada pieza se haya suficientemente separada de las demás como para ser contemplada en solitario. Los espacios entre las pinturas dan la sensación de que son pocas las piezas expuestas cuando en realidad son 46 lienzos distribuidos en las dos salas.

El tamaño de las pinturas en esta sala es mucho más variable, hay desde piezas muy pequeñas de entre 35 por 60 cm hasta algunas de gran formato de un metro de largo por 70cm de ancho que reclaman mayor atención del visitante.



Foto 5: "Azul de Prusia 5" tomada del sitio web del museo, 2016.



Foto 6 "Azul de Prusia 10" tomada del sitio web del museo, 2016.

Más adelante se disponen las obras más impresionantes visualmente puesto que utilizan una gama de azules mucho más concentrada y oscura y, al ser de mayor tamaño, ocupan más espacio y resaltan por encima de las demás.

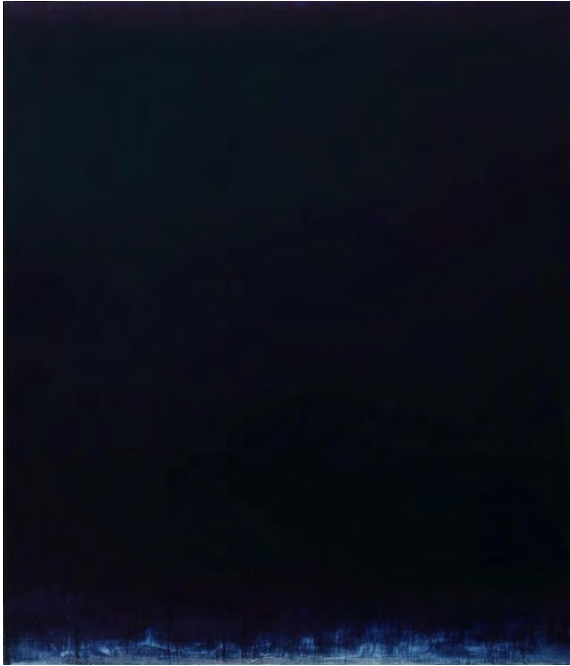


Foto 8 "Prussian Blue" tomada del sitio web del museo, 2016.

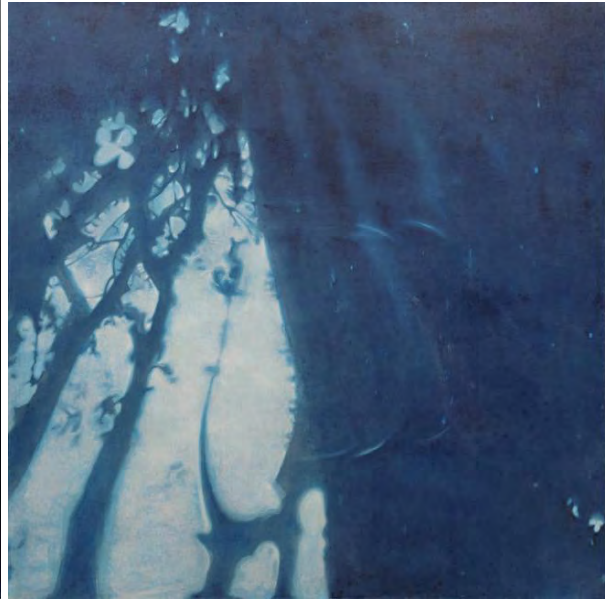


Foto 9 "Birkenau" tomada del sitio web del museo, 2016.



Foto 10: "Azul de Prusia 1" tomada del sitio web del museo, 2016.

El recorrido se culminó con una serie de pequeñas pinturas frente a las puertas de cristal de la salida (o entrada, en realidad) de la sala 8. Al salir se pudo apreciar que sobre el muro del lado izquierdo a la puerta se encuentra el discurso curatorial que será objeto de análisis en el

próximo capítulo sobre una gran placa blanca con letras grises y se descubrió que ahí era realmente el inicio de la exposición. También se observó que las personas habían realizado el mismo recorrido “al revés”, ello indica una planeación deficiente y poco clara de los flujos de circulación del recinto por parte del departamento museográfico.

Aquí se observó una gran cantidad de visitantes leyendo el texto curatorial y dando media vuelta para retirarse del museo.



Foto 11, Entrada de la Sala 8, tomada por Edlin Castro, septiembre 28, 2016.

Por último, fue pensado un Folio –un encuadernado con textos a propósito de la exposición– en el que se presentan un texto de la curadora Virginia Roy, una reflexión de José Luis Barrios acerca del estado de la pintura en el panorama artístico actual, una carta del autor Yishai Jusidman a propósito del montaje de una exposición similar de su trabajo en NYC, un texto de Andrew Weinstein que reflexiona sobre la producción artística relacionada con el holocausto y el catálogo de las obras expuestas como apoyo al visitante para interesarlo en descubrir más acerca de la exposición.

Como se mencionó anteriormente, uno de los folios se dispone en la intersección entre la sala 7 y 8 para ser consultado libremente, mientras que los demás pueden comprarse en la tienda del museo a un precio de \$300.00.

2.2.2 Curadores

El conocimiento sobre la trayectoria y logros más destacados en las carreras de los curadores se describe a continuación con el propósito de dibujar una idea más clara sobre los personajes que se encargan de la estructuración de las muestras en el MUAC.

La dupla curatorial que participó en el diseño de *Azul de Prusia* representa bien los valores intelectuales que persigue la institución al ser uno de ellos la cabeza del equipo de curadores que laboran ahí por lo que resulta interesante conocer su currículo brevemente para entender mejor su postura artística.

Cuauhtémoc Medina

(Ciudad de México, 1965)

Doctor en Historia y Teoría de Arte por la Universidad de Essex en la Gran Bretaña y Licenciado en Historia por la Universidad Autónoma de México. Es investigador del Instituto de Investigaciones Estéticas de Universidad Nacional Autónoma de México y Curador Asociado de Arte Latinoamericano en las Colecciones de la Galería Tate, en el Reino Unido. También es miembro de Teratoma A. C., un grupo independiente de críticos, curadores y antropólogos. (*Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM*. Recuperado de: <http://bit.ly/2d2aFa5>)

Virginia Roy

(Barcelona, 1981)

Ha sido coordinadora de exposiciones en la Fundación “la Caixa”. Curadora del Museo de Arte Carrillo Gil y el MUAC. Tiene intereses en proyectos de arte público y arte político e

iniciativas de construcción de espacio público y social. (Información recuperada de: <http://bit.ly/2cYExbs>)

2.2.3 Créditos de la exposición

Azul de Prusia (27 de agosto del 2016 al 12 de febrero del 2017) Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC), Salas 7 y 8. Artista Yishai Jusidman, (Ciudad de México, 1963)

- **Cuauhtémoc Medina** -Curador
- **Virginia Roy**- Curadora
- **Joel Aguilar**- Producción museográfica
- **Salvador Ávila Velazquillo**- Producción museográfica
- **Benedeta Monteverde**- Producción museográfica
- **Cecilia Pardo**- Producción museográfica
- **Pilar Ortega**- Programa pedagógico
- **Muna Cann**- Programa pedagógico
- **Ignacio Plá**- Programa pedagógico
- **Luis Vargas Santiago**- Programa pedagógico
- **Julia Molinar**- Coordinación de colecciones
- **Juan Cortés**- Coordinación de colecciones
- **Claudio Hernández**- Coordinación de colecciones
- **Elizabeth Herrera**- Coordinación de colecciones
- **Gabriela Fong**- Producción de fondos
- **María Teresa de la Concha**- Producción de fondos
- **Josefina Granados**- Producción de fondos
- **Alexandra Peeters**- Producción de fondos

2.2.4 Artista:

Yishai Jusidman

(Ciudad de México, 1963) mantiene una práctica estrechamente ligada a un amplio rango de inquietudes inherentes a la tradición pictórica, mismas que rearticula en nuevos marcos para

insertarlas en el entorno contemporáneo. Entre sus exposiciones de la última década destacan *Prussian Blue* (The Americas Society, Nueva York, 2013); *Pintura en obra* (Museo de Arte Moderno, Ciudad de México, 2009); *The Economist Shuffle* (Yvon Lambert, Nueva York, 2007); *Mutatis mutandis & Working Painters* (SMAK, Gante, Bélgica; MEIAC, Badajoz, España; Marco, Monterrey, 2002–2003). Su pintura ha sido seleccionada para importantes muestras internacionales, tales como SITE Santa Fe, 2014; la Biennale di Venezia, 2001; *Ultra Baroque: Aspects of Post Latin American Art* (MCASD, San Diego; SFMOMA, San Francisco; Walker Art Center, Mineápolis; MAM, Miami, 2000–2003) y ARS 01 (Kiasma, Helsinki, 2001). La obra de Jusidman ha estado presente en las grandes exposiciones panorámicas de arte contemporáneo mexicano que han itinerado internacionalmente, como *La era de la discrepancia: arte y cultura visual en México, 1968–1997* (MUCA C.U., Ciudad de México; MALBA, Buenos Aires; Pinacoteca do Estado de São Paulo, Sao Paulo, 2007–2008), *Eco: Arte contemporáneo de México* (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2005), *Soleils mexicains* (Petit Palais, París 2000). Su bibliografía incluye publicaciones como *Vitamin P: New Perspectives in Painting* (Phaidon Press, 2003) y *100 artistas latinoamericanos* (Exit Press, 2007). Sus exposiciones han sido comentadas en los más prestigiados medios especializados del arte contemporáneo. (Medina, 2016: 194)

Con este panorama del museo y la exposición *Azul de Prusia*, es pertinente enfocarse en el estudio en el discurso curatorial que la acompañó y en el que se manifiesta la temática de la muestra para averiguar de qué manera dirige la atención de los visitantes hacia una interpretación.

CAPÍTULO 3

3.1 *Azul de Prusia* como discurso

Ya sentados los presupuestos descriptivos del objeto de estudio e insertos en su contexto, el capítulo 3 se enfocará en averiguar si la estructura del discurso curatorial de la exposición *Azul de Prusia* (2016) del MUAC contiene los elementos discursivos necesarios para establecer un vínculo que detone la interpretación de los públicos programados para esta temporada del museo hacia los objetivos comunicativos temáticos de la exposición planteados por la curaduría.

Para ello, se analizará discursivamente el texto construido por los curadores de la muestra con base en la propuesta teórica de Teun Van Dijk planteada en *Estructuras y Funciones del Discurso* (2005) para analizar el significado del mencionado texto. Y posteriormente, se comparará su finalidad comunicativa con las apreciaciones de los visitantes de la exposición las cuales serán medidas a través de una encuesta de salida.

La herramienta de tipo cuantitativo permite identificar y explicar a los públicos con base en la experiencia que tuvieron con respecto a una determinada actividad, en este caso la visita al *Azul de Prusia*, parafraseando la definición del sitio especializado en métricas de públicos *Parametría* (*Parametría*, 2016, <http://bit.ly/2edtfzc>)

Como complemento y contraste, la estrategia cualitativa de análisis de discurso permitirá desmenuzar las macroestructuras semánticas del discurso para ayudar a identificar qué partes del contenido del mensaje construido por los curadores dificultan (o no) el establecimiento de un vínculo significativo con los visitantes.

Con esta revisión discursiva, se podrá ahondar en la construcción del mensaje para descubrir si en sus intenciones comunicativas subyace verdaderamente el ánimo de entablar un diálogo con los lectores o solamente se circunscriben a la mera exposición del tema.

Aunado a ello y para constatar el grado de efectividad comunicativa del discurso curatorial, se echará mano de un instrumento metodológico de tipo cuantitativo que permitirá conocer las apreciaciones generales de los visitantes en términos porcentuales para establecer

conexiones entre lo planteado por el aparato curatorial y el proceso de recepción de sus públicos.

A través de las encuestas que se aplicaron a los visitantes en la salida del MUAC se indagó acerca de su percepción general sobre la exposición y su contenido, así como su relación con el tema planteado, su interpretación y grado de interés, y su experiencia con base en la museografía y la curaduría. En el **Anexo 1** puede consultarse el cuestionario aplicado.

Y también, se aprovechará la herramienta metodológica de observación participante al momento de aplicar las encuestas, así como también se retomará la experiencia que se tuvo durante la estancia en el museo como prestadora de Servicio Social basada en esta misma herramienta de una manera meramente empírica pero que sustenta varios de los presupuestos que dieron origen las inquietudes que fundan este estudio.

La pertinencia de la metodología combinada entre herramientas cualitativas y herramientas cuantitativas responde a la complejidad de un estudio que se ciñe únicamente a una parte del proceso de comunicación, la del receptor. Las limitaciones para analizar solamente la parte correspondiente al emisor, al mensaje o al receptor, emitiría datos incompletos para construir un panorama sólido de la relación entre el museo de arte y la sociedad.

Esto se descubrió porque, en un principio, el estudio pretendía enfocarse solamente en el mensaje a través de herramientas de análisis de discurso y entrevistas en profundidad con los curadores para desvelar el significado del texto. No obstante, a medida que se fue ahondando en el análisis, se descubrió que tales instrumentos de análisis serían insuficientes pues no agotarían la problemática a estudiar y revelarían datos muy similares entre sí.

La limitada visión que ofrecía el concentrarse en el solo examen del discurso curatorial traería como resultado la revelación del significado del discurso, mismo que sería confirmado por los argumentos de los curadores al ser entrevistados. Esa información debía ser contrastada con el punto de vista de los visitantes para que la investigación rindiera frutos y la información se convirtiera en hallazgos.

Por esa razón se decidió adaptar un aparato metodológico combinado y diseñar una estrategia de análisis que tomara en cuenta tanto la parte del mensaje (en la que, por supuesto, subyace la huella directa del emisor que en este caso es el museo) como la parte de la recepción de

los visitantes que funcionaría como contraste para verdaderamente averiguar si la construcción del discurso curatorial de la exposición *Azul de Prusia* funciona como vínculo con la generación de interpretaciones por parte de las personas.

Así, al ser repetitivos los datos que se obtendrían del análisis del discurso y las entrevistas con los curadores, se optó por únicamente analizar el texto curatorial y, con ello, contrastar las apreciaciones de los visitantes que se obtendrían mediante la aplicación de encuestas de salida.

Dichas encuestas fueron diseñadas a partir de la propia experiencia dentro del museo como prestadora de servicio social en el año 2012 dentro del Departamento de Enlace Educativo, una instancia que, como su nombre lo indica “enlaza” al público visitante con las exposiciones a través de estrategias de mediación propuestas que funciona como el complemento comunicacional del museo ante las limitaciones educativas del área curatorial.

Durante el tiempo transcurrido ahí realizando la actividad de Enlace en varias ocasiones se encontraron visitantes cuya queja era que no entendían las exposiciones y que al leer los textos curatoriales quedaban igual o más confundidos. Sin embargo, en los meses que se trabajó en el museo, también fue posible notar que cada texto curatorial era una expresión muy particular bajo parámetros estilísticos muy personales que hacen a algunos textos más complejos de leer que otros para los públicos poco familiarizados a los modelos de exhibición del arte contemporáneo.

No obstante, se parte de la idea de que el discurso curatorial se propone por los curadores como una justificación de su trabajo, como una explicación de la exposición en general en la que se manifiestan las líneas temáticas que buscan comunicarse con el recorrido. Es, por tanto, un discurso dirigido directamente al público que sirve como guía para su interpretación pues le sugiere qué mirar y cómo mirarlo. Debido a eso, su función como vínculo es casi natural e, idealmente, debería ser en sí mismo una herramienta de mediación entre el arte y las personas.

En ese sentido, todas las observaciones dentro del museo sirvieron para identificar las categorías que podrían ser exploradas en la experiencia del público. Así mismo, el propio recorrido a través de la exposición en cuestión jugando ahora el papel de una visitante

promedio, afianzó las ideas para indagar en el proceso de recepción y con ello constatar cómo el significado planteado en la exposición llega al momento de la interpretación.

Con tal base en el estudio del discurso curatorial, se definieron las categorías que contribuirían a explicar la forma en que el texto se lee y es utilizado por los visitantes para generar un interpretación. De esta manera se estructuró un cuestionario de 18 de preguntas que indagan sobre la percepción general de la exposición, la museografía y la curaduría, los puntos de encuentro para la interpretación y, por supuesto, el discurso curatorial tal cual.

Dichas encuestas fueron aplicadas a los visitantes del MUAC que salían de la exposición *Azul de Prusia*. El primer obstáculo para ello fue que el museo prohíbe la aplicación de encuestas dentro de sus instalaciones por lo que se decidió abordar a las personas justo al momento que cruzaban las puertas de salida del recinto. Dado que a la par de *Azul de Prusia* también se presentaban otras exposiciones en las demás salas del museo, la dificultad principal fue abordar a las personas que realmente hubieran entrado a la muestra en cuestión.

En ningún momento de la planeación de esta investigación o de la selección de la herramienta se planteó la posibilidad de delimitar demográficamente el estudio puesto que eso habría cerrado infundadamente el panorama de investigación. Ya que la clasificación del público por el propio museo sólo lo divide entre el gran público y el especializado más allá de cualquier restricción demográfica, la presente investigación responde a esa misma categorización en la que cualquier persona que acuda al MUAC es un visitante capaz de generar una interpretación del arte expuesto.

El objetivo, entonces, fue encuestar a cualquier persona que hubiera recorrido *Azul de Prusia* como parte de una muestra representativa y científicamente válida para los fines que pretende este estudio.

Según datos obtenidos del propio personal del MUAC, en promedio se reciben 1000 visitantes diarios entre los días de la semana de miércoles a viernes (lunes y martes permanece cerrado) mientras que en sábados y domingo su número de visitas ronda los 5000 visitantes. Para esta investigación, se tomó como referencia el total de público del fin de semana puesto que es el más variado demográficamente y sirve mejor como muestra del

“público general” que el propio museo reconoce como objetivo. (Testimonio recuperado del personal de *Acceso* en la taquilla del MUAC)

Para obtener el número de cuestionarios que deberían aplicarse y funcionar como una muestra representativa se utilizó la siguiente fórmula matemática retomada del texto *Investigación de mercados y estrategia de marketing* de Laurentino Bello Acebrón (1996):

$$N = \frac{Z^2 n p q}{E^2 (n - 1) + Z^2 p q}$$

En donde:

N= Muestra representativa

Z = Nivel de confianza

n = universo

p = probabilidad a favor

q= probabilidad en contra

E = precisión de los resultados

Cuyos valores serán:

n = 3000 visitantes diarios en promedio

Z = 90% equivalente a 1.65 según datos obtenidos en el sitio especializado en herramientas de análisis cuantitativo *Feedback Networks* (<http://bit.ly/1oFWyWV>)

p = 50% equivalente a 0.5

q = 50% equivalente a 0.5

E = 10% equivalente a 0.1

Por lo tanto,

$$N = \frac{(1.65)^2 (5000) (0.5) (0.5)}{(0.1)^2 (5000 - 1) + (1.65)^2 (0.5)(0.5)}$$

$$N = \frac{(2.7)(5000)(0.25)}{(0.01)(4999) + (2.7)(0.25)}$$

$$N = \frac{3375}{(49.9) + (0.67)}$$

$$N = \frac{3375}{50.57}$$

$$N = 66.7$$

De manera que para tener una muestra representativa del universo de investigación se aplicaron 66 cuestionarios a los visitantes de *Azul de Prusia*.

Dichos instrumentos fueron aplicados el sábado 22 de octubre del 2016, día en el que hay más afluencia de personas en el museo y de mayor variedad de perfiles sociodemográficos ya que en los días entre semana, el flujo disminuye significativamente y, en su mayoría, sólo acuden estudiantes universitarios.

3.1.1 El texto curatorial

A continuación se transcribe el texto curatorial como unidad discursiva que se presentaba al inicio de la exposición para luego ser desmenuzado y analizado parte por parte. Así mismo, se muestra una imagen de cómo lucía a la entrada de la exhibición:

Hay colores cuyas implicaciones de orden histórico rebasan su potencial óptico y formal. Entre estos colores está el azul de Prusia. Inventado en Berlín hacia 1704 se convirtió en el tinte emblemático del ejército prusiano y fue uno de los primeros pigmentos artificiales incorporados a la pintura europea. El color también quedó ligado al exterminio de los judíos durante la Segunda Guerra Mundial: el pesticida empleado por los nazis en el genocidio, el Zyklon-B, dejó huella en paredes de

ciertas cámaras de gas cuando su compuesto letal se tradujo químicamente en residuos de azul de Prusia.

*Las relaciones y las tensiones entre color e historia, percepción y materialidad, imagen y pintura, son la materia de la serie que Yishai Jusidman ha dedicado al problema por demás espinoso de la visualidad del Holocausto, el evento que sitúa los límites de nuestra concepción de la política y la ética. El recurso a la pintura le permite sumergirnos en el laberinto de la memoria ahondando el aplastante silencio y presencia que contiene ese imaginario. (Medina, Cuauhtémoc y Virginia Roy, Texto curatorial presentado en la entrada de la exposición *Azul de Prusia*)*

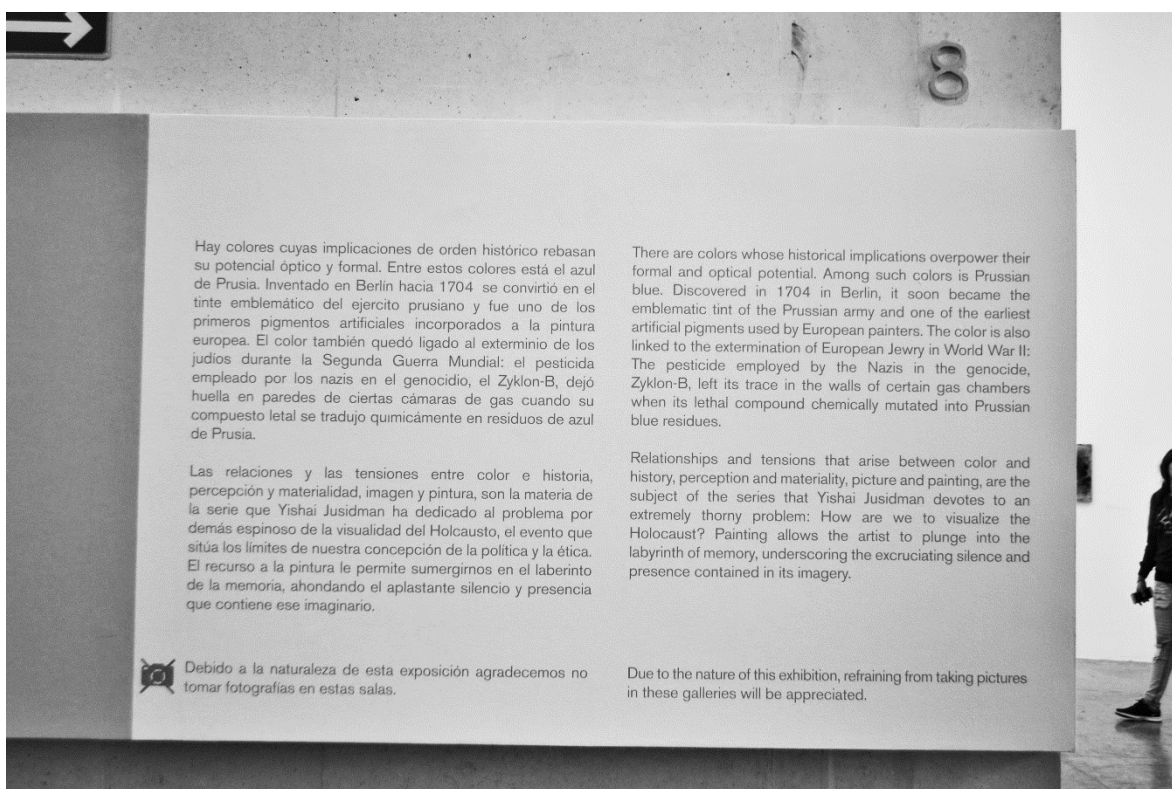


Foto 12, Discurso curatorial a la entrada de la Sala 8, por Edlin Castro, septiembre 28, 2016

3.1.1.1 Análisis del discurso curatorial

Con base en la teoría de las macroestructuras semánticas planteada por Teun Van Dijk en la serie de conferencias pronunciadas en el Departamento de Lingüística, de la Facultad de Humanidades, de la Universidad de Puerto Rico en abril de 1978 que dieron como resultado uno de los libros más citados al hablar de análisis del discurso *Estructuras y Funciones del*

Discurso (Van Dijk, 2005), se analizará el texto curatorial principal de *Azul de Prusia* para conocer el tema y su sentido global, y así poder contrastarlo con las apreciaciones del público recuperadas de las encuestas aplicadas.

Van Dijk sugiere que para resaltar el tema o “idea principal”, es decir, lo esencial del texto es necesaria la identificación de las macroestructuras semánticas las cuales son definidas por el autor como “la reconstrucción teórica de nociones como ‘tema’ o ‘asunto’ del discurso” (Van Dijk, 2005: 43)

Para ello, propone la utilización de las macrorreglas: supresión, generalización y construcción.

Supresión

“Dada una secuencia de proposiciones, se suprimen todas las que no sean presuposiciones de las proposiciones subsiguientes de la secuencia.” (Van Dijk, 2005: 48)

Hay colores cuyas implicaciones de orden histórico rebasan su potencial óptico y formal. Entre estos colores está el azul de Prusia. Inventado en Berlín hacia 1704 se convirtió en el tinte emblemático del ejército prusiano y fue uno de los primeros pigmentos artificiales incorporados a la pintura europea. El color también quedó ligado al exterminio de los judíos durante la Segunda Guerra Mundial: el pesticida empleado por los nazis en el genocidio, el Zyklon-B, dejó huella en paredes de ciertas cámaras de gas cuando su compuesto letal se tradujo químicamente en residuos de azul de Prusia.

Las relaciones y las tensiones entre color e historia, percepción y materialidad, imagen y pintura, son la materia de la serie que Yishai Jusidman ha dedicado al problema por demás espinoso de la visualidad del Holocausto, el evento que sitúa los límites de nuestra concepción de la política y la ética. El recurso a la pintura le permite sumergirnos en el laberinto de la memoria ahondando el aplastante silencio y presencia que contiene ese imaginario.

Generalización

“Dada una secuencia de proposiciones, se hace una proposición que contenga un concepto derivado de los conceptos de la secuencia de proposiciones, y la proposición así construida sustituye a la secuencia original.” (Van Dijk, 2005: 48)

El color puede ligarse a hechos históricos para explicitar la relación entre arte y memoria como vehículo de conciencia.

Construcción

“Dada una secuencia de proposiciones, se hace una proposición que denote el mismo hecho denotado por la totalidad de la secuencia de proposiciones, y se sustituye la secuencia original por la nueva proposición” a partir de las convenciones sociales que existen alrededor de las proposiciones y que permiten interpretar el texto en su totalidad. (Van Dijk, 2005: 48)

El color Azul de Prusia ligado históricamente al exterminio judío explicita la relación entre arte y memoria como vehículo de conciencia.

De esta manera, la macroproposición que organiza y engloba la esencia semántica del discurso sería

El color Azul de Prusia ligado históricamente al exterminio judío explicita la relación entre arte y memoria como vehículo de conciencia.

Pues en tal frase se manifiesta el significado que la exposición quiere transmitir a los visitantes dando por sentado que el exterminio judío durante la Segunda Guerra Mundial es un tema de conocimiento general que no necesita explicarse detalladamente para comprender la barbarie humana que implicó. En el discurso se asume que las personas conocen el hecho histórico y que lo reprueban; además, se asume que saben que el color en el arte pictórico puede contener significados más allá de la figuración.

A partir de ello se pueden establecer como categorías de análisis para empatar con la experiencia del público palabras clave como *tristeza, sufrimiento, melancolía, soledad* o

dolor y afines como conceptos eje para comunicar a través de las obras y el discurso curatorial que las acompaña.

3.1.2 La experiencia de los visitantes

Con base en la identificación de la macroestructura discursiva en torno a la cual la exposición *Azul de Prusia* es presentada, es posible revisar si la experiencia de los visitantes coincide con la idea propuesta por el museo.

Para ello se aplicaron 66 cuestionarios entre los asistentes de la exposición el sábado 22 de octubre de los cuales se obtuvieron los siguientes resultados.

Las edades fluctúan entre los 16 y los 50 años de edad –principalmente, entre los 18 y los 25- de los cuales fueron 38 mujeres y 26 hombres. Dichas encuestas indagan no sólo la comprensión o asimilación discursiva con el texto de *Azul de Prusia* sino también, la experiencia en general sobre la exposición.

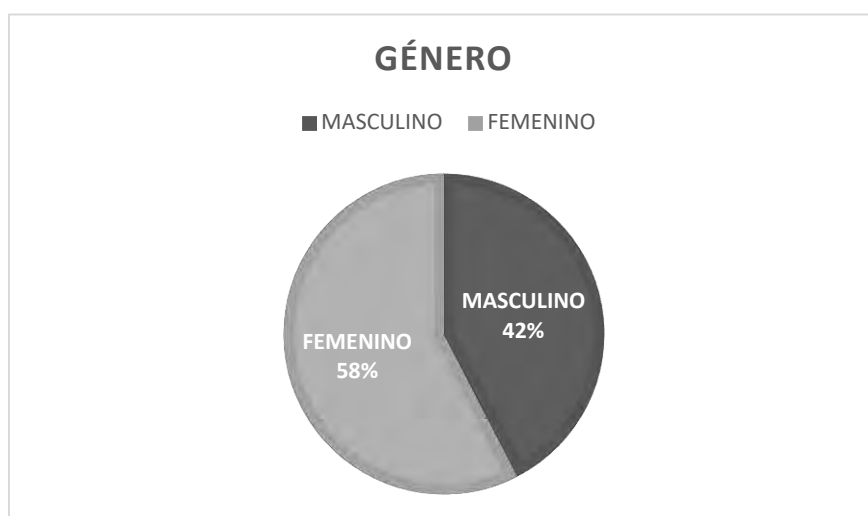


Figura 1

Como ya se mencionó, la delimitación sociodemográfica de la muestra de público a estudiar fue innecesaria ya que el interés de la investigación es identificar la experiencia de ese “gran público” al que supuestamente el MUAC dirige la mayor parte de sus exhibiciones. Es por ello que se acudió al recinto a aplicar los cuestionarios aleatoriamente con la finalidad de

encontrar percepciones generales que expliciten el tipo de relación que el discurso curatorial propicia con cualquier tipo de persona.

Como resultado se obtuvo un número muy equilibrado de género que demuestra que la percepción de los públicos con respecto a esta exposición no contiene ningún sesgo genérico por lo que se concluye que no existe restricción alguna para ser leída por hombres o mujeres.

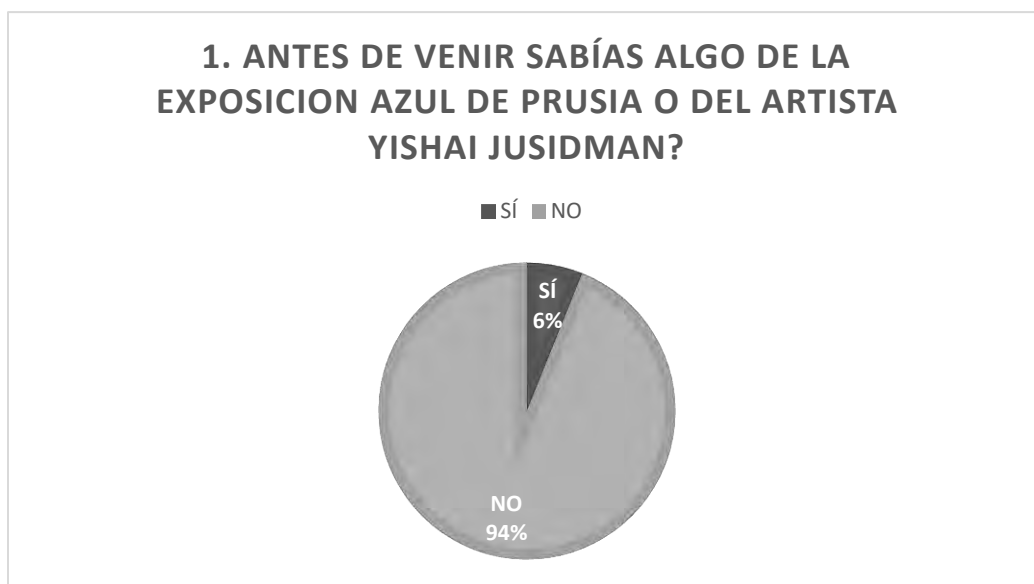


Figura 2

Lo primero que se planteó fue conocer si el público sabía algo sobre la exposición o el artista para vislumbrar su grado de predisposición con respecto al contenido.

Apenas un 6% de los encuestados conocía algo de la exposición previamente a ser visitada. Mientras que un 94% acudió sin saber nada de ella. Estos resultados bien pueden demostrar un grado de desinterés generalizado en la sociedad por las expresiones culturales y el arte en lo general, aunado a ello la dificultad que aparenta el arte contemporáneo para ser entendido, o bien por la falta de difusión del museo de su oferta artística, la mayoría de los visitantes del MUAC llegan a las exposiciones sin ningún apoyo informativo específico sobre los temas para enfrentarse a la obras artísticas.

La mayoría de las personas asistentes de museos de arte no están acostumbradas a informarse previamente a su visita. En muchas ocasiones, llegan al recinto sólo por coincidencia u

obligación o solamente por visitar el complejo arquitectónico como emblema turístico sin un ánimo verdadero por conocer lo que ahí se expone.

Si bien no es obligatorio poseer conocimiento específico de una exposición antes de visitarla, es recomendable hacerlo para desarrollar herramientas con las que se pueda construir una interpretación.

Estos resultados también corroboran la existencia de una idea generalizada del museo como “educador” y poseedor de conocimiento, donde las personas acuden a “aprender” cosas nuevas, por lo que contar con información previa a la visita no es “necesario” en tanto que aquí puedan encontrar conocimiento nuevo.



Figura 3

Al 98% de los encuestados, es decir, una mayoría absoluta, le gustó la exposición y sólo a un 2%, equivalente a un solo visitante dijo que la muestra le gustó “más o menos”. Nadie manifestó que la exposición no le hubiera gustado.

Con eso se deduce que la mayoría de las personas valoran positivamente su experiencia en *Azul de Prusia*. Esto sugiere que, en lo general, la exposición es efectiva, pues logra uno de los objetivos comunicativos principales: despertar una respuesta en los visitantes y generar una experiencia positiva respecto a este tipo de arte a pesar de la crudeza del tema que aborda.

No obstante, el hecho de que la exposición haya dejado una sensación positiva en los visitantes como el agrado no garantiza que se haya realizado una experiencia artística significativa o que hayan logrado interpretar y comprender el significado general de la muestra; para llegar a esto es necesario incitar a los visitantes a construir un sentido de lo que ven poniendo en práctica los conocimientos y los contextos que les pertenecen y contrastarlos con aquellos que ofrecen en la muestra a través de los materiales de apoyo donde el discurso curatorial es primordial.

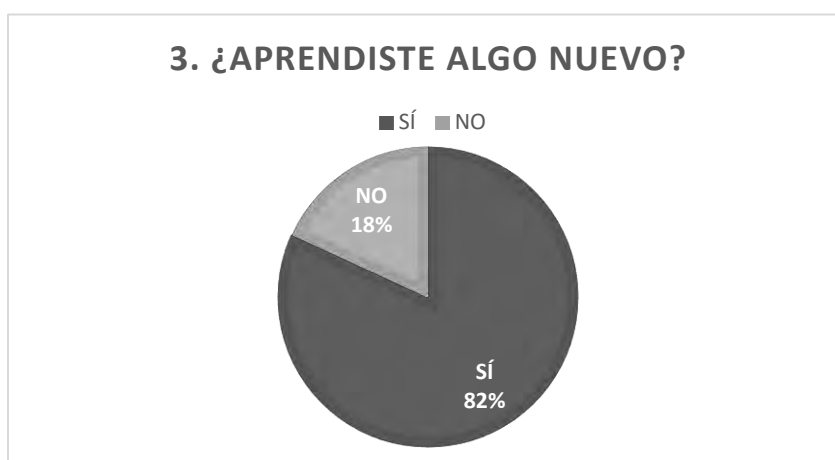


Figura 4

El 82% de los estudiantes afirma que aprendió algo durante su recorrido por *Azul de Prusia* por lo que se considera que recibieron una gratificación por su visita al llevarse algún nuevo conocimiento. Es probable que, además, el haber logrado aprender algo haya representado un factor determinante para concluir que su recorrido por *Azul de Prusia* les gustara.

Por el contrario, el 18% que expresa no haber aprendido nada nuevo puede que no haya recibido la motivación suficiente para tratar de aprehender algún conocimiento o, bien, porque lo planteado ya formaba parte de su conocimiento o porque su predisposición al hacer el recorrido no estaba encaminada a ello desde un inicio. Con base en la observación al momento de aplicar los cuestionarios, se pudo advertir que los encuestados que respondieron negativamente a esta pregunta eran los menos interesados, la mayoría de ellos eran los más jóvenes (16 años de edad) que venían en grupo en algo parecido a una visita requerida por la escuela.

Estos números confirman también que la idea de acudir a un museo a aprender algo sigue vigente al considerar a este espacio como una institución con funciones educativas, idea que, además, cobra mayor sentido al ser éste un museo inserto en la Universidad donde las funciones académicas se dan por sentadas, como ya se analizó al revisar el *ethos* del MUAC.

Así se comprueba que es crucial remarcar la función educativa del museo como algo inherente en la definición de sí mismo por lo cual el departamento curatorial debe tener una especial atención en ofrecer conocimientos al público que refuercen su cultura general y complementen lo aprendido en la escuela. El hecho de que la gente que acude al museo mantenga un ánimo de aprendizaje construye una especie de contrato con la institución, el cual facilitará las tareas educativas.



Figura 5

El 88% de los encuestados admite que la exposición le provocó algo, ya sea positivo o negativo, dada la temática general de la exposición que está encaminada a generar reacciones solemnes y melancólicas como indica la macroestructura semántica del discurso curatorial.

Si bien, la finalidad primordial de la muestra no es sólo la de provocar algo en el visitante sino la de invitarlo a la reflexión de una manera mucho más profunda acerca de un hecho histórico trascendental, en la que además se produzca un conocimiento o una toma de conciencia del tema sobre el que se basa la exposición con base en la misión académica que la institución se autoadjudica en su *ethos*.

Entonces, siendo que los visitantes lograron aprender y sentir algo a partir de la exhibición, se puede decir que esto contribuyó a que su experiencia con *Azul de Prusia* fuera satisfactoria y “les gustara” a la mayoría de ellos.

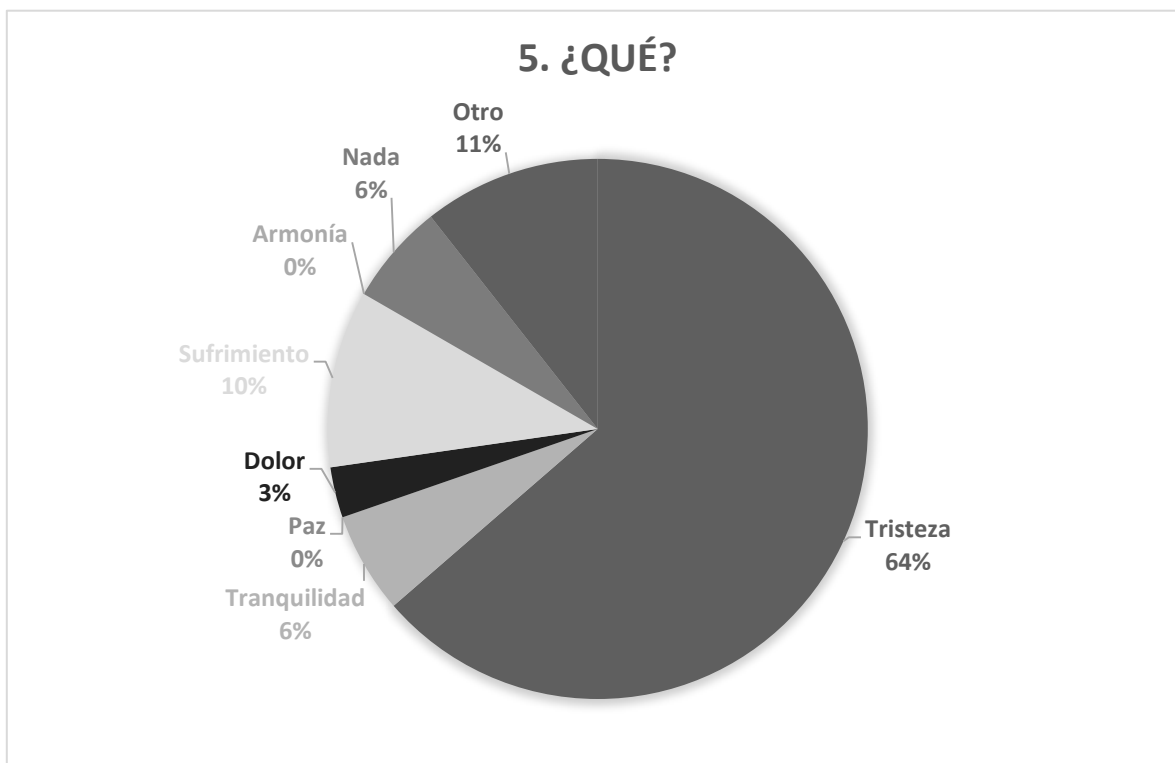


Figura 6

Con base en las categorías derivadas del análisis del discurso curatorial se identificaron los conceptos clave que contenía la macroestructura semántica de la exposición y éstos se mezclaron con otros conceptos que pudieran asociarse fácilmente a la mera apariencia de las obras para indagar si las personas estaban en sintonía con el significado emocional de la muestra.

Un 64% afirmó que *Azul de Prusia* les provocó *tristeza*, otro 10% marcó la opción *sufrimiento* y un 3% eligió *dolor*. Todos conceptos relacionados con la macroestructura semántica que confirman un vínculo exitosamente establecido entre el museo y los públicos. Así mismo, un 17% marcó la opción *otro* y entre algunas respuestas, que también pueden relacionarse con el significado general, figuraron: “solemnidad”, “compasión” y “nostalgia”.

No obstante, el 6% de la muestra afirmó que la muestra le produjo *tranquilidad*, un concepto bastante general que se propuso debido a que el color azul es convencionalmente asociado con él. Con lo que se concluye que la interpretación de las personas siempre están supeditadas a su bagaje cultural y sus diferentes contextos, por lo que es muy importante que el museo tenga esto muy cuenta al diseñar sus exposiciones ya que invariablemente se enfrentarán sus presupuestos con los de los visitantes,

Dentro del apartado *otro*, también se encontraron respuestas como “incertidumbre”, “extraño” y “no sé” que manifiestan una dificultad para vincularse con la exposición o bien, una falta de interés. Sea cual sea la razón, son estos casos en los que los esfuerzos del museo deben concentrarse.

En otro sentido, una persona respondió: “enorme disfrute por el despliegue técnico y la inteligencia conceptual”. Esto es importante ya que con este tipo de respuestas se puede constatar la gran diversidad de tipos de público que acuden al MUAC, desde los más especializados que conocen del tema y que enfocan su atención en las cuestiones formales y conceptuales del arte contemporáneo, hasta aquellos que no tienen interés en estas manifestaciones artísticas pero que también son *público*. Las exposiciones del MUAC mediante los discursos curatoriales pueden generar estrategias de comunicación que atraigan la atención de cualquiera e interesarlos.

Solamente un 6% de la muestra manifestó haber experimentado “nada” mientras que nadie seleccionó las opciones que no derivaban de la idea central de la muestra. Por lo que se deduce que quienes respondieron nada, son aquellos que no mostraban interés alguno en su visita y, la mayoría sí logró vincular su interpretación con el significado de *Azul de Prusia*.

Mientras que los rubros “paz” y “armonía” que nada tienen que ver con la macroestructura semántica del discurso curatorial, no fueron elegidos por ninguno de los encuestados.

Con base en el resultado de las dos preguntas anteriores y ésta, se puede concluir que, contrario a lo que se suponía previamente a realizar la investigación de campo, los principales objetivos comunicativos y temáticos de *Azul de Prusia* y las funciones inherentes al museo como espacio de construcción de sentido se cumplen, al menos de forma aparente y superficial. Sería necesario recurrir a otro tipo de herramientas metodológicas e, incluso, a

otras disciplinas científicas para profundizar en la experiencia de cada visitante y lograr entender de qué manera los públicos están acercándose al arte actual.



Figura 7

Con esta pregunta se buscaba complementar la información obtenida en el primer reactivo que indagaba el grado de conocimiento sobre *Azul de Prusia*. El objetivo del cuestionamiento era conocer el grado de familiaridad que la temática de la exposición podría tener con los visitantes como apoyo contextual para generar una interpretación.

Resulta complejo hablar del grado de profundidad acerca de este conocimiento pues la subjetividad con que se valora así mismo por cada individuo es una cuestión personal difícil de indagar pues habrá que quienes consideren que poseen poca información al respecto por modestia, temor, reserva o hasta puritanismo. Sin embargo, para fines prácticos de esta investigación, basta con saber que los visitantes saben de la existencia del hecho histórico para vincularse con el tema de la exhibición.

Su conocimiento previo sobre el tema contribuye a entablar una relación que beneficia la construcción de sentido y facilita la aproximación a las piezas y su significado.

Un 88% de los visitantes afirmó conocer previamente sobre el Holocausto judío, resultado que se corresponde con la experiencia positiva y el aprendizaje de la mayoría de ellos. Mientras que el 12% manifestó no saber nada del tema, y se confirma que son las mismas

personas que no sintieron nada ni mostraron interés en su recorrido según la observación participante.

Esto significa que el vínculo discursivo se unifica temáticamente desde el contenido de las piezas de arte y el discurso curatorial que las explica hasta la interpretación de las personas ya que la mayoría de ellas conocen el tema como parte de su cultura general lo cual permite que la asociación de conceptos se produzca de una forma más orgánica y que las estrategias de comunicación entre las que se encuentra el diseño del texto curatorial de presentación resulten efectivas como herramientas informativas y explicativas.



Figura 8

Casi el total de los visitantes aseguran haber leído los textos insertados a lo largo de la exposición, sólo 9% de la muestra niega haberlo hecho. Estos resultados denotan una mayoría interesada en familiarizarse con las exhibiciones, o al menos, con *Azul de Prusia* pues al leer los textos, es más probable que el visitante pueda enfrentarse mejor a la complejidad del arte actual y se sienta capacitado para emitir juicios de mayor profundidad o generar reflexiones más elaboradas.

Ello no garantiza que los visitantes hayan podido realizar una significación sobre lo que vieron. Pues para lograr la creación de un sentido hace falta, en primer lugar, la intencionalidad y la disposición que incite a la reflexión poniendo en juego la información que los textos curatoriales están encargados de presentar.

Con tales resultados, se puede confirmar una apertura de la mayoría de las personas a entablar un diálogo con el arte a partir del conocimiento que la institución museística le ofrezca en su papel de ostentadora de saber.

Si esto es verdad, el resultado compromete al museo a preocuparse más por el diseño y estructuración de sus materiales. Le confiere, además, una responsabilidad crucial al discurso curatorial como carta de presentación y principal vínculo de comunicación con las personas. Por lo cual, es primordial que este mensaje sea claro, concreto, sintético y, sobre todo, asequible para que cualquier persona pueda leerlo y adoptarlo como una herramienta más en la construcción de una interpretación del arte.



Figura 9

Los discursos curatoriales persiguen una intención informativa principalmente. No es así que los textos deban expresar el significado de las obras, por el contrario, su función debe ser meramente informativa y aportar datos esenciales de las piezas para que sea el visitante el que logre encontrar tal sentido general de la exposición. Es una herramienta comunicativa más para lograr la construcción de sentido. En esta línea, el hecho de que 87% de los visitantes se hayan sentido *informados* después de leer de los textos significa la consecución de los objetivos de ellos.

Por el lado contrario, el 10% de los visitantes que leyeron los textos experimentaron *confusión* después de hacerlo, esto no es del todo negativo pues sugiere que tales visitantes

no solamente leyeron los textos de manera superficial sino que, además, intentaron comprenderlos y apropiarse de ellos poniéndolos en juego durante la visita para generar una experiencia significativa.

Sólo dos personas, equivalente a un 3%, eligieron la opción “Otro” para describir cómo se sintieron después de leer el discurso curatorial. Uno de ellos se describió como “impactado” y el otro dijo a haberse sentido “normal”. Estas actitudes, son interesantes para el análisis porque significa que para lograr la consecución de los objetivos de comunicación y alcanzar una interpretación sustancial el vínculo que se establece entre exposición y público no sólo depende del museo, sino en gran parte también radica en la apertura y el compromiso de los visitantes para asimilar y utilizar las herramientas que se le ofrecen.

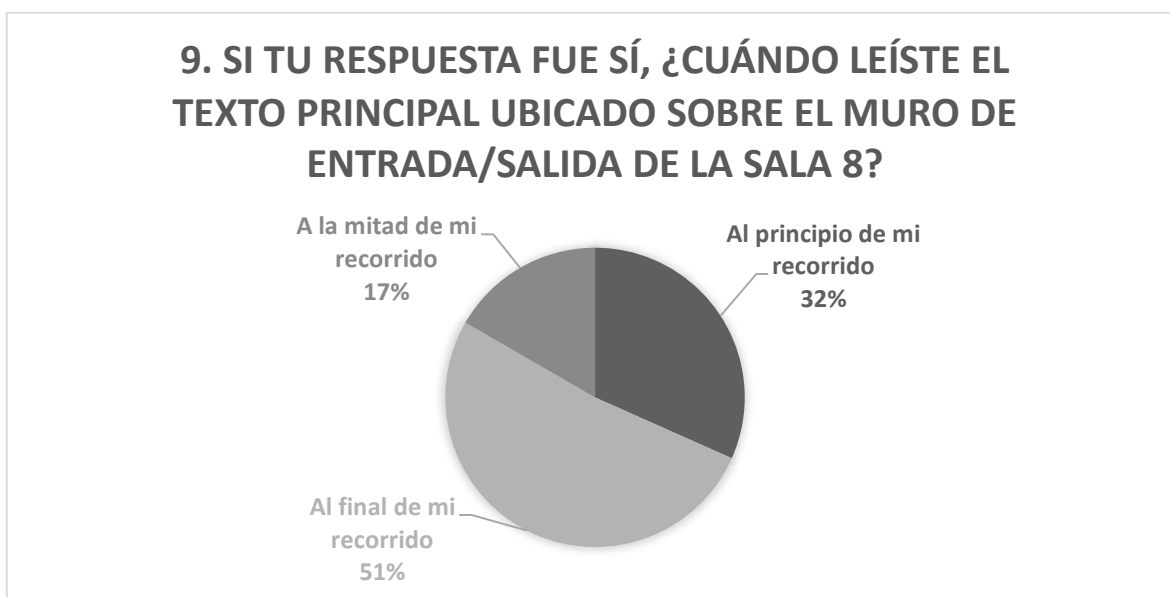


Figura 10

Si bien el arte contemporáneo plantea una libertad total para la lectura de las obras y cada vez son más las exposiciones que prescinden de un recorrido riguroso, normalmente el discurso curatorial siempre se muestra al inicio de la exhibición como la carta de presentación del trabajo artístico articulado bajo un eje temático.

En *Azul de Prusia* este texto se encuentra a la entrada de la sala 8, por donde se supone que inicia la exposición; sin embargo, como ya se describió anteriormente, el flujo natural de circulación en el MUAC obliga a la mayoría de los visitantes a leerlo al final del recorrido.

Esto no supone un obstáculo para vincularse con el público, pero sí produce experiencias diferentes entre los asistentes, pues seguramente, quienes leyeron primero el discurso habrán tenido más herramientas para enfrentarse a lo que veían durante el recorrido que aquellos que lo leyeron al final y lo utilizaron para corroborar o refutar las ideas que desarrollaron mientras circulaban por la muestra.

Se concluye así que la disposición museográfica de este material tan importante no es la ideal y ello provocó experiencias muy diversas entre los asistentes.

El discurso curatorial de *Azul de Prusia* al ser meramente informativo y contextual, está diseñado para dar información al lector sobre lo que verá sin comprometerlo de ninguna otra manera.

Para quienes lo leyeron al final o la mitad del recorrido el texto se convierte en una especie de aclaración puesto que las piezas por sí solas no pueden explicar la complejidad conceptual que esconden y sólo hasta el final concretan la idea al empatar sus apreciaciones con la información que el discurso explicita.

Para los que lo encontraron antes de comenzar la visita, el texto funcionó como idealmente debería: una guía de la interpretación y una contextualización que contribuye a enfrentarse al significado de las obras.

En este sentido, es importante reconocer una inconsistencia capital entre el departamento museográfico y curatorial quienes no planearon adecuadamente la localización de este texto para unificar el sentido de la exposición.

10. ¿LA LECTURA DEL TEXTO EN EL PASILLO EN EL MURO DE LA SALA 8 TE AYUDÓ A ENTENDER MEJOR LA EXPOSICIÓN?

■ SÍ ■ NO ■ NO LO LEÍ



Figura 11

Para confirmar la importancia del texto como vínculo entre público y exposición hacia la formulación de una interpretación, se preguntó a las personas si consideraban que la lectura de este texto había beneficiado su entendimiento y un 88% de la muestra respondió que sí. Mientras que sólo un 3% dijeron que no y un 9% admitió no haberlo leído.

Esto significa que el discurso curatorial es, como tal, *el enlace* entre las personas y las piezas de arte. En muchas ocasiones, debido a la complejidad de las formas que adquieren las expresiones actuales, la única manera de aproximarse al significado de las obras es a través de recursos externos como son los planteamientos curatoriales de un museo. En el caso de *Azul de Prusia* esta problemática es evidente.

Las piezas de Yishai Judisman encierran el mayor peso de su significado en su construcción material: el color azul con que están pintados los lienzos que se relaciona directamente con el hecho histórico que denotan. Ver las pinturas de Jusidman no es suficiente para descifrar esto. Es imprescindible que alguien o algo expliciten esta condición para poder acceder a su significado.

Y la vía más asequible es el discurso curatorial que de manera explicativa ofrece al visitante la posibilidad de entender las piezas en su dimensión significativa por lo que su lectura resulta crucial y necesaria.

11. ¿CONSIDERAS QUE ES NECESARIO INVESTIGAR PREVIAMENTE SOBRE EXPOSICIONES COMO ÉSTA?

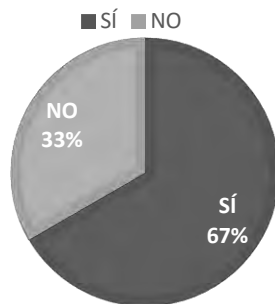


Figura 12

A pesar de que la mayoría de los estudiantes respondió que no realizó ninguna investigación previa a su recorrido por *Azul de Prusia*, la mayoría de ellos representada en un 67% admitió que considera necesario investigar previamente sobre exposiciones como ésta. De ello se desprende que quizás estos visitantes lograron llegar a considerar esta exposición y similares como una unidad que se extiende más allá de las paredes del museo ya que admitieron que existe una necesidad por poseer información adicional que no podrá encontrarse dentro de las salas del museo para enfrentarse de una manera más contundente con el arte contemporáneo que ahí se exhibe. Puede deducirse también que dicha consideración quizás devenga de la exigencia que ella misma plantea para el espectador al ser un complejo conjunto de obras que no sólo requieren ser observadas sino, además, pensadas y reflexionadas a partir de un cúmulo de conocimientos que no se obtienen de ellas mismas sino que necesitan ser encontrados fuera del ámbito expositivo.

La desventaja principal que representa la falta de información ante la exhibición reduce sustancialmente el diálogo que en potencia podría entablarse entre espectador y pieza artística, esto no significa que sin una revisión informativa previa el espectador no sea capaz de involucrarse con la exposición y generar un diálogo con las obras, es simplemente que el diálogo será de otra naturaleza, con un tanto menos de posibilidades significativas valiosas.

Ante las particularidades del arte contemporáneo, la falta de información enfatiza la barrera que existe entre el espectador y la pieza de arte ya que éste no cuenta con las herramientas necesarias para dialogar con la obra. Si el visitante llega preparado a su recorrido por el

museo con más información, se podrá sentir más confiado porque tendrá más y mejores argumentos para cuestionar las obras y así generar una experiencia significativa de su encuentro con ellas.

Por el contrario, el 33% de los visitantes consideran que no es necesaria una investigación previa al visitar exposiciones de este tipo, es decir, agotan la exposición en sí misma porque en ella encuentran todas las respuestas que necesitan con las herramientas que el museo ofrece. Es una cifra importante la que confía en el arte como una experiencia meramente sensorial y que deja a la institución toda la responsabilidad de otorgar conocimiento.

Se puede decir que los que opinan así buscan generar toda la experiencia significativa a partir de contacto sensorial con la pieza. Sin embargo, también consideran que la información dada dentro de las salas en los textos curatoriales comprende un componente inevitable y forzoso de la significación puesto que es la única información a partir de la cual podrán dar sentido a lo que ven y por ello confían plenamente en que la información de la exposición misma es suficiente.

12. (MARCA SÓLO LA OPCIÓN QUE MEJOR DESCRIBA TU EXPERIENCIA) CON TU VISITA, CONSIDERAS QUE:

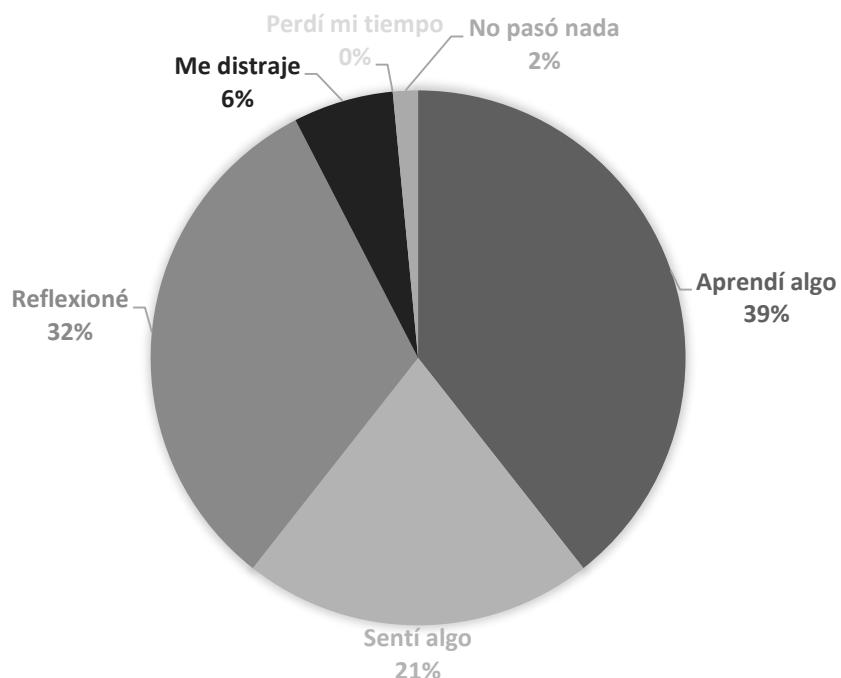


Figura 13

Por último, se buscó formar un panorama general de las visitas a partir de la experiencia de las personas para identificar en qué centran más su atención al acudir a muestras de este tipo.

Una mayoría equivalente al 39% dijo haber *aprendido algo* lo cual reitera la importancia capital del discurso curatorial. Sin éste, la muestra sólo quedaría en el plano contemplativo y sensorial, sería imposible que las personas pudieran descubrir el significado que Yishai Jusidman materializó en sus pinturas. Con base en la idea del MUAC como institución educativa, el hecho de que las personas hayan aprendido algo refuerza esta concepción de él.

El aprendizaje, entonces, constituye una gratificación para el visitante, quien con ciertas expectativas de visita fundadas en sus ideas preconcebidas sobre los espacios museísticos, acude con la predisposición y la apertura para asimilar la información que le sea ofrecida.

Por otro lado, un porcentaje casi similar del 32% manifestó que *reflexionó* a partir de la exposición. Nuevamente en ello se remarca el papel que juega el texto explicativo que constituye el discurso curatorial pues, si bien es posible incurrir en una reflexión solamente a partir de la experiencia estética mediante la mera observación de las piezas, estas

reflexiones tendrían que circundar en ámbitos técnicos y formales que sólo los públicos especializados podrían realizar de manera seria. De otra forma, el público en general elaboraría reflexiones superficiales y vagas que no concretarían la obra de arte y no le permitirían vincularse con el arte significativamente.

Esto sugiere que existe una relación entre el aprendizaje y la reflexión al acudir a museos como parte del imaginario en el que éstos cumplen ciertas funciones educativas y que dicha relación está fundada en que el museo es un espacio para la construcción de conocimiento, bien sea, por la adquisición de nuevo o por la oportunidad de pensar el que ya se posee mediante diferentes perspectivas.

En otro sentido, un 21% de la muestra afirmó que su experiencia en general se concretó en *sentir algo*, una experiencia que podría alcanzarse sólo con la contemplación pero que distaría las sensaciones que el autor buscaba despertar en quien percibiera sus obras. Por ello, nuevamente, la ruta que sugiere el discurso curatorial resulta crucial para acercarse lo más posible al significado. La macroestructura semántica bajo la que se estructura el discurso, delimita la interpretación de las personas y encamina las sensaciones y experiencias estéticas.

El 6% (equivalente a 4 personas) dijo que con su visita lograron *distraerse* y un 2% (equivalente a una sola persona) dijo que *no pasó nada*, mientras que nadie seleccionó la opción *perdí mi tiempo*. Nuevamente, fueron los individuos que se percibieron desinteresados y dispersos, los que tuvieron este tipo de respuestas. Se deduce que ellos no prestaron suficiente atención a la exposición y que sus motivaciones de visitar se ceñían a la obligación. Como se indicó anteriormente, estos individuos fueron los más jóvenes (entre 16 y 18 años) quienes además acudían en grupo y se observaban dispersos durante su recorrido. Ello indica que las condiciones de visita también son determinantes en la vinculación con las obras de arte al recorrer una exhibición, tema de gran interés para los estudios de recepción del arte que bien podrían indagarse en una nueva investigación.

Con base en este análisis, se puede concluir que la estructura del discurso curatorial de la exposición *Azul de Prusia* (2016) del MUAC contiene los elementos discursivos necesarios para establecer un vínculo que detona la interpretación de los públicos programados para esta temporada del museo hacia los objetivos comunicativos temáticos de la exposición.

Así, luego de haber planteado la exposición museística como una forma de comunicación y de revisar el papel del museo (MUAC) como institución educativa encargada de generar un diálogo interpretativo y reflexivo entre el visitante y las obras artísticas, se analizó el discurso curatorial para, luego, indagar en la experiencia de los públicos y descubrir que la mayoría de éstos sí lograron entablar un vínculo de interpretación con el tema a partir de los planteamientos discursivos.

La pregunta para futuras investigaciones estaría enfocada en tratar de dilucidar la calidad de estas interpretaciones, el grado de profundidad e interés, para descubrir si el discurso curatorial es suficiente para concretar las obras artísticas y construir verdaderas experiencias artísticas o se requiere de nuevas estrategias y herramientas de comunicación que generen diálogos sustanciosos y valiosos para los visitantes.

Con ello se concluye este estudio cuyo fin primordial era desvelar las correspondencias en el proceso de comunicación que se experimenta entre la exhibición del museo de arte contemporáneo y su visitante a partir del vínculo que establece el texto o discurso curatorial como guía de la interpretación en el marco de una institución detentadora de poder educativo.

Dicho proceso todavía no es óptimo, quedan muchos detalles por pulir. El grado de correspondencia observado a través de este análisis es un buen avance en el camino hacia la comunicación entre el museo y sus visitantes mediante las labores curatoriales. En *Azul de Prusia* el significado de la exposición logró ser transmitido hacia la mayoría de las personas. Sin embargo, ¿esto sucedió de manera ideal? ¿Qué tan buena fue la experiencia? Tomando en cuenta las inconsistencias encontradas en el proceso comunicativo que son observables en la falta de concordancia entre el significado propuesto y el significado aprehendido por porcentajes considerables de la muestra encuestada, o la evidencia de un interés superficial por parte de algunos visitantes; o bien, las propias fallas curatoriales y museográficas como fue, en este caso, la confusión en el diseño del recorrido y la colocación del discurso principal de los curadores, así como el exceso en la presuposición sobre el grado de profundidad en el conocimiento de los antecedentes contextuales que los visitantes podrían tener, son síntomas de que todavía queda un largo camino por recorrer en donde los esfuerzos de la institución deben aumentar y centrarse en el conocimiento de los públicos tanto como en el cuidado del arte que exponen.

CONCLUSIONES

*“Yo quiero que el arte me muestre algo,
que me diga dónde estoy, aunque sea en el infierno”*

John Updike

- **La exposición y el visitante**

Con los cambios que supone el arte en la época contemporánea, la exposición museística también ha experimentado adaptaciones importantes que, sin duda, han afectado directamente a la relación que hay entre la pieza y el espectador, lo cual a su vez, también modifica la concepción que los visitantes tienen del museo como espacio de construcción de sentido.

Durante las últimas décadas el espacio museístico ha cambiado su dinámica de acercamiento con el público, no sólo porque las piezas de arte contemporáneo exigen una participación diferente sino porque las necesidades y motivaciones de quienes acuden a presenciarlas ahora son distintas.

La exposición en nuestros días, gracias al estudio de ella desde diversas disciplinas, se ha convertido en una unidad de análisis por considerársele un espacio de comunicación en donde los significados se ponen en juego con el sentido hasta lograr la construcción de una experiencia que puede convertirse en conocimiento.

Así mismo, la exposición implica y exige una actitud diferente y un nuevo comportamiento por parte del espectador. Las personas que acuden a los museos lo hacen con motivaciones muy distintas a las del pasado, su búsqueda por generar una experiencia significativa y nueva dentro de las salas de exposición le solicita a la institución nuevas maneras de construir la relación del público con el arte. Ya no se trata solamente de propiciar el encuentro entre el visitante y el objeto, sino de generar un medio de comunicación que facilite el establecimiento de un diálogo con respecto a algo, bien pueda ser algo trascendental o algo nimio que constituya una experiencia con el arte pero que, en lo general, busque involucrar de alguna manera al espectador.

La complejidad de las obras del arte actual es frecuentemente una desventaja en el camino de la construcción de sentido y, en ideal, la tarea de la exposición debería ser la de simplificar el diálogo entre el arte y el visitante.

La tarea del museo en este sentido no es sencilla. Ante la infinidad de posibilidades al momento de leer una exposición, la institución museística tiene que ser abierta y exponer claramente la intención de despertar interés para que el visitante sienta la confianza de involucrarse con lo que ve y que pueda alcanzar una experiencia importante.

En esta línea, la *interactividad* es el concepto más desarrollado en los museos actuales desde que se comprometieron con intentar generar experiencias vivenciales que enfatizan su participación como constructores de sentido a través de sus exposiciones, especialmente en espacios como el MUAC debido a su cercanía con la academia. Esto coloca al museo como institución de conocimiento al integrarlo a la dinámica total de la exhibición de arte y convertirlo en un elemento imprescindible en esta relación en donde el visitante como actor social con todo lo que su individualidad implica es quien trata de *involucrarse* con el arte.

Idealmente, los espacios museísticos dedicados al arte tienen como misiones fundamentales el apoyar y difundir las expresiones artísticas e instaurarse como una institución viva, dinámica atractiva en la oferta cultural para la sociedad. En el caso del apoyo, a la institución le corresponde brindar el espacio a los artistas para mostrar su arte, adquirir piezas para conformar un archivo histórico e investigar en profundidad los presupuestos teóricos que respaldan la creación artística. Su compromiso en la difusión incluye las exposiciones permanentes y temporales como medios difusivos y comunicativos, la participación directa de los artistas en los programas públicos, las conferencias, mesas redondas, seminarios, talleres, publicaciones y programas especializados de investigación.

En la actualidad, el museo ha tomado un rumbo específico hacia consolidarse como un medio de comunicación que ponga en diálogo a los objetos artísticos con las personas. Hoy por hoy, los museos fomentan el reencuentro entre la obra de arte y el espectador como base de toda la experiencia artística.

Cada vez hay una mayor cantidad de público que relaciona al museo con el conocimiento y la educación. Sobre todo cuando se trata de un espacio universitario como el MUAC en el

cual el vínculo académico reside en la ontología de la institución por lo que se debe fomentar el proceso enseñanza y aprendizaje como una alternativa a la educación formal de las escuelas.

Así, la exposición en sí misma ya implica una intención de establecer contacto con el visitante. Sin embargo, aquellas exposiciones que explicitan un ánimo de diálogo y que hacen manifiesta una intención de enseñar algo, no con ello garantizan que haya un aprendizaje por parte del público ya que todo el proceso de construcción de sentido dependerá de la disposición que el visitante tenga para aceptar lo que el museo le ofrece.

Entonces, no todo el trabajo corresponde al museo, es responsabilidad de los públicos propiciar una relación dialéctica. Y además, es también labor de los ámbitos académicos y formativos, mediáticos y hasta gubernamentales incentivar el crecimiento de la cultura del aprendizaje fuera de las escuelas en espacios alternativos como los museos.

En el panorama del arte contemporáneo, la figura del museo como mediador es imprescindible en vista de que las piezas ya no responden a los cánones que le son familiares a la mayoría de los visitantes y, por ello, pueden resultar incomprensibles o inaccesibles. La misión del museo es lograr la familiaridad entre el arte contemporáneo y las personas en el camino hacia esa consolidación de una cultura que justifique al museo como detentor de conocimiento sobre el arte.

En vista de las complejidades que el arte contemporáneo implica en sí mismo, la exposición en el museo contemporáneo debe suministrar la información y los conocimientos necesarios y la forma de acceder a ellos para que todo visitante, sin importar de dónde venga o cuáles sean sus motivaciones, logre conectarse con la pieza artística y generar una experiencia estética como un nuevo horizonte.

A través de la exposición *Azul de Prusia*, se analizó la estructura de su discurso curatorial para averiguar si contenía los elementos lingüísticos y discursivos necesarios para establecer un vínculo que detonara la interpretación de los públicos del museo hacia los objetivos comunicativos temáticos de la exposición y a través del análisis del discurso basado en el modelo propuesto por Teun Van Dijk en *Estructuras y Funciones del Discurso* (2005) se

comprobó que éste sí estaba estructurado de manera adecuada contrariamente a las conjeturas hipotéticas que dieron origen a este proyecto de investigación.

- **La importancia de conocer al visitante**

Tal es la diversidad de formas artísticas en la era actual como tipos de espectadores que visitan los museos de arte contemporáneo, por eso es imprescindible considerar al público como algo heterogéneo imposible de limitar radicalmente más que por su condición de visitante, pero no por ello, considerarlo como una *masa*.

Debido a la individualidad de cada visitante las experiencias dentro del museo serán muy variadas en función del contexto que rodea a cada persona; su educación, sus experiencias, sus intereses, sus ideales y hasta su estado de ánimo influyen directamente en la experiencia que genera al ponerse en contacto con una obra de arte. Sus interpretaciones siempre se verán determinadas por estos factores.

Esto hace imperativo entender que el público de un museo está compuesto por múltiples sujetos que interactúan con lo que perciben, lo piensan, lo relacionan, lo reflexionan y lo significan con base en su vida misma.

Las diferencias entre los visitantes no derivan de la inteligencia o de la capacidad de entendimiento. Las diferencias se encuentran mayoritariamente en la cantidad y calidad de conocimientos generales o acervos culturales con los que cada individuo cuenta. No se habla aquí de conocimientos adquiridos en la academia, sino de todos los conocimientos que se obtienen gracias a las experiencias en la vida que cuando no son evidentemente generales, la institución debe proveerlos.

De ahí que las interpretaciones de piezas tan abiertas como suelen ser las contemporáneas sean muy numerosas y diversas. Sin embargo, no son infinitas pues siempre existe un código en la obra misma que, de acuerdo con la intencionalidad del autor, cierra la posibilidad de significados y los limita bajo ciertos parámetros; y justamente son estos códigos los que en el arte contemporáneo son más complejos de identificar por el sujeto espectador para lo cual

se hace necesaria la intervención de la instancia mediadora que en este caso corresponde al museo.

Lograr la generación de puntos de comunión y significación entre las piezas, los códigos del autor y el contexto del espectador se vuelve, por tanto, una misión crucial para el museo. Para esta tarea es necesario que los espacios museísticos empiecen por conocer a su público más allá de los típicos datos demográficos de su sexo, edad y nivel socioeconómico. Los museos de arte contemporáneo necesitan cambiar su manera de entender a su audiencia para poder ofrecer exposiciones que cumplan con las exigencias y expectativas del público, se necesita diseñar e implementar una estrategia de investigación para descubrir sus motivaciones, sus expectativas, sus contextos, la condiciones bajo las que realizan su visita y hasta su psicología para que las exposiciones logren constituirse como vehículos de comunicación y conocimiento plenamente.

Hoy en día es preciso que espacios como el MUAC abandonen la idea de asumirse sólo como presentadores de información para adoptar la concepción de un espacio de construcción de conocimientos a través de la interpretación al preguntarse constantemente ‘¿quién recibe lo que presento?’

- **Un museo abierto**

El museo debe asumirse como un espacio plenamente consciente del tipo de información que ofrece a sus visitantes en función de su responsabilidad social. Y sobre todo, es muy importante que el museo conozca bien a quién le ofrece la información que conforma su contenido para construir mensajes adecuados que se integren al cúmulo de experiencias y conocimientos de las personas.

La investigación sobre el público, hasta hace no mucho tiempo, ha reconocido que no basta únicamente con elaborar perfiles sociodemográficos de los tipos de visitantes en los museos de arte sino que existe una clara necesidad por conocerlos mejor. Desde sus motivaciones hasta sus deseos y expectativas, el conocimiento del público debe de ser profundo y tiene que convertirse en una *responsabilidad* de la institución para saber qué esperar de él y qué ofrecerle.

En ideal, el espacio museístico supone una comunicación en doble dirección en la que, por un lado, el museo como institución y medio ofrece un mensaje construido a partir de las expectativas del público quienes, por el otro lado, reciben el mensaje y generan respuestas que sirven al museo para seguir construyendo mensajes, sólo así se podrán estructurar discursos que puedan ser comprendidos y significados por las personas que los visitan y, con ello, llevarse como gratificación un nuevo aprendizaje.

Entre el museo y su audiencia existe una inevitable relación dialéctica en la que el público le exige una manera de *ser* al museo y éste moldea el tipo de público al que dirige sus mensajes de acuerdo con la información que ofrece. Es decir, se trata de una relación en la que ambas partes exigen de los otros aspectos particulares de comunicación al tiempo que se comportan de una manera específica.

- **La responsabilidad del curador en el arte contemporáneo**

Para llevar a cabo su misión, el museo tiene como responsabilidad investigar profundamente todos los aspectos que rodean a las piezas de arte para contextualizarlas debidamente y darles un sentido al ser exhibidas. En este proceso es necesaria una instancia que logre poner en términos comprensibles los datos encontrados por la investigación para poder explicar y esclarecer al visitante el contenido de la pieza artística. Éste es el trabajo del *curador*, quien se presenta como el *mediador* entre arte y sociedad. De ahí que su función sea tan relevante, pues es él quien se encarga de elaborar el mensaje que se comunicará en una determinada exhibición.

La instancia curatorial debe ser capaz de ponerse en el lugar del visitante promedio para aportarle conocimientos y generarle experiencias de manera natural a través de lenguajes comprensibles que *traduzcan* hasta cierto nivel la pieza de arte. Tomando en cuenta que el visitante acude al museo bajo condiciones particulares incontrolables, el curador debe encontrar las vías adecuadas para despertar el interés en él, sea cual sea la intención que éste tiene de su visita facilitándole la transición de una situación de interés vago a una participación reflexiva en la que se convierta en un agente activo dispuesto a involucrarse, conocer algo nuevo y generar una experiencia.

Pero más allá de la labor curatorial, el museo puede apoyarse en otros departamentos para facilitar estas funciones. En conjunto con expertos en distintas áreas, la función educativa debe entenderse más cercana a la función curatorial para encontrarse casi fundidas la una en la otra y lograr que el conocimiento que se ofrece se asimile mediante experiencias vivenciales significativas.

Hoy por hoy es necesario que los curadores sepan comunicar. Su trabajo implica convertirse en las instancias más cercanas al significado de las obras artísticas gracias a la investigación profunda en la que se aventuran para acortar la distancia entre arte y sociedad. Ellos deben ser los puentes de significación y asumirse como tal. Ello significa reconocer que su responsabilidad es meramente comunicativa más que simplemente intelectual.

La propuesta es entonces que el concepto de *curador* posea necesariamente una vena comunicativa y que, desde los estadios formativos de los especialistas en arte se explore su potencial como constructores de mensajes, se enfatice en su capacidad de síntesis y concreción para volverlos capaces de expresar sus amplias investigaciones a todos los diversos tipos de público.

En parte, dada la dificultad que puede significar llegar a este cambio conceptual en un sistema de las artes como el actual, debería ser tarea del museo proveer al curador de estas herramientas comunicativas ya sea través de programas de capacitación para el equipo curatorial completo –y museográfico también-, o bien dotándose de un aparato de profesionales de la comunicación que se involucren en todo el proceso curatorial y trabajen de la mano como una unidad generadora de contenido y sentido.

El museo debe ahora considerar que su compromiso educativo se compone de tres instancias principales: la curatorial, la museográfica y la comunicativa.

Así mismo, para fomentar la participación del grueso de los visitantes, es preciso abandonar la idea de “la élite del arte” –tanto fuera como dentro del museo- al hablar de públicos especializados y fijar como objetivo más importante hacer que la gente pueda sentir la inquietud de comprender el arte.

- **Del significado a la significación**

Toda exposición museística se estructura alrededor de una idea general que le da sentido. Bien puede ser la idea con que el o los artistas dan origen a sus piezas, o bien una nueva conceptualización temática propuesta por la figura curatorial del museo.

En el caso de la muestra *Azul de Prusia*, ésta corresponde al primer escenario. El artista Yishai Jusidman ha planteado una correlación entre arte e historia a través de sus creaciones pictóricas en torno al holocausto judío durante la Segunda Guerra Mundial. Esta idea es retomada por los curadores Cuauhtémoc Medina y Virginia Roy del MUAC para montar una exposición con 46 piezas del artista basada en esta visión.

Para ello, los curadores elaboran un texto o discurso curatorial en el que exponen dicha línea temática a manera de presentación de la exhibición. Este texto es el que se retomó como base del análisis de esta investigación para averiguar si éste contenía las herramientas lingüísticas y discursivas necesarias para convertirse en un vínculo entre exposición y visitante que contribuyera a generar una interpretación.

De esta manera, el discurso curatorial se desmenuzó en sus partes básicas para descubrir el significado o idea central que trataba de comunicar a sus espectadores que, posteriormente se comparó con las apreciaciones de los visitantes de la exposición.

Con esta revisión discursiva se pudo ahondar en la construcción del mensaje para descubrir que en él no subyace explícitamente una intención por entablar un diálogo con los lectores, sino que solamente se circunscribe a exponer la temática de la muestra. Sin embargo, con esta mera intención informativa bastó para que la mayoría de las personas lograra ver el significado de las obras artísticas echando mano de su propio conocimiento sobre el tema.

El planteamiento de *Azul de Prusia*, además, persigue la reacción del público en tanto que está impregnado de una importante carga emocional que logró transmitirse a la mayoría del público. Aunque también cabe resaltar que un porcentaje menor pero considerable no encontró el significado propuesto y asumió una interpretación desinformada que demuestra la falta de interés por la lectura de los textos curatoriales y por la experiencia con el arte en general.

Si bien la mayoría de las personas acuden al museo sin tener conocimiento de las exposiciones que verán, hay algunos temas, como el que se retoma en *Azul de Prusia*, que resultan muy conocidos. Ello contribuye indudablemente a la mejor asimilación de los planteamientos ofrecidos por las instancias del museo y optimiza el proceso de comunicación hacia la interpretación.

No obstante, tanto para quienes conocen previamente del tema o de la exposición, el hecho de que el museo le ofrezca nuevo conocimiento sugiere tanto una gratificación, como una “exigencia” por parte de los visitantes quienes asumen al museo como un espacio detentador de saber al que acuden para aprender cosas nuevas. Esto, a su vez, deja en la personas una experiencia *positiva* de su encuentro con el arte y favorece su acercamiento a éste en posteriores oportunidades.

La información es la clave para favorecer el proceso comunicativo entre la exposición y la audiencia por lo que la presencia del discurso curatorial se hace imprescindible en una muestra como *Azul de Prusia* debido a la complejidad para desvelar su significado con el simple vistazo de las obras. La complicación que surge desde el primer enfrentamiento de las personas con las piezas artísticas las obliga a buscar guías, apoyos y explicaciones. De manera tal que el texto curatorial es primer recurso al que acuden para tratar de esclarecer sus cuestionamientos. Es así que la mayoría de los visitantes leen estos textos por lo que es crucial que sean diseñados de la manera más concreta, clara y sintética posible para permitirles a las personas desarrollar competencias para usar esa información como herramienta en la significación.

Así como este estudio se enfocó en sólo una pequeña parte del proceso comunicativo tanto en el mensaje como en la recepción, vale la pena apuntar que el problema es mucho más amplio y podría haberse tratado desde el análisis del emisor para conocer la conceptualización y las estructuras que rigen sus procesos como institución dedicada al arte, o bien, sobre el análisis del mensaje en estadios de tipo iconográfico y de significado.

Igualmente, el análisis de recepción realizado es, claramente, limitado. Lo que invita a explorar otras líneas de investigación mediante herramientas metodológicas más completas a profundizar en el estudio de la experiencia que tanto valor tiene hoy en día para todos los ámbitos de las ciencias sociales.

El reto para futuras investigaciones desde disciplinas como la psicología, la historia del arte, la filosofía, la sociología, la antropología y, por supuesto, las ciencias de la comunicación, sería medir y mejorar la calidad de las interpretaciones a partir del grado de profundidad o el interés manifiesto en los públicos y corroborar si el discurso curatorial es una herramienta suficiente para concretar las obras y generar verdaderas experiencias artísticas.

Así, el proceso de comunicación que se experimenta en las salas de un museo entre la exposición y las personas todavía presenta obstáculos que dificultan el entendimiento. Las correspondencias observadas con este análisis demuestran que hay un avance y un compromiso por mejorar la experiencia de los públicos. Pero todavía quedan pasos que dar y errores que corregir que comprometen a la institución a aumentar sus esfuerzos comunicativos y prestarles tanta atención como al arte que seleccionan y exponen.

Existen muchos factores que podrían variar los resultados de la presente investigación lo cual señala la infinita apertura a nuevas investigaciones que el problema del arte como proceso comunicativo. El problema es complejo e implica muchos ángulos desde los que puede mirarse y estudiarse como todo hecho social.

El arte ha sufrido intensas transformaciones que lo alejan cada vez más de las estructuras que definieron las eras anteriores en la historia al que la mayoría de las personas estaban acostumbradas. Ante este panorama, todo el sistema de las artes se ha transformado, desde los objetos artísticos, los temas que representan, las intencionalidades de los artistas, hasta los espacios de exhibición y, por supuesto, también los públicos que reciben estas expresiones.

Este radical cambio ha permitido una apertura tan amplia a nuevas posibilidades que se hace imprescindible estudiar detalladamente cada parte de este complejo proceso para comprender un poco mejor el estadio histórico en el que nos encontramos. Por ello, entender cómo este cambio en los paradigmas está construyendo nuevas cosmovisiones y, al mismo, tiempo esas mismas cosmovisiones generan nuevas y muy diversas formas artísticas, es importante.

FUENTES

BIBLIOGRAFÍA

- Barthes, Roland (1971) *Elementos de semiología*, Alberto Corazón editor, Madrid.
- Barthes, Roland (1974) *Análisis estructural del relato*, editorial Tiempo, Buenos Aires.
- Bello Acebrón, Laurentino (1996) *Investigación de mercados y estrategia de marketing*, Madrid, Civitas, p. 56.
- Benjamin, Walter (1989) “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en *Discursos Interrumpidos I*, Taurus, Buenos Aires.
- Bozal, Valeriano, ed. (1999 y 2000) *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, dos volúmenes, Visor, Madrid.
- Danto, Arthur C. (2010) *Después del fin del arte*, Paidós, Madrid.
- Danto, Arthur C. et al. (2011) *Estética después del fin del arte. Ensayos sobre Arthur Danto*, Paidós, Madrid.
- De la Torre, Graciela (2003) “Más allá de la sobrevivencia: caso Munal 2000” en *Memorias, Seminario de administración de museos. Los museos de cara el siglo XXI*, México, British Council.
- Eco, Umberto, (1991) *Tratado de semiología general*, Lumen, Barcelona.
- Eliade, Mircea, (1994) *Lo sagrado y lo profano*, Labor, España.
- García Blanco, Ángela (1999) *La exposición: Un medio de comunicación*, Akal Ediciones, Madrid.
- García Canclini, Néstor (1990) *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Grijalbo, México.

- García Canclini, Néstor (2011) “¿Un arte sin jerarquías?” en García Canclini, Néstor y Maritza Urteaga Castro Pozo (coords), *Cultura y desarrollo: una visión distinta desde los jóvenes*, Universidad Autónoma Metropolitana, Madrid.
- Genette, Gerard (1997) *La obra de arte*, Lumen, Barcelona.
- Giménez, Gilberto (1983) *Poder, Estado y Discurso*, UNAM, México.
- Gombrich, E. H. (2000) *La imagen y el ojo*, Debate, Madrid, 2000.
- Haidar, Julieta. (1998) “Análisis del discurso”. En *Técnicas de investigación en sociedad, cultura y comunicación*. Addison Wesley Longman / CONACULTA, México.
- Hegel, G. W. F. (1989) *Lecciones sobre estética*, Akal Ediciones, Madrid.
- Hernández Hernández, Francisca (1998) *El museo como espacio de comunicación*, Ediciones Trea, España.
- Ingarden, Roman (1976) “Valor artístico y valor estético”, en: Harold Osborne, *Estética*, Fondo de Cultura Económica, México.
- Jiménez, José (2003) *Teoría del arte*, Editorial Tecnos, Madrid.
- López Quintás, Alfonso (1998) *Estética de la creatividad*, Ediciones Rialp. Madrid.
- Lozano, Jorge, Cristina Peña-Marín y Gonzalo Abril (2009). *Análisis del discurso*. Cátedra, Madrid.
- Lyotard, Jean-François, (1979) *La condición posmoderna*, Francia, Les Éditions de Minuit.
- Panofsky, Erwin (1979) *El significado en las artes visuales*, Alianza Editorial, Madrid.
- Sánchez Vázquez, Adolfo (1965) “Las ideas de Marx sobre la fuente y la naturaleza de lo estético”, *Las ideas estéticas de Marx. (Ensayos de estética marxista)*, Era, México, p. 48-95.
- Shiner, Larry (2004) *La invención del arte. Una historia cultural*, Paidós, Barcelona.

Tatarkiewicz, Wladyslaw (2002). *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, Tecnos / Alianza, Madrid.

Thompson, John B (1998) *Ideología y cultura moderna*, UAM Xochimilco, México.

Van Dijk, Teun (1978) *La ciencia del texto*. Barcelona, Paidós.

Van Dijk, Teun (2000). *El discurso como estructura y proceso*. Barcelona: Gedisa.

Van Dijk, Teun. (2005). *Estructuras y funciones del discurso*. México. Siglo XXI.

Wind, Edgar (1967) “El miedo al conocimiento”, *Arte y anarquía*, Taurus, Madrid.

Wölfflin, Heinrich (2002) *Conceptos fundamentales de la historia del arte*, Editorial Óptima, Madrid, 2002.

HEMEROGRAFÍA

Abelleyra A, Cordero K, Debroise O, Epelstein R, Gruner S, Pérez A, Oles J, Reyes F, Sánchez A (comps) (1991) “Dogmas”, *Curare*, No. 1, boletín trimestral, México.

Davallon, J. (1992) “Le musée est-il vraiment un média?” en *Publics et Musées*, 2, p. 99-123, Lyon.

De la Torre, Graciela (2002) “La educación en los museos de arte: Recuento de experiencias y perspectivas actuales” en *Gaceta de museos*, No. 26, México, INAH.

Debroise, Olivier (2008) “Las colecciones de arte contemporáneo de la UNAM: una revisión”, *Informe*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.

Duret- Robert, (1989) “Sondeo: ¿Por qué vamos a los museos?”, *Connaissance des Arts*, núm. 449. París, p. 121-132.

Sánchez Vázquez, Adolfo (1977) “Sobre la verdad en las artes”, *Arte, sociedad e ideología*, No. 2, agosto-septiembre, México, p. 4-9.

Solana, Ingrid (2009) “Un pensamiento emergente sobre el arte contemporáneo” en *Andamios*, volumen 6, núm. 12, diciembre, México.

ELECTRÓNICOS

Alatraste, Sealtiel (2008) “El MUAC: Libertad creativa, libertad de creación”, *Revista de la Universidad de México*, número 57, noviembre 2008. [En línea] Disponible en <http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/5708/alatraste/57alatraste.html> Consultado el 30 de mayo del 2015. URL corta: <http://bit.ly/2d6FVqf>

Alderoqui, Silvia (2012) *Política y poética educativa en los museos*, ponencia para el Museo Nacional de Artes Visuales en Montevideo, 7 de marzo del 2012. [Video] disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=v1J7INalKNs> URL corta: <http://bit.ly/2dq0Ipg>

Almeda, Ramón, II Simposio de Arte Contemporáneo en la UDLA (PDF) Disponible en: http://replica21.com/archivo/articulos/a_b/154_almela_udla.html Consultado el 02 de octubre de 2016. URL corta: <http://bit.ly/2dZX2Ch>

Amador Tello, Judith (2012) “Desaprovechados los museos en México”, *Proceso*. 2 octubre del 2012. [En línea] Disponible en: <http://www.proceso.com.mx/?p=321473> Consultado el 30 de mayo del 2015. URL corta: <http://bit.ly/2dpZWc0>

Barrios, José Luis, Cuauhtémoc Medina y Guillermo Santamarina (2008) “La promesa del MUAC”, *Revista de la Universidad de México*, número 57, noviembre, pp. 73-82 [En línea], Disponible en: http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/index.php/rum/article/view/1377/2380 Consultado el 30 de junio de 2015. URL corta: <http://bit.ly/2d6GfFE>

Calvo Serraller, Francisco (1995) “Grandes esperanzas. Un balance crítico sobre la situación del arte contemporáneo en España”, *El paseante*, pp. 23-25, 135-140, Madrid. [En línea] Disponible en: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/autor?codigo=146770> Consultado el 20 de abril del 2015. URL corta: <http://bit.ly/2cribZF>

“Encuesta de salida” (2016) [En línea] Disponible en *Parametría*
<http://www.parametria.com.mx/DetalleParMedios.php?PM=620> consultado el 5 de
noviembre del 2016. URL corta:- <http://bit.ly/2edtfzc>

Groys, Boris (2008) “La topología del arte contemporáneo”, en *Antinomies of Art and Culture. Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*, [PDF] Duke University Press, pp. 71-80.

Jiménez, Arturo (2007) “Inauguran en el MUCA la exposición La era de la discrepancia”, *La Jornada*, 18 de marzo. [En línea] disponible en:
<http://www.jornada.unam.mx/2007/03/18/index.php?section=cultura&article=a04n1cul>
Consultada el 24 de mayo del 2016. URL corta: <http://bit.ly/2dq0b6U>

Karam, Tanius (2005) “Una introducción al estudio del discurso y al análisis del discurso”, *Global Media Journal*, vol. 2, núm. 3 [En línea] Disponible en
<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=68720305> consultado el 8 de septiembre de 2016.
URL corta: <http://bit.ly/2d6sftJ>

López Zambrano, Paula (2011) “MUAC: un museo más o más público para una nueva propuesta museográfica”, *Réplica 21*, enero 2011. [En línea] disponible en:
http://www.replica21.com/archivo/articulos/k_1/557_lopezz_muac.html Consultado el 30
de mayo del 2015. URL corta: <http://bit.ly/2cSKir6>

Martínez, Pablo, (2013) “Programa Educativo del CA2M. 2012-2013.” *Centro de Arte Dos de Mayo*. Comunidad de Madrid, [PDF] Disponible en
<http://www.ca2m.org/es/documentos/educacion/educacion-2012/509-programa-educativo-2012-2013/file> consultado del 10 de septiembre del 2016. URL corta: <http://bit.ly/2cXQj1N>

McMasters, Merry (2006) “El MUAC completará el concepto del Centro Cultural Universitario” *La Jornada*, 13 de noviembre del 2006. [En línea] disponible en:
<http://www.jornada.unam.mx/2006/11/13/index.php?section=cultura&article=a10n1cul>
consultado el 10 de septiembre del 2016. URL corta: <http://bit.ly/2czvA5r>

Oppenheimer, Frank (1968) “A rationale for a science museum” *Curator: The Museum Journal*, vol. 11. Nueva York, p. 206-209. [PDF] disponible en:

http://www.upf.edu/pcstacademy/_docs/Oppenheimer1.pdf Consultado el 1 de abril de 2015. URL corta: <http://bit.ly/2cJppcx>

Portal web del MUAC (2016) dirección URL: <http://www.muac.unam.mx/> Consultado el 10 de septiembre del 2016.

Reyes Palma, Francisco (2002) *Estrategias curatoriales*, II Simposio de Arte Contemporáneo: el Malestar de la Curaduría, Universidad De Las Américas, Puebla, México. [PDF] Disponible <https://setefotografia.files.wordpress.com/2012/07/lectura-3-reyes-palma.pdf> consultado el 10 de septiembre del 2016. URL corta: <http://bit.ly/2dCc2f9>

Santander, Pedro (2011). “Por qué y cómo hacer análisis del discurso”. En *Cinta moebio*, 41, p. 207-224. [En línea] Disponible en <http://www.moebio.uchile.cl/41/santander.html> consultado el 8 de septiembre de 2016. URL corta: <http://bit.ly/29eZJDQ>

“Valores Z (grado de confianza)” (2016) [En línea] Disponible en <http://www.feedbacknetworks.com/cas/experiencia/sol-preguntar-calculat.html> consultado el 6 de octubre del 2016. URL corta: <http://bit.ly/1oFWyWV>

Van Dijk, Teun (2003). “La multidisciplinaridad del análisis crítico del discurso: un alegato a favor de la diversidad”. *Métodos de análisis crítico del discurso*. Barcelona: Gedisa. [PDF] Disponible en http://www.pueg.unam.mx/images/seminarios2015_1/investigacion_genero/u_3/van_teu.pdf consultado el 9 de septiembre del 2016. URL corta: <http://bit.ly/2d6rXU0>

EXPOSICIÓN

Jusidman, Yishai, *Azul de Prusia*, Museo Universitario Arte Contemporáneo, Ciudad de México, 2016.

ANEXO 1: Encuesta de salida

Fecha _____

F.

Género: Masculino () Femenino ()

Edad _____

Cuestionario sobre la exposición: *Azul de Prusia*

1. Antes de venir, ¿sabías algo de la exposición *Azul de Prusia* o del artista Yishai Jusidman?
Sí () No ()
2. ¿Te gustó la exposición *Azul de Prusia*?
Sí () No ()
3. ¿Aprendiste algo nuevo?
Sí () No ()
4. ¿La exposición te provocó algo?
Sí () No ()
5. ¿Qué?
Tristeza () Tranquilidad () Paz () Dolor () Sufrimiento () Armonía ()
Otro _____
6. ¿Conocías sobre el tema del holocausto antes de visitar la exposición?
Sí () No ()
7. ¿Leíste la información de los textos presentada en la exposición?
Sí () No ()
8. Si tu respuesta fue “Sí” ¿Cómo te sentiste después de leer los textos?
Informado () Confundido ()
Otro _____
9. Si tu respuesta fue sí, ¿Cuándo leíste el texto principal ubicado sobre el muro de entrada/salida de la sala 8?
Al principio de mi recorrido ()
Al final de mi recorrido ()
A la mitad de mi recorrido ()
10. ¿La lectura del texto en el pasillo en el muro de la sala 8 te ayudó a entender mejor la exposición?
Sí () No () No lo leí ()
¿Por qué? _____
11. ¿Consideras que es necesario investigar previamente sobre exposiciones como ésta?
Sí () No ()
12. (Marca sólo la opción que mejor describa tu experiencia) Con tu visita, consideras que con tu recorrido:
Aprendí algo nuevo () Sentí algo () Reflexioné () Me distraje ()
Perdí mi tiempo () No pasó nada ()