



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

¡ARTE A DOMICILIO! ESPACIO EXPOSITIVO TEMPORAL

TESIS QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRA EN ARTES VISUALES

PRESENTA

PAOLA ANDREA TAFUR QUIJANO

DIRECTOR DE TESIS

DR. EN E.L. ÁLVARO VILLALOBOS HERRERA (FAD)

SINODALES

DRA. LUZ DEL CARMEN VILCHIS ESQUIVEL (FAD)
DRA. IVONNE DEL ROSARIO LÓPEZ MARTÍNEZ (FAD)
MTRO. YURI ALBERTO AGUILAR HERNÁNDEZ (FAD)
DR. LUIS ERNESTO SERRANO FIGUEROA (FAD)

CIUDAD DE MÉXICO, AGOSTO 2018.



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.



A Tomás, Piedad y Rosemberg



Quiero expresar mi sincero agradecimiento a:

Mi familia, por su amor y compañía en el recorrido de las rutas que llevan a mis sueños.

Dr. Álvaro Villalobos Herrera, por su generosidad e ímpetu. Dra. Luz del Carmen Vilchis Esquivel, por su dedicación y afecto, Dra. Ivonne del Rosario López Martínez, Mtro. Yuri Alberto Aguilar Hernández y Dr. Luis Ernesto Serrano Figueroa, quienes con sus aportaciones despejaron inquietudes teóricas. María Alejandra Valenzuela Marín, por su buena disposición para dar solución a mis requerimientos académicos. La Universidad Nacional Autónoma de México, por abrirme las puertas, no sólo a una institución, también a una cultura.

La comunidad del edificio Real Beethoven, especialmente a Andrés Villafranco, quien respaldó la iniciativa desde el principio.

Todas las personas que se involucraron en este proceso investigativo e hicieron posible su realización.

Gracias México.



ÍNDICE

Introducción	11
CAPÍTULO 1	
LUGARES ALTERNATIVOS PARA EXHIBICIÓN DEL ARTE	15
1.1 La exposición como resistencia.....	23
1.2 Acontecimientos artísticos móviles y temporales.....	28
CAPÍTULO 2	
REFLEXIONES SOBRE ELEMENTOS MUSEOGRÁFICOS DE EXPOSICIÓN	33
2.1 Consideraciones de la museografía tradicional en los espacios alternativos.....	41
2.2 Diseño del espacio para exhibir obras de arte.....	45
CAPÍTULO 3	
LA EXHIBICIÓN, UN RIESGO COLECTIVO	51
3.1 Los objetos y el proceso de transformación espacial.	60
3.2 Estrategias de difusión de los objetos artísticos en un escenario temporal.....	64
CAPÍTULO 4	
NARRATIVA DE LAS OBRAS DE ARTE EN UN ESPACIO ÍNTIMO	69
4.1 Propuesta expositiva.....	75
Obra:	78
Vegetal.....	80
Chilli.....	81
El aroma en construcción.....	82
José I.	84
La miniatura.....	86
El Espacio	88
Materiales.....	92
Cronograma	92

4.2	Primera etapa: Desarrollo de la intervención artística.....	93
	Semana 01	94
	Semanas 02 y 03.....	102
	Semanas 04 y 05.....	110
	Semana 06	118
	Semana 07	126
	Trazos	132
4.3	Segunda etapa: Obras de arte en las viviendas.	139
	Departamento 203	141
	Departamento 304	143
	Departamento 413	145

CONCLUSIONES	149
---------------------------	-----

FUENTES DE DOCUMENTACIÓN





INTRODUCCIÓN

¡Arte a domicilio! Espacio expositivo temporal, plantea la realización de una exhibición de arte, basada en la exploración de espacios no convencionales, que reúne, por un lado, la relación, contrastada y convergente, entre los museos modernos y las prácticas artísticas contemporáneas, respecto a las estrategias empleadas para generar experiencias estéticas, desarrollar el conocimiento artístico y legitimar las obras mediante la exhibición. Igualmente, incluye la construcción de objetos artísticos en una geografía determinada, así como el proceso de instalación en casas particulares, examinando el uso de elementos museográficos y reflexionando acerca de las diversas vías de aproximar la exposición a la población localizada en el edificio Real de Beethoven 151, colonia ex Hipódromo de Peralvillo, delegación Cuauthémoc, Ciudad de México.

La inquietud que impulsó el uso de un espacio expositivo temporal, fue la intención de enlazar al público con el arte y el artista, fuera de los museos o centros culturales oficiales. El origen de esta decisión, fue la necesidad de hallar, en ese vínculo, determinadas formas de reciprocidad no estandarizadas. Por lo anterior, la relación trazada fue, vecinos-arte-artista y ocurrió que cada hogar se transformó, por algunas horas, en sala de exhibición.

Sin duda, la investigación desplegada a partir de los espacios privados y la creación artística, inmersos en una realidad concreta, permite descollar las dificultades que van surgiendo, al sacar la figura del artista, así como a sus obras de los modos acostumbrados de vincularse a la sociedad en general. Ejemplo de ello, son los conceptos de museo, creados por artistas en América

Latina, desde finales de los años sesenta hasta hoy, que sin duda, nacen de la necesidad que los impulsa a crear nuevos modelos institucionales desde el arte. En los que es posible apreciar que hacer arte en territorios vivos, genera conflictos que se intentan resolver en el día a día y que requieren de un método que considera primordial la exploración. Es así como la producción de este proyecto, está basada en un ejercicio exploratorio, que se despliega y transforma con el desarrollo de la propia indagación del lugar, que busca revelar las características particulares de la zona y la población que la habita. De la misma manera que señala la influencia de las dinámicas sociales en el abordaje y cumplimiento de la propuesta. Además, describe las acciones de la artista como espectadora de las relaciones espaciales y humanas sucedidas dentro de una colectividad concreta. Se trata en definitiva de interactuar, observar, analizar y proceder, un circuito que debe ser minucioso en el marco de una estrategia de permanente adaptación.

Más allá de intenciones en apariencia imperiosas y desatentas, el planteamiento esta soportado en la búsqueda de una ruta en la que la artista participa de la vida comunal con el anhelo de pertenecer a ella. Sin desconocer las formas en las que otros artistas o proyectos artísticos lo han hecho en el pasado, pero advirtiendo que esa situación en la sociedad actual exige otros modos para ponerse en contacto, otras maneras de habitar el espacio distintas a las que siguen perpetuándose en el museo y el mercado del arte. *¡Arte a domicilio! espacio expositivo temporal*, es una investigación que relata precisamente esa intención puesta en práctica para abordar desde otro punto de vista el rol del artista contemporáneo, su relación con el museo (sus herramientas de comunicación) y las estrategias aplicada desde su producción para crear vínculos con la comunidad local.

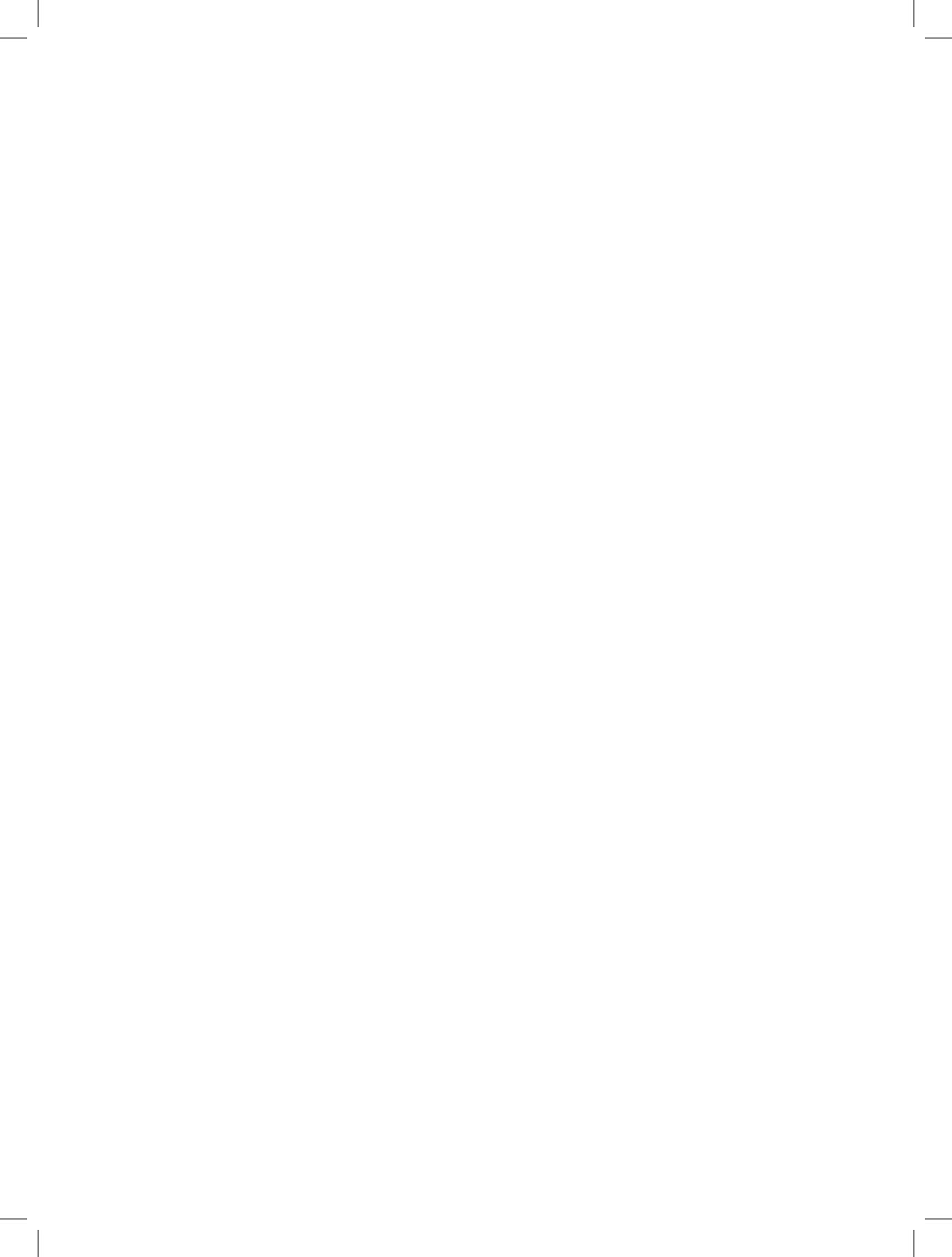
En el primer capítulo, se hace el estudio general de los espacios de exhibición de arte. El desarrollo del museo tiene implícito varios factores, entre los que se encuentra, el constante cuestionamiento que han hecho los artistas por su función sociocultural y eficacia. Por ello, algunos creadores han salido a exponer en las calles, las fábricas, los cafés entre otros espacios, con el fin de avivar la relación arte/público y, de esta forma, expandir su proceso creativo por fuera de los museos. Son, por ello, importantes los montajes escénicos que realizaron los artistas de las vanguardias, sobre todo por su voluntad por derribar paredes e intervenir con la obra ámbitos extrainstitucionales. En el intento de acercar el arte a la vida se desarrollaron acciones, combinadas y rodantes, valiéndose de todas las disciplinas (música, danza, literatura, entre otras) para crear situaciones que involucran a la comunidad y al transeúnte desprevenido, llevando consigo, de un lado a otro, el taller, la obra de arte y la sala de exhibición, recorriendo el mundo sin mapas, convirtiendo esta circunstancia en una constante creación. En la actualidad intervienen los intersticios de la urbe en colectivos auto gestionados, generando acciones de tele-pre-

sencia y robótica, por ejemplo, ahora se encuentran muchos artistas trabajando en talleres de software libre y grupos que se auto-editan en internet. Ellos son ejemplos de la intención de generar experiencias estéticas, capaces de catalizar las instituciones para el arte y dar cuenta de la relación del individuo y su contexto.

El segundo capítulo se enfoca en la museografía como disciplina esencial de comunicación en la exposición. El desarrollo que ha tenido esta técnica es crucial para afirmar que el interés de la investigación expositiva no es ya exclusivo del museo. El diseño de un proyecto de exhibición se piensa y se realiza actualmente en otros lugares, aquellos en donde no llega la cultura oficial pero que aun así ofrecen posibilidades para instalar profesionalmente una obra artística. Así, el arte contemporáneo enuncia su uso y aportación en la medida que proporciona elementos y acciones que suscitan procesos, que en ocasiones, implican sólo un intercambio con el espectador. Por tanto, es pertinente articular este análisis con la experimentación museográfica que lleva a cabo la materialización de *¡Arte a domicilio! espacio expositivo temporal*.

El tercer capítulo, propone una metodología de trabajo para el proceso de intervención del espacio y el acercamiento con las personas que transitan alrededor. Una vez que se detienen, es factible que se interesen por la obra exhibida y, de esta manera, tome sentido la propuesta y su difusión. Por ello, es importante la transformación del lugar, de un estado usual a una nueva atmósfera que origina una percepción distinta del entorno, motivado por la experimentación del montaje como gesto puntual para conseguir que un pasillo sea más que un lugar de paso, las obras más que objetos que cuelgan y los vecinos no sean ajenos a su propio espacio. La persistencia en este ejercicio es, entablar una relación entre el arte y la comunidad, expresarle nuevos modos de exponer, esto con el fin de crear una nueva cultura o modos novedosos de entenderla. Por esta razón la propuesta, desarrollada en un lugar específico, es una manera posible de dar respuesta a dichas necesidades.

El cuarto capítulo, expone el despliegue del proyecto en el que se aplican los conceptos y metodología mencionadas, tamizado por un relato personal que inicia con una semblanza del contexto socioeconómico en el que se desarrolla. Luego, son descritas las características particulares que arroja cada montaje, el tiempo de exposición y la forma en cómo las obras se insertaron en casa de los vecinos. Aquí también se narra, cómo la expresión artística se adecua en la medida que el lugar y las personas lo precisan, además de sucesos que influyeron en la manera de encarar la instalación artística como modelo expositivo íntimo y familiar.



CAPÍTULO 1

LUGARES ALTERNATIVOS PARA EXHIBICIÓN DEL ARTE

Los artistas han desafiado al museo, han atravesado sus muros para intentar desdibujar las fronteras entre el arte y la vida, y así explorar el camino hacia el futuro de una sociedad libre. Estar fuera de la institución fue una decisión que acompañó la producción artística del siglo XX y que continúa vigente. La necesidad de salir de este escenario permite pasar por diversas intensiones, épocas, geografías y obras específicas que ayudan a articular la relación del artista y el espacio expositivo desligado de la institucionalidad como propuestas alternas a la visión oficialista de la cultura contemporánea.

Se advierten dos vías en este recorrido, la que ha forjado el artista y la que ha distinguido al museo a través de su estructura y contenido. La transformación sociocultural y económica en el mundo, tiene influencia en ambas rutas, han coexistido en pórticos, salas de palacios, templos, pinacotecas y diversos lugares dedicados al arte, sin embargo, estos encuentros han sido intermitentes, destacando su complicidad transitoria, debido a las tensiones que surgen por desacuerdos, consiguiendo que retomen sus propios caminos. El trayecto del artista, desde que salió de su taller, en busca de un medio de sustento, reconocimiento social y un lugar a sus inquietudes estéticas, se tornó, la mayoría de las veces, incompatible con los intereses de los ilustrados en arte. El desacuerdo con los cánones clásicos del arte oficial, provocó la creación de sus propias exposiciones, individuales y colectivas, acompañadas de reflexiones sobre estrategias de comunicación, técnicas, temas y problemáticas vinculadas al montaje de la obra. Esto produjo cambios importantes en el tratamiento del espacio y el desarrollo de la exposición.

La distancia entre la institución y el artista, tiene numerosos antecedentes históricos importantes, se hace mención de algunos casos, como marco referencial. *El salón de rechazados (Salon des Refusé, 1863)*, o *La sociedad de los artistas independientes (La Société des Artistes Indépendants, 1884)*, en Francia, creada para desafiar la estructura gremial, académica y tradicional del *Salón de Paris*, evento desarrollado desde el siglo XVII en dicha ciudad, considerada, en ese momento, la capital mundial del arte y el lugar donde el Estado compraba arte e indudablemente, el artista alcanzaba su valía.

Hacia el siglo XX, la distancia entre artista e institución fue más notoria, el surgimiento de las vanguardias históricas, evidenció no sólo la necesidad de transformar la función del arte, también, la urgencia de cambios sociales, políticos e ideológicos, que demandaba el inicio de la centuria. La industrialización tuvo un carácter emancipador, con respecto a los modos oficiales de producir arte, que destacó una Europa con clases sociales dominantes, poseedoras del dinero, el conocimiento y el buen gusto. Esta posición decayó con el estallido de los conflictos económicos entre países soberanamente industrializados; Reino Unido, Francia, Alemania, Rusia y Austria, enfrentados para proteger su comercio y conquistar otros mercados, creando tensiones políticas agresivas y hegemónicas que desataron la Primera Guerra Mundial.

La participación de los artistas en los postulados de los países en guerra fue ineludible, la sociedad capitalista y los estados socialistas exigieron su intervención directa, ya que el subsidio que recibían los obligaba a cumplir su deber patriótico o a vivir en el exilio, lo que ocasionó sucesos infaustos en medio de cadáveres y ruinas. La inconformidad se manifestó de forma colectiva, la transformación plástica se abrió camino, materiales como hule, cartón, trozos de madera, periódico usado, vidrio y nuevos metales, cobraron protagonismo insertándose en la pintura y la escultura, otorgándoles novedad. Las experimentaciones plásticas originaron el uso de técnicas como *collage*, *gratagge*, *frottage* y el fotomontaje, incluyendo experiencias visuales que involucraron la fotografía y el cine, así mismo, la revisión sobre distintas culturas y la conjugación, con otras disciplinas se hicieron presentes como la literatura, el teatro, la danza, la arquitectura y la música. La crisis produjo explosiones que se extendieron al campo artístico, facilitando la apertura a formas que ya no tenían reglas fijas de representación, sino múltiples posibilidades, despliegue que se venía generando desde finales del siglo XIX, por lo que, en circunstancias bélicas este interés se agudizó y evidenció masivamente, cambiando y ampliando las maneras de crear y exhibir. Por tanto, algunas expresiones artísticas irrumpieron en lo habitual arrojándose a las calles, como estrategia de ataque a la acostumbrada actitud contemplativa del espectador, custodiada por el arte oficial y sus paredes blancas que cautivan los sentidos. Esta condición discordante de los artistas frente a la institución, a través de actos y objetos fuera del lugar, corresponde a la

discusión acerca de la legitimidad del arte, la autogestión y la exuberancia intelectual que sobrevino junto a las grandes colecciones en el mundo, que abarcaron espacios grandiosos y obligaron a los museos a renovarse.

Una obra puntual, que cabe nombrar en este escenario, es *Merzbau*¹, de Schwitters, creada con objetos cotidianos, dentro de la casa del artista, una intención que marcó la diferencia con relación al espacio. “una especie de collage abstracto, compuesto de grutas, columnas y objetos encontrados, siempre cambiantes y en constante expansión.”² *Merzbau*, fue un proceso creativo que nunca pudo ser terminado, a causa de los bombardeos de la guerra, sin embargo, los historiadores narran la coherencia de esta pieza con respecto a uno de los ideales de vanguardia: fusionar arte y vida. Esta obra en particular, advirtió un espacio alternativo de exhibición, cada día en el estudio de Kurt Schwitters, la obra se extendió y reveló su cualidad arquitectónica, lumínica y sensorial siempre versátil. En el libro, *Deconstruyendo las instalaciones*, Coulter-Smith Graham manifiesta:

El *Merzbau* de Schwitters, es de hecho, en cierto modo, más revolucionario que Fountain, porque pudo alcanzar el estatus de obra de arte sin una asociación inicial con una galería, lo que da alguna esperanza al arte deconstructivo.³

Esta obra, como dice Coulter Smith, es una referencia importante convertida en hito, porque, posteriormente, influyó en los artistas que además de pinturas y esculturas, crearon instalaciones y acciones, diversificando las formas y espacios de producción artística. La legitimidad de la obra ya no sólo le correspondía otorgarla al museo, la figura del artista también podía hacerlo, incluso, desde la intimidad de su hogar. El registro fotográfico de *Merzbau* es el único documento que queda de la obra y forma parte del archivo del Museo de Arte Moderno de Nueva York⁴ (MoMA), que en 1934, luego de su apertura, le dedicó una exposición al artista alemán.

Sin lugar a dudas, los artistas accionan y las instituciones reaccionan, entonces, el MoMa se fundó en el continente Americano y de la mano de su director, Alfred H. Barr⁵, rejuveneció el concepto de museo, dispuesto a proteger, pro-

1 El proyecto *Merzbau* de Kurt Schwitters comenzó en 1923 y continuó hasta su muerte en 1948. La construyó tres veces cuando se vio obligado a cambiar su ubicación geográfica debido a los sucesos de la Segunda Guerra Mundial.

2 Elisabeth Thomas, *In Search of Lost Art: Kurt Schwitters's Merzbau. Inside/Out*, https://www.moma.org/explore/inside_out/2012/07/09/in-search-of-lost-art-kurt-schwitters-merzbau/

3 Graham Coulter-Smith, *Deconstruyendo las instalaciones*, p. 25

4 Museo de Arte Moderno, situado en el 11 West, con la calle 53 de Nueva York. Esta institución se fundó como entidad privada y abrió sus puertas en 1929.

5 Alfred Hamilton Barr fue el primer director del Museo de Arte Moderno de Nueva York y

mover y difundir las diversas producciones artísticas internacionales incluso aquellas obras vanguardistas de difícil aceptación en ese momento. A la par, extendió gradualmente el campo de acción al incorporar la arquitectura, el diseño, la fotografía y el cine, convirtiendo el concepto de museo-almacén en museo-laboratorio organizado vivo y didáctico. La visión audaz de Barr, impulsó un cambio a la estructura museológica, vinculó el departamento de educación, diseño y publicación, además de un equipo profesional y atento, a tratar cada exhibición como una fuente de reflexiones, técnicas y discursivas. Esta redistribución de la institución comulgó con los intereses de un país que tenía claro que, además de armas y dinero, los museos pueden ser útiles como instrumento de manifestación de superioridad sobre los demás países, a través de los bienes culturales que se acumulan y exhiben. Pero fue, sin duda, 1936 el año crucial en la carrera expresiva de Barr. Con las gigantescas exposiciones tituladas: *Cubismo, arte abstracto y arte fantástico, dadá y surrealismo*, las cuales ofrecerían al público y a los artistas neoyorquinos un panorama exhaustivo de los movimientos que habían de sentar las bases de la gran generación pictórica de posguerra norteamericana⁶. De esta forma, se forjó la idea de un arte estadounidense que confortó a la sociedad y dominó la escena artística mundial. Esta atribución hizo posible, en gran medida, que el foco del arte moderno saliera de París y se alojara en Nueva York.

La transición tuvo dos fases: el arte norteamericano, pasó del nacionalismo al internacionalismo y después del internacionalismo al universalismo⁷. La perspectiva de absorber los movimientos e intercambios que ocurrían en París para agitar la producción nacional, Norteamérica engendró la dirección de todo un cuerpo cultural entre críticos, directores y artistas para separarse de la tradición europea y establecer su propio artífice pictórico, teniendo como resultado el Expresionismo Abstracto. “El artista intersubjetivo inventó, a partir de la experiencia personal, crea desde un mundo interno, en vez de externo.”⁸ El hallazgo resultó ser entonces, el desinterés por los temas sociales y realistas, el mérito estuvo en los procesos plásticos del individuo aislado, que vertieron con brusquedad sobre el lienzo de gran formato, la incertidumbre que representó su tiempo, sin ningún interés de confrontar o sacudir con intensidad política a nadie. Esta forma de producción que invalidó la idea de crear un lenguaje al servicio de la sociedad, consiguió implantarse y tener éxito decisivamente en plena Guerra Fría⁹, logrando presentar a nivel mundial

permaneció 14 años en el cargo.

6 Fernando Huici. “Alfred H. Barr y la noción contemporánea del museo.” *Cultura*19//08/1981, http://elpais.com/diario/1981/08/19/cultura/367020009_850215.html

7 Serge Guilbaut, *Éxito: De cómo Nueva York les robó a los parisinos la idea de modernismo*, p. 222

8 *Ibidem*, p. 227

9 El fenómeno de la Guerra fría inició una vez terminó la I y II Guerra Mundial, aunque se desarrolló sin componente bélicos, las armas se relacionaron con la contrainteligencia, el espionaje, la venta de secretos científicos, políticos y económicos.

un arte norteamericano genuino, emancipado de Europa y nuevo modelo de la cultura occidental.

El clima artístico se tornó complaciente, los artistas estaban inscritos a la institución y totalmente despolitizados, al mismo tiempo, proliferaron espacios que se posicionaron en la escena artística y sucesivamente el museo presentó una idiosincrasia y un perfil independiente. Según menciona Nekane Aramburu: “Sabemos que para estos de los espacios del arte los que más influyeron fueron Frank Lloyd Wright, Le Corbusier y Mies Van der Rohe por sus apuestas a la flexibilidad y la neutralidad.”¹⁰

La distribución orgánica, en forma de espiral, que realizó L. Wright en el Guggenheim de Nueva York (1943-1959), las rampas que enlazaron y extendieron el museo, desde el interior que construyó Le Corbusier, el proyecto museo para una pequeña ciudad (1942), con el uso del acero industrial y paneles de cristal, que once años después M. V de Rohe estableció en el Cullinan Hall Museo de Bellas Artes de Houston, fueron expresiones notables de un contexto industrial, en el que convergieron el arte y la arquitectura para distinguir ciudades promoviendo a su vez identidad, al respecto Nekane Aramburu formula:

La era del funcionalismo y el movimiento moderno quedó profundamente influenciada por estas propuestas, y la revisión de como plantear la exhibición fue progresivamente alterada por las diferentes hordas de las vanguardias artísticas.¹¹

La arquitectura imprimió desde siempre un cambio significativo en lo que respecta al espacio de exhibición, basada en la misma constante que impulsó a unos cuantos artistas a inventarlos: las obras y el público. El museo, con su configuración arquitectónica moderna incrementó sus preocupaciones y se ocupó de la instalación, selección, disposición, iluminación y protección de las obras dentro de las salas de exhibición. Igualmente, desarrolló los recursos didácticos propicios para asignarle las funciones de aprendizaje y entretenimiento.

Para la segunda mitad del siglo XX, tanto en el recorrido del artista como en el de la institución, dentro de una sociedad cada vez más demandante, todo era posible, el arte emblema, festejo de una humanidad que rendía culto a la máquina, dió un salto a la capitalización de una cultura donde los museos y los espectáculos adquirieron gran importancia. Robert Hughes, en el documental *La maldición de la Mona Lisa*, haciendo referencia al traslado de la

¹⁰ Nekane Aramburu, *Un Lugar bajo el sol, Los espacios para las prácticas creativas actuales/Revisión y análisis*. p.16

¹¹ *Ibidem*, p. 17

famosa obra de Leonardo Di Vinci, de Francia al Museo Metropolitano de Nueva York y a la multitud de personas que hacían fila para conocerla, manifiesta, “No vinieron a ver la Mona Lisa, vinieron para poder decir que la vieron y hay una diferencia crucial ya que una es una experiencia real y la otra una simple fantasía.”¹² Visitar un museo o una obra, se había convertido en un asunto anecdótico, desde entonces las tácticas de encuentro entre el público y el arte han sido planeadas según la lógica de la seducción y el culto a lo efímero, rasgos de una sociedad de consumo donde el arte genera una nueva experiencia y alcanza el estatus de mercancía.

Además de los museos, otros lugares frecuentados son las *Kunsthalle* o salas del arte que surgieron en 1918, en Berna, las cuales se multiplicaron como opción alterna al museo, sus principales características fueron promover el arte local, producir exposiciones temporales, tener una configuración arquitectónica tradicional y no poseer colección propia. De la misma manera, rehabilitaban entornos y edificios reprimidos, los cuales se inauguraban como lugares para reflexionar, debatir e incorporar la interdisciplinariedad y las nuevas tecnologías. El centro de mayor prestigio, que aún sigue activo, es la factoría Pompidou (1969-1975), un centro cultural monumental y multidisciplinar, preocupado por difundir el arte y fortalecer la proyección internacional europea, pionero de instituciones que se abrieron paso por la ciudad, como máquinas incesantes que perfilaron, una cultura complaciente y perfeccionaron su rentabilidad sociopolítica. Jean Baudrillard lo consideró “un monumento de disuasión cultural” recalcando “como monumento a los juegos de simulación de masa, el centro funciona como incinerador, absorbiendo toda energía cultural y devorándola.”¹³

El despliegue de los espacios alternativos de exhibición oficiales, se articula por factores políticos y estrategias de control, provenientes de una conciencia de hegemonía económica, influencia decisiva para la nueva forma de pensar el conocimiento y de cómo la sociedad entiende la creación artística. Sin embargo, la irrupción de la *acción* en el campo de las artes plásticas, a partir de 1960, consigue alterar la idea de una historia lineal y única, expresando múltiples historias fracturadas que permiten a la experiencia creativa ocupar un lugar comprendido, necesariamente, en la temporalidad y permitiendo al artista integrarse más con su entorno. Citando a Andrea Giúnta:

Quando irrumpen los Parangolés de Oiticica o las terapias con objetos relacionales de Lygia, objetos para poner en actividad nuevas zonas mínimas de la percepción, realizados con materiales simples (bolsas de plástico, agua, piedras y arena) y activados desde el cuerpo, estamos en un momento distinto. Incluso caminando la cinta de *Moebius*, en el papel de Clark, que

12 Robert Hughes, *The Mone Lise curse*. Productor. Dirección por Mandy Chang. 2008 Duración:01:15:20

13 Luis Alfonso Fernández, *Museología y Museografía*, p.86

el participante corta por el medio hasta no poder avanzar más –una obra que es lo que dura, el tiempo en el que se recorre el papel, dividiéndolo siempre en dos– da cuenta de una diferencia radical respecto de sus trabajos anteriores [...] estas piezas de Hélio y Lygia, involucran elementos completamente distintos. Procesos, tiempo, movimiento, cuerpos.¹⁴

Así, el gesto inquieto cobra valor, más allá del bastidor, la roca esculpida y la materialidad del objeto. El cuerpo, en tiempo-espacio real, logra indagar otros cuerpos a través de los sentidos, suscitando la participación y constatando que el acto, tan fugaz como eficaz, consigue desvanecer las fronteras entre el público y la obra. De tal manera que, la acción de intervenir en los espacios urbanos, naturales o privados, exige a quien la ejecuta, prescindir de los espacios oficiales.

En América Latina los acontecimientos históricos y culturales han determinado el desplazamiento de la acción artística hacia el terreno político que confluye con el campo social. Hechos como el surgimiento de la Revolución Cubana, la lucha que libraron Vietnam y África por su libertad contra países poderosos, los movimientos sociales, liderados por sacerdotes, que articularon el Marxismo y el cristianismo fueron eventos coyunturales, que prometían un verdadero cambio en beneficio de los más oprimidos e involucraba un giro de pensamiento y de forma en las artes. Para 1968, los grupos estudiantiles, obrero e intelectuales se enfrentaban a las directrices represivas del estado, los artistas comprometidos, decidieron unirse a esta lucha popular y buscar en espacios mucho más democráticos, apartándose del mundo oficial. Graciela Carnevale, artista plástica argentina que participó en la realización colectiva artístico-política *Tucumán Arde*¹⁵, rememora: “Salirse de las Galerías, alquilar un local en una galería comercial y de esa manera autogestionarnos, armar nuestras propias muestras, nuestros montajes, hacer la publicidad, escribir nuestros textos, eso nos pone en una situación de autonomía frente a todo el sistema y en la búsqueda también de un nuevo público.”¹⁶

En México, el suceso que destaca esta inquietud es, *El salón independiente*, organizado por importantes artistas nacionales en oposición a la *Exposición Solar*, una convocatoria que extendió el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) a los artistas con motivo de los XIX Juegos Olímpicos, a los que estos respondieron con una negativa. Pilar García de Germenos explica:

14 Andrea Giünata, *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?* p. 15-16

15 *Tucumán Arde. Declaración de la muestra de Rosario*. Publicado en el catálogo de la exposición *Arte y política en los '60*, curador Alberto Giudici (Buenos Aires, Fundación Banco Ciudad, 2002). <http://ccpe.org.ar/artistas-de-vanguardia-responden-con-tucuman-arde-por-maria-teresa-gramuglio-y-nicolas-rosal/?c=2>

16 *Mestizo. 12 militancia artística*. Temporada 1 Disponible en: <http://encuentro.gob.ar/programas/serie/8043/589?temporada=>

Conscientes de su obligación como artistas, de contribuir en la medida de nuestras posibilidades, a que México alcance la máxima brillantez al mostrar al mundo su desarrollo y su cultura en este año olímpico”, decidieron llevar a cabo su exposición en fechas paralelas a las Olimpiadas. Así, se reunieron en varias ocasiones durante los meses de agosto y septiembre en casa de Francisco Icaza o en la Galería Pecanins, que entonces se ubicaba en el 103 de la calle de Hamburgo y constituyó el centro para organizar la primera exposición del Salón Independiente”.¹⁷

La dirección que tomó el lenguaje artístico frente a la crítica institucional se agudizó. El ambiente hostil y la censura se intensificaron cuando América Latina fue sacudida por las dictaduras y las guerras civiles de cada nación. La violencia estableció la fuerza que hizo volcar la creación sobre el quehacer político en aras de un mundo mejor. La realidad debía ser denunciada, comunicada, señalada, pues el arte se convirtió en información, siendo un medio para visibilizar los abusos del estado contra la población civil, las masacres silenciadas, las desapariciones y la represión de todo tipo. Los lenguajes artísticos eran abordados de diversas formas, desde distintas geografías, por colectivos o individuos permeados y conectados por condiciones de vida, sobrellevadas en un escenario cruel, autoritario y sangriento. El siguiente relato da cuenta de esta situación histórica:

Pájaros Prohibidos: “Los presos políticos uruguayos no pueden hablar sin permiso, silbar, sonreír, cantar, caminar rápido ni saludar a otro preso. Tampoco pueden dibujar ni recibir dibujos de mujeres embarazadas, parejas, mariposas, estrellas ni pájaros.

Didaskó Pérez, maestro de escuela, torturado y preso por tener “ideas ideológicas”, recibe un domingo la visita de su hija Milay, de cinco años. La hija le trae un dibujo de pájaros. Los censores se lo rompen a la entrada de la cárcel.

Al domingo siguiente, Milay le trae un dibujo de árboles. Los árboles no están prohibidos, y el dibujo pasa. Didaskó le elogia la obra y le pregunta por los circulitos de colores que aparecen en las copas de los árboles, muchos pequeños círculos entre las ramas:

— ¿Son naranjas? ¿Qué frutas son?

— Ssshhh.

Y en secreto le explica:

17 Oliver Debroise, et al. *La era de la discrepancia*. p. 41

— Bobo. ¿No ves que son ojos? Los ojos de los pájaros que te traje a escondidas.”¹⁸

Los proyectos de insurgencia y revolución, el temor de la bomba atómica y la destrucción del mundo, provocaron ensayos e innovaciones en la escena artística que terminaron desbordando los museos. “Si centramos nuestra definición de la vanguardia en la crítica de las instituciones del arte, probablemente no haya existido un momento más radical que aquel que toma visibilidad en torno al 68”.¹⁹

Este breve repaso, hasta aquí esbozado, apunta a la complicidad directa e indirecta que han forjado los artistas y los museos en la utilización experimental del espacio urbano y natural en situaciones específicas y con efectos distintos. También, para comenzar a abrir paso a procesos puntuales, que fusionan producción y exhibición, como los museos creados por los artistas, en las décadas de 1980 y 1990. Concluyendo con los lugares alternativos de exhibiciones contemporáneos, propuestos como artefactos móviles, que establecen alianzas con instituciones oficiales, integrándose con autonomía a los focos culturales capitalizados y problematizando el rol del artista.

1.1 La exposición como resistencia

Como se mencionó en el anterior apartado, el desafío del lenguaje pictórico y de la institucionalidad, involucraron nuevas formas artísticas, *happening*, ambientaciones, *performances*, creando los cimientos para una crítica política e ideológica sobre el sistema del arte. “Consecuencia de la oleada de violencia y la acción de resistencia, emergieron en América Latina, durante 1980, otras formas de agenciamiento que alteraron la normalidad de la vida pública impuesta por el terror dictatorial.”²⁰ Los artistas se apropiaron de la noción misma de museo y de su capital simbólico útil para establecer nuevos modelos institucionales desde el arte, alterando los postulados elitistas y coloniales de estructuras museales hegemónicas predominantes. Esta iniciativa, al margen o en contra del mercado, imprimió un giro en la manera de entender al público como sujeto activo en relación con el objeto artístico, de este modo la exposición, ha pasado de considerarse sólo una exhibición de objetos, para ser pensada como un medio de comunicación. Este desplazamiento fue esencial en la elaboración de la imagen del museo y por supuesto, en el punto de conexión para que los artistas pudieran construir comunidad, es decir, situarse en un espacio donde convivir y crecer apartados del canon modernista.

18 Eduardo Galeano, *Memorias del Fuego*, p. 280

19 Andrea Giunta, *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?* p. 19

20 Equipo coordinador RCS (FC, AL, ML, AM, FN, MT, JV) *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*, p. 14

Si se toma la referencia, pronunciada por Barker, en relación a la simbiosis del museo moderno, el arte abstracto y el cubo blanco, en la que expresa, “la exhibición moderna puede producir una estatización intensificada: el cuidado espaciado y la iluminación, aíslan obras de arte por el bien de la contemplación más concentrada”²¹ pareciera entonces que la intención de invitar al espectador a participar en un ambiente ajeno a toda referencia externa, fuese problemática, ya que las obras son el pretexto para someter los sentidos y simular una familiarización. Esto comulga con lo que Luis Alfonso Fernández enfatiza a cerca de los museos:

No sólo se han convertido, a la postre, en los nuevos templos de la cultura y el patrimonio de esta sociedad *neoilustrada*, sino también para algunos y bajo razones muy diversas en el ágora inevitable de la consagración de espectáculo, cuando no en el de la presentación/representación y reevaluación social de ciertas élites del momento.²²

Este modelo asociado a las prácticas y acontecimientos que consolidaron el arte abstracto, promovido a mediados de la década de 1950, se implantó en América Latina, en consecuencia los museos de arte, “se erigen como meros cementerios de colecciones empolvadas o apiladas en depósitos, sin ninguna mirada crítica de este reservorio o intención renovadora”²³ La forma inyectiva en la que operan los artistas desde 1980, va desfigurando este canon a medida que va creando ideas de exhibición basadas en deficiencias institucionales.

Gustavo Buntinx²⁴, en 1983 creó, en Lima, el *MICROMUSEO* (“al fondo hay sitio”), institución errante con una colección de objetos que promueve la circulación y no la acumulación. En Latinoamérica, “micro” se refiere a lo pequeño, pero también se le llama así al autobús. Buntinx, articula el proyecto bajo la terminología que utilizan los choferes de los buses, así, anima a los viajeros que necesitan subirse a que lo hagan y se procuren un lugar. Buntinx también expresa que él no es el director, ni el curador del *Micromuseo*, es el conductor de un vehículo que transita por una gran autopista cultural y que además cuenta con un “Taller de Mecánica” accesible e integrado por cinco personas, incluido él.

El *Micromuseo*, se plantea como una institución móvil, con unas estrategias expositivas ambulantes, que logra asociarse con entidades que van desde

21 Emma Barker, *Contemporary Cultures of Display*, p. 23

22 Luis Alfonso Fernández, *Museología y Museografía*, p. 85-86

23 Desjardins, Pamela. *Museotopías y museologías alternas en América Latina*, UAB, p. 4.

24 Gustavo Buntinx, historiador de arte, crítico y curador oriundo de Buenos Aires, Argentina y residente en Lima. Es autor de numerosos trabajos sobre artes visuales latinoamericanas y de la plataforma virtual *Micromuseo - Bitácora*

centro culturales, galerías, museos y espacios fuera del circuito artístico, con la intención de generar nuevas vías para que deambulen realizaciones artísticas emergentes, locales e históricas, “introduciendo trabajos que provienen de manifestaciones que dialogan y se inscriben dentro del ámbito popular y artesanal”²⁵. Amplificando los horizontes del arte en Lima. Este proyecto es defino por Buntinx como:

Una MUSEALIDAD MESTIZA, donde las palabras “artista” y “artesano” se irán reemplazando por la de “ARTÍFICE”, procurando, de ese modo, significar la crisis de esas y otras distinciones en una cultura crecientemente hecha de LO IMPURO Y LO CONTAMINADO.²⁶

Esta propuesta, concentró la mirada sobre los elementos de identificación cultural andinos con respecto del arte hegemónico, proclamando sentido a las prácticas de arte local, inclusive, introdujo los términos vacío museal y museotopía, aludiendo a la función de los Museos de Arte en la ciudad de Lima, ausentes e incapaces de cubrir las necesidades socioculturales emergentes del país. Aunque esta situación más que reducirse a un aspecto negativo, se convirtió en una oportunidad para crear y debatir, por medio del arte nuevas estructuras expositivas. Como el propio Buntinx expresa “un hueco desde donde, no obstante, fluyen fantasías e iniciativas que activan la imaginación crítica”.²⁷

Otra propuesta que también confronta la idea dominante del arte, en relación con los circuitos oficiales por medio de una práctica colectiva es el Museo Bailable de Buenos Aires, creado y curado por Fernando “Coco” Bedoya en 1988, el cual coincide con los primeros años de la posdictadura militar Argentina, que están marcados por la recuperación del cuerpo como soporte de lo artístico, tanto en una actitud vindicadora y/o festiva.²⁸ El propio artista expresa:

Yo organizaba unos eventos llamados *Museos bailables*, que iniciaban como exposiciones y terminaban como recitales. Y toda la modificación se daba a través de la luz nada más. Empezaban como una exposición tradicional, de dos o tres artistas, colectiva, donde las luces se empezaban a apagar y había un ambiente teatral, pero no escenográfico, sino teatral de *performance*, de acción de cuerpo sobre el espacio, donde lo que sucedía en realidad, era la intensidad, lo que más se buscaba era el rozamiento.

25 Gustavo Buntinx, “Manifiesto de viaje”, EL MICROMUSEO (“Al fondo hay sitio”) <http://www.micromuseo.org.pe/manifiesto/index.html>.

26 *Ibidem*.

27 Gustavo Buntinx, “Expediente 1” EL MICROMUSEO (“Al fondo hay sitio”).<http://www.micromuseo.org.pe/manifiesto/index.html> <http://www.micromuseo.org.pe/lecturas>

28 AAVV, *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*, pp.189-198

Eran como las exposiciones de Parafernalia, donde la intensidad pasa por el rozamiento. Entonces, yo trabajaba ese rozamiento cargándolo con una cantidad de actividades artísticas sobre ese mismo espacio, simultáneo.²⁹

La exposición consistió en obras que casi desaparecen, abriéndose un espacio encauzado para la convivencia de los cuerpos, los cuales fueron el soporte de sus creaciones que cohabitaron, por una noche, en una discoteca. Más allá de proponer obras, planteó apropiaciones urbanas y territoriales, que convirtieron el museo en un laboratorio de experiencias, que interceptó zonas comunes, en el que se conjugaron lo erudito y lo artesanal, donde se agruparon diversas generaciones de artistas, en el que convergieron distintas disciplinas que activaron la escena artística y transformaron la manera de experimentar el arte para aquellos que siempre estuvieron al margen.

Por su parte, en marzo de 1996, el artista mexicano, Vicente Razo, inauguró, en el baño de su casa, el *Museo Salinas*. Este, se erigió como un espacio autónomo de recuperación y reivindicación de ciertos objetos contemporáneos de producción popular que no entraban en los museos mexicanos. La exhibición, hizo posible otras dinámicas de participación con el público, sumado a la estrategia mediática, fue posible incrementar el círculo de visitantes para ver la particular colección que caricaturizaba al ex presidente Carlos Salinas de Gortari.³⁰ La táctica de usar su baño como espacio de exhibición y emplear los medios de comunicación (notas de prensa) para promoverlo, le dieron carácter a una idea que fluctuaba entre lo real/ficticio, lo público/privado, Cuauhtémoc Medina lo ha definido como “una colección de arte contemporáneo/popular”.³¹

Los anteriores ejemplos se han formulado como exposiciones alternas, que intentan subvertir el orden de lo establecido. Incluso, se erigen sin un espacio físico permanente, por lo cual, se asocian a lugares extrainstitucionales como estrategia para una estancia temporal, afianzando su condición nómada. Estas prácticas artísticas, con su estructura desafiante y crítica, son nombradas la “segunda oleada”, en parte, por lo que señala Andrea Giunta:

Las historias del arte organizadas desde los centros nos han repetido, una y otra vez, que las novedades del arte surgen en determinadas ciudades (París, Nueva York, Londres, Berlín) y desde allí se distribuyen por el mundo.³²

29 Sharon Lerner y Rodrigo Quijano, *Fernando “coco” Bedoya Mito, acción e iluminación*, p.106

30 Las políticas implementadas durante el mandato de Salinas de Gortari (1988-1994), provocaron un aumento de la desigualdad y la exclusión en la sociedad mexicana. El pueblo, en una actitud de denuncia y justicia simbólica por mano propia, reprodujo, de manera artesanal e industrial, la imagen del ex mandatario como demonio, vampiro, rata o presidiario.

31 Cuauhtémoc Medina, *Pseudomuseos: Sobre el Museo Salinas y Otros Ejemplos de la Museografía Parasitaria en México*, Disponible en: <http://micromuseo.org.pe/lecturas/cmedina.html>

32 Andrea Giunta, *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?*, pp. 13-14

Por ello, una inmediata filiación de los que ocurre en América Latina son los museos de artistas en los años de 1960 porque hacen una crítica a los soportes tradicionales del arte (pintura, escultura), al indagar sobre sus límites, asimismo a las maneras de presentarlo. Es el caso de Marcel Broodthaers, y el Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, creado entre 1968-1972 con once adaptaciones. El inició con un cuestionamiento ¿cuál es, en general, el papel de lo que representa la vida artística en una sociedad, a saber, un museo?"³³ Con una colección de todo tipo de objetos dedicados a la imagen del águila imperial como signo relacionado con el poder, este sumario, de carácter efímero, se fue enriqueciendo y, sin proponérselo, tejió relaciones sociológicas y políticas que hicieron que este atributo irreal se institucionalizara. Broodthaers fue quien fabricó, dirigió, administró y publicitó el museo. La itinerancia del proyecto recalcó las limitaciones del museo en tanto espacio físico, pero a su vez amplió las posibilidades de emisión y recepción. Igualmente, artistas como Daniel Buren o Hans Haacke fueron nombrados pioneros de esta oleada, por asumir roles propios de la labor museística; coleccionistas, conservadores, curadores y, finalmente, por sus labores interdisciplinarias, que les permitieron multiplicar sus intenciones.

Sin embargo, más allá de buscar precedentes promovidos desde los centros de poder, la intención de analizar el desarrollo que ha tenido la exposición, aplicada a un paisaje global en situaciones concretas, se vincula a lo que Giünata plantea: "una contemporaneidad que se produce en América Latina, como en todas partes, señalada por las tensiones de momentos específicos"³⁴ y, desde esta perspectiva, despojarse del discurso centro/periferia. Para dar continuidad a dicha forma de interpretar los sucesos artísticos en América Latina, se debe partir de las condiciones que hicieron posible su crecimiento, por encima de la época o la geografía. Bajo este enfoque, se encuentra la disposición de trazar realidades y narraciones históricas, fuera de una disertación hegemónica, lo que hace factible la expansión, eficacia y autoridad de las prácticas artísticas. Incluso, entendiendo que estas singulares rupturas, terminan asimiladas por los museos y centro de arte, desvinculándolos de los ambientes preliminares.

Estos aspectos contradictorios, formaron parte de las reflexiones de Juan Acha y su visión acerca del cambio en el mundo del arte, incorporado a nociones de la economía, tales como: producción, consumo y distribución, encausando otras maneras de describir procesos artísticos, subjetividades y análisis estéticos que abonaron a la transformación cultural. Hoy, esas influencias están potenciadas en el arte contemporáneo y la generación de artistas de la tercera oleada, articulados a la crítica institucional, proponen nuevas fórmulas y escenarios acordes con su presente, a veces, hacia campos ajenos al ámbito del museo.

33 Juan Elías Tovar, Elsa Cross y Tatiana Lipkes (traducción), Marcel Broodthaers, p. 106

34 Andrea Giünata, op.cit., p.14

1.2 Acontecimientos artísticos, móviles y temporales.

El siglo XXI, da cuenta de la proliferación de proyectos que hilvanan los acontecimientos artísticos y sus nuevos formatos de exhibir el objeto como instrumentos de participación directa, antagónicos a la institución artística tradicional. Estas iniciativas autogestionadas, peregrinan en la era de la revolución tecnológica, la información, la piratería, el comercio informal, el trabajo globalizado y la catástrofe medio ambiental, entre muchos otros factores que influyen en el contexto cultural mundial. Por ello, el papel que desempeña el artista en la sociedad, no se limita a habitar un taller o a emigrar, esperando a que algún museo lo hospede. Responde a estas circunstancias diseñando unidades móviles o artefactos paramuseísticos, como los llama Martí Perán³⁵, a manera de plataformas para promover la producción cultural de determinado grupo o lugar, de forma que halle su público natural. Perán expresa:

Pero esta misma tradición de “arte ambulante” también han sido objeto de una reciente cooptación por parte del museo convencional, [...] mediante estructuras portátiles [los pabellones temporales de la Serpentine Gallery desde 2000, el proyecto para el Temporary Guggenheim Tokyo en 2001 o más elocuente, si cabe, el reciente *Chanel Contemporary Art Container* planeado por Zaha Hadid en 2008].³⁶

La emergencia por alterar esta insistencia de la institución en renovar la producción cultural contemporánea, como una entidad cautivadora y contemplativa, es un punto importante en la agenda de estas propuestas auto-gestionadas, de igual forma, asegurar la cooperación con otras estructuras, rodantes o no, para avivar la complicidad comunitaria y revalidar un espacio en la sociedad.

Las fórmulas o formas de las que se valen los prototipos móviles para integrar su producción en un sistema competitivo, excluyente y mercantil, derivan de su autonomía con respecto a sus propios modelos expositivos, alianzas o formación de redes a través de perfiles diversos (pedagógicos, políticos y sociales), sumado a tácticas de sostenibilidad y multifuncionalidad. Esta manera de proceder forma parte de estar conscientes que viven o sobreviven en economías de mercado, pero esto no significa que ya todo está resuelto y controlado.

Giuseppe Campuzano, en 2003, inauguró el Museo Travesti del Perú, en el que desplegó una recopilación histórica, remontándose a tiempos prehispánicos, de la práctica del travestismo y del control de los cuerpos en el Perú:

35 Martí Perán es miembro del cuerpo docente de la Universidad de Barcelona (UB), así como crítico y curador. Ha colaborado con muchos libros y catálogos de arte contemporáneo. Fue miembro del consejo editorial de “Transversal” (1996-2002). Coeditor de “Roulotte” (www.roulottemagazine.com), también es colaborador de periódicos y revistas de arte.

36 Catálogo *roulotte: 09. Esto No Es Un Museo. Artefactos Móviles Al Acecho*, p.10.

Museo Travesti, es un proyecto político que empieza por impugnar saberes para poder dislocar poderes, trasladando a los andróginos y travestis de los márgenes al centro de la historia del Perú, como estrategia transformadora desde la memoria hacia la reivindicación.³⁷

El travestismo, es empleado por Campuzano como crítica ante la pretensión de una identidad absoluta, homogénea, de raza blanca, defendida por las instituciones del arte, lugares encargados de preservar la memoria. Entonces, el museo Travesti del Perú se creó para desentrañar las tradiciones, para hacer visible la diversidad productora de intercambios y alternativas, característica que sostuvo a las sociedades y que continúa haciéndolo. “En sus diez años de existencia el Museo Travesti del Perú ha ocupado otros museos, los ha parasitado, pirateado, ha dialogado con ellos y sobre todo los ha travestido.”³⁸ Logrando infringir esos discursos heredados del modelo burgués, reproducidos de forma espectacular, que consiguieron estrujar de diversas maneras y a través de los museos y sus formatos de exhibición, la naturaleza peruana.

En 2002, Sandra Gamarra, inaugura el Museo de Arte contemporáneo de Lima, LIMAC, un genuino museo ficticio, en réplica al vacío institucional que resiente la ciudad. “Este museo quiere ser el reflejo de lo que sería un museo de arte contemporáneo en Lima, con todas sus pretensiones y defectos.”³⁹ Por ello LIMAC cuenta con exposiciones, colecciones, archivos publicaciones y tienda. También posee libros y catálogos que, al igual que las obras exhibidas, sus portadas son copiadas con fidelidad al óleo. La dirección del Museo es: <http://li-mac.org/es/>, ya que no cuenta con un espacio físico permanente, exponiendo su naturaleza viajera y su realidad virtual, que es posible usando internet, un cambio tecnológico que desde su aparición ha permitido rebasar el marco local y trabajar internacionalmente.

En estas dinámicas de la creación artística como proceso de trabajo en la sociedad, Juan Acha, apunta:

Las obras de arte no obedecen a un trabajo cualquiera, sino a un cuerpo de prácticas y teorías sistemáticas [...] cabe entonces tomar el arte no por un suceso como es costumbre, si no como un conjunto de sistemas de producción.⁴⁰

El artista no es autónomo frente a los sistemas de producción capitalista, por ello sus estrategias de producción, distribución y consumo son callejeras, *on*

37 Giuseppe Campuzano. *El Museo Travesti del Perú*. Disponible en <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/campuzano-entrevista> Fecha de consulta:22/10/2015

38 Tomás Ruiz-Rivas. *Museos de Artistas*, p.18.

39 Museo de Arte contemporáneo de Lima, LIMAC, Disponible en: <http://li-mac.org/es/>

40 Juan Acha, *Arte y sociedad: Latinoamérica, el sistema de producción*, p. 25

line, errantes, ya que afecta no sólo el espacio donde se origina el consumo, sino al modo en que se construye el público y al proceso de legitimación del arte.

Changarrito, es un proyecto cultural de autogestión, se desprende de esas realidades económicas del artista. Basado en los changarritos del comercio ambulante, tradicionales en México, Máximo González, creó en 2004 su *Changarrito*, cómo reacción frente a la curaduría que se hizo para ARCO Madrid 2005, cuando México fue el país invitado a participar en esta feria, siendo una de las más importantes de arte contemporáneo a nivel internacional. Por tanto, González, realizó una convocatoria abierta, dirigida a los creadores que estuvieran interesados en participar en la XXIV edición, aplicaron 70 artistas y todos exhibieron en este carrito ambulante durante el evento. *Changarrito* funciona como plataforma alternativa para exponer y promover artistas que no son seleccionados por las instituciones, es decir, aquellos que no están dentro del circuito tradicional del arte y el mercado oficial. La estructura portátil, móvil, de bajo coste, sin ánimo de lucro. *Changarrito*, ha permitido que los artistas exhiban y vendan sus obras de forma directa, también, ha creado una colección con obras donadas por los propios participantes. Adicionalmente, estableció una editorial “Letritas del Changarrito”, y finalmente, fomentó una residencia para que los artistas invitados desarrollen sus proyectos en la ciudad de México.

La característica rodante de este armazón, ha hecho posible su difusión en espacios remotos y diversos, incluso, se ha instalado frente a los museos, galerías, ferias de arte y bienales, ampliando los lugares de acción, de una entidad enfocada en la producción, distribución y consumo de arte. Este mismo proceso de desdibujar límites o reorganizarlos, ocurre por su multifuncionalidad, por lo cual, se desarrollan actividades como la curaduría, la conservación, el diseño, la difusión, la gerencia y la venta, todo al mismo tiempo.

La multiplicidad de oficios desarrollados por *el Changarrito*, corresponde a la capacidad del productor contemporáneo para moverse en diferentes terrenos, sin cohibirse “el artista tiene la facultad de aclimatarse en función del suelo que lo recibe”⁴¹ porque construir el objeto no es la única preocupación que lo ronda, puede desempeñar varias funciones —curador, gestor, educador— debe encontrar cómplices que desplieguen estrategias para intervenir en la industrialización de la cultura y poder comunicar palabras e imágenes de los actores o sectores que están al margen.

Los acontecimientos artísticos y sus modos de operar no estereotipados, para entender la cultura y transformar el sistema del arte, pueden ser señaladas como “una farsa que tiene tintes de autoengaño”, Javier Toscano insiste:

41 Nicolás Bourriaud, *El radicante*, p. 98

[...] el sistema del arte se ha convertido en una sucursal estratégica de la producción capitalista, una maquinaria industrial que consume la vitalidad creativa y los fondos sociales de la imaginación, un sistema narcisista que se nutre de los ánimos subversivos de los púberes y los recién llegados (la fuente de la eterna juventud) así como la crítica referencial de sus productos fantasmáticos.⁴²

Podría interpretarse que el sistema del arte, inmerso en el capitalismo, es devorado con eficacia y que, aunque existan proyectos de arte efectivos, con tácticas innovadoras para agitar las conciencias en relación con las problemáticas del entorno, estas formas de resistencia o manifestaciones de oposición, son inútiles o mejor aún, un simulacro que continúa alimentando las extravagancias de la hegemonía. Sin embargo, otra manera sustancial de analizar esta situación es propuesta por Tomás Ruiz Rivas:

Pero en el arte conviven los fenómenos de mercado, como Saatchi y sus artistas, y los grafiteros que la policía apalea en los barrios bajos de la Ciudad de México. Considerar que el arte es sólo mercado es una postura política radical, de extrema derecha.⁴³

Quizá, la analogía con los objetos de estudio de la economía, reducen el arte a un “sistema de mercado” en el que la investigación, la experimentación y la formación no tienen un lugar predominante o están disueltos, como apunta Javier Toscano en su ensayo “Contra el arte contemporáneo.” No obstante, los objetos, dispositivos producidos por las prácticas artísticas, desbordan esta descripción, ya que, “los artistas, en general, intervienen de una manera crítica sobre las funciones de los espacios políticos imperantes, superando las instancias del arte.”⁴⁴ El ejercicio de reconstrucción, de lo que puede y debe ser el espacio del artista en la sociedad, es sin duda, atravesado por el incremento de estructuras económicas atractivas que redefinen la creación artística y su ejecución. El sentido práctico de tomar partido en esta situación y aprovechar al máximo sus recursos se articulan a los propósitos de entender el mundo y establecer el vínculo que se quiere con él y por supuesto, a que aquellas propuestas emergentes no acaben esfumándose por falta de presupuesto.

42 Javier Toscano, *Contra-El arte contemporáneo*, pp. 81,82

43 Tomás Ruiz-Rivas, *Antimuseos de Arte contemporáneo*. Disponible en: <http://colectivodcolaterales.blogspot.mx/2012/01/entrevista-tomas-ruiz-rivas.html>.

44 Álvaro Villalobos, *Sincretismo y Arte Contemporáneo Latinoamericano*, p.435



CAPÍTULO 2

REFLEXIONES SOBRE ELEMENTOS MUSEOGRÁFICOS DE EXPOSICIÓN

Referirse a elementos museográficos, puede llevar quizá a pensar sólo en el museo, ya que, como protector oficial del patrimonio de las civilizaciones y contenedor de la memoria, ha procurado erigir un sistema de principios y aplicaciones de valor universal con la intención de suministrar conocimiento científico, dando sentido a los objetos desde la realidad institucional. Del mismo modo, ha desarrollado aspectos como la normatividad, planificación y realización, en el estudio de los fenómenos museísticos. La primera, se desenvuelve como ciencia teórica, mientras que, la segunda, obedece al plano práctico y preciso de los acontecimientos enlazados a la colección, conservación y exposición, es decir, a su funcionamiento técnico.

Sin embargo, es favorable pensar la museografía fuera del museo, lo cual lleva a considerar los distintitos estados que ha tenido esta institución desde su emergencia hasta su incidencia en el mundo contemporáneo. El análisis propuesto no tiene la finalidad de señalar errores para concebir otros escenarios mejores que el formato tradicional, ya que los aportes museográficos hechos desde el “cubo blanco” son parte esencial de la travesía socio cultural de la humanidad, a pesar de sus contradicciones. La intención de reflexionar en torno al diseño de un espacio expositivo apunta, como todo el texto, al vínculo intermitente entre la labor del artista y la misión del museo confrontados a partir de ejemplos específicos que permiten situar experimentaciones en el desarrollo de la exhibición, dentro y fuera de la oficialidad.

Los diversos pueblos, de manera voluntaria, han practicado la conservación con la fuerte intención de perpetuar relatos, objetos y cuerpos. Esta vocación intencionada ha permitido desplegar, en todas las épocas, manifestaciones rituales, agrupar saberes y diferenciar culturas. El nacimiento y despliegue del museo, está incorporado a esta realidad, pues “antes de inventarse el museo, el museo ya existía [...] aunque fuera de modo muy diferente a como terminó por configurarse en la Grecia clásica y Roma”.⁴⁵

El museo, del modo que se conoce hoy, se identifica con el antropocentrismo registrado en el Renacimiento italiano. La devoción progresiva por recuperar la antigüedad, el arte escultórico y los textos de la Roma antigua, está enlazada a la concepción del hombre como centro del universo y, por consiguiente, se volvió a admirar sus creaciones. Del mismo modo, fue decisivo la aparición de monarquías absolutas, fortunas aristocráticas y el ascenso de familias comerciantes que adquirieron en sus viajes todo tipo de rarezas, incluyendo objetos relevantes para la cultura que provocaron el gusto por la colección.

El coleccionismo se desarrolla en todas las culturas como forma de registro de su acervo. En Europa, este fenómeno desembocó en gabinetes de curiosidades y estos, a su vez, en museos, lugares pensados para mostrar el mundo a través de las rarezas obtenidas de las exploraciones y saqueos de los siglos XVI y XVII. Aquellos recintos, frecuentados por las élites, animaron inquietudes sobre el valor patrimonial, contribuyendo al desarrollo técnico y organización de los museos. La primera investigación sistemática conocida del siglo XVIII sobre algunas características museológicas es el tratado de Nieckel, titulada *Museographia*, redactada en latín y publicada en 1727, en él se encuentra una clasificación de la colección de objetos: los naturales (dados por la naturaleza) y los artificiales (hechos por el hombre). El acto de catalogar, implicó la preocupación de cómo exhibirla, una exploración de cómo relacionar los sujetos con los objetos, aunque fuera para un círculo reducido de personas. Un aporte posterior, fue la publicación realizada por Johann Wolfgang von Goethe, sobre agrupar los elementos en dos zonas, pensando en dos tipos de público: el ilustrado y el inexperto, recurso que fue útil a la hora de elegir qué objetos merecían ser mostrados de piso a techo y cuáles no. Su categorización derivó de su valor único e irremplazable, basada en la búsqueda de registros y documentación para respaldar la pertinencia y originalidad.

Las anteriores iniciativas prepararon el auge de los museos, en principio, dotados de una colección preservada por modelos arquitectónicos que resaltaban su carácter sagrado y exclusivo. Bajo la influencia de la ilustración, este escenario tuvo una ligera pero conveniente apertura y la colección

45 *Ibidem*, *óp. cit.*, p. 45

El sentido del museo helénico y romano indicaba un centro de saber, al igual que el templo de las musas.

dejó de ser un elemento de ostentación para aportar su voz, con saberes y experiencias. Las exigencias ideológicas y sociales de la revolución francesa de 1789 intervinieron para que los museos se declararan instituciones públicas y herramientas innovadoras de culturización, lugares en los que según Poulot Dominique “se consagró a la práctica la teoría de que el arte era creación del pueblo.”⁴⁶ Lo ocurrido en 1791 fue un claro intento de llevar a cabo esta afirmación, cuando el Louvre abrió sus puertas al público y su inventario fue visitado sólo tres días de la década. Este acto, avalado por el gobierno, hizo de la exposición un derecho de todos, propició maneras de ofrecer información a nuevos visitantes e involucró técnicas de montaje, con numerosas dificultades, pero que le valdría, a la postre, la legitimación política y cultural al museo.

La colección privada presentada al público, implicó un modelo reglado de clasificar los objetos de arte, por épocas y naciones, describirlos según su oficio, incluso de catalogarlos a manera de revista -componente didáctico- “indispensable para el inventario patriótico de las riquezas del país, pero también, figura en la agenda de la democratización de los saberes y del gusto.”⁴⁷ Un gusto burgués que logró imponerse y extenderse, a la par que el fervor nacional de la revolución.

La relación entre Arte y estado, en Francia, hizo ascender la credibilidad del museo-templo, empeñado en instruir al pueblo y transmitir lo *Bello ideal*, mediante obras escultóricas de grandes hombres, derivadas de patronazgo monárquico, con elementos de arquitectura diversos - salas cuadradas o rectangulares- provenientes de galerías, palacios o mansiones aristocráticas y empleando el aumento de la luz sobre los objetos, en medio de la oscuridad, para su exaltación. Una museografía temprana, del siglo XVIII, que consistió en ilustrar la imagen soberana, con la intención de reivindicar la memoria y acercar la colección a la sociedad a través de la contemplación, definiendo el arte al servicio de la nación.

La Academia junto con *el Salón*,⁴⁸ también ocupó un lugar importante en el desarrollo de la colección, esta alianza aportó de modo directo a la formación de artistas y artesanos, impulsó una educación de la mirada en los visitantes, aglutinó y enalteció hombres dedicados a las bellas artes y posicionó, comisarios, jurados y marchantes, organizándose en el siglo XIX un mundo del arte jerarquizado, un museo-escuela cada vez más dinámico, pero que no respondió a los intereses de la sociedad sino a los de la academia, dedicada a enseñar su sabiduría al público con miras al aprendizaje.

46 Poulot Dominique, museos y museología., p. 19

47 Ibidem, p. 30

48 *El Salón* de 1789, contempla la primera tentativa de iluminación cenital en la perspectiva de una experimentación museográfica.

Para entonces, la proliferación de los museos fue un hecho, los países europeos invirtieron sus recursos con el fin de fortalecer y enriquecer su tradición con base en objetos antiguos o foráneos, recurriendo a elementos museográficos con carácter científico que vincularon la historia, la arqueología y la etnología, con el objetivo de construir una identidad erudita sobre vestigios y prodigios. Ofreciendo al visitante un registro único, bello y totalitario del pasado en el presente, proyectada hacia el futuro como estrategia de imposición y poder. La extensión de la soberanía implicó actores relevantes, por ejemplo: la inserción del historiador, en su función de conservar las obras maestras, ceñido a la reescritura de las historias políticas precursoras, dispuesto en gran parte a salvaguardar la mirada hegemónica del patrimonio cultural y su origen. Los jurados de concursos encargados de calificar la calidad de la obra, aclamando la valía del artista, los marchantes versados en la compra y venta de piezas de arte, fraguando a través del mercado el valor del linaje de los artistas y su genialidad. Finalmente, los artistas, figuras centrales en este escenario, con entusiasmo ocuparon el lugar privilegiado y al mismo tiempo algunos reivindicaron su libertad para precisar por sí mismos el marco de aceptación y motivación de su labor.

El tránsito del siglo XIX al XX trajo consigo la iniciativa del museo al aire libre con la intención de avivar el sentimiento nacional entre los visitantes, Poulot indica:

Se abre así, en 1891, el primer museo al aire libre en Skansen, aldea de talleres y actividades tradicionales, animada por guías y demostraciones Folklóricas. [...] Pero en Skansen o en las secciones especializadas de las exposiciones universales se trataba de reunir los especímenes de arquitectura vernácula de cada nación y animarlos con una vida social reconstruida.⁴⁹

A partir de entonces, el enfoque de la exhibición tuvo una variante, los elementos museográficos, a partir de la etnografía, apuntaron a ilustrar la vida campesina, exhibiendo trajes, herramientas y todo lo relacionado con la vida en los pueblos primitivos. Ocasionando una variedad de museos: etnográficos, de arte popular, regionales, locales, del folklore, entre otros, que orientaron a crear conciencia con respecto a la desaparición de la cultura de pueblos tradicionales y claramente a una museografía especializada. Estos espacios abiertos, con luz natural en los que se vio inmerso el visitante, dejaron atrás, preocupaciones habituales como la forma de vestir o el tiempo para recorrerlo, rasgos favorables que aproximaron al visitante al museo. No obstante, la conformación de estos espacios, con más intenciones de divertir al visitante que de informarlo, evidenciaron un ímpetu colonial, extensivo en “los países que han protagonizado, en algún sentido, la colonización, los etnográficos son, además y, sobre todo, museos de la cultura de otros pue-

49 Poulot Dominique, *óp. cit.*, p. 46

blos”⁵⁰ aventurando al visitante a consolidar su identidad, referenciado en culturas desconocidas, a partir de supuestos elementos de vivencias comunes.

Este ánimo imperioso occidental, también predominó en las Exposiciones Universales, exhibiendo obras de África, Latinoamérica y Asia, como ejemplares que debían ser incluidas por sus cualidades exóticas y porque era inminente restablecer el orden centro-periferia.

La diversificación de museos, salones, pabellones de ferias, exposiciones internacionales, así como galerías públicas o comerciales y bienales para la producción contemporánea, enfocadas al auge del turismo, obligaron a una sistematización que alcanzó su total afianzamiento después de la segunda Guerra Mundial. La UNESCO presentó un esquema de cómo establecer la tipología de museos y su función específica, a través del *Internacional Council of Museums* (ICOM),⁵¹ institución creada en 1947 y desde entonces caracterizada por su permanente dinamismo y organización de conferencias mundiales difundidas por medio de la revista y el boletín ICOM News, Noticias del ICOM, divulgados también en español.

Cabe nombrar la clasificación científica que ha realizado el ICOM, Museos de Arte, Museos de Historia Natural en general (abarcando colecciones de botánica, zoología, genealogía, paleontología, etc.), Museos de Etnografía y Folklore, Museos Históricos, Museos de las ciencias y las Técnicas, Museos de Ciencias Sociales y servicios Sociales, finalizando con los Museos de Agricultura, “con la firme intención de lograr un alto nivel de especialización y operatividad de estas instituciones en el ejercicio de su labor.”⁵² La aportación del ICOM en materia bibliográfica, publicación de obras especializadas, y con incesante labor, decretó que, la museografía es la técnica esencial para la trasmisión de contenidos, con relación al manejo de los objetos y atribuyó la definición de museología como la disciplina autocrítica, de carácter científico sobre los fenómenos de los museos. Si bien, estas nociones venían desarrollándose desde hace tiempo en Europa, Fernández asevera:

Pero no sólo los occidentales han desarrollado una ciencia tan relevante en nuestro tiempo como es la Museología. Museólogos de países del Este europeo (de Polonia y la antigua Checoslovaquia, la desaparecida Re-

50 Luis Alonso Fernández, *Museología y Museografía*, p. 130

51 Consejo internacional de los Museos creado en 1946, como una nueva sociedad de profesionales de los museos, en relevo, de la Sociedad de Naciones y la Oficina Internacional de Museos que habían trabajado desde 1926 hasta 1946, con la finalidad de instaurar una institución que asegurara la contribución de países miembros, es decir, Gran Bretaña, Estados Unidos, Alemania y Francia. La cooperación intelectual se produjo con reuniones y conferencia que se publicaron en las revistas *Mouseion* y *Museographie*, la Sociedad de Naciones desaparecieron a causa de las guerras.

52 Luis Alonso Fernández, *Museología y Museografía*, p. 111

pública Democrática Alemana, Hungría o la hoy dividida Yugoslavia), de varios Latinoamericanos, (Argentina, Brasil, Chile o México, entre ellos) y de otras latitudes como Japón y Australia han destacado también en la innovación e impulso de la Museología en la segunda parte del siglo XX.⁵³

Antecedente de ello, fue lo que resultó de las conferencias organizadas entre 1971 y 1973, hechos de gran relevancia y resonancia, pues en ellas se marcó la función social del Museo en América Latina Contemporánea y la preocupación por atender a una población que no respondía a las exhibiciones de obras de arte a la manera francesa o europea, es decir, contemplativa, entonces el museo se formuló como espacio público y la exhibición como herramienta, ya que debían responder a los problemas sociales de la comunidad que habitaban. A partir de entonces, las instituciones del arte se plantearon a modo de instrumento al servicio de la sociedad, contribuyendo a la democratización de la cultura, teniendo en cuenta; la educación, la acción cultural y el proceso de la colectividad a la que sirven. El Consejo Internacional de los Museos (ICOM), reglamentó la tarea principal de los museos: preservar, investigar, exhibir, educar y difundir.

En la década de 1980, la crisis financiera afectó a los museos de arte que, en su mayoría contaban con un presupuesto privado, entonces, resultó necesario una estrategia que permitiera mantener su funcionamiento, atrayendo un considerable número de visitantes y obteniendo altas ganancias. La situación de dependencia comercial se incrementó y demostró que los museos no estaban exentos de las formas administrativas, que se inauguraron con el inicio de la globalización, en otras palabras, el museo dejó de pensar su misión pública en función de parámetros estatales y encausó su labor en la distribución económica que puso en crisis su acción social.

Las exposiciones *Blockbuster*, producidas entre los años 1960 y 1970, fueron implementadas, precisamente, para incrementar los recursos en pro de una sostenibilidad que incluyó la creación de la marca y el incremento de visitas. Esta renovación debió atender las expectativas de las élites, las corporaciones y el sector privado, quienes certificaban su nombre a cambio de invertir en el sostenimiento del patrimonio cultural. Del mismo modo, tanto los curadores, como los promotores culturales se convirtieron “en los auténticos oráculos que han apadrinado artistas y han creado, a veces artificialmente, otras no, escuelas tendencias y grupos”⁵⁴, reafirmando, una vez más, que las exposiciones son instrumentos de poder.

53 *Ibidem*, p. 22

54 Guasch Anna, *El arte de los ochentas y las exposiciones*. En torno al fenómeno de la exposición como medio para establecer los significados culturales del arte.

http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/blog/docentes/trabajos/5796_14367.pdf

Un claro exponente de este esquema fue la exhibición *Chambres d'Amis*, realizada en 1986, por el curador del Museo de arte contemporáneo de Gante, Jan Hoet, quien formuló un proyecto arriesgado, novedoso y con gran interés en que Holanda fuese, nuevamente, un escenario artístico dinámico, atractivo y llamativamente coleccionable para el mundo. “Jan Hoet quiso hacer una exposición “europea” que pudiera hacer frente a una supuesta supremacía americana”⁵⁵, la propuesta consistió en que los artistas: Lawrence Weiner, Merz, Daniel Buren, Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Bruce Nauman, Dan Graham, entre otros, exhibieran sus obras en casas particulares. El número de piezas originales expuestas fue de cincuenta, al igual que la cantidad de casas, pues cada artista encontró un amigo dispuesto a recibir y exhibir la obra en el municipio belga. El éxito de *Chambres d'Amis*, incluyó varios factores: la tradición artística del país, la ubicación geográfica portuaria, que es el fuerza de la economía y el turismo de estas ciudades, la atmósfera generada por los artistas participantes en una etapa coyuntural y la audacia curatorial para conquistar la escena artística contemporánea, rompiendo los esquemas de exposición del museo y tal como Marcel Broodthaers, en calidad de curador, generó un momento que evidenció la necesidad de recorrer otros espacios y posibilitar mecanismos idóneos para reestablecer el poder legitimador de la institución.

La reformulación museográfica no se hizo esperar, dado que estas exposiciones de taquilla implicaron préstamos de obras, intercambios e itinerancias, prácticas que comprendieron exigencias con respecto a cómo presentar las obras de arte, pues cada lugar, como todo curador a cargo de la muestra, le dio una interpretación estética, cognitiva, moral diferente, debido a lo cual, el discurso que influenciaba la sensibilidad del visitante, estaba tamizada por el punto de vista de quien la organizaba. El curador, Germano Celant, formula que: “el montaje de la exposición se convierte en el nuevo pretendiente de originalidad [que] es en sí misma una forma de trabajo moderno”⁵⁶, ya que, crea una manera de exteriorizar las ideas, de producir conocimiento, registrarlos en la mirada, el pensamiento y la cultura, a través de la elección de las obras, de su ubicación, del color predominante y de un conjunto de procedimientos que generan una inmersión obligatoria, psíquica y física, orquestada por el curador para el visitante. La crítica de arte, Anna Guasch, destaca estas características en las exhibiciones de autor “en las que el comisario vende, a veces subliminalmente, sus propios productos, sus propios artistas seleccionados”⁵⁷ de igual manera, hace referencia a “las exposiciones de

55 Javier Hontoria, *Recordando a Jean Hoet*, <http://www.elcultural.com/noticias/arte/Recordando-a-Jan-Hoet/6874>

56 Celant Germano, *Una máquina visual*, p. 373

57 Anna Guasch, *El arte de los ochentas y las exposiciones. En torno al fenómeno de la exposición como medio para establecer los significados culturales del arte.* http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/blog/docentes/trabajos/5796_14367.pdf

tesis en la que se presenta un discurso cargado, en muchas ocasiones, de energías artísticas primordiales para fomentar el debate y la discusión.”⁵⁸

Así, la elucidación de tipologías para las exposiciones, formaron parte del replanteamiento de la infraestructura de las instituciones de arte, que demandaron cada vez mayor inversión, publicidad y espectacularidad. De igual manera, la catalogación se realizó por periodos “las colecciones de los museos de bellas artes y el arte plástico, producido en el siglo XX, se reserva a los museos de arte contemporáneo”⁵⁹ y las piezas anteriores a esta época, se reservan en colecciones de arte clásico, medieval y moderno.

Las formas de mostrar las exposiciones históricas o contemporáneas, permanentes o temporales, implicó reestablecer el sentido del lugar, en defensa de lo subjetivo, en función de un marco teórico, de esquemas que revitalizaron la perspectiva histórica del museo y conectaron diversas disciplinas, entre ellas, la sociología, la antropología y la lingüística, permitiendo a los restauradores, críticos, historiadores de arte, curadores, comisarios, gestores e exhibiciones, directores de museos y bienales, diseñar diversos programas, museográficos que tuvieran en cuenta estrategias rituales, pedagógicas y comunicativas.

La autonomía de la función expositiva, de la que Estados Unidos fue pionero, basada en el beneplácito y el éxito es un modelo universal vigente. La creación de espacios alternos de exhibición, hizo posible abarcar prácticas artísticas que no podía acaparar el museo, ya fuese por su política tradicional o por especulaciones económicas. Fue entonces que surgieron y se hicieron visibles lugares como, centros culturales, museos de artistas, esculturas soportadas en arquitectos célebres, recintos basados en arquitectura reciclada, para dar salida al gusto del público, que siempre tiene necesidad de cambio. Así, desde los años de 1990, se logró que la exposición se produjera independiente del museo, a pesar de su antigua y estrecha relación, quedó claro que, esta institución, no es la única productora de exposiciones, ni la única que las apadrina.

Respondiendo al planteamiento inicial de si es posible una museografía fuera del museo, la respuesta es afirmativa, teniendo en cuenta los antecedentes de cómo se formó la institución y, a su vez, cómo se ha ido transformando según las circunstancias y el lugar donde se promulga. De igual forma, cabe resaltar la gran influencia del mercado, que logró expandir modos de financiación diversificada, en donde todo es válido, estableciendo, a su vez, una condición comercial que facilita la extensión de discursos coloniales, la reproducción de modelos descontextualizados, además de vitorear

58 *Ibidem.*

59 Luis Alfonso Fernández, *Museología y Museografía*, p. 111

banalidades y promover la inoperancia. Sin embargo, sirvió para cimentar “un capital cultural que se trasmite a través de aparatos y se internalizan en los individuos, generando hábitos y prácticas”⁶⁰ útil en la transmisión de mensajes concretos con argumentos audaces, abriendo espacios de discusión y reflexión para debatir y construir perspectivas decoloniales, lugares frecuentes, conflictivos, incluso antagónicos desde el sistema artístico.

2.1 Consideraciones de la museografía tradicional en los espacios alternativos

La revisión sobre la museografía, arroja diversas maneras en que han sido planteadas las exposiciones y lo que sugiere a cada visitante. El museo-templo, que presenta los objetos con un fin contemplativo, el museo-escuela, instruye, el museo-laboratorio, investiga e incita a descubrir y el museo-atracción estimula la diversión. Todas estas propuestas muestran varias diferencias entre sí a la hora de diseñar el recorrido por parte de quien la visita, programando su intervención con intereses que van de lo lúdico a lo comercial. Si bien es cierto que el museo se popularizó en el siglo XX, ajustó sus objetivos, apelando a la participación del público, los esfuerzos para ratificar su responsabilidad y sus innovaciones museográficas, parecieran ser insuficientes.

El caso de México, en referencia al ejercicio museográfico es amplio, sin embargo, Erick cámara menciona:

En México, no ha habido un estudio serio de la experiencia, que es rica, museográfica... el INHA, es de 1939 y el instituto de Bellas Artes es posterior, pero, ninguno de ellos, ha publicado cómo sus profesionales tienen que mejorar su actividad en el museo.⁶¹

De acuerdo con la afirmación de Cámara, la recopilación de estos sucesos es escaso en México, a diferencia de países como España e Inglaterra que han cumplido esta labor, que permite tener objetivos claros y aplicarlos en una sociedad determinada, logrando servir como referente bibliográfico sobre museología y museografía, con estrategias que favorecen la renovación y que, aunque parezcan útiles, no son aplicables al contexto Latinoamericano.

Es innegable que las instituciones de arte, en la actualidad, atraviesan dificultades relacionadas con la imposibilidad de desligarse de los arquetipos antiguos, es el caso de los museos de arte contemporáneo que, según Fernandez

60 Néstor García Canclini, *Las culturas populares en el capitalismo*, p. 26

61 Retos de la curaduría y la Museografía en el siglo XXI, Segundo Foro de museos. Museos del siglo XX. <https://www.youtube.com/watch?v=B7ufmxDzYkw>

Puede que encuentren su mayor dificultad socio-cultural en la que se les impone tratar de conciliar su carácter dinámico la acogida de los objetos y manifestaciones más actuales- con la función conservadora y de consagración patrimonial.⁶²

Desde luego, los museos de México no están exentos de este conflicto que ha merecido atención en los últimos años y que continúa siendo discutido dentro de Coloquios internacionales, como el que sucedió en el Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC), en el marco de la cátedra extraordinaria, Museología Crítica William Bullock⁶³, en su segunda edición titulada, *Museología, Memoria y Políticas de Representación*, desarrollada del 16 al 21 de septiembre de 2016. En el evento, se compartieron ideas, experiencias, reflexiones en torno a “las políticas de representación y los discursos de la historia y la memoria colectiva que tiene lugar en y desde los museos.”⁶⁴ Allí se destacaron los incesantes intentos de la institución por realizar exposiciones novedosas, crear nuevos públicos, promover relaciones académicas, realizar distintos estudios de públicos, además, se debatió sobre qué deben hacer los museos hoy en referencia a su geografía, su contexto, su patrimonio y sus espectadores. Pues, aunque su función parezca ser cada vez más extensa y flexible, es evidente que la institución, no ha conseguido que las personas se sientan involucradas y que falta camino para cimentar una teoría que aporte a la consecución de objetivos en beneficio de todos los sectores sociales.

El ejercicio que constató la dificultad de llegar a un acuerdo, en respuesta a qué deben hacer los museos hoy, fue propuesto por Simon Knell⁶⁵, la actividad consistió en que todos los asistentes, escribieran de manera individual y en dos líneas la respuesta a la pregunta enunciada. Cada persona escribió su respuesta, después, debieron formar parejas y acordar cuál frase eliminaban y cuál se quedaba. Luego, conformaron grupos de cuatro para volver a decidir, por acuerdo, una sola sentencia. En seguida, fueron integrando grupos de ocho, dieciséis, treinta y dos, sesenta y cuatro y así sucesivamente, hasta quedar en dos grandes equipos, con dos únicos resultados. Ocurrió entonces el desacuerdo, desprendiéndose un tercer grupo disidente, que señaló el tono autoritario y la actitud displicente por parte de sus oponentes. La discusión se tornó acalorada entre los líderes de las cuadrillas, para finalmente concluir que todos tenían razón, porque a pesar de sus diferencias, pensaban, en

62 Luis Alfonso Fernández, *Museología y Museografía*, p. 11

63 Cátedra Extraordinaria William Bullock, un programa de intercambio académico entre profesionales de museos que inició en 2014 con el apoyo del Museo Universitario Arte Contemporáneo de la UNAM, British Council-México y el Instituto Nacional de Bellas Artes.

64 Coloquio internacional: Museología, Memoria y Políticas de representación. Cátedra Extraordinaria William Bullock [plegable] Museo Universitario Arte Contemporáneo de la UNAM 19-21 septiembre, 2016

65 Simon Knell, Titular Académico de la Cátedra Extraordinaria William Bullock y profesor de la Universidad de Leicester, Reino Unido.

general, que el museo debía reinventarse, teniendo en cuenta las necesidades del sector al que se inscribía, pues de otra forma, no se podrían producir nuevas maneras de abordar la lógica cultural contemporánea y continuar con el fortalecimiento de su institucionalidad.

La situación anterior es reflejo de lo espinoso que resulta el ejercicio de efectuar acuerdos, incluso a la hora de decidir en una actividad espontánea e hipotética, acerca de lo que debe o no mejorar el museo para el bien común. Resulta aún más complejo si observamos la estructura convencional sobre la que trabajan las instituciones, respondiendo a un conjunto de normas que proyectan su quehacer con fines claros (colección, preservación, difusión, formación) y a su vez, la ambición de una imagen democrática al servicio de una multiplicidad de intereses dispersos.

El contexto en el que se desarrolla el museo contemporáneo, es complejo, la inmersión en las culturas de masa, las políticas de identidad, la industria y el mercado de identidad, lo han empujado a un límite que no permite cubrir la totalidad de las expectativas, proporcionando, de manera involuntaria, lugar a las fundaciones privadas, iniciativas comunitarias y prácticas artísticas. Pero, al mismo tiempo, ha podido crear estrategias que “toman como objeto los genocidios, las masacres, las represiones totalitarias, o no, los actos terroristas o las “desapariciones” que marcan la historia reciente”⁶⁶, contribuyendo con los anhelos, conmemorativos y memoriales, que estructuran el espacio público actual. Pareciera que en la relación entre el museo y la memoria, la táctica para acceder al discurso museográfico, busca sustentarse en la diversidad e intereses de los visitantes, no obstante, “para lograrlo, los museos deben incorporar las necesidades humanas en los objetivos de una exhibición y en la misión institucional.”⁶⁷ La persistencia de esta tarea está asociada a la legitimación de las lógicas institucionales, las cuales casi siempre prescindien de los intereses del visitante, reduciendo la experiencia a su dimensión estadística y acentuando dicha evaluación a fines administrativos, ya que se requieren excelentes resultados para altas inversiones.

En cuanto al patrimonio cultural, se sabe que está constituido por diversos objetos, los cuales han sido conservados, estudiados, clasificados y exhibidos para apreciarse, además de establecer relaciones productoras de conocimiento. Al mismo tiempo, “se reconoce en ellos una capacidad de explotación económica, derivada en parte de su alto contenido simbólico, pero también de hacer un espectáculo de su exposición.”⁶⁸ Lo que interesa subrayar es que los

66 Poulot Dominique, *Museos y museología*, p. 146

67 Lois H. Silverman, *Los museos en una nueva era: los visitantes y la construcción de significado*, Disponible en: <http://www.ilam.org/viejo/ILAMDOC/visitante-construccion-significado.pdf>

68 Ángela Blanco García, *La exposición un medio de comunicación*, p. 47

museos aunque han conquistado, a través de la interdisciplina y del marketing diferentes públicos, las exposiciones continúan perpetuando la sacralización de los objetos. No está mal en este sentido “está claro que nunca perderemos el hechizo de contemplar la textura de un cuadro en un museo”⁶⁹ no obstante, es preciso reformular siempre estos espacios museográficos, dentro y fuera de la institución, ya que, el espacio expositivo es un lugar colmado de significados, “que constituye un sistema complejo de comunicación”⁷⁰ facultando a la exposición como el vehículo que posibilita funciones precisas de interacción, provocando mayor sensibilidad y entendimiento por parte del público.

No se trata ahora de proponer desvincular la institución de arte del sistema económico global, el punto es, que la labor de investigación, experimentación y formación, deben priorizarse sobre los intereses políticos de unos pocos. De otra forma el museo y sus exposiciones, más que un canal para la cultura, queda limitado a ser sólo un excelente conductor del espectáculo. Bajo esta característica es posible afirmar que, en la intención de crear una nueva noción de patrimonio cultural, en la cual el museo es indispensable y diversamente significativo para la gente, la espectacularidad continúa sustituyendo la democracia.

En líneas pasadas quedó señalado que la función de la exposición, alcanzó autonomía por fuera del museo, en ese caso, podría decirse que la museografía también puede ser ejercida por fuera de la institución, aún cuando tradicionalmente se asocie con los requerimientos técnicos prácticos del funcionamiento del museo establecidos por el ICOM. También los diseños espaciales, los apoyos visuales y los recursos para crear atmósferas, consiguen diversificar las estrategias comunicativas en relación con sus públicos, de igual forma, como propone Zavala, “el objetivo último de todo espacio museográfico podría ser el reconocimiento de que toda la realidad puede ser museográfica si existe una mirada que la reconozca como tal”⁷¹ Pese a que este planteamiento no ha sido totalmente explorado, ni mucho menos debatido, la apreciación de Zavala está vinculada a los ámbitos institucionales del arte, a la intención de estimular diálogos y procesos culturales con la sociedad de forma cualitativa y de este modo, es factible considerar las necesidades de quienes experimentan las exposiciones.

Por otro lado, la labor de los artistas con sus propios museos, evidencia la participación en la co-producción de la memoria histórica-social e individual de los objetos. Sus intervenciones o acciones artísticas se valen de las herramientas de la institución para confrontarla, oscilando entre la escena oficial y

69 Aramburu Nekane. *Un Lugar bajo el sol, Los espacios para las prácticas creativas actuales/Revisión y análisis*. p, 27

70 Ángela Blanco García, op. cit., p. 46

71 Lauro Zavala, *El paradigma emergente en educación y museos*, p.141

al margen de ella, con la determinación de resignificar el objeto artístico. Esta intencionalidad también puede enmarcarse como ejercicio museográfico ejercicios museográficos, ya que, tiene en cuenta elementos, a veces, lúdicos, comunicativos o rituales. De igual manera, encaran la diversidad de territorios tales como calles, museos, aulas, mercados y parques, pretendiendo hacer compatibles la espacialidad, la resonancia y la iluminación, con miras a resolver la viabilidad, permeabilidad, visibilidad y movilidad de cada proyecto.

Por consiguiente, los artistas seleccionan los objetos que se van a exhibir, crean sus propios soportes, hacen sus textos, argumentan y se auto-financian o gestionan los recursos para que los proyectos se realicen y no por eso son curadores, por tanto, podría ejercer el ejercicio museográfico, sin ser museógrafo y proponer, como siempre lo han hecho, nuevas maneras de abordar nociones que, sin duda, se han sofisticado de la mano del museo.

Es bien sabido que la libertad con la que cuenta el artista en el desarrollo de sus proyectos, es amplia frente a la institución, quizá por este carácter independiente siempre va unos pasos más adelante, permitiendo que su ejercicio artístico, encuentre nuevas fórmulas y escenarios acordes al presente, un mayor acercamiento entre el sujeto y el objeto, emplee herramientas que exploren las estrategias que pluralicen la comunicación, no sólo para repensar las instituciones del arte, también con el propósito de rehacer los modos de detonar públicos culturales desde la cotidianeidad.

2.2 Diseño del espacio para exhibir obras de arte.

La trayectoria de la exhibición, según se conoce hoy en occidente, tiene su origen en los Salones de los siglos XVII, XVIII, XIX en Europa. En Francia, por ejemplo, la exposición fue diseñada como “un espacio de presentación de un supuesto consenso de valores artísticos emanados de la lógica regulatoria de la academia de arte neoclásica”⁷². Sin duda, un escenario reglamentado por la academia que a su vez, era referente, organizador y jurado. Lo que provocó tensiones artísticas, desatando una crisis como la que tuvo lugar en el salón de 1886, alusiva al valor del arte. En la actualidad, se observa que los concursos o convocatorias artísticas conservan esta lógica, puesto que la libre afluencia de obras de arte es sometida a una revisión transitoria y legitimada al confrontarse públicamente.

Desde otra perspectiva, el modelo expositivo del museo se convirtió en la expresión material de la historia del arte, a partir la Revolución Francesa, la exhibición se formuló como un dispositivo temporal espacial en el que las

⁷² Cuauhtémoc Medina, *5ª Sesión Dispositivos del Arte Contemporáneo*. Problematicación estético-política en torno al museo. Notas inéditas

obras artísticas se ordenaron de acuerdo con la idea de progreso, en términos del pasado hacia el presente, a la par, la presentación de arte emergente requirió evaluarse y clasificarse, según la nacionalidad de los artistas.

Otras propuestas de exhibición que emergen son las organizadas por los *fauves*, los *impresionistas* y las manifestaciones de vanguardia, como la realizada por Malevich en 1915 en Petrogrado, quien eligió colgar sus obras del techo y en lugares inesperados, la Feria Dadá de 1920, en Berlín, que reunió artistas de distinta procedencia, con intenciones comunes dirigidas hacia la provocación y el sinsentido, el espacio Proum de Lissitsky y su montaje para Hannover en 1928, que “ofrecen un amplio espectro de posibilidades de experimentación con el potencial creativo de los nuevos medios,”⁷³ Kurt Schwitters y *la Catedral de Miseria*, el “*Urinario*”, de Marcel Duchamp, concursando en un salón independiente, en el que hubo que reunir un jurado para determinar si la pieza participaba o no. Estas presentaciones se sumaron al ambiente de riesgo que vivió Europa y todas ellas produjeron rupturas frente a la aparente neutralidad de los salones, que revelaron la imposibilidad y la falsedad de las exposiciones sin jurado y sin premios. Este contexto de creatividad trazó vínculos entre el objeto y el público, distintos a la concepción burguesa del arte y su forma de presentarse.

Alrededor de 1950 fue visible el esquema propuesto por Georges Henri Rivière, retomado y aplicado a nivel universal, donde el museo “es una institución construida por el estado a partir de una representación nacional que trabajaría para el pueblo y que por consiguiente trataría la exposición como una delegación de ese poder de exhibición social.”⁷⁴ Aparece entonces, la figura de comisario o comisionado, siendo el sujeto encargado de generar una muestra. Por otra parte, está la imagen de curador, retomada en el siglo XVI que significa, alguien que cuida cualquier lugar de exposición. La barrera que existe, según Hans Ulrich Obrist, es que ambas figuras pertenecen a dos tradiciones de construcción disciplinar y construcción de institución diferente. Aun así, ambas alcanzaron popularidad después de la segunda mitad del siglo XX, la actividad curatorial no está sólo en el plano de supervisar las colecciones, también organiza las muestras, ejerciendo una función intelectual y de juicio, al respecto Obrist menciona: “El curador, es un “mediador cultural”, que piensa en “nuevos circuitos para diseminar el arte.”⁷⁵ Tal vez, por esta razón “pareciera que el curador es el representante de una economía neoliberal en la operación cultural.”⁷⁶ Esta creencia se afianza cada vez en la memoria

73 Luz Paz-Agras, *Las exposiciones de El Lissitzky a través del Cine-ojo*

74 Cuauhtémoc Medina, 5ª Sesión Dispositivos del Arte Contemporáneo. Problematicación estético-política en torno al museo. Charla impartida en el Centro Cultural España. 7 de octubre de 2016.

75 La tercera, *La marca global del curador más poderoso del Arte*, Cultura <http://diario.latercera.com/edicionimpresa/la-marca-global-del-curador-mas-poderoso-del-arte/>.

76 Cuauhtémoc Medina. Problematicación estético-política en torno al museo.

colectiva, quizá porque con frecuencia en las exhibiciones, su nombre es de mayor tamaño al de los artistas, o tal vez porque se considera que la labor de interpretar e investigar la obra de arte, junto a la acción de instaurar discursos y confeccionar una puesta en escena, tiene un carácter igual o superior a la creación artística. Posiblemente suene menos resentido admitir que el mundo del arte no está exento de un cambio de sistema de relaciones en el que siempre se han encumbrado o promovido protagonistas. Lo cierto es, que hoy, el curador es la figura dominante en la cimentación de espacios museísticos y al igual que el artista, con su imagen casi divina, llegará a disolverse en la sociedad de consumo.

En cuanto a los museos se refiere, los lineamientos para presentar las obras han sido, por período, escuela, estilo, movimiento o artista, imponiendo a los objetos significados que resultan consignados en la historia del arte. De igual manera, la importancia de las piezas se establece según la institución que la representa, con respecto a esto Emma Barker expresa: “la presencia de una obra de arte en un museo (al menos, en las principales instituciones tales como la National Gallery de Londres o el Museo de Arte Metropolitano de Nueva York), ya representan en sí una forma de clasificación.”⁷⁷ Y está claro que no es lo mismo si la obra esta exhibida en el MoMA o en el museo del Barrio, pues su singularidad y legitimación depende del lugar que alberga.

Las exhibiciones organizadas por los artistas, también han requerido de una clasificación que se desarrolla según las obras y el contexto, para lo cual diseñan estrategias que propician el acercamiento entre los objetos y la comunidad. Acorde a esta situación, se puede sugerir que, las acciones artísticas encaminadas a la creación de un espacio expositivo, sin duda, implican mecanismos museográficos. El siguiente análisis comparativo de dos importantes eventos culturales, la Bienal de Venecia, Italia y la Bienal en el barrio Venecia de Bogotá, pretende dar cuenta de ello. El primer acontecimiento, es célebre a nivel mundial y el segundo, tiene un gran impacto local, ambas funcionan como plataformas que promueven la creatividad, pero con una infraestructura e intención diferente, con altos contrastes y similitudes.

La Bienal de Venecia surge en Italia, en 1895, el propósito inicial de un grupo de intelectuales, fue organizar una exposición a nivel nacional, en honor a las bodas de plata de los Reyes Umberto y de Margherita de Savoia y fue bien recibida que, dos años más tarde, se realizó nuevamente, a las que se sumaron invitados extranjeros y nacionales. De ahí que se convirtió este encuentro en una tradición, en el que participan los artistas mejor valorados; pintores, escultores, músicos, arquitectos, cineastas, bailarines y dramaturgos de todo el mundo.

Notas inéditas

⁷⁷ Emma Barker. *Contemporary Cultures of Display* Disponible en: https://gallowayexploringart.files.wordpress.com/2014/08/barker_intro_cont-cult-display.pdf

Entre tanto, casi un siglo más tarde, en el Barrio Venecia de Bogotá (Colombia), se realizó la primera Bienal. La propuesta es de Matracas, un colectivo de artistas de la Universidad Nacional de Colombia, que decide emprender, en 1995, una exhibición de arte en esta zona “con la intención de desplazar el arte contemporáneo de sus habituales espacios, a otros no tan centralizados.”⁷⁸ Esta práctica artística, dirigida por Franklin Aguirre, se vuelve atractivo en el ambiente cultural capitalino y una buena oportunidad para hacer visibles a los artistas y artesanos locales, planteando una relación de las obras *in situ*, con una comunidad específica, cada dos años o cada que se pueda.

Ambas Bienales tienen un origen disímil, en Italia, se crea en dirección a seguir cultivando el buen gusto, la diversión de la alta cultura con tradición milenaria, apoyada por el estado, convirtiéndose en una institución cultural centralizada, que valora los movimientos artísticos modernos y contemporáneos, con la visión y el poder de un país próspero. En contraste, en el Barrio Venecia, la idea surge por la necesidad de los artistas de descentralizar el circuito del arte a nivel nacional, así que, una estrategia para lograrlo fue erigir un ambiente artístico en un lugar anónimo, en un país en vía de desarrollo.

La estructura física, en la ciudad de Venecia, consta de los Jardines, en los que ubican pabellones de diferentes países, además del Pabellón Central (ex Pabellón Italia) en el que se instala la exhibición principal del evento. En el Barrio Venecia, los proyectos se sitúan de acuerdo con el vínculo que cada artista establece con la población y las posibilidades del terreno.

La Bienal Internacional conserva hasta el día de hoy su objetivo de promover los nuevos sucesos artísticos, de la mano de comisarios, curadores y directores reconocidos como Achille Bonito Oliva y Harald Szeemann entre muchos otros que tienen un lugar esencial en la historia, gracias a su experiencia de visibilizar y consagrar artistas y por supuesto, por su gestión al introducir las obras de arte al mercado. En la Bienal local, los artistas, junto a sus habitantes producen arte, cualquier transeúnte con iniciativa de participar puede intervenir y colaborar en la construcción de las obras. Cada edición tiene un tema, cada artista debe producir conforme a la relación que establece con el barrio, pues el mayor interés, en palabras de sus integrantes es:

Apoyar la búsqueda de la propia comunidad para transformar sus formas de vida, explorando con ella nuevos elementos de interpretación de su cotidianeidad, nuevos referentes para leer y experimentar su relación con el espacio urbano, el barrio y consigo mismos.”⁷⁹

78 Franklin Aguirre, *Prácticas artísticas enfoques contemporáneos*, p 129

79 Bienal de Venecia Bogotá, <http://bienal-venecia-bogota.blogspot.mx/>

Por lo tanto, no hay curadores, ni comisarios, pero sí artistas, quienes, a través del arte, forjan un interés con un sentido social.

Estos dos lugares, establecen encuentros artísticos, en los que confluyen la danza, la música, la arquitectura y las artes visuales, dirigidos, principalmente, a públicos interesados en compartir las geografías que desarrollan este tipo de acontecimientos artísticos. Las Bienales, aunque tienen visiones distintas, comparten las mismas problemáticas que circulan en torno a esas maneras de decir y a las formas de organizar los espacios, para detonar reflexiones. Por ello, ofrecen en su programación, componentes pedagógicos para transmitir y recolectar saberes (charlas, publicaciones, acontecimientos, talleres), en sectores donde las artes se integran, impulsando la multiplicidad de acciones y pensamientos que construyen y transforman tanto el ámbito del arte como el tejido social.

No obstante, aunque hay una proximidad entre ellas, la distancia es evidente, no sólo por los lugares y el sentido espacio temporal en el que cada evento se desarrolla, también por las formas de divulgar sus discursos y conseguir los recursos de financiación. Es indiscutible que la Bienal de Venecia continúa exaltando la producción autobiográfica, siendo escaparate de muchos nuevos talentos que sostienen el mercado del arte desde una referencia hegemónica, en términos de exposición del objeto artístico y reflexión colectiva de lo que merece ser exhibido. Por su parte, la Bienal del Barrio Venecia, con la intervención-acción cercana a la metodología etnográfica, realiza un trabajo de campo dentro de la población y así mismo, programa las actividades propuestas que se realizan colectivamente con los habitantes. La Bienal a través de la gestión, la organización comunitaria y las técnicas de montaje, actúa como un dispositivo para indagar acerca de la memoria, las historias locales y la importancia de la participación grupal en la construcción de un interés común en el seno de una esfera pública.

La Bienal del barrio Venecia es reciente y advierte la urgencia de desprenderse del concepto de arte como algo absoluto y se inscribe en una noción más amplia, como las prácticas artísticas. También, es síntoma de una generación que busca lugares donde exhibir, porque en Colombia, anualmente se gradúan muchos artistas, que no tienen cabida pues el *establishment*, no tienen espacio en su programación para exhibir las inquietudes artísticas emergentes y tampoco tienen alianzas con las instituciones educativas para fomentar un semillero, entonces, no les queda más remedio que realizar proyectos desde y para la periferia.

Acudiendo al modelo parcial de las Bienales clásicas, como la de Venecia, se observa en su conjunto que aporta un legado perceptiblemente eurocéntrico. Los elementos de diseño, que de ella se desprenden, han sido heredados, impuestos y aplicados en los espacios para exhibir obras de arte a nivel

mundial, sin embargo, proyectos como la Bienal del Barrio Venecia, no reproducen estos modelos y de manera ferviente, procura rebatirlos de forma crítica, irónica y absurda. Reconociendo maneras propias de utilizar dichos factores, en contraste con lo que ocurre mientras se desarrolla el proyecto, forjando líneas investigativas, planteando técnicas de montaje y arrojando discusiones globales dentro de la dinámica cultural contemporánea.

CAPÍTULO 3

LA EXHIBICIÓN, UN RIESGO COLECTIVO

Los lugares destinados al arte han estado encaminados a la presentación de obras, a concebir el contenedor como plataforma de legitimación, a exaltar una intención moral, financiera y política de una colectividad específica. Del mismo modo evidencia que, en el “capitalismo contemporáneo”⁸⁰ lo cultural se ha enlazado estrechamente a lo económico, bosquejando un nuevo orden simbólico, en el que lo social y lo comercial se cruzan y tal vez esta coalición provoque un instante democratizado.

En esta reordenación, la exhibición supone una manera nueva de relacionarse con los objetos. A partir de la década de 1970, la noción de espacio dejó de ser sólo un lugar que contiene cosas. Disciplinas como la teoría crítica, la historia del arte, la etnología, la antropología y las ciencias sociales problematizaron el concepto, puntualizando en un aspecto común, el espacio se produce en cuanto hay una interacción de los sujetos con los objetos, que, a su vez, tienen vida y emergencia. El escultor Hans Joachim Albrecht expresó:

Por consiguiente, afirmemos que todo hombre -sobre la base de una disposición general para actuar y reaccionar especialmente- sólo podrá tener percepciones concretas del espacio si se dispone de cualquier tipo de objetos.⁸¹

80 Hal Foster, *El complejo Arte- Arquitectura*, p. 11

81 Hans Joachim Albrecht, *Escultura en el siglo XX*, p. 67

Siguiendo esta idea, todas las cosas resultan museables, constatando que el espacio no es un tema del museo y mucho menos del arte, aunque haya sido, precisamente la institución la encargada de describir las maneras en que las personas interactúan con los objetos.

Los museos norteamericanos, carentes de una tradición, iniciaron todas sus colecciones estribadas a la noción de arte, adquirieron obras europeas y las exhibieron para brindar un crecimiento cultural nacional a través de una experiencia estética. Instaurado el patrimonio, con relación a la institución, impulsaron estrategias con la finalidad de compartir su acervo, convirtiendo la participación en un elemento esencial de inserción, en respuesta a las exigencias sociales, garantizando su renovación y sostenimiento.

Esta operación afanosa produjo cambios importantes entre 1980 y 1990, décadas que revelaron conflictos conexos, como la importancia del edificio versus su contenido, “algunos de estos edificios, son tan simbólicos o esculturales que los artistas pudieran sentir que han llegado tarde a la fiesta,”⁸² varios arquitectos se resistieron a que la forma quedase supeditada a la función, en su liderazgo pasaron por alto los programas y los aspectos museográficos, fundamentales en la experiencia del visitante. Entonces, fue un hecho la independencia de la arquitectura respecto a la obra de arte, en una rápida revisión, los Guggenheim, MoMA, Whitney y MACBA, son auténticas esculturas, ideadas para la regeneración urbana, que consiguieron en gran parte, aburguesar las zonas habitadas y responder a visiones políticas y metropolitanas de gran impacto.

En cuanto a la reciprocidad sujeto-objeto, la disociación de la edificación y el contenido, sumó otra problemática alrededor de la *exhibición*, pensada en función del valor de identidad, no se sabe si los diversos públicos se sentían realmente representados en los objetos. Las exposiciones temporales se propagaron como respuesta a la multiplicidad de visitantes, además, las narrativas curatoriales y museográficas se volcaron a explorar ideas sociales enlazadas a varios temas: género, ecología, revolución, guerra, raza y cultura, lo cual permitió centrarse en las comunidades.

Muestra de este interés fue la exposición, *Committed to Print* (1988), que examinó características norteamericanas del momento, atravesadas por aspectos sociales y políticos que aludieron a la violencia, la opresión y el abuso de poder, temas encarnados en figuras humanas y representados en medios impresos, como recurso integrador de la muestra. Uno de los objetivos de la curadora, Deborah Wye, fue que los sujetos se convirtieran en símbolos, por tanto, quienes recorrieran las salas, tuvieran la sensación de mirarse a sí mismos, sentirse reconocidos y pertenecer a un lugar llamado Estados Unidos.

82 Hal Foster, *El complejo Arte Arquitectura*, p. 13

Las construcciones espaciales, referentes al concepto de supremacía, ocurrieron no sólo en Europa y Nueva York, también en América Latina, las obras de arte surgidas desde aquella localidad, atrajo el interés de los centros de poder. La manera “genuina” de plasmar el vínculo del arte con el contexto anuló la actitud contemplativa de los individuos, y aunque estas prácticas llamarón la atención, se desestimó que, al sur, desde hacía décadas, el encuentro del sujeto con el objeto era experimental y agitado. A pesar de ello, tuvo una especial acogida en los circuitos artísticos internacionales por sus fuertes nexos con los procesos sociales. Por citar dos casos, la obra *Untitled-Blue Mirror* (1990), del artista cubano Félix Torres García, concedió a los visitantes llevar gratis, no sólo una obra a manera de cartel, sino un pedazo de cielo que se mudó del museo al espacio íntimo de alguien, restituyendo así el objeto en relación directa con el sujeto.

Siete años más tarde, el Centro Cultural de Arte Contemporáneo de México, en su capital, inauguró, *Así está la cosa: Instalación y arte objeto en América Latina*, allí se presentó el Grupo Semefo, en el que la artista, Teresa Margolles, instaló “restos de ropa que habían ido recogiendo en el depósito de cadáveres, los desechos de las personas muertas violentamente”⁸³ la pieza, imanada de dolor, expelió olores, agitó la memoria y evidenció realidades fuertes sin paliativos.

La relación del sujeto-objeto en el quehacer creativo, buscó romper con ciertos tabúes y expresar la necesidad de trasgredir límites morales, políticos, psicológicos y sensitivos, lo que reveló un particular sentido cultural hacia el contexto. Esta forma de producción artística, mirada por primera vez en los ámbitos dominantes, implicó un contraste continental atractivo y funcional en plena crisis económica. El “arte latinoamericano”, se visualizó por la apertura y circulación controlada a las ferias y grandes eventos de arte internacional, así mismo, corrió el riesgo de ser tergiversado, imprimiendo un estereotipo regido por la voracidad del mercado, como lo anunció el crítico, curado e historiador de arte cubano, Gerardo Mosquera.

Las obras, que enunciaban la diferencia frente a lo europeo o norteamericano, gradualmente adquirieron mayor valor por suplir las expectativas de exotismo que, poco a poco, aglutinaron “lo latinoamericano”, “lo africano” “lo asiático” en un solo conjunto. A pesar del aparente panorama dinámico de intercambio, “El hecho de que artistas procedentes de cuatro esquinas del planeta exhiban internacionalmente, solo significa, de por sí, una internacionalización cuantitativa”⁸⁴, lo cual, contribuyó a concebir un panorama artístico fastuoso, condicionado por la corta visión frente a cualquier tipo de producción más allá de las fronteras de países dominantes. De igual manera, la actitud de algunos

83 Estrella de Diego, *Artes Visuales en Occidente desde la segunda mitad del siglo XX*, p. 184

84 Gerardo Mosquera, *Prácticas artísticas enfoques contemporáneo*, p.40

artistas, en relación con ser distinto, se volvió frecuente, muchas veces se convirtió en la fórmula que adhirió algunas obras en estructuras totalizadas, pasivas, complacientes y rentables.

Es preciso en este punto manifestar, brevemente, que a finales del siglo XX, el debate de la posmodernidad y los estudios Culturales en América Latina ya venía planteándose. Investigaciones como las de Jesús Martín Barbero, Néstor García Canclini, Carlos Monsiváis y Nelly Richard, ya circulaban, pero con escasa difusión. Estos importantes autores abordaron el problema de la “identidad Latinoamericana” alrededor del arte, analizando la particularidad del lenguaje en escenarios complejos, en los que coincidió lo moderno y lo tradicional. La indiscutible diversidad colocó sobre la mesa luchas en torno a la democratización cultural y la urgencia de repensar la política y la subjetividad, desde las ciencias sociales, en tiempos de globalización.

El propósito de esta revisión histórica reciente, apunta hacia la relación de elementos desde la multiplicidad, la hibridación y la discrepancia presentes en los lugares para las creaciones contemporáneas. La tentativa de dar paso del objeto al sujeto, se instrumenta con atmósferas que permiten al visitante “indagar” la exhibición, más que contemplarla. La participación de los individuos es valiosa para dar prioridad a la experiencia fenomenológica, pero aún, con el pretexto de activar las emociones y desencadenar una lectura propia, la institución, muchas veces, acaba sometiendo al público a ser un receptor pasivo, impresionado, pero no involucrado. El museo transforma la producción artística, su circulación y recepción. “Las identidades y los ambientes físicos, culturales y sociales, son ahora más actuados que mostrados.”⁸⁵ El encuentro con el arte, promovido por efectos espaciales o por el espectáculo, destaca la subjetividad pasmada y la auto celebración institucional.

Los proyectos artísticos tienen un amplio margen de interpretación individual, por lo que es pertinente preguntarse ¿cómo se manifiesta la eficacia de las exhibiciones en diálogo con las comunidades asiduas? La importancia se mide regularmente en cifras, los datos estadísticos se utilizan como prueba de la funcionalidad de la exhibición. El impacto causado al público existe cuantitativamente, pues entre mayor número de personas ingresan, optimiza su presupuesto nacional y su valor en términos patrimoniales. El problema de la mercadotecnia, implementada en los museos desde 1980, radica precisamente en tanto, “el objeto artístico es ritualizado, pero no siempre interpretado, reconocido o disfrutado por el visitante común.”⁸⁶ Por lo cual margina la experiencia sensible.

El asunto sobre el museo y cómo puede tener un tipo de diálogo con las comunidades, a través de la exhibición, es un punto de tensión importante, ya

85 Gerardo Mosquera, op.cit. p. 44

86 Lauro Zavala. *Antimanual del museólogo*, p.80

que el museo ha sido, cada vez más, insertado a las industrias culturales, lo que quiere decir que, su condición dentro de un sistema económico neoliberal y globalizado, en la mayoría de los casos, termina respondiendo a intereses privados que coartan ese diálogo, pensado en función de la integración, para que todos sean partícipes en relación a lo público, Mosquera expresa: “Toda esta situación, circunscribe el arte a perímetros ghetto de circulación, publicación, legitimación y consumo, que delimitan, de entrada, sus posibilidades de difusión y valoración, reduciéndolo a ámbitos predeterminados.”⁸⁷

Si bien, en la actualidad, el museo ya no es pensado en función de lo público, en términos de administración estatal, sí está articulado a ciertas formas de distribución económica. Invitar a repensar la institución bajo esta condición no es algo nuevo, en este aspecto, siempre ha sido conflictiva. Por lo tanto, las subjetividades, ya no pueden ser entendidas de igual forma, entonces ¿existirán tipos de exhibiciones que formulen puntos de encuentro y realcen el sentido de las experiencias? Es necesario referir lo que sucede, basado en la dificultad de describir hacia donde apunta la acción de desdibujar y dibujar el vínculo sujeto-objeto, ya que es espinoso, “narrar la heterogeneidad y la coexistencia de varios códigos en un mismo grupo y hasta en un mismo sujeto”⁸⁸ pese a ello, el museo, en su calidad de representatividad, lo que hace es permitir la visibilidad del conflicto.

Como se sabe, el museo tiene la confianza de generar múltiples narrativas, para interés de un buen número de personas, pero esto no quiere decir que siempre lo haga. De igual forma, es cierto que cualquier institución, ya sea de arte contemporáneo o de otras ciencias, tiene la posibilidad de llamar a experiencias concretas, (una exposición, suscita el encuentro específico del sujeto con el objeto), donde se evidencian las contradicciones de dar salida a las innumerables subjetividades. Es claro que la institución permite reconocer las comunidades en cuanto las administra, desplegando relatos predominantes, ajustadas a una agenda y ejecutadas por un equipo curatorial.

Otra opción para forjar vínculos con las comunidades o los diversos públicos, es la invitación que extiende para ser amigos del museo dentro de sus programas. Esta alianza trae descuentos y beneficios que sostienen el proyecto cultural planteado por la institución. Siguiendo este rasgo, resulta ocurrente anotar, de manera textual, lo expresado por Daniel Montero⁸⁹ en el taller, *El tiempo como un espacio público* “yo trabajé aquí en el MUAC⁹⁰ y fue increíble ver que la mayor

87 Gerardo Mosquera, *El arte latinoamericano deja de serlo*, p. 38

88 Néstor García Canclini, *Consumidores y Ciudadanos. Conflictos culturales de la globalización.*, p. 114.

89 Daniel Montero Investigador, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

90 Museo Universitario de Arte Contemporáneo, ubicado dentro de la Universidad Nacional Autónoma de México, en la Ciudad de México.

parte de la comunidad que asiste al museo, no entra para recorrer las salas de las exposiciones, entra al restaurante”⁹¹ esta locución, a manera de anécdota, indica, en algún modo que los vínculos establecidos con la institución son dispares y muchas veces distan de lo que se presupone.

En cuanto a la *exhibición*, el desafío planteado, a partir de la museología crítica, es que la institución debe estimar la pluralidad de repertorios artísticos y medios comunicacionales que contribuyan a coadyuvar las identidades variadas, despojadas de autoritarismos, ofreciendo procesos experienciales cada vez más cercanos a la cotidianidad, como posibilidad de pensar una acción efectiva, de empoderamiento de las narrativas, conectadas a factores comunes. Un ejemplo claro es el proyecto, el MUAC en tu casa, impulsado en el año 2012 desde el departamento de enlace y mediación de este museo universitario e iniciado por la escasa participación o incluso el desconocimiento de su existencia por parte de la comunidad estudiantil de la UNAM. La iniciativa del Rector, de seguir los lineamientos para involucrar a los estudiantes a todas las instancias culturales de la Universidad fortaleció la propuesta. *El MUAC en tu casa*, se llevó a cabo por vez primera en 2013 y consistió en sacar del museo la colección pública de arte mexicano y hacer que los alumnos de la Escuela Nacional de Preparatoria fueran quienes las dieran a conocer dentro de la colectividad en la que viven, formulando acciones, las cuales fomenten la difusión del arte desde su casa, Miriam Barrón, integrante del programa pedagógico, en entrevista explica:

“El objetivo inicial fue el de acercar el arte a la gente que no iba al museo, también sacar la obra del espacio museístico para crear dinámicas extraoficiales así mismo, la creación de vínculos con otras entidades, reforzando la formación de los chicos, planteadas desde actividades extracurriculares.”⁹²

La misma gestión del proyecto que, actualmente, va por su 5a edición, busca difundir la labor del museo, misión que, aunque se desarrolla a puerta cerrada y prescinde del ejercicio curatorial, toma el riesgo de insertar su acervo cultural en dinámicas comunitarias que no han explorado, asumiendo que las obras deben correr los mínimos riesgos de deterioro y asalto.

Ocurren otras maneras en las que se pretende integrar a la población en las exposiciones, están las que articulan el tema de la memoria como figura esencial de las heridas históricas, una estrategia contundente que cala en las emociones colectivas y logra establecer un enlace a través del dolor; es

91 Daniel Montero, *El tiempo como un espacio público*, “Museología, memoria y políticas de representación” de Cátedra Extraordinaria. Nota inédita

92 Entrevista realizada por Paola Tafur a Miriam Barrón, Disponible en: <http://www.paolatafur.com/p/arte-domicilio.html?m=1>

el caso del Memorial del 68, localizado en la plaza de las Tres Culturas, en Tlatelolco, Ciudad de México, erigido como un espacio simbólico que invita al público a reflexionar sobre los acontecimientos históricos de un país marcado por la violencia. Si bien, la mayor parte de los visitantes coinciden en que representa un momento clave en la historia contemporánea de México, “no está claro cuáles son los objetivos del Memorial, más allá de ilustrar la historia del movimiento.”⁹³ Esta declaración, se basa en el diagnóstico, apoyado en encuestas de salida, hechos, en su mayoría, a públicos de colegios y a los transeúntes, a los que se le pregunta su relación con el edificio. Él estudió estadístico, dirigido por Silvia Zarate, arrojó una considerable desvinculación entre los habitantes de la zona y el Memorial, demostrando la escasa incidencia que tiene este lugar en la construcción comunitaria, por lo tanto, una de las tareas es, modificar las maneras de propiciar la interacción y conseguir que este espacio arquitectónico se convierta en un valor de identidad para la población.

La memoria histórica se convierte en la motivación para erigir construcciones, como sucedió con el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, en Chile, inaugurado el 11 de enero de 2010, durante el gobierno de la presidenta, Michael Bachelet. Este espacio acreditado por el estado para dignificar a las víctimas de la dictadura militar pretende fomentar la cultura del respeto y “reconocer la vigencia de los derechos humanos para una convivencia democrática”⁹⁴. La globalización de la memoria se ha implantado incluso en museos de arte especializados, quizá por la conducta que Ileana Diéguez menciona:

La cultura contemporánea, obsesionada por la memoria y por las ruinas, ha desarrollado una clara tendencia a ver las memorias traumáticas actuales desde el lente del *ashoat*, pero, más allá del archiconocido giro memorialístico, lo que me interesa abordar son ciertas prácticas descentradas, vinculadas a hechos y espacios de la memoria reciente y presente que vivimos en México.⁹⁵

Este conocido vuelco a la memoria, se propagó con la explosión de la posmodernidad y el desplazamiento transnacional de 1990, es hoy una trama recurrente en los museos, orientado a relatar el pasado, con la perorata de la distancia, que con las “memorias presentes y recientes”, a las que se refiere Diéguez, necesarias para potenciar la imaginación política en un contexto lacerante, desbordado de injusticias y violaciones de los derechos humanos,

93 Silvia Zárate, Maestra en Artes y humanidades, por la Universidad de Nueva York y en historia del Arte, por la Universidad Autónoma de México. Desde AUR A, coordinó el diagnóstico del memorial del 68 del Centro Cultural Universitario Tlatelolco.

94 María Luisa Ortiz, Licenciada en Literatura, Documentalista e investigadora en Derechos Humanos, actualmente jefa del área de colecciones y de investigación del Museo de la Memoria y los derechos humanos, Chile.

95 Ileana Diéguez Caballero, *Qué memorias, que museos (in)visibilidades e (in) memorialidades*. Notas inéditas

entre otras realidades continentales cargadas de espanto. Desde esta perspectiva, se puede argumentar que los proyectos artísticos más cercanos a los espacios museables que a los sociales, corren el riesgo de fracasar en la intención de potencializar su carácter integrador, pues a pesar de explorar nuevos mecanismos expositivos para propiciar diálogos, el museo siempre será un contenedor neutral capaz de rescindir todo rastro de conflicto. En esta medida, las prácticas artísticas contemporáneas, desligadas de la institución, replantean el espacio museístico, la noción de público y privado, por supuesto su contribución como agentes dinámicos, que viven y trabajan en un contexto definido. El quehacer de los artistas conexas a ciertas formas de distribución económica, los conduce a ser vates de las memorias sociales, a entablar procesos radicales de intercambio y proponer diálogos con formas físicas, inacabadas e intangibles, en las que logran encontrar caminos alternativos, en contrapeso a las propuestas institucionales, al academicismo y a la mercantilización del saber.

Algunos artistas, en el ejercicio de administrar la exhibición, crean elementos de documentación y reflexión, de transformación subjetiva y política, que proviene de las fuerzas sociales, experimentadas en un territorio específico, en conexión con el trabajo colaborativo con individuos profesionales o instituciones de diversas ciudades o países, haciendo visible la correlación entre movilidad y localidad como herramientas generadoras de conocimiento e identidad. La publicación, *Esto no es un museo: Artefactos móviles al acecho*, es un ejemplo de la exhibición hilada y puesta a circular, según los convenios, que involucra varias figuras y centros de arte. Es el producto del estudio de más de cincuenta casos, que ilustran los distintos procedimientos para activar experiencias creativas, sociales y educativas, contenidas en *dispositivos itinerantes*, que permiten la distribución directa y la cristalización de nuevas etapas y modelos narrativos desde las prácticas artísticas contemporáneas.

Por su parte, *La Red de conceptualismo sur*, funciona como ejemplo del trabajo colaborativo, en tiempos y lugares plurales, más allá de un encuentro/muestra en un espacio virtual, reunidos por el interés de confrontar, en América Latina, “una nueva manera de coleccionar, que evite la fetichización del documento, la desintegración de la memoria local y que sea capaz de fortalecer el archivo como el ámbito donde todos los relatos son posibles.”⁹⁶ En este modo de crear conciencia, la reconstrucción de la historia crítica del arte en Latinoamérica, toma un rumbo distinto, un intento de desmarcar la natural actitud abnegada, frente a las miradas atribuidas desde los centros de poder. Ambos proyectos asociados al Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y a otros escenarios institucionales, además de fundamentarse

96 Red Conceptualismos del Sur, Disponible en:
<http://www.museoreinasofia.es/red-conceptualismos-sur/cartografias>

en procesos realizados en coproducción, hacen innegable que la exhibición ejerce su efectividad, según el lugar en que se instala o se desarrolla.

Aunque los artistas, a través de la exhibición, logran trabajar en red, para promover mayor participación creativa comunitaria y modificar procesos simbólicos, históricos y temáticos, esto puede causar algunas dificultades. En primer lugar, la institución, en su carácter aséptico, puede transformar los proyectos que transgreden los límites establecidos en un equipamiento colectivo rígido al servicio exclusivo del poder. En segundo término, puede parecer ingenuo el rol del artista-administrador frente al equipo de especialistas de la institución, que dictaminan el riesgo a tomar ante la apertura de formas incisivas que se pueden tornar conflictivas, implantando acciones necesarias para limar las aristas de un auténtico territorio alternativo.

El anterior análisis, esta dado en términos de la versión de un arte global que puede amenazar las intenciones de construir un espacio eficaz para la reflexión y expresión de distintos relatos, ya que el sistema económico todo lo cautiva y lo instala en vitrinas de las que se obtienen alta rentabilidad, incluso de los actos más sensibles y radicales. Por supuesto, esto no sólo compete al campo del arte, el hecho de que todos los objetos pueden ser museables y todos los espacios museográficos, implica que todas las acciones están subsumidas a la ideología económica.

Una muestra de ello son los acuarios en el mundo, la utilidad de este emprendimiento, es el vínculo temporal que se establece entre los individuos y los peces, que va desde el entretenimiento hasta la educación e investigación sobre las especies que habitan esas grandes piscinas de vidrio. Pero estas empresas tienen sus detractores y lo que se problematiza de estos lugares, no es sólo el lucro a costa de tener en cautiverio la fauna marina o los posibles riesgos de salud a los que se exponen sus visitantes, el motivo central de la discusión es, que la conexión con los seres vivos, debería darse en su habitat natural para que la experiencia de observar a los delfines danzar, sea espontánea y no adiestrada, para apreciar la vida en estado de libertad, para dejar de concebir los animales como propiedad coleccionable para el deleite sensorial y para entender que los acuarios no son los únicos espacios que posibilitan este encuentro.

El museo, tampoco es el único espacio que posibilita la experiencia estética y la participación, eso hace ya más de un siglo que se sabe, el asunto radica en las maneras presentadas con el objetivo de crear vínculos, sea entre animales y personas u objetos y sujetos, o bien, sea entre personas compartiendo un lugar, ya que la exploración y el análisis, acerca del cómo, es fundamental en la medida que la sensibilidad y el pensamiento se desplazan según las estrategias utilizadas para propiciar encuentros.

Son múltiples las exposiciones de arte que apuntan a renovar los patrones de consumo con diferentes propósitos y mensajes, existen las que derivan del quehacer de algunos artistas que se inscriben a los mecanismos de empoderamiento, las narrativas subjetivas, la innovación, la transformación de lo real, las mismas se mediatizan, se aligeran, se afinan, se visibilizan y se legitiman. Por una parte, pueden parecer fructíferas estas acciones y, al mismo tiempo, inútiles, en palabras del artista Rosemberg Sandoval, “El arte hecho por las nuevas generaciones, se vuelve más parecido a los premios *Grammy* o *reality show*, es posible que tenga contenido, pero le hace falta contundencia, por tanto, entra más fácil al mercado.” Y es que la mirada de Sandoval tiene que ver con un trayecto particular de su carrera, pues desde muy joven tuvo contacto con la insurgencia, de la cual se retiró para dedicarse por completo al arte, sus obras van como él mismo expresa “lanza en ristre” frente al orden político establecido, frente al buen gusto en el arte y a la “actitud servil” que padecen los artistas. Por fortuna la circulación del arte no está dada solo en términos de mercado, aunque si hace parte de él, como manifiesta Bourriaud:

La calidad del trabajo de un artista depende de la riqueza de sus relaciones con el mundo, y estas vienen determinadas por la estructura económica que los formatea con mayor o menor potencia -aunque, por suerte, cada artista posee en teoría los medios para evadirse o extraerse de ella.⁹⁷

La exhibición, cada vez más integrada a la vida cultural, denota que los artistas asumen riesgos para permutar espacios, donde las personas entran en contacto y crean valores singulares. La calle, la sala de una casa, el salón de clase y el edificio de una comunidad específica, entre otros, son zonas de convivencia que pueden ser convertidos en lugares de exhibición, de acuerdo con el mecanismo para estimular los múltiples imaginarios y concebir nuevas experiencias entre el objeto-sujeto, en ámbitos comunes. Y así, presentar la exposición como un riesgo colectivo, en el que se integran maneras de originar diálogos, que tal vez no cumplen con las características atribuidas al arte, dando la apariencia de ser más un trabajo social, pero que, apuestan a ser proyectos de arte, abiertos a explorar, cuestionar y alterar las mismas prácticas artísticas.

3.1 Los objetos y el proceso de transformación espacial

Diseñar un espacio expositivo temporal es un gran desafío, más aún si se precisa hablar de nuevos espacios para el arte. Pero, hay que establecer, cuál es el margen que separa este ámbito de cualquier otro. Ensayar la idea de límite, inicia con crear obras e instalarlas, habilitar una zona en dirección a la elabo-

⁹⁷ Nicolas Bourriaud. *Radicante*, p. 195

ración de sentido y de relatos, fuera de los presididos por las instituciones artísticas. La razón de esta iniciativa, radica en poder reformular la exhibición en lugares desacostumbrados, con el ánimo de propiciar un auténtico territorio alternativo para el quehacer creativo.

Algunos artistas eligen entornos desconocidos, debido a la certidumbre y la objetividad dada en la esfera institucional puede adormecer su acción política, puesto que le urge encargarse de sus acciones, tramitar por sí mismo sus relaciones en otros ámbitos o quizá, porque la maleabilidad y el carácter de estos lugares permiten el desarrollo de un proyecto íntimo, donde las emociones evidencian un camino posible que define su especificidad, en términos necesariamente distintos a la idea convencional de exhibición.

Existen numerosas obras artísticas, como puntos de vista, por los cuales los artistas elijen desarrollar sus proyectos en espacios no convencionales. El punto es, salir de la esfera institucional, para aventurarse a construir estructuras expositivas de modo exclusivo y profesional, esto como primer paso para la transformación de la producción artística. Sin duda, esto conlleva a preguntar ¿cómo presentar una exposición? ¿Qué consideraciones se deben tener en cuenta al intervenir el espacio? Cada pregunta, conduce a pensar en, cómo la obra se repliega y despliega, configurando el área de exhibición, es decir, cómo ejerce su afectividad en el espacio que se instala.

Componentes expositivos, como obras de arte, montaje, iluminación y conservación, suponen ciertas características que inciden en la renovación del espacio para fines estéticos y socioculturales. Por esta razón y puesto que el artista es quien lanza la propuesta, coloca los objetos y ejecuta la intervención, la toma de decisiones es crucial porque puede exaltar o eclipsar las sensaciones de las personas que participan en ella. El diseño y realización de la exhibición contribuyen a obtener los resultados esperados, igualmente el dónde está localizado es importante, ya que determina las circunstancias en que los artistas buscan nuevas formas de expresión y respuestas a las necesidades que confiere el ingreso a un territorio. Las experiencias de quienes cooperan en la transformación del espacio expositivo son relevantes pues, “Todas las culturas, por elementales que sean, se hallan estructuradas, poseen coherencia y sentido dentro de sí”.⁹⁸ Cuando un artista pretende desarrollar sus iniciativas en una comunidad organizada, debe seguir los lineamientos que la misma exige para la aprobación, coordinación, seguimiento y cumplimiento del proyecto.

Por supuesto, no hay una receta para conseguir integrarse a un micro contexto colmado de particularidades, lo que si es evidente, es la importancia de este acercamiento horizontal, que suscita un sitio de intercambio, provocación,

98 Néstor García Canclini, *Las culturas populares en el capitalismo*, p. 28

creación, voz y significado. Así, el proceso de transformación espacial, ubica, a los objetos y los sujetos, en una trama territorial que define las estrategias de comunicación, redistribuye el flujo de información de la exhibición y destaca su lugar de emplazamiento.

La zona expositiva, es el cuarto de estar, donde la sociedad se enlaza con la creación, esta podría ser estática, ceñida a un sólo lugar, fragmentada o móvil. Es conveniente mencionar una a una, ya que cada manera, en mayor o menor medida, logra potenciar espacios físicos o rutas directas entre lo público y lo privado. Al disponer de un sitio, como puede ser el área común de un edificio habitacional, específicamente, la banqueta de visitas, ubicado en un extremo del pasillo y habilitarlo en calidad de escenario, dotado de objetos artísticos para llamar la atención, es el inicio de la creación de un espacio expositivo. Antes de ubicar la pieza, las paredes se pintan de blanco inmaculado, se instalan luces y otros elementos de composición pictórica, seguido de las obras dispuestas a la altura de los ojos, finalizando con la información complementaria, como textos de apoyo y fichas técnicas. Esta descripción, no parece distinta a la que se experimenta en la sala de un museo de arte, salvo por su localización, ya que conserva, con prudencia, el sentido atesorado de la obra y la quietud, útil para la contemplación. Puede incluso reprobarse, replicando que, “el cuadro colgado, con etiqueta informativa, da muy poco al espectador”⁹⁹ ya que, este escenario lo único que hace, es alentar el narciso que el artista lleva dentro. No obstante, esta acción, procura iniciar un acercamiento con personas, que en su mayoría, no pertenecen al circuito artístico y, aunque parezca una forma convencional del artista presentarse ante la población, también es la manera franca de comenzar la renovación del lugar que todos transitan día a día, en este caso, el pasillo que recorren antes de llegar a sus casas. La intervención del área común, causa inquietudes que no pretenden ser resueltas con visitas guiadas, ni talleres de hágalo usted mismo, pero sí con acciones que produzcan, un gesto participativo que refleje la recepción y percepción de la zona transformada.

El pasillo se convierte en el elemento sorpresa en la cotidianidad, un punto de referencia temporal en el que aparecen obras artísticas, un lugar de circulación en el que ocurren experiencias espontáneas alrededor del objeto. En suma, estos aspectos crean un andamiaje de sentido, que se producen en medio de conversaciones dirigidas e improvisadas, dentro del montaje y desmontaje, entre accidentes y por supuesto, en el ejercicio de proyectar toda la inventiva, sin miedo a equivocarse, pues al fin y al cabo, el espacio expositivo funciona como laboratorio, donde el posible error es un valor agregado en el proceso de transformación espacial.

99 Nekane Aramburu, *Un lugar bajo el sol*, p. 85

El área expositiva, en cada fase, intenta mostrar la naturaleza y la orientación de la propuesta artística. Incluso, reitera que la comunidad es un actor esencial, cuyo líder, seleccionado por consenso, se ocupa de enfatizar sobre la emergencia de mantener el proyecto y aportar los recursos necesarios para fortalecer este lugar de comunión. En efecto, la figura del artista también es importante, puesto que entiende el mundo como si fuera una colección de sucesos únicos en continuo movimiento, o sea una película rota, en la cual la oscilación y la heterogeneidad son elementos valiosos de la imaginación contemporánea. Su quehacer creativo relata una atmosfera que se posiciona ante el contexto y dialoga con él, desde lo intuitivo y racional concibe el espacio como una extensión para habitar, experimentar, descubrir y pertenecer.

En consecuencia, el papel protagónico que cumple artista-comunidad es indivisible, aunque sus perspectivas pueden no ser necesariamente convergentes o compatibles entre sí, ambos experimentan los efectos del mundo globalizado, donde la apatía y la prisa se amplifican, incluso en los ejercicios socioculturales cuya fuerza simbólica aumenta, al mismo tiempo que examina lógicas de funcionamiento que respondan a las necesidades actuales de comunicación. Son los caminos y el modo de caminar lo que ocupa el interés del quehacer artístico, los procesos más allá de las metas, como lo propone Fernando Zamora Águila “aclaman un espacio abierto, colmado de estímulos, de temporalidades, de intersecciones significativas y de donde la exploración ya no está circunscrita al taller del artista.”¹⁰⁰

Frente a la experiencia de mirar diariamente las piezas artísticas, se crea el hábito de entender el área común como zona de exhibición, ofreciendo un vínculo personal determinado por un “sistema de disposiciones ligado a una trayectoria social y un campo,”¹⁰¹ por lo cual, la relación de las personas con el espacio y los objetos se establece, en mayor o menor medida, según la formación, la edad, la profesión, los intereses y la cercanía al arte que hayan experimentado en sus vidas, así lo enunció Bourdieu en su libro *El sentido del gusto*. Esta condición también determina la frecuencia con la que las personas acceden a las obras, si es regular o desacostumbrada, así mismo, es posible experimentar de forma distinta la proximidad entre objeto-sujeto. Si bien es cierto que Bourdieu habla acerca de aumentar la frecuentación, lo hace con respecto al número de individuos que visitan los museos, resaltando la dificultad que presenta la institución para incrementar las visitas, ya que según afirma, existen “quienes no han penetrado jamás en esos altos lugares de la cultura por temor a sentirse fuera de lugar.”¹⁰² En cambio, la constancia planteada desde un escenario cotidiano, con referencia al pasillo de un edificio, es mayor a la que puede gestarse a partir del museo. Por esta razón, las

100 Cfr. Fernando Zamora Águila, *Imagen y razón: Los caminos de la creación*, p. 152

101 Pierre Bourdieu, *El sentido del gusto*, p. 40

102 *Ibidem*, p. 49

expectativas se centran en acciones puntuales, por ejemplo, la validación de los objetos artísticos por parte de los habitantes del edificio, sustentada en la decisión de tomarlos del área común e instalarlos al interior de sus casas para realizar su propio ejercicio de distribución y sensibilización del objeto. Entonces, es posible expresar que la acción de frecuentar las piezas artísticas permite su traslado a lugares íntimos, familiares y privados logrando que el espacio expositivo se reubique en la seguridad del hogar de algunos de sus residentes. Así mismo, hay que señalar que la participación de las personas en la transformación de la propiedad tiene una dimensión política de la que son conscientes, sin necesidad de desentrañar correctamente los códigos propios del arte contemporáneo.

Hacer referencia al trayecto de la obra de arte, que tiene como punto de partida el pasillo y que va cambiando, en la medida que se van instalando distintos objetos que impulsan dinámicas de recepción y activación. Revela que no existe un lugar de exhibición ideal, más bien un terreno fértil en el que es posible construir, de manera colectiva, el sentido de pertenencia. Asimismo, coloca al descubierto que la arquitectura es un componente vital que determina si un recorrido resulta convertido en una experiencia cálida y eficaz. Por último, señala que estar atento a las tramas sociales conduce a nociones como familiaridad, privacidad e intimidad.

En conclusión, este panorama no pretende postularse como un recetario para crear espacios expositivos temporales, mucho menos establecer el camino idóneo para diseñar mecanismos de participación y construcción de experiencias. Como se sabe, el espacio no funciona sin la sociedad, prestar atención al tipo de comunidad que define el espacio, es útil a la hora de desplegar el objeto artístico, pensando que el lugar que ocupa debería ayudar a formar otro punto de vista en el que las cosas parezcan posibles. En cuanto a la idea de la zona expositiva de carácter estático, fragmentada o móvil, es preciso aclarar que, cada cualidad ocurre en el proyecto *¡Arte a domicilio! Espacio expositivo temporal* y el orden en el que sucede es mencionado en el cuarto capítulo.

3.2 Estrategias de difusión de los objetos artísticos en un escenario temporal.

Instalar las piezas, iluminarlas, crear una atmósfera en una zona desapercibida, ocasiona un cambio aparentemente obvio, pero ese ejercicio requiere la selección de objetos y de rasgos que contribuyan a acrecentar la posibilidad de vincular afectivamente al sujeto-objeto. Estimular la curiosidad o el asombro no es tarea fácil, si se tiene en cuenta que los aparatos electrónicos han incidido de forma eficaz en estos comportamientos, igualmente, porque los intereses y gustos de las personas son heterogéneos, sin que importe

el hecho de compartir un espacio o pertenecer a un círculo familiar común. La primera labor es, hallar elementos asociativos, ya que “la información que le es natural a los individuos, es en la que reconocen aspectos de sus vivencias”¹⁰³ entonces, si la experiencia demanda la integración de lo personal, como sugiere Blanco, las sensaciones, los aromas, sonidos, texturas y sabores, pueden ser la clave, no sólo para que la exhibición resulte atractiva, también para que a partir de impresiones familiares, se genere interés del porqué de la modificación del lugar y de las piezas expuestas.

El menester de llamar la atención, con una exhibición de arte, puede parecer un acto de vanidad y protagonismo, pero la intención de complicidad frente a la experiencia expositiva es, más bien, un asunto de pertenencia. Esta necesidad de pertenecer conlleva al interés de adecuar, lo mejor posible, el escenario de acción, para ello es indispensable la elaboración de un anteproyecto, el cual debe contener la descripción, la justificación, las obras y su ubicación, teniendo en cuenta las características físicas del espacio, los recursos de montaje y difusión, el cronograma y, finalmente, la presentación ante la comunidad. Es importante el material del que están hechas las piezas artísticas, pues permiten idear estrategias de participación que involucran la memoria y el reconocimiento de quienes habitan el edificio.

El argumento de la propuesta, enlazado a la intencionalidad creativa, permite divisar un contexto histórico determinado, del que se desprende una historia personal que, a su vez, se extiende a las obras de arte que produce. El quehacer creativo debe valerse de componentes rituales, educativos y lúdicos, para lograr conexiones entre los participantes y el lugar de exposición. El primero, hace referencia a un lugar distintivo en la cotidianeidad de las personas, capaz de provocar un sentido de compromiso y reconocimiento durante el desarrollo de la intervención artística e identidad cultural que se ofrece en un tiempo-espacio puntual. El elemento educativo, depende de lograr que los implicados dejen de lado sus prejuicios, para dejarse permear de distintos conocimientos, puntos de vista y realidades. El elemento lúdico está directamente relacionado con la ambientación, la espectacularidad, la interacción y la flexibilidad de la propuesta, permitiendo a los individuos tomar decisiones respecto a su encuentro con los objetos. Todos estos componentes se integran como requisito para la comunicación expositiva, presentados “como elementos paradigmáticos de la experiencia museográfica”¹⁰⁴ un modelo propuesto por Lauro Zavala, anclado al diseño museográfico, que se despliega desde el museo. La intervención también emplea estos principios, aunque no necesariamente los aplica de forma estricta y apartada, pero no por ello es menos eficaz.

103 Angela Blanco. *La exposición. Un medio de comunicación*, p. 89

104 Lauro Zavala, *Antimanual del museólogo*. Hacia una museología de la vida cotidiana. p. 68

De igual forma sucede con el estudio riguroso de los públicos, mientras el museo aplica encuestas como herramienta imprescindible para valorar las expectativas de los visitantes y construir las estrategias que aseguran el éxito de la exhibición, la propuesta artística en la que se basa esta investigación, recurre a un método usual, con el que se aprende en la vida diaria, el ensayo y el error. Este procedimiento está basado en la observación, una práctica desvalorizada en una sociedad que no tiene tiempo de detenerse a mirar, además, un mecanismo fundamental para dejarse llevar por las realidades comunes y a fin de que cualquier intervención en un espacio cobre sentido.

A partir de esta perspectiva pragmática, las personas que participan o reaccionan, de tal o cual manera, ante el espacio expositivo, contribuyen a la elaboración de las estrategias que buscan la proximidad entre los individuos y las obras. Del mismo modo pone a prueba la maestría de formular preguntas necesarias y modos inéditos de transformar el área común. La aplicación de tácticas, sustentadas en la intuición, en la técnica exploratoria ensayo y error, las encuestas y el buzón de sugerencias, hacen que el ejercicio sea igual de riguroso, aun cuando hay acercamientos articulados a las cualidades sensoriales de los objetos, se requiere de dispositivos que incrementen el interés por el lugar y se perciban los cambios que en él ocurren.

Otros factores importantes que determinan el diseño del espacio expositivo temporal son:

El tema: Es una unidad independiente que enfatiza en la necesidad de crear un hilo conductor para establecer un diálogo interesado en relativizar la identidad cultural y la visión del mundo, producidas en un mismo contexto del que son parte la comunidad y el artista. De igual forma define el horizonte de expectativas, experiencias, reacciones y resultados concretos en la exhibición.

Textos de apoyo: Paneles, cédulas y notas, son parte de la información complementaria, es la forma tradicional, frecuente y directa de ofrecer conocimiento en las exhibiciones. Su eficacia consiste en que son las personas quienes manejan el ritmo, la velocidad y el foco de interés de sus recorridos. En referencia a esta herramienta, García Blanco expresa: “El texto escrito está en todas partes porque, en definitiva, sirve para cubrir las necesidades de normativas, señalización, orientación, explicación e identificación.”¹⁰⁵ Hay que considerar que estos aspectos son reveladores con relación a la comunicación, por lo tanto, los textos deben ser legibles, coherentes y consecuentes durante el recorrido de la muestra, con el firme propósito de acortar la distancia entre el objeto y el sujeto, aunque como afirma Rancière, “la distancia no es un mal que abolir, es la condición normal de toda comunicación.”¹⁰⁶

105 *Ibidem.* p. 56

106 Pierre Rancière. *El espectador emancipado*, p. 17

La ubicación: es un requisito para advertir las carencias y potencialidades que afectan directamente la construcción del área expositiva. El lugar físico forja los límites y el rendimiento del formato que apunta a una alianza temporal y abierta al cambio, no a la manera de Le Corbusier y el Museo Ilimitado, pero sí a través de los objetos artísticos que aparecen, desaparecen y retornan alterando el paisaje cotidiano, aunque conviene recordar que el lugar por sí mismo no contextualiza las obras, se necesita que intervengan tanto el tiempo como la acción social.

La producción de obras: es conocido que el ejercicio creativo es influenciado por el entorno. Las ideas surgen en cualquier ámbito y circunstancia, esto incluye, los viajes y el proceso de adaptación cultural cuando se llega al lugar de destino. La formalización de las obras de arte está permeada por el espacio geográfico, habitacional y académico, asimismo por la experimentación cuya utilidad favorece las estrategias de afectividad entre los objetos y los sujetos.

La suma de los elementos nombrados es fundamental en un diseño expositivo, la pertinencia de estos se basa en la difusión de la exhibición con el objetivo de producir conocimientos artísticos y experiencias estéticas en quienes asisten a la muestra. En esta investigación estos componentes participan de forma convencional, en un lugar poco tradicional, lo que provoca la creación de estrategias que activan de forma permanente la presencia de los objetos y su intención de despertar afectividad.

Los proyectos artísticos actuales, declaran el fin del arte por el arte debido a los flujos de interacción social, es decir, las nuevas maneras de creación no especializadas y no objetuales, pero sí, sociales y colectivas. Las estrategias de difusión amplifican constantemente la red relacional, entrelazando saberes entre creadores, uso de técnicas y materiales diversos, y la incursión a terrenos inexplorados basados en una actitud atrevida y malintencionada de romper los límites de sus propias definiciones del arte. Los objetos artísticos en un escenario temporal, no bastan para articular el vínculo de los habitantes y las obras, la mediación entre intervención, experimentación y comunidad, debe proponer, además de la comunicación, la estimulación de un sentimiento personal que desdibuje esa reacción tradicional de perplejidad y contemplación. En este recorrido se corre el riesgo de alejarse del objetivo principal o más bien de la manera de cómo es abordado, para demostrar una vez más, que las dinámicas sociales afectan el quehacer creativo.



CAPÍTULO 4

NARRATIVA DE LAS OBRAS DE ARTE EN UN ESPACIO ÍNTIMO

Los antecedentes del proyecto *¡Arte a domicilio! Espacio expositivo temporal*, se remontan al año 2006, cuando una estudiante de último semestre en la escuela de arte, se encontraba entusiasmada con la idea de exponer sus obras en los lugares artísticos de Cali, Colombia, ciudad conocida por ser la sucursal de la salsa, género musical que provoca calentura y goce, en donde las mujeres “son como las flores, que vestidas van de mil colores.”¹⁰⁷ En este lugar de paso que “huele a caña, tabaco y brea”¹⁰⁸ llamó a la puerta del Museo de Arte Moderno La Tertulia y de los centros culturales y les propuso exhibir su proyecto de grado que tituló *Residuos: Museo Popular*.¹⁰⁹ La negativa de las instituciones, fue un hecho, su programación anual ya estaba organizada, no había lugar. A partir de ese momento, se dio cuenta que la ciudad no contaba con espacios para proyectos artísticos emergentes, el arte local se mostraba en casas tomadas o alquiladas temporalmente, organizado por artistas que realizaban autogestión de manera colectiva y no por rebeldía, sino por necesidad.

En vista de quedarse sin lugar para exponer, decidió pedirle a los vecinos del barrio en el que vivía, desde hace cuatro años, le permitieran montar la obra en un área de su casa, varios de ellos aceptaron con gusto e indicaron la zona en la que debía estar la pieza y el horario para ser visitada. La organización y distribución de los objetos tomó algunas semanas. Además del montaje, se en-

107 Guayacán Orquesta, Oiga, Mire, Vea. Sentimental De Punta A Punta. FM Disco. 1990

108 The latin Brothers, Las Caleñas son como las Flores/Dulzuraen Flor (Jorge Arturo Ospina Piñeros) Discos Fuentes 1976.

109 Paola Tafur, Museo Popular, <http://paolatafur.blogspot.mx/p/museo-popular.html>

cargó de escribir el texto que acompañó la muestra, las cédulas, la señalización del recorrido, preparó la guía, el itinerario de los grupos, efectuó la publicidad en los basureros comunitarios y empleó el megáfono para recorrer la ciudadela y extender la invitación a toda la población. Finalmente, coordinó con sus vecinos el tiempo de apertura y cierre del evento.

La hipótesis en *Residuos: Museo Popular*, se enfocó en la experiencia educativa a través de los objetos, el rol del artista –pedagogo propuesto como mediador para acercar el arte a la localidad. La clasificación de los grupos determinó las actividades dirigidas a los profesores y estudiantes de sexto grado, adultos mayores, transeúntes y niños del sector. Cada jornada estuvo acompañada de visitas guiadas, mesas redondas, talleres y conversaciones espontáneas entre vecinos. Los objetos permanecieron fijos en salas, patios, antejardines y fachadas, los horarios de visita fueron aleatorios, según la posibilidad de cada dueño de casa, quien también cumplió la función de guía. Igualmente, se realizó una proyección de video que relató la importancia de los materiales en la creación de las obras. La muestra fue registrada y anexada a la tesis que tubo varias conclusiones, la primera de ellas fue que el proyecto debía tener continuidad y vincular la música, el teatro, la danza y la literatura.

De igual forma y pese a las buenas intenciones de mantener la propuesta, formar un equipo de trabajo, buscar recursos, desempeñar roles, era un compromiso que nadie estaba dispuesto a asumir. Por último, las reflexiones acerca de los resultados de las estrategias aplicadas, concluyó en la fama del artista, un buen recuerdo y una crisis profesional, consignada en una libreta de apuntes.

Pasaron tres años y decidió viajar muy al sur, llegó a Buenos Aires, Argentina, se instaló en el barrio Constitución, desempacó sus maletas y desempolvó el proyecto *Museo Popular*.¹¹⁰ Retomar la propuesta le tomó unos minutos, llevarla a cabo implicó dos años. El trabajo inicial consistió en recorrer la zona, a primera vista, se trataba de un barrio central, de apariencia ruda, con amplia oferta sexual, terrenos baldíos, casas tomadas, una plaza, un mercado y un metro concurrido. La calle Solís 1907, fue su ubicación y el punto de partida de la investigación. Esta vez, la intención de realizar Museo Popular, se enfocó en la relación de los objetos y los sujetos en ámbitos familiares.

Sólo tres vecinos participaron en el desarrollo de la propuesta, quizá por cierto aire de desconfianza que se respiraba en la ciudad, probablemente, por el peso histórico de las dictaduras y la desaparición completa de una generación, tal vez por su localización, pues se murmuraba que el vecindario era uno de los más peligrosos y hostiles de la capital o porque simplemente, la zona era

110 Paola Tafur, Museo Popular, <https://vimeo.com/14194503popular.html>.

más comercial que residencial. Por la razón que fuera, logró que sólo tres casas abrieran sus puertas, durante tres horas, para que universitarios, un grupo de la escuela primaria, algunos pacientes psiquiátricos y transeúntes casuales, accedieran a las casas para preciar los objetos que había en ellas.

De esta manera transcurrió *Museo Popular*, en un terreno temporal, donde los sujetos estuvieron atentos a lo que sucedía en cada espacio, las obras se mezclaron con objetos singulares y el ambiente cotidiano se reflejó distinto. Una vez más se encargó de la logística, la publicidad, la señalización, el montaje, el registro fotográfico, el texto de presentación y la difusión. En sus palabras manifestó: fue un encuentro grato, una experiencia emocionante y de riesgo para todos los que hicieron posible *Museo Popular*. La actividad artística se articuló, durante tres horas, a la vida barrial de un modo insospechado, cada objeto se integró al hogar y cada casa agrupó a personas que expresaron sentirse cómodos y cercanos, aún cuando era la primera vez que se veían.¹¹¹

De regresó a Colombia, aplicó a convocatorias, participó en varios escenarios oficiales, galerías, bienales, centros culturales y algunas salas de exhibición alternativas a nivel local y fuera del país, para continuar con su trayectoria artística. Aún así, las inquietudes acerca del museo creado a partir de la casa de los vecinos, persistieron. Fue cuando decidió, en el año 2015, viajar a la Ciudad de México para continuar sus estudios de maestría, y así, en el círculo académico planteó las siguientes preguntas: ¿qué cambios tiene *Museo Popular* al desarrollarse en México?, ¿cómo afecta el contexto la producción artística? ¿Cuáles son los métodos a fin de activar la relación entre el público, el arte y el artista en este país? Las experiencias anteriores abonaron el terreno para entender que la magia y los ritmos de un determinado grupo social, colorean la percepción y determinan las estrategias para realizar una exhibición en casa de los vecinos.

El inicio del proyecto artístico se localiza en Peralvillo, zona central de la ciudad de México, donde las calles llevan nombres de músicos y compositores, nacionales y extranjeros. La zona es conocida por la venta de autopartes, artesanías, platería, orfebrería y por contar con áreas de esparcimiento y centros culturales. La colonia tuvo gran auge en la primera mitad del siglo XX, por ser escenario de progreso e historias alusivas a la vida urbana, que inspiraron a historiadores, escritores y cineastas, así mismo, fue morada de figuras políticas y militares influyentes. Con el paso del tiempo este sector cayó en el olvido, en parte por su exclusión del Centro Histórico de la ciudad, declarado patrimonio de la humanidad en 1987. A partir de entonces, los problemas de inseguridad, basura y drogadicción, se fueron incrementando, caracterizando

111 Paola Tafur, *Museo Popular*, Tesis de especialización, Universidad Nacional de las Artes Buenos Aires, 2010, p. 56

la colonia como un terreno conflictivo, sin embargo, hoy en día trata de desdibujar esa imagen, pues actualmente es una zona en vía de recuperación. Desde hace dos décadas, hechos relevantes en el desarrollo urbanístico han contribuido a este cambio que, a primera vista, contrastan con las casas de vecindad y los edificios históricos que aún quedan. Esta reforma intenta, de algún modo, reducir el notable deterioro y considerable nivel de peligrosidad, situación que comparte con barrios vecinos como son, la Lagunilla y Tepito. Colonias que, con urgencia, han promovido planes de acción comunal para combatir estos aspectos negativos que amenazan la tranquilidad y la calidad de vida de sus habitantes.

La intervención empezó a configurarse en el edificio Real de Beethoven 151, ubicado entre la calle Sebastián Bach y el eje central Lázaro Cárdenas. El trabajo de campo se centró en indagar el perfil de los residentes y las dinámicas de convivencia que allí acontecían. Durante un semestre, se dedicó a observar y registrar, en su libreta, la rutina de sus vecinos, los cuales, apenas se saludaban, salían de sus departamentos muy temprano y llegaban por la noche, los únicos momentos que se reunían eran en las asambleas convocadas por el administrador, para encontrar soluciones a problemas de seguridad, pagos y coexistencia, entre otros asuntos que le concernían a todos.

Desarrollar el *Museo Popular*, con ayuda de los vecinos, parecía complicado, el ritmo de vida tan acelerado, sumado a los ochenta y tres departamentos que conformaban el edificio era un gran reto ¿en qué momento iba a poder socializar sus intenciones? Mientras encontraba una salida, continuó asistiendo a los talleres en la universidad, empezó a recorrer las calles de Peralvillo, el mercado San Joaquín y el parque Cuatro Vientos, lugares donde permaneció largas horas dibujando a las personas que por allí pasaban.

Frente a la dificultades para plantear el proyecto, resolvió que debía propiciar un encuentro en un lugar usual, siendo el área común del edificio el espacio físico adecuado, configurado por una banqueta entre tres paredes y un pasillo, un extintor colgado, un cartel que prohíbe fumar drogas, beber alcohol y tener armas. Esta elección implicó el consentimiento de todos los habitantes, entonces, por sugerencia del administrador, participó de las asambleas en las que pudo explicar y socializar la propuesta, misma que se sometió a votación, logrando la aprobación unánime por parte de los vecinos presentes.

Fue evidente que este primer escenario sirvió como una estrategia para acercarse a la comunidad, fue necesario dividir el proyecto en dos partes, la exhibición en el pasillo y la exposición en los departamentos. Para garantizar la ejecución de la segunda instancia, la intervención en el área común debía ser eficaz y planearse, de tal manera que los vecinos no se reusaran a exponer los objetos en sus hogares. La manera de proceder no fue lo único que tomó

otro rumbo, el título *Museo Popular*, abrió discusiones concernientes a las categorías institucionales y a la noción de “popular”, debatida en las ciencias sociales y las políticas culturales. En consecuencia, hubo un cambio de nombre ya que la zona de investigación apuntó hacia algo más específico como la experimentación expositiva en espacios no convencionales. La elección de un lugar de tránsito obligatorio fue eficaz, su apariencia de cubo blanco, desatendido, fue perfecto para poder indagar sobre el montaje y los elementos de comunicación.

Por otra parte, en las viviendas, ocurre “el desenvolvimiento de la vida privada de la familia”¹¹² allí, los sujetos se definen, forman su identidad, crean subjetividades y las exteriorizan a través de formas en un espacio íntimo. Por ello, ubicar los objetos artísticos en el ámbito hogareño resulta atractivo, con el fin de explorar la esfera de lo íntimo, en la que las obras cobran un sentido distinto.

Al distribuir las obras de arte en el espacio, los individuos despliegan una sensibilidad propia con respecto al mundo, para expresarlo con Baudrillard, “los objetos siempre surgen acompañados del ritual de la colocación, de una ambientación que proporciona una forma concreta a la imagen de la casa.”¹¹³ La insistencia de exhibir las piezas artísticas, en las casas de los vecinos, radica en el concepto que del hogar se tiene, como un espacio que brinda seguridad, protección y bienestar, además de ser el escenario en el que las personas reafirman su identidad y su existencia.

Es usual que el museo al ser un espacio extra-ordinario en la cotidianeidad de las personas, otorga, a quienes lo visitan, la sensación de ser una figura importante en un proceso cultural que lo desborda, ¿qué sucede entonces cuando ese lugar fenomenal, que es la casa y los objetos que allí se encuentran, cambian el sentido de la obra artística que se desplaza del pasillo al interior del hogar? La casa lo es todo, pues permite a la obra ser parte de muchos de los relatos que se tejen alrededor de otros objetos, en su mayoría, novedosos. Sin duda, se convierte en un desafío, incursionar en nuevos campos de interacción para que los individuos redefinan el espacio expositivo. Lo es también, lograr ofrecer una visión de la obra de arte desde una esfera privada, cambiando la interacción entre individuos y objetos, los cuales colecciona, clasifica, conserva y protege desde un aspecto patrimonial.

En esta dirección, la acción de establecer vínculos entre artista y habitantes del edificio, se consolida en la segunda etapa del proyecto, misma que involucra dimensiones subjetivas y alianzas afectivas. Así, el rol desempeñado

112 Michael De Certeau, Luce Giard y Pierre Mayo, *La invención de lo cotidiano 2 Habitar y Cocinar*, p. 146

113 Jean Baudrillard, *El sistema de los objetos*.p. 57

por ambos se invierte, ya que la visita guiada, el montaje, los tiempos y las historias, corren por cuenta de los vecinos, la artista es una espectadora a la que se le permite recorrer el espacio y escuchar crónicas que surgen a partir de los objetos que se hallan en la casa. El ejercicio de observar sus propias obras, en espacios privados, le provocó un sentimiento de pertenencia indescriptible, por ello, llegado este punto, decidió no convertir este suceso en un objeto museal o una pieza de archivo.

Por todo lo descrito anteriormente, la pretensión de hacer una inauguración oficial del proyecto *¡Arte a domicilio! Espacio expositivo temporal*, perdió protagonismo y aunque los vecinos estaban dispuestos a llevarla a cabo, no fue necesario. Las obras de arte habían pasado de un lugar privado a un plano familiar, ya estaban custodiadas y exhibidas con otros objetos en los departamentos 202, 304 y 413. Las personas, que allí vivían, no sólo consiguieron resignificar las piezas con sus relatos, demostraron que las obras seleccionadas por ellos fueron capaces de remover los más insospechados recuerdos que compartieron con la artista y que lograron vincularla en una esfera íntima que desdibujó su imagen foránea. Ambos hechos resultaron definitivos para no hacer de las vivencias un espectáculo, disfrazadas de jornadas reflexivas, atiborradas de narcisismo y banalidad, capaz de eclipsar, incluso, las experiencias más reveladoras. En conclusión, el breve acceso a los diversos estilos de vida, a través de los objetos, esclareció las dificultades entre la práctica artística y las dinámicas sociales.

4.1 Propuesta expositiva

La artista visual, Paola Tafur, a través de las obras en pequeño formato extiende la invitación a los habitantes del Edificio Real de Beethoven para salir por unos minutos del recorrido habitual que tienen al entrar o salir de sus casas. Y con ello acceder a participar de los aromas, sonidos e imágenes que no solo activan los sentidos, también logran darle forma a un espacio expositivo temporal.

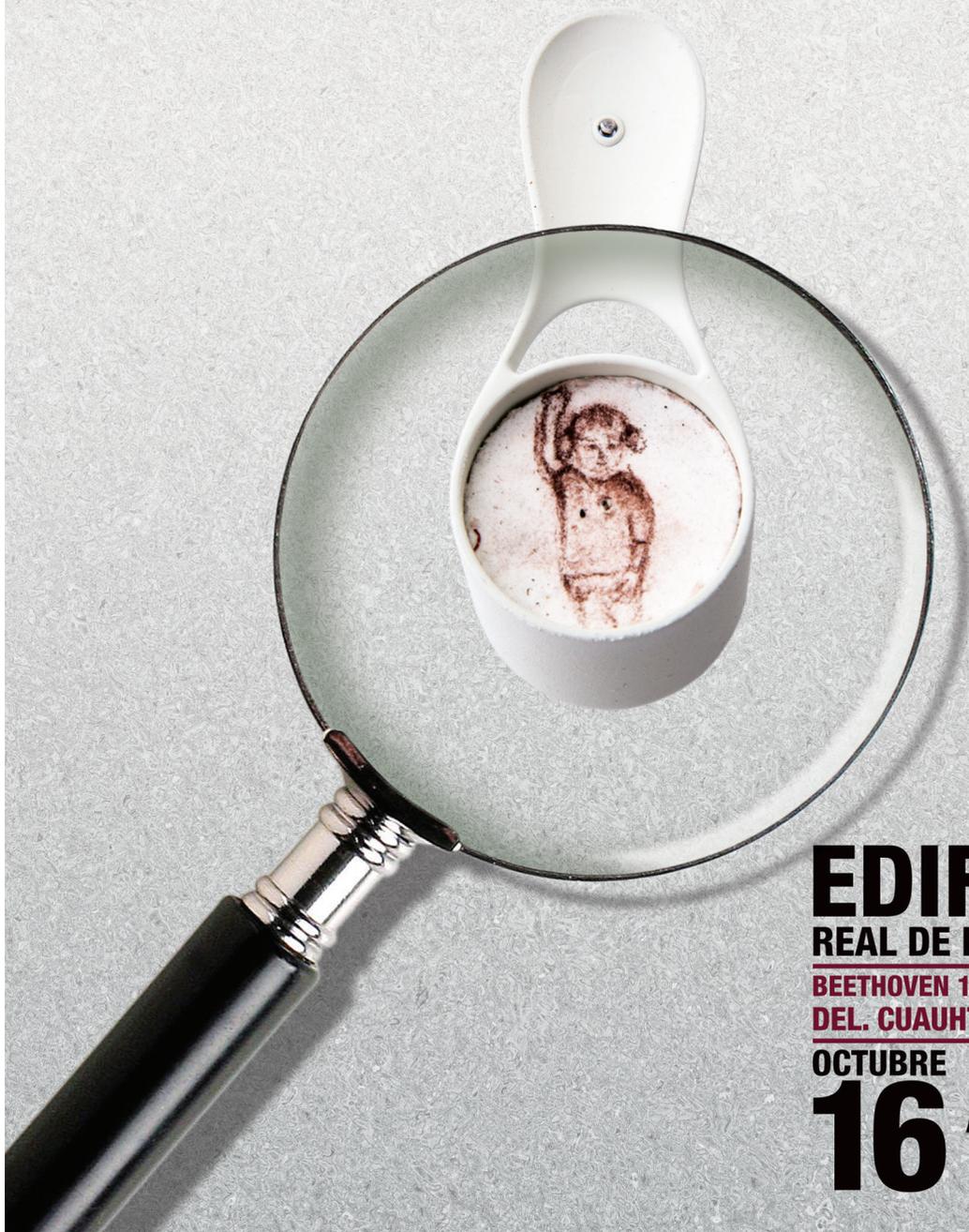
Las maneras de presentar las piezas tituladas *Chillis*, *Aroma en construcción*, *Dosis*, *José I.* y *Vegetal*, hacen parte de un proceso exploratorio, encaminadas al acercamiento entre objetos y sujetos. El despliegue de cada una de ellas está enmarcado por elementos rituales y lúdicos, necesarios para indagar acerca de su visibilidad en ámbitos privados, en los que al tornarse cotidiano pretenden ser desplazadas a una esfera íntima y familiar. Así mismo *¡Arte a domicilio! Espacio expositivo temporal*, es un ejercicio artístico que se involucra en las prácticas comunitarias y se plantea como vehículo significativo y crítico acerca del lugar del artista en la sociedad.

A continuación se da a conocer el cuadernillo que fue presentado en la primera asamblea a la que asistió la artista:



¡ARTE A DOMICILIO!

ESPACIO EXPOSITIVO TEMPORAL



EDIFICIO
REAL DE BEETHOVEN

BEETHOVEN 151, PERALVILLO
DEL. CUAUHTÉMOC, CDMX

OCTUBRE **NOVIEMBRE**

16 ^A **20**

OBRA

La construcción de los dibujos, instalaciones y acciones parte del interés, por la relación entre el arte y la tierra, donde cada uno de los materiales elegidos e intervenidos insiste en la fragilidad, la agonía y lo que desaparece irremediabilmente.



Foto: Juan Pablo Garay





Foto: Juan Pablo Garay

Vegetal. Hojas de parra secas, decoloradas y tratadas, sobre la que se zurce, con fibra de plátano retratos de mujeres y niños.
2016

Vegetal

El proyecto consiste en recolectar hojas de árbol caídas o plantas distintivas de la región. Las cocino, decoloro, las vuelvo maleables y las dejo secar, para luego coser sobre ellas, dibujos hechos con lápiz sepia, sanguina o carboncillo sobre papel mantequilla. Los retratos en miniatura de mujeres y niños, son remendados con fibra de plátano a las hojas, que a su vez son zurcidas al papel de dibujo. *Vegetal*, es un proceso que toma trozos de realidad y los vuelca en pequeñísimos formatos, con la intención de evocar, a través de sus materiales orgánicos, la fragilidad, recurriendo a las hojas como soporte y contenido.

Foto: Paola Tafur



Chilli. De la serie Dibujos Vivos. Dibujos hechos con chile molido (piquín y martajado) sobre tabla de cocina para picar. 2016.

Chilli

Cuando dibujo con chile, canela, pimienta, azafrán, mate, té de coca, pimentón molido y orégano; cocino recuerdos que tienen color, textura y aroma. El chile en polvo está encima de una tabla de cocina para picar y con mis dedos esparzo la especia hasta ver construidas las imágenes que permanecen en mi memoria, luego aplico el fijador para que queden adheridas a la madera y no se deshaga inmediatamente. El carácter volátil de *Chilli* permite que se vaya desvaneciendo poco a poco y regresan a su estado original. Se hacen polvo.



El aroma en construcción

*“la alimentación atañe tanto a la cultura
como a la naturaleza”¹¹⁴*

El consumo de cortezas, hierbas y especias, lleva a pensar en las tierras que las han originado, en los recolectores, los productores también en las travesías y los lugares de destino al que llegan para continuar siendo ingredientes culinarios, medicinales, de investigación o desechos.

Alimentar y curar, acciones que han estado presentes en el devenir de la historia y reflejan, de alguna manera, la desigualdad social que refiere a los cultivos, su producción y adquisición. Actualmente se aprecian con mayor definición estas diferencias dentro de nuestro mundo globalizado, la estrategia de desarrollo económico en

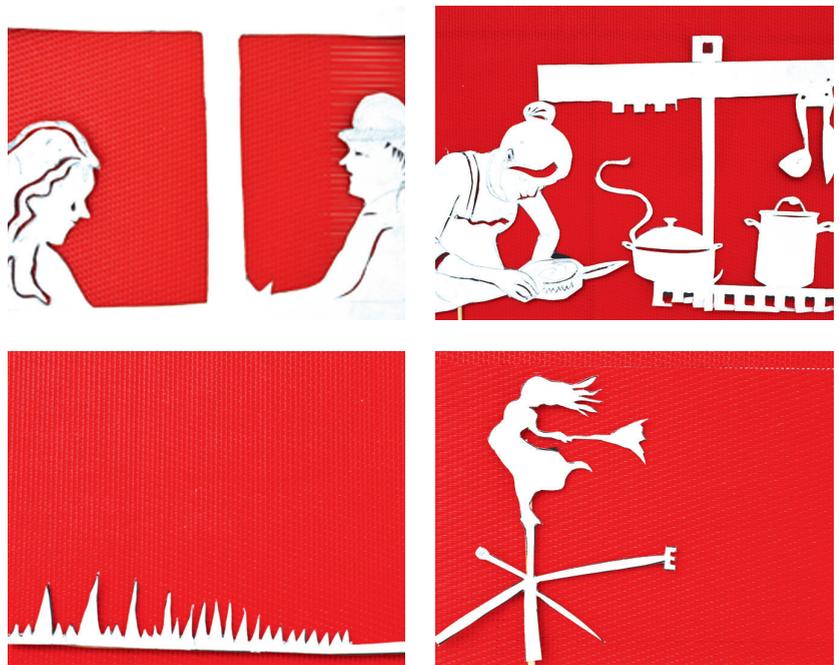
114 Jean-Louis Flandrin, *Historia de la alimentación*. p. 16



Foto: Paola Tafur

El aroma en construcción. Objetos hechos con canela en rama (Taburete, banca, silla, mesa, cuna, nochero). 2015-2016

vías de expansión, encubre la actual crisis alimentaria, ya que alimentarse de manera sana y segura es elección de unos pocos. Abastecer o proveer implica fenómenos como la explotación agropecuaria, el desequilibrio territorial, que insiden directamente sobre las interacciones sociales, etnias, familias campesinas y consumidores. Los humanos siempre hemos sido insaciables y eso se ha visto reflejado en la relación con la tierra que a medida que se agota, se intenta resarcir con tecnología de punta generada en su mayoría por los países desarrollados. Así, que la canela, la hoja de parra, la fibra de plátano, los clavos de olor, el chile en polvo, todos, productos de exportación con características físicas capaces de construir por medio del cuerpo un ambiente artificial insinuante y deleznable.



José I.

Audio:

Silvia emprende un nuevo viaje, a pesar del mal sabor que la arrastra a creer que la pasión se le ha esfumado. Esta vez cautivada por el viento, se dirige al norte de la cordillera central en América, donde se observa gran variedad de aves, ríos, cultivos y personas de rasgos fuertes y tez trigueña; el lugar perfecto para comenzar de nuevo.

Una mañana, decide internarse en la cocina, preparar lo que nunca y permitirse ofrecer a sus vecinos de la sierra, un menú original, sus días se colman de sabores y olores,



La miniatura

“El arte de la miniatura es, en esencia, de carácter íntimo: allí reside su virtud.”¹¹⁶

No es un propósito hacer un recorrido sobre el surgimiento y la aparición de la miniatura en la historia del arte, la intención está orientada a desarrollar una breve y sentida descripción de un proceso artístico. Al iniciar un dibujo sobre papel se tiene por elección o por azar un tamaño de papel, un formato en él se vierte las ideas, las sensaciones y los instantes en que se procura de uno u otro modo dar rienda suelta a las ideas.

Los materiales utilizados deben tener una punta muy fina y la postura del cuerpo debe manejarse con mucha habilidad, pues cada gesto debe permitir en un santiamén construir

116 Beatriz GonzálezRoberto Páramo la miniatura y el dibujohttp://www.banrepcultural.org/blaavirtual/todaslasartes/roberto/paramo3.htm

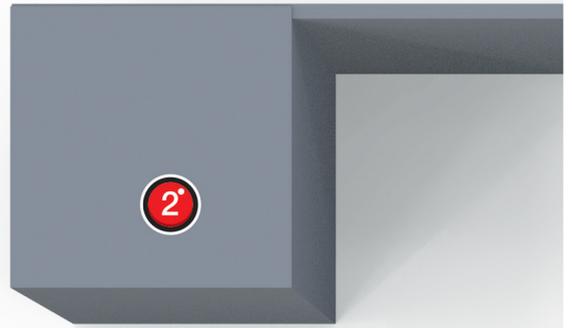


Foto: Juan Pablo Garay

Dosis. Dibujos hechos con carbocillo, sepia y sanguina sobre papel que, a su vez, están insertados en medidores de leche para bebés. Variables. 2015-2016.

la imagen guardada en la memoria. El manejo del lápiz debe reproducir, en su movimiento, la sensación de estar frente a ese cuerpo y tocarlo. Se puede pensar que en un pliego de papel suceda lo mismo, pero no es así, el formato crea condiciones que influyen en la acción de dibujar, por ejemplo, si debe tener o no la mirada fija en el papel, si es necesario contener la respiración o colocar el cuerpo en tensión. Cuando dibujas en un pliego, existe un campo visual amplio, un panorama que permite alguna distracción y se juega a entrar o salir de los planos generales, por el contrario, dibujar en formatos muy pequeños implica trabajar sobre el detalle todo el tiempo y la reincorporación ocurre sólo cuando la punta del lápiz se ha gastado, lo que concede algo de tiempo para reconocer el lugar donde uno se encuentra y retornar a la pequeñez.

EL ESPACIO



El espacio expositivo, es un área comun dentro del Edificio Real Beethoven 151, colonia ex Hipódromo de Pervillo.

1. Espacio expositivo
2. Caseta de vigilancia
3. Departamento 1
4. Departamento 2
5. Departamento 3

 Recorrido necesario

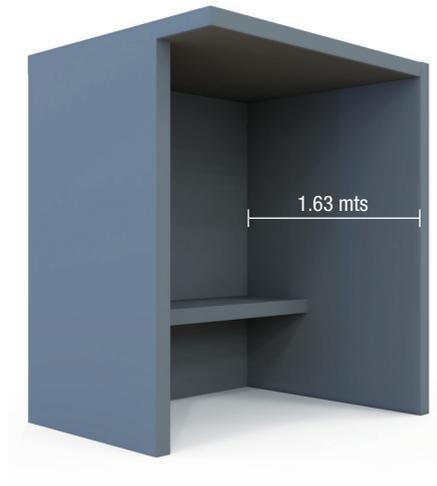
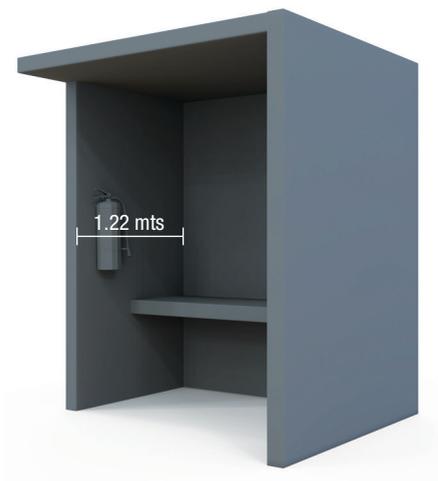
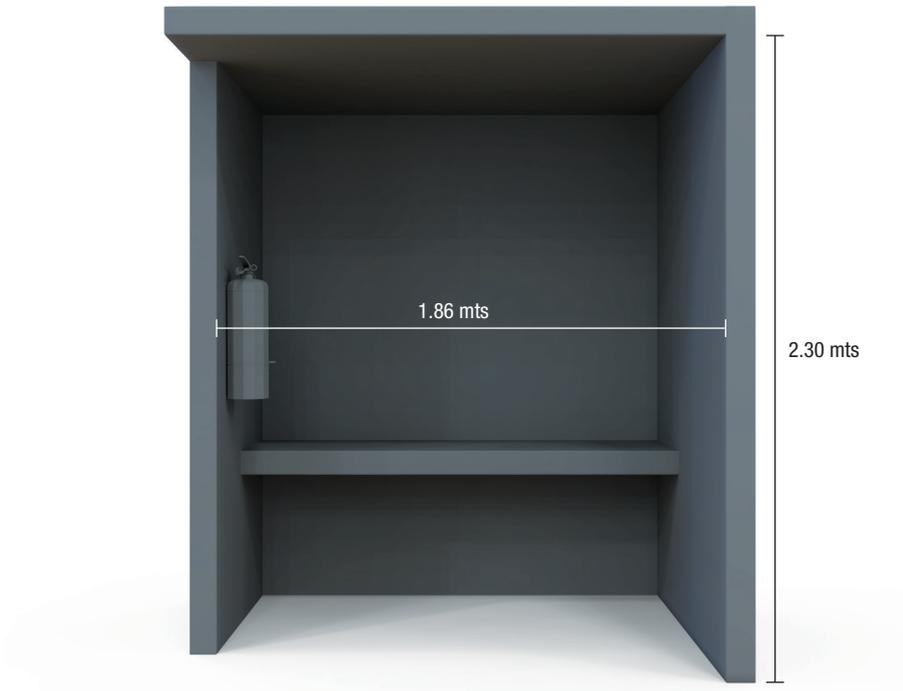
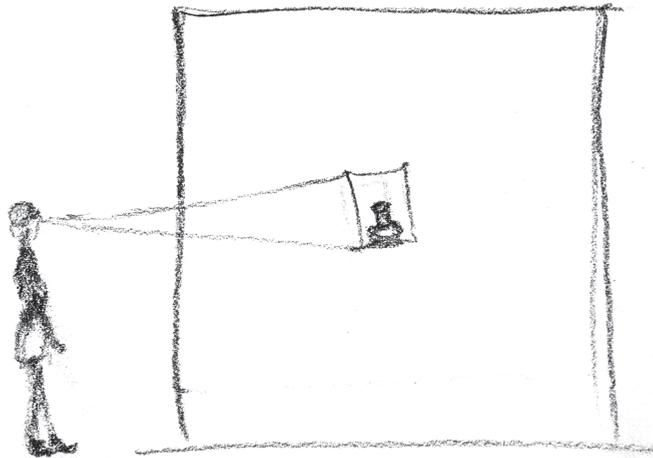


Foto: Paola Tafur



ESCALA. El centro de las obras debe situarse sobre la línea de horizonte, a la altura de los ojos.



MATERIALES

MATERIAL	UNIDAD
Cable	3 m
Tubo de acero inoxidable	3 m
Pintura de agua para interiores	1 Blanca; 1 Roja; 1 Negra
Tela roja	2 m
Revistero sencillo transparente	1
Papelería (Textos y fotocopias)	
Bombillas de iluminación LED	2
Lámpara Foco de luz LED para casa con soporte, cabezal giratorio, montaje pared techo	2
Unicel	2 láminas
Tela color blanca y vino tinto	2 m c/u
Buzón de sugerencias de acrílico	1
Señalización	

CRONOGRAMA

OBRA EXHIBIDA	DESCRIPCIÓN	MES	HORARIO
Chillís	Objeto	16 al 23 octubre	24 horas
Dosis	Objeto	23 al 20 de octubre	24 horas
José I.	Video	30 de octubre al 6 de noviembre	24 horas
Vegetal	Objeto	6 al 13 de noviembre	24 horas
El aroma en construcción	Objeto	13 al 20 de noviembre	24 horas

4.2 Primera etapa: Desarrollo de la intervención artística.

La intervención de un área común, es una estrategia que permite rehabilitar el lugar y plantear un diseño de exhibición como primer paso para la exploración y aproximación entre vecinos, arte y artista. El plan de trabajo propuesto a los habitantes del edificio, es sólo una guía, pues se sabe que cuando un proyecto se pone en marcha, surgen dificultades técnicas, relacionadas con el montaje, así como conflictos vinculados a procesos colectivos, que requieren atención para ser tramitados y transformados. Igualmente, aparecen detalles que representan un papel importante en la finalidad de este acercamiento, por ejemplo, el color de la pared, la ubicación del texto de apoyo, la duración de las piezas, el buzón de sugerencias y por supuesto, las maneras de emprender diálogos desde un lugar no imperativo. Todos estos componentes con los que hay que lidiar para acondicionar el espacio son relevantes, por ese motivo, abordarlos es indispensable ya que hacen parte de una confrontación del quehacer artístico dentro de procesos comunitarios.

La primera acción de cambio, incluyó la reparación del techo y la aplicación de pintura en toda esta zona, así mismo, la adecuación eléctrica y la instalación de focos, seguido de la señalización, que por sugerencia de Antonio, vecino del departamento 101, debía hacer juego con los letreros que existían en el lugar, por último, sin remover el extintor, las tres paredes y la banqueta quedaron pintadas de blanco. Todo estuvo listo para montar la primera obra, pues en las siguientes piezas el manejo debía ser distinto y corresponder a las dinámicas de las personas en el lugar.

Fue necesario establecer, por semanas, el desenvolvimiento de cada obra y los sucesos relevantes ocurridos alrededor de las mismas. El desarrollo de la intervención artística está apoyado en las anotaciones hechas por la autora en su libreta y descritas a continuación.



SEMANA 01

16 al 23 de octubre de 2016.

Chilli



Fotos: Jorge Izquierdo

El espacio después de pintado parece un papel en blanco listo para poder dibujar. Da un poco de miedo porque al parecer tengo toda la autonomía de hacer en el lo que quiera, y por ahora solo pienso en generar expectativa, así que colocaré unas cortinas rojas.

He pensado también en la primera obra que debo montar, me preocupa su conservación, ¿qué tal que se la lleven? Si debo correr un riesgo lo haré con una pieza que no me duela perder, aunque dudo que eso pase.

Chilli se llama la obra que abre la exposición, está hecha con chile en polvo sobre una tabla de picar de cocina. Seleccioné esta especia por ser originaria de México y por establecer empatía con los vecinos.

La reacción de las personas es de sorpresa, hacen toda clase de preguntas mientras termino de montar la pieza *Chilli*, he resuelto quedarme para dibujar y seguir respondiendo inquietudes acerca del significado de las obras.

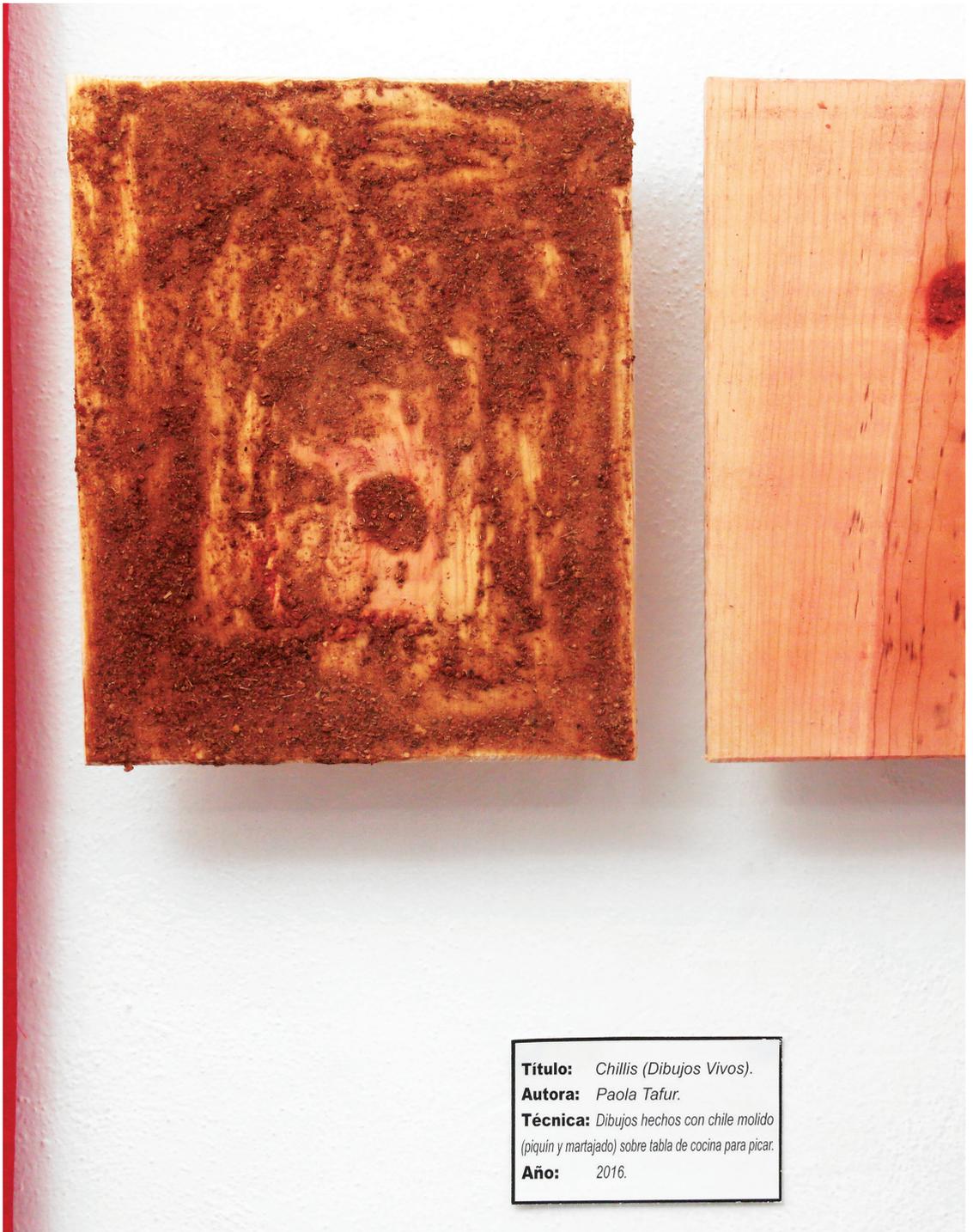
Existen horas de mayor concurrencia dentro del edificio, entre las 05:30 am hasta las 07:30 am y de 19:00 a 21:00 horas. Sí me hago en el pasillo en esos horarios, tal vez algún vecino se anime a conversar acerca de las especias o me proponga recetas de cocina para ir acostumbrando mi paladar al picante.

Es el cuarto día, le han metido el dedo a la obra, la he quitado y he puesto en su lugar un letrero anunciando que la pieza está en restauración, pasan algunas horas y me percató que el administrador ha colocado un aviso.

He restaurado la obra y la he colocado nuevamente, los vecinos que por allí pasan sugieren ver las cámaras de seguridad para descubrir al responsable y llamarle la atención. Agradecí la sugerencia e hice caso omiso. Sin embargo, Andrés, como administrador, se tomó el trabajo de revisar y exclamó ¡un niño metió el dedo en la pieza! Lo primero que pensé al escuchar su expresión fue que tal vez tenía curiosidad por saber de qué estaba hecha. Terminó de colocar el buzón de sugerencias y el revistero para que las personas puedan llevar a su casa la información acerca de la muestra. Finalmente, me fui a mi departamento y pensé fue un niño...quién más se atrevería sino un niño.

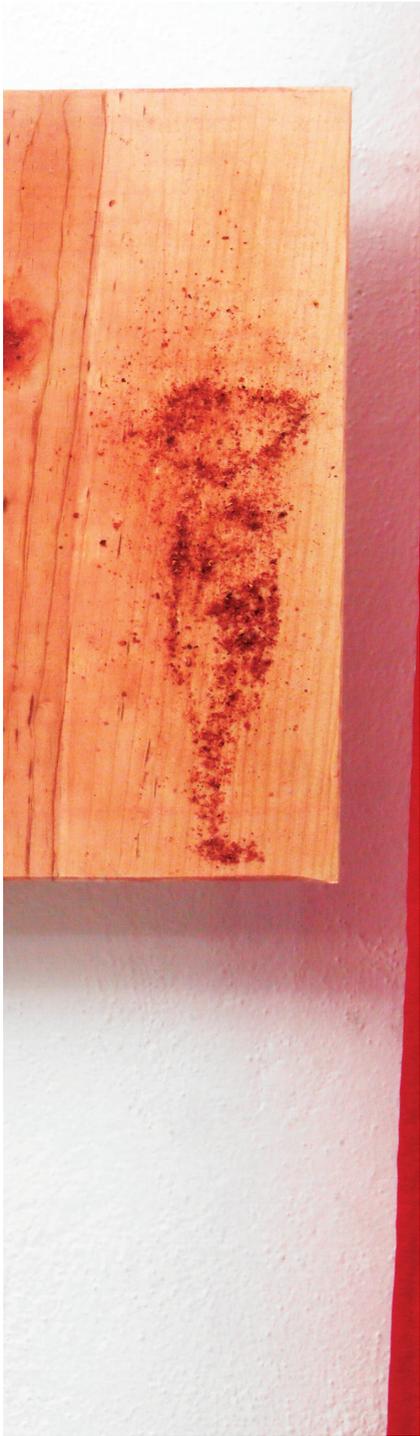
Estas notas merecen atención por varios aspectos. Allí se mencionan características del proceso de montaje, la formulación y estimulación de la curiosidad de quienes transitan por el lugar. Una de esas formas es, introducir la obra gradualmente. También se narran impresiones y reacciones basadas en el ritmo de vida que llevan las personas y siempre en beneficio de la obra. Igualmente, los apuntes hacen mención de la conservación y seguridad de las piezas, por tratarse de originales, se resuelve que el tiempo programado para cada obra es de una semana, como modo de contrarrestar el deterioro al que están expuestas. En cuanto al material empleado para dibujar, escoger el chile fue una forma evidente de producir un vínculo por medio de un ingrediente esencial en la cocina mexicana. Respecto a las pláticas, ocurren en medio del montaje, sin que importe mucho si son horas concurridas o no, entonces es posible afirmar que, el interés de las personas aumenta o se activa cuando ella está en acción, transformando el área común. Finalmente, lo que ocurre con el letrero, puede generar dos impresiones, la primera es, que la comunidad respalda el proyecto, advirtiéndole que esto no puede volver a suceder. Lo segundo que puede pasar es, que la relación entre objeto-sujeto se vea afectada, pues los avisos pueden condicionar a los habitantes a mantener una distancia permanente que distorsione el propósito del espacio expositivo.





Título: *Chillis (Dibujos Vivos).*
Autora: *Paola Tafur.*
Técnica: *Dibujos hechos con chile molido (piquín y martajado) sobre tabla de cocina para picar.*
Año: 2016.

¡ARTE A DOMICILIO! ESPACIO EXPOSITIVO TEMPORAL



“Real de Beethoven”

20/10/16

AVISO

Se les pide su apoyo a todos los condóminos, poseedores y habitantes de nuestro condominio que **cuiden y respeten las obras de arte** aquí exhibidas; ya que este proyecto tiene como fin el fomentar la inducción de manera general las distintas corrientes y expresiones de arte que amablemente la autora **Lic. Paola Tafur Quijano** departamento # 207 nos ofrece.

Recuerden que esto fue una petición por parte de la autora para solicitar este espacio y presentarnos su proyecto; el cual fue aprobado por la Asamblea General ya que la Ley de Propiedad en Condominio nos indica el crear un **Comité Socio-Cultural** que pueda difundir por ejemplo fiestas tradicionales y eventos culturales para una identidad condominal.

Demostremos que: **El respeto es parte de nuestra cultura.**

Atentamente

Comité Administrativo.





PAOLA ANDREA TAFUR QUIJANO



SEMANAS 02 y 03

23 octubre al 6 de noviembre.

El aroma en Construcción



Fotos: Jorge Izquierdo

A partir de los acontecimientos que se desarrollaron en la primera semana, la selección de la próxima pieza debía garantizar que podía ser tocada, fue cuando se exhibió la obra titulada, *El aroma en construcción*. La pieza, hecha totalmente de canela, dispuso no sólo de su cualidad aromática, también de un módulo de conexión, porque, aunque los objetos artísticos producen una atmósfera, necesitaban otros elementos que estimularan la participación directa de los habitantes sin temor a generar daños. La artista lo describe de esta manera:

En la entrada del edificio voy a instalar una especie de tablero utilizando unicel, allí colgaré bolsitas de canela en polvo, una por cada departamento. Como son ochenta y tres en total las organizaré por torres y por número, de este

modo, las personas conocerán cual deben tomar. También quiero que las bolsitas estén acompañadas de un papel enrollado que tenga un mensaje breve que puede ser una receta, los beneficios de la canela o los lugares en México donde es sembrada. A su vez, a un costado del módulo, un texto de apoyo deja claro que es un obsequio y puede ser llevado a su domicilio.

Cuando las personas entraban o salían del edificio, el olor a canela era inconfundible y empezaron a llevarse la pizca de canela a su hogar. Aquellos gramos eran una especie de línea delgada que vinculaba la obra con la casa de los vecinos. Palabras de agradecimiento quedaron en aquel muro de unicel y la petición de los habitantes de matener la obra una semana más, decisión que, finalmente, se tomó por votación en la asamblea ordinaria.







EL AROMA EN CONSTRUCCIÓN LA CANELA COMO ARTE

En mi proceso de investigación como artista me ha interesado las especias, entre ellas la canela, que además de ser usada como ingrediente culinario tiene beneficios para construir obras arte, como las que actualmente se encuentran exhibidas en la planta baja del condominio y que sus habitantes podrán apreciar durante 6 semanas.

Vecinos, les quiero compartir unos gramos de canela y una breve información que tomé de un libro titulado XUWA. La introducción de canela en esquemas de diversificación productiva.

Tome uno según su número de departamento.

¡Gracias!

Vecina del 207





SEMANAS 04 y 05

06 al 20 de noviembre

Dosis



Fotos: Jorge Izquierdo

La tercera obra, titulada *Dosis*, requirió un cambio de color en las paredes y una disposición distinta, ya que eran cincuenta y dos piezas en total, lo que exigió la permanencia de esta durante dos semanas. Los cincuenta y dos dibujos en miniatura, insertados en medidores de leche para bebé, demandaron, por parte de los habitantes, un mayor acercamiento para poder descubrir, con ayuda de una lupa, los retratos que allí se escondían. A la fecha los habitantes ya estaban familiarizados con el espacio expositivo, por lo tanto, la proximidad entre sujeto-objeto, exploró la noción de intimidad que, de alguna manera, arrojó datos sobre las personas que con frecuencia miraban al interior de los medidores y les interesaba reconocer un trozo de realidad.

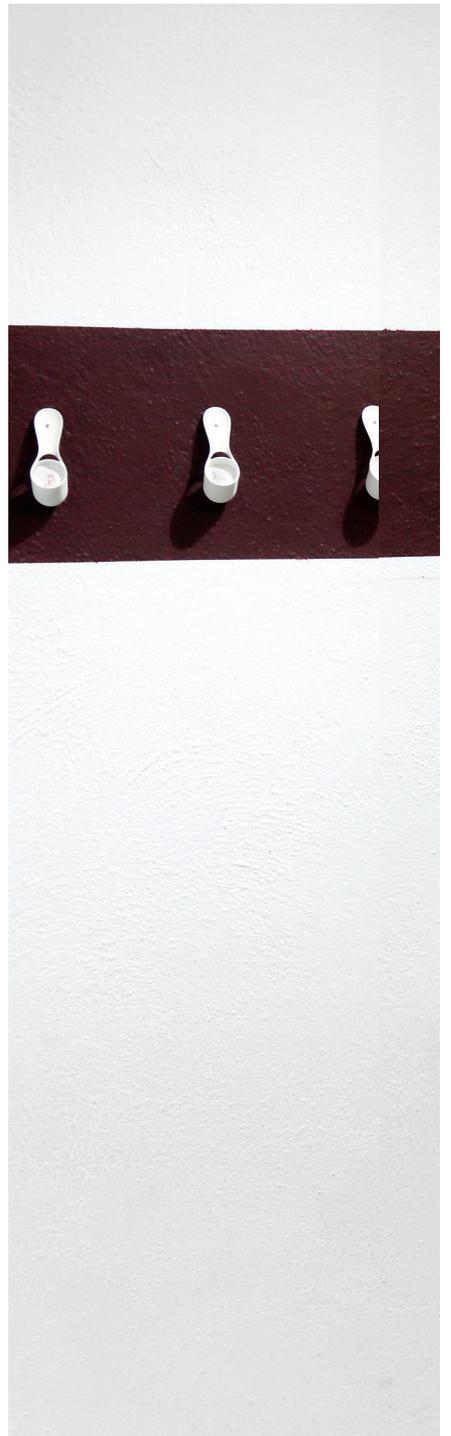
La franja de color terracota, es importante para resaltar el blanco de los medidores. Sobre la iluminación, considero adecuado dirigirla a los dos extremos de la pared y al nivel de las piezas, para que no interfiera visualmente cuando las personas observen los dibujos con la lupa.

Cada día voy a situar una docena de retratos para conseguir exhibir todas las piezas, la movilización de estas, junto con la variación del color de la franja, apuesta por restablecer y mantener la atención de los vecinos en *Dosis*.

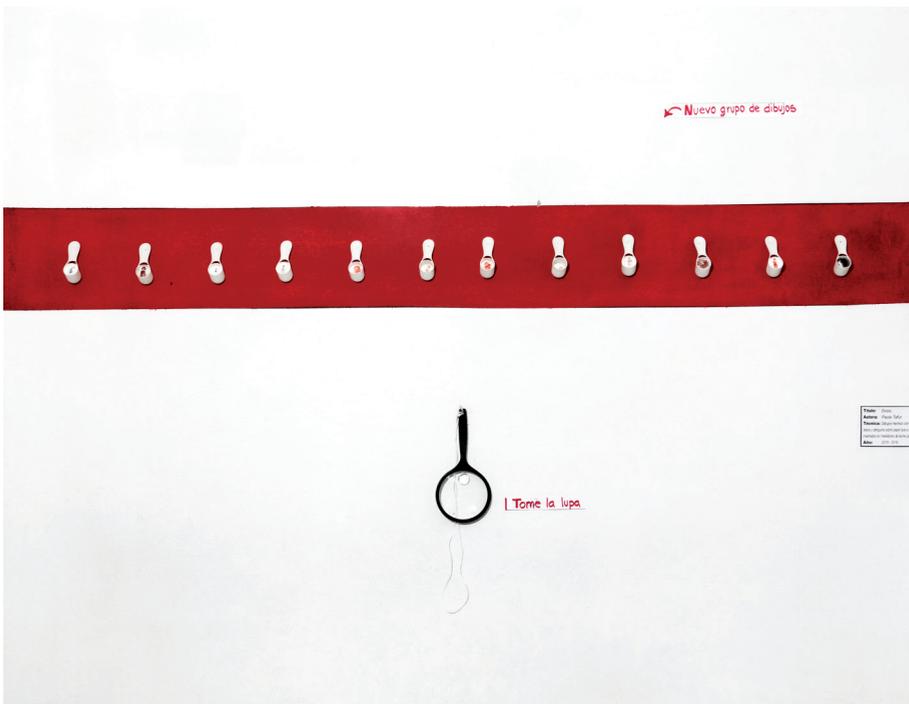
La lupa es una herramienta primordial en el momento de averiguar que contiene cada objeto. Los dibujos que allí se pueden identificar, son escenas cotidianas, en la que algunos de los protagonistas son personas que viven en el edificio. Esto, de algún modo, puede llevar a un ejercicio individual de identificar a otro o a si mismo dentro de la obra o quizá a una reacción renuente o simpatizante.

Varios vecinos se han acercado a mí en el pasillo para preguntarme cómo están hechos los dibujos, ya que son tan pequeños. También si ellos son los que están allí pintados y algunos señalan entusiasmados que cada día observan retratos diferentes.

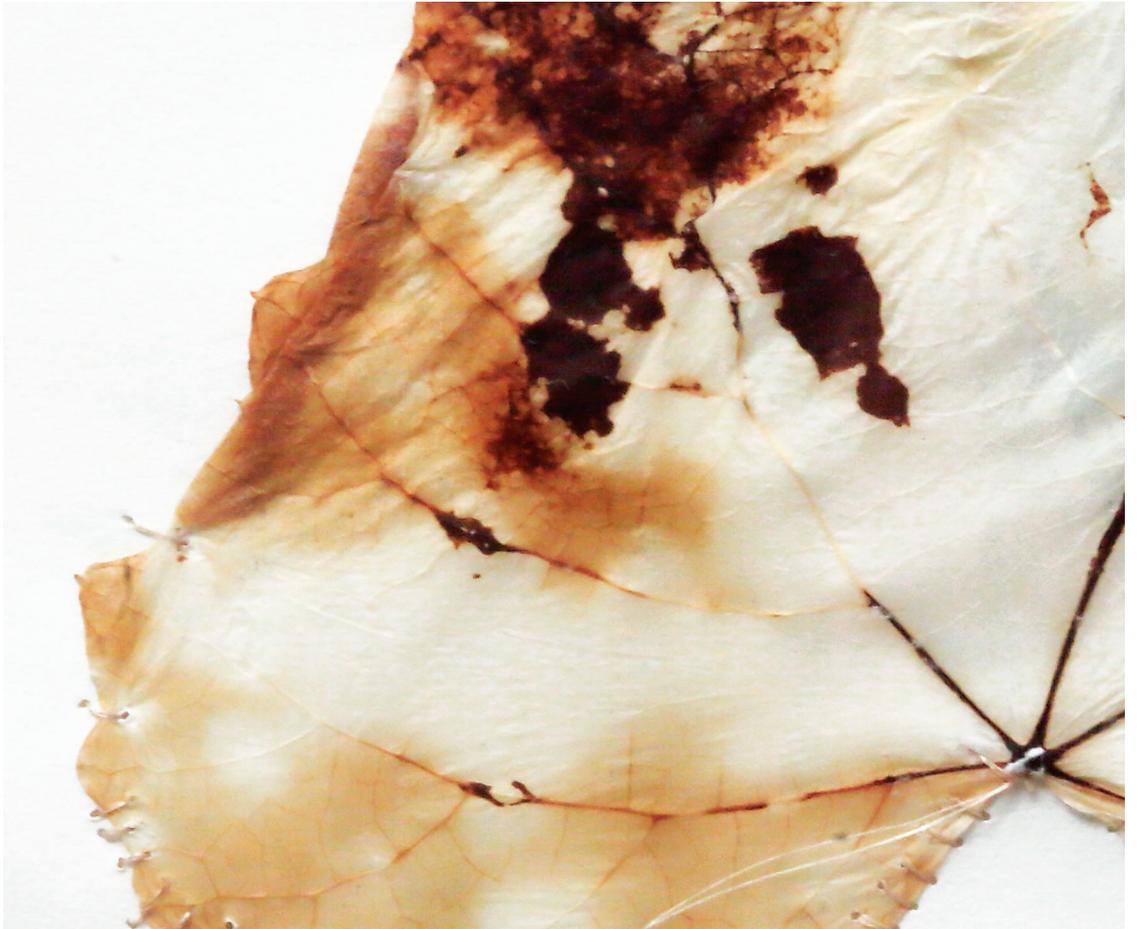












SEMANA 06

20 al 27 de noviembre

Vegetal



Foto: Juan Pablo Garay

Vegetal. Hoja de parra seca, decolorada y tratada sobre la que se zurce, con fibra de plátano, retratos de mujeres y niños de los alrededores. 2015-2017

Para la siguiente obra, llamada *Vegetal*, el fondo de la pared fue cubierto de color rojo, logrando destacar el marco de madera natural de los cuadros instalados. Los tres paisajes, creados con hojas despigmentadas, en los que personajes diminutos, casi imperceptibles, están absortos en acciones cotidianas, invitan, a quien siente curiosidad, a tomar la lupa y observar con detalle la textura, el color, la imagen y las puntadas que sujetan las hojas al papel. De la parte inferior del cuadro sale una hebra, que es la misma que participa de la construcción de la imagen, provocando que se quiera tirar de ella para descubrir si algo sucede, pero se ve tan frágil que la intención queda suspendida. La conexión del dentro y fuera, esta esbozada por una fibra que genera tensiones entre la delicadeza que transmite la obra y el

deseo de halar del hilo, esperando que ocurra algo sorpresivo. El riesgo, es el ingrediente que circunda en la atmosfera, por lo tanto, el sujeto que decide examinar la obra, también debe asumir decisiones sobre ella.

Vegetal, tiene una apariencia convencional, pues tiene como tema el paisaje, que está insertado en una caja de madera que la protege del polvo. Ésta cualidad puede resultar atractiva para los vecinos, quienes cuando se acercan, detectan las hojas secas, las figuras pequeñas y el hilo que confecciona cada imagen. No dejo de pensar quien halará del hilo.

Yo estaba entrando al edificio cuando trabajadores de construcción estaban mirando las obras, entonces aproveche para platicar con ellos sobre sus apreciaciones. Carlos, Alberto y Hugo me dijeron que veían figuras de animales, aunque sabían que esas eran hojas. Finalmente me pidieron que les tomara una foto yo aproveche y también hice la mía.

Mientras estaba expuesta la obra *Vegetal*, a la autora se le ocurrió efectuar una rifa, pensó que era una gran oportunidad para impulsar una mayor participación y desde luego, una manera de que un objeto artístico de su autoría estuviese en el hogar de un vecino. Entonces, preparó la propuesta y la presentó a en la asamblea, en la que se expresó el entusiasmo y el respaldo a la iniciativa. El siguiente paso, fue colocar un afiche informativo y promocional acerca del evento. La cooperación de los porteros del edificio fue fundamental, pues su función consistió en entregar los boletos y solicitar la firma para corroborar la entrega.

El sorteo activó nuevamente el espacio expositivo, los vecinos que me encuentro en el pasillo me preguntan por la obra que se rifa, o por cómo se va a manejar o simplemente me comentan sobre su día y me confirman su asistencia. Revisé junto con Miguel el portero y nos percatamos que cincuenta, de los ochenta y tres departamentos, ya tienen su boleto.

Estoy muy emocionada, hoy es el día del sorteo, bajo con la obra al parqueadero donde se realiza el evento. Espero que sean muchos los que asistan. Empezamos 30 minutos después de lo acordado, decidimos no esperar más y comenzar el sorteo con las seis personas presentes.

¡ARTE A DOMICILIO! ESPACIO EXPOSITIVO TEMPORAL



Fotos: Jorge Izquierdo





Condominio

REAL DE BEETHOVEN

¡GANE UNA OBRA DE ARTE!

Se invita a todos los condóminos e inquilinos a participar de la **Gran rifa de una pieza artística, obra de la Lic. Paola Tafur.**



Título: Sucesos
Autora: Paola Tafur
Técnica: Dibujos en miniatura hechos con lápiz sepia, sanguina y carboncillo sobre papel.
Año: 2016

Los boletos son sin costo alguno.

El sorteo se llevará a cabo el **día Jueves 24 de Noviembre de 2016** a las **21:00 horas** en el área de estacionamiento del condominio. El único requisito es que presente su boleto este día el cual previamente podrán solicitar en la caseta de vigilancia siendo un boleto por departamento.



PAOLA ANDREA TAFUR QUIJANO



Foto: Paola Tafur

De izquierda a derecha. Ángel Solís, Alma Serrano, Paola Tafur, René Jiménez, Andrés Villafranco, Raziel Villafranco (ganador), Jesús Duran y Ma. De los Angeles Cedillo





SEMANA 07

27 de noviembre al 04 de diciembre

Travesía

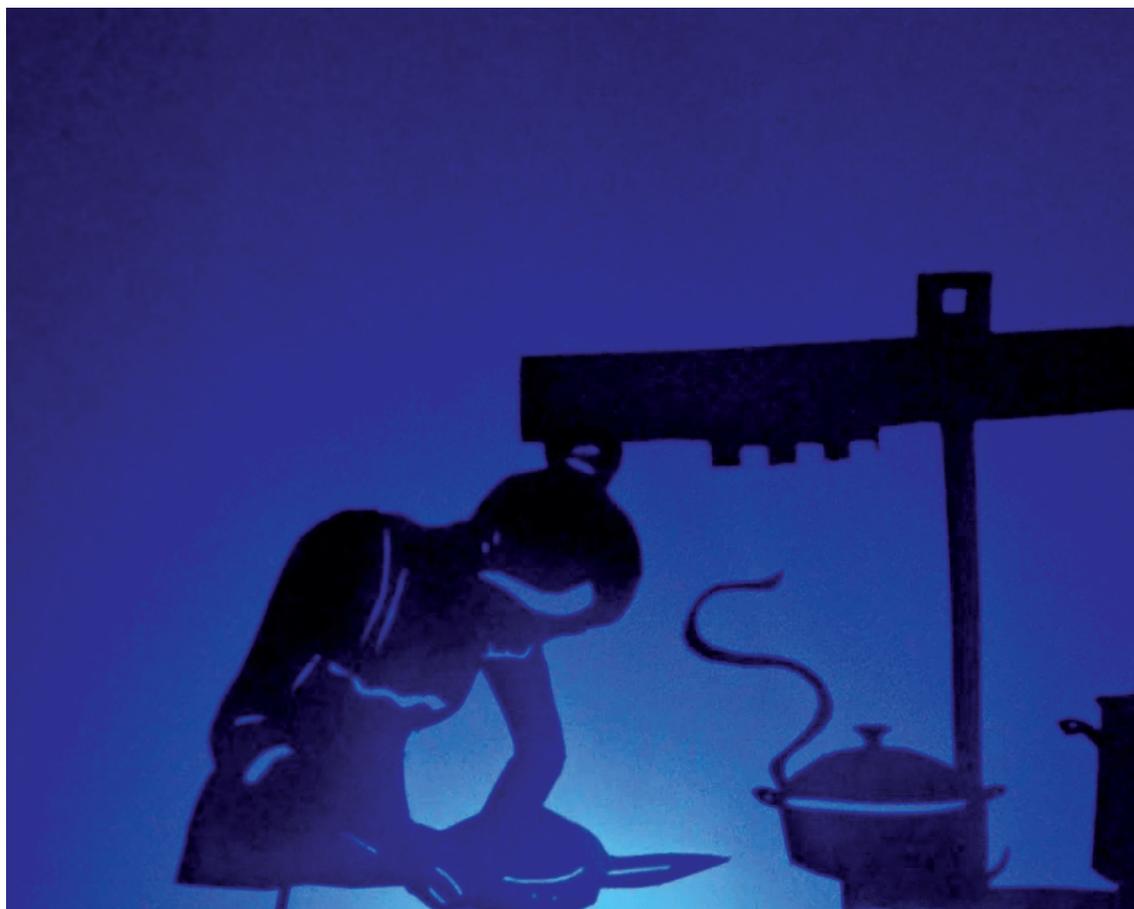


Foto: Paola Tatur

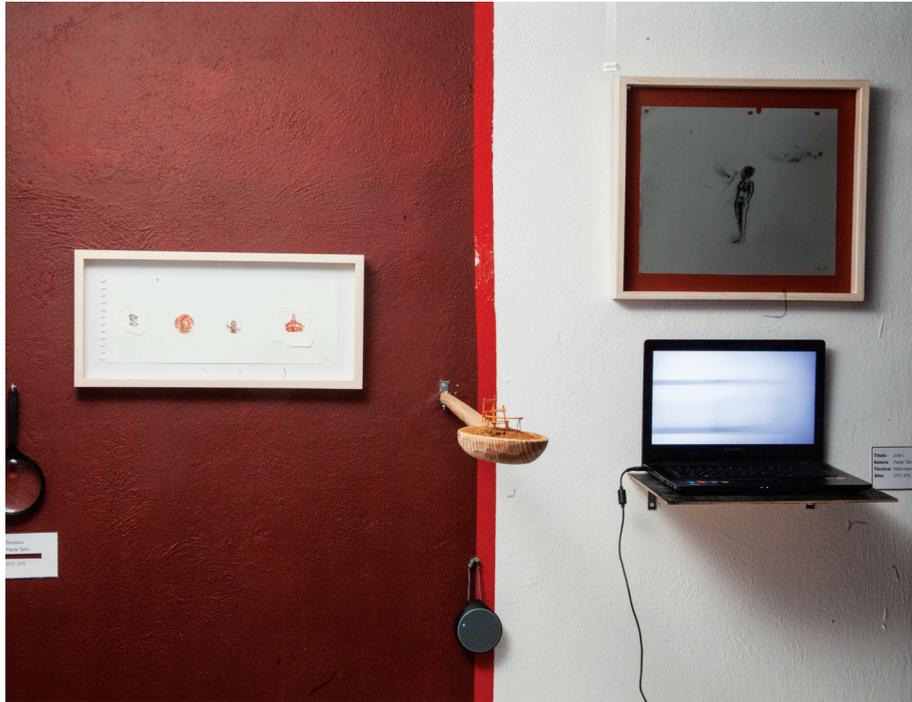
En la séptima semana fueron instaladas las obras, *José I.*, *Sucesos*, *Aroma en construcción* y *Tintas*, cuatro piezas con aromas, texturas, sonidos y colores agrupadas en un solo lugar. En lo que concierne a la paleta que empleó la artista sobre la pared, fue la que usó durante toda la muestra, aunque aplicada de distintas formas. El uso de las cortinas reapareció, esta vez, cercando el espacio para que las personas experimentaran privacidad y también para indicar la finalización de la primera fase del proyecto.

Esta última semana me voy a atrever a instalar varias obras, quiero dar variedad y movimiento al espacio. Ya no interesa si combina un objeto al lado de la otra o si está a la misma altura, lo que debo hacer es extralimitar mi relación con los objetos cuando los ordene, como un intento de salirme del propio formato que he creado y a ver qué pasa.

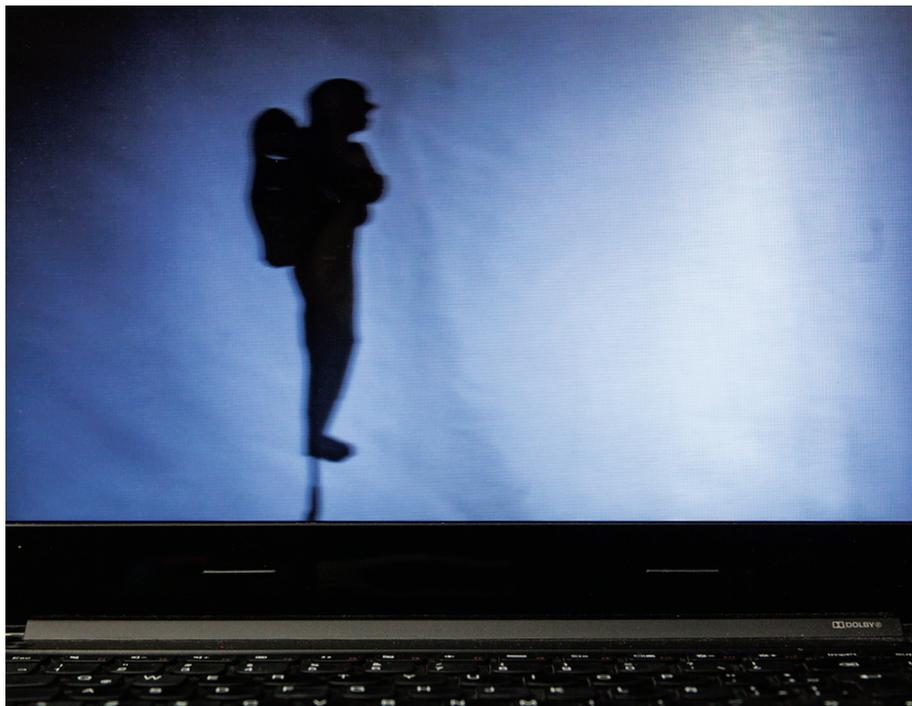
Estoy sentada en la banqueta y he decidido que, al vecino que pase, le corresponde señalar en qué lugar debe ir la pieza y así sentiré que el montaje es espontáneo.

He analizado el orden en el que exhibí las piezas y lo he comparado con la propuesta inicial y definitivamente no la efectué como está escrito en el papel, las elegí a partir del proceso con la comunidad y lo que resultaba acertado para establecer vínculos entre objetos y sujetos.

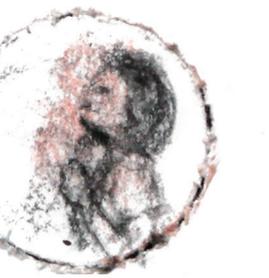
La primera fase titulada, *¡Arte a domicilio! Espacio expositivo temporal*, precisó la planeación, el diseño y la producción de una exposición temporal, esto, con el objetivo de derribar las barreras entre la artista y las personas que viven en el edificio. Los elementos sensoriales, importantes en cualquier forma artística, hicieron parte de las estrategias creadas para forjar vínculos con los objetos exhibidos, en un trayecto corto y en el menor tiempo posible. Las tácticas de interacción verbal, y los escenarios apuntaron a la participación colectiva dentro de un proceso sociocultural. La finalidad de propiciar vínculos entre los individuos y las obras derivaron en diversas formas; ritual, lúdica, sensorial, narrativa, informativa, contextual y objetual. El desafío continuo, al que se enfrentó la artista en cada montaje, le otorgó un amplio margen de exploración, estimulando la narrativa personal y el análisis crítico, con su quehacer artístico en un espacio no convencional.



Fotos: Jorge Izquierdo



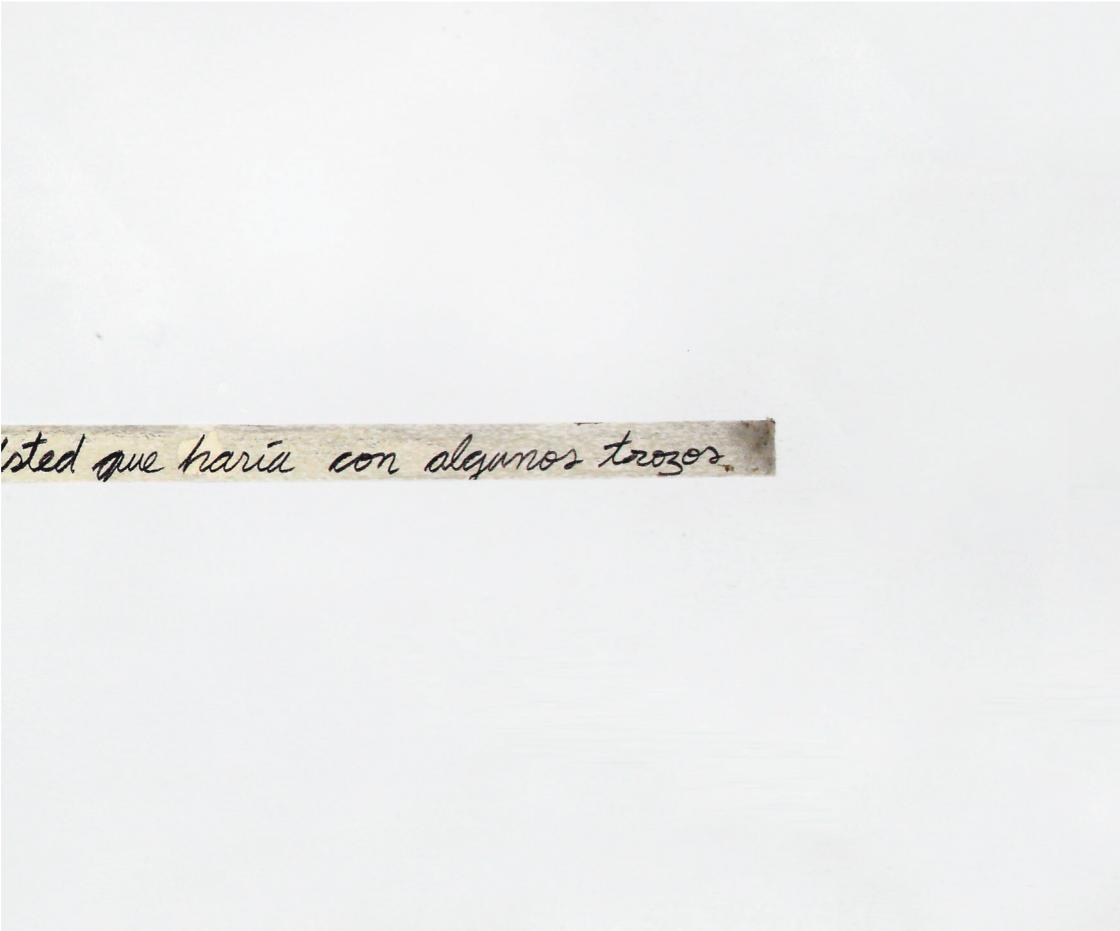






Trazos

07 DE FEBRERO A 05 DE JUNIO



¿usted que haría con algunos trozos.

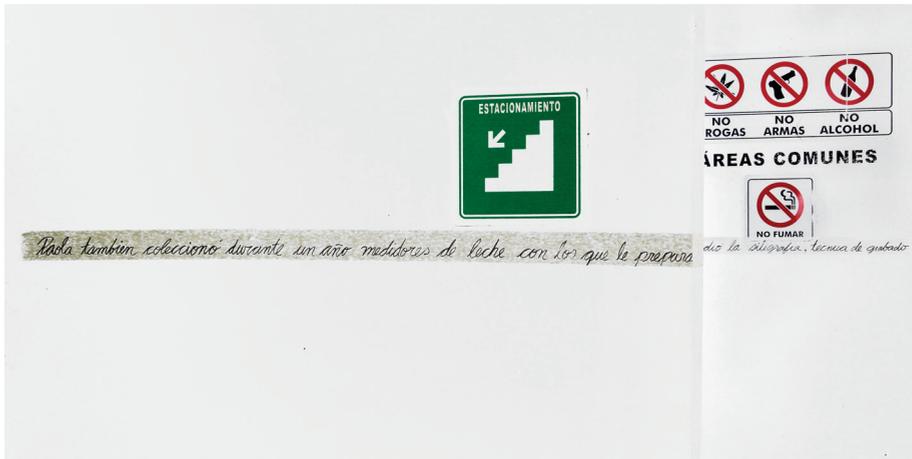
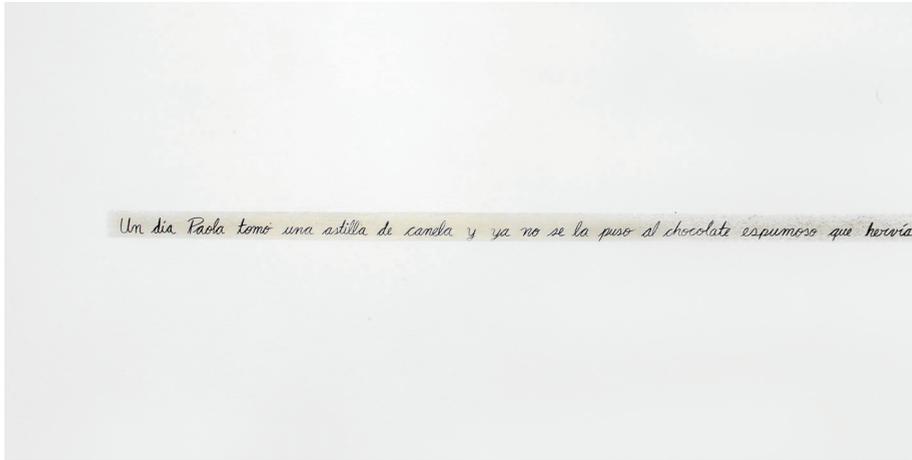
Una vez desmontada la exhibición, el área común retorno a su función habitual. Pasaron semanas antes de que el lugar cambiara su condición nuevamente, ya que la artista regresó a instalar algunas de las piezas, pero con una construcción discursiva distinta. Este ejercicio se trató de un microrelato, en el que la oración se completaba con la presencia del objeto artístico, así:

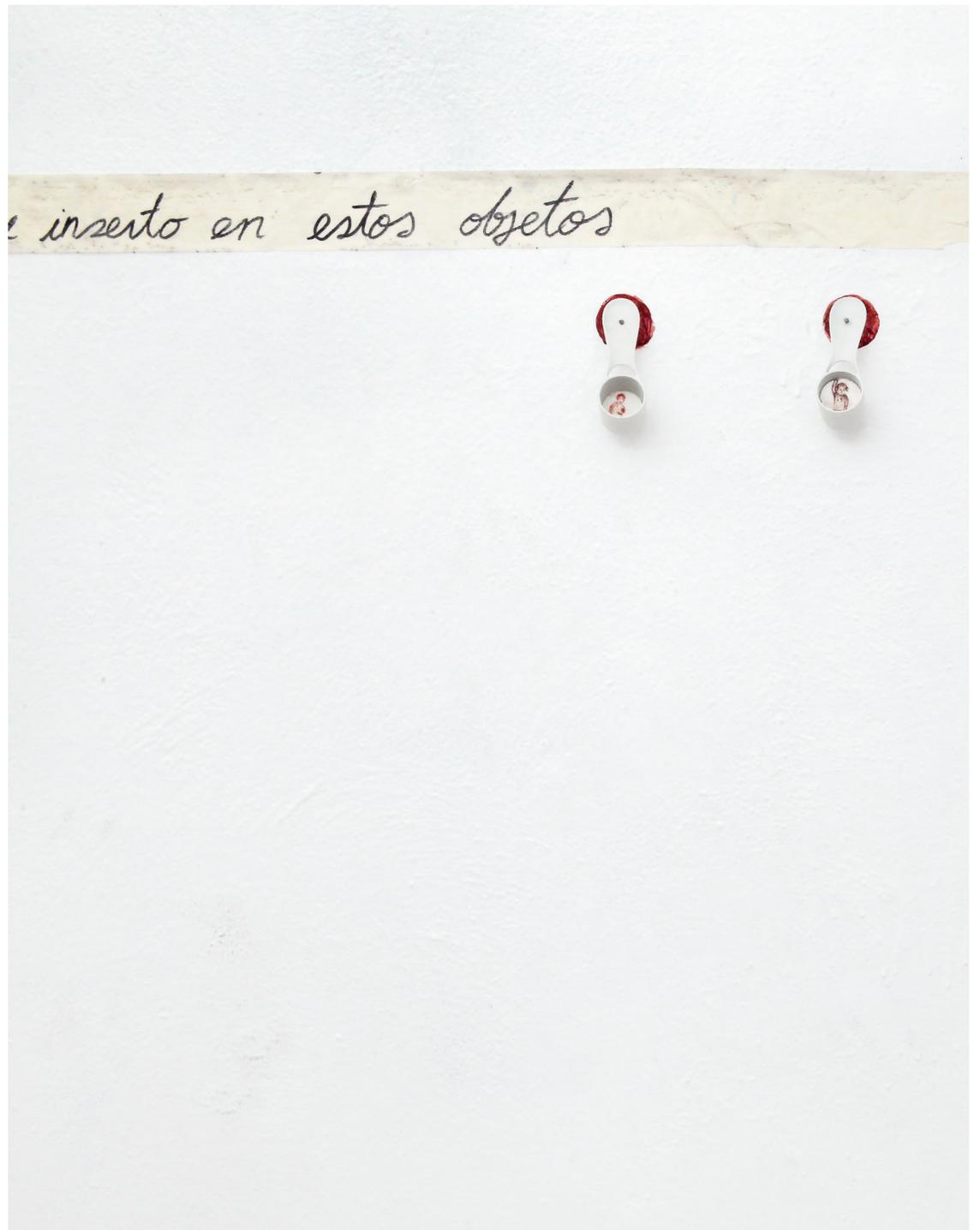
“Un día Paola tomó una astilla de canela y ya no se la puso al chocolate espumoso que hervía en su estufa, entonces decidió construir una _ (silla de canela) ___ ¿usted qué haría con algunos trozos? Paola también coleccionó durante un año los medidores de leche con los que le preparaba el biberón a su bebé. Tiempo después viajó a México y empezó a dibujar retratos en miniatura que insertó en

estos objetos _ (*Dosis*) _. Luego en su estadía en la ciudad y debido a sus estudios aprendió la siligrafía, técnica de grabado impartida por el profesor Alejandro y de la que empleó solo la primera fase para crear sus dibujos y enmarcarlos así_ (*Tintas*) _.”

Esta reinención del espacio expositivo plasmó la influencia de las dinámicas sociales en la artista y aunque estuvo segura de que los prejuicios y los miedos al contacto se fueron atenuando, se percató de sus modos de operar y comprendió que se ajustaba al marco institucional el cual no estaba interesada en repetir o trasladar. Bajo esta posibilidad decidió intentar una vez más desprenderse de esos formatos convencionales, una reacción motivada por la emergencia de pertenecer y por la necesidad de examinar otra estrategia para cumplir su objetivo de llegar a la casa de los vecinos.

La intervención permaneció cuatro meses, por decisión de la comunidad, pues manifestaron sentirse a gusto con la propuesta, ya que los niños y los adultos, de cualquier edad, lograban una lectura de la pieza más inmediata. *Trazos*, como se llamó esta intervención, cubrió un alto rango de público, lo que resultó valioso para reforzar la proximidad entre los vecinos y el espacio expositivo, en tal grado de conexión que, algunas obras fueron solicitadas por los vecinos para llevarlas al interior de sus casas.









4.3 Segunda etapa: Obras de arte en las viviendas.

La obra de arte afiliada al hogar, se convierte en un objeto que tiene el poder de alterar la cotidianeidad de forma directa y otras veces de manera discreta y apacible. De hecho, se piensa que esta función la cumplen todos los objetos, pues sobre ellos hay relatos biográficos colmados de aventuras y fantasías, que distingue las sensaciones e imágenes predominantes de algún lugar.

El acceso a los hogares, por parte de otros miembros de la comunidad, inicia con pláticas acerca de las remodelaciones realizadas en los departamentos, surgen preguntas sobre algunos objetos llamativos que se observan en la zona del comedor y la sala, incluida aquella obra elegida del pasillo. El criterio estético en la creación de posibles espacios museográficos, continúa empleando elementos, rituales y lúdicos, dentro de una esfera íntima que cuenta con un orden establecido, desestabilizando la forma convencional de experimentar el arte.





Fotos: Jorge Izquierdo

DEPARTAMENTO 203

Rakel Pasten. Coleccionista de salamandras, vestidos y pinturas autóctonas mexicanos. Le encanta viajar y comer platos típicos de cada lugar que visita. La casa está llena de objetos que la ocupan hasta en el más mínimo detalle.

“No se moleste eh, es que no me gustan las fotografías, pero pase usted.

Me traje este cuadro porque me gusta la cantidad de dibujos que tiene...yo colecciono salamandras así que me agradó colocarla allí, aunque primero la puse de ese lado, pero me dio la impresión de que no se veía bien y finalmente quedó donde la ve usted.

Tengo un amigo que pinta en sus ratos libres, ¡uy! no sabe cómo lo admiro, esta pintura la hizo él y me la regaló porque sabe que me encantan las artesanías mexicanas.”¹¹⁷

117 Apuntes de la conversación con la vecina, realizada el 9 de febrero de 2017.





Fotos: Jorge Izquierdo

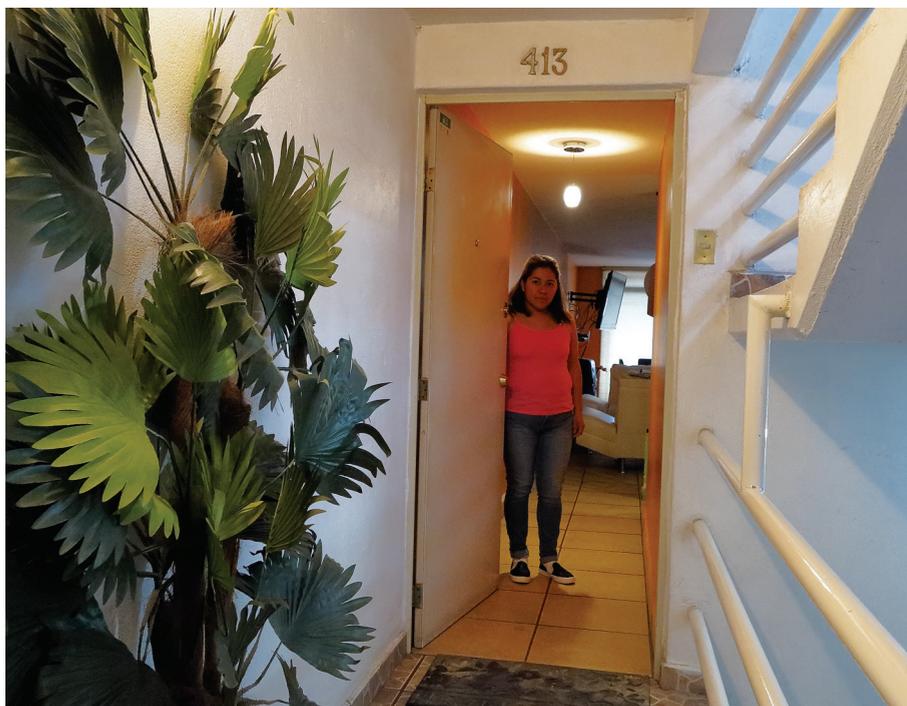
DEPARTAMENTO 304

Jesús Duran. Colecciona máscaras de todo el mundo, en sus ratos libres, se dedica a la carpintería y construye sus propios muebles. Otra de las actividades que disfruta y practica desde que era un niño es la cacería, guarda algunas pieles en su departamento, pero la mayoría están en casa de sus padres. Él vive solo, aunque los fines de semana su hijo de 12 años viene de visita.

“Elegí estas obras porque ambas me producen una sensación de soledad, me atrajo la idea de poder tenerlas y a mi hijo le divirtió mirarlas, así que tenerlas aquí es muy emocionante para él.”¹¹⁸

¹¹⁸ Apuntes de la conversación con el vecino, realizada el 9 de febrero de 2017.





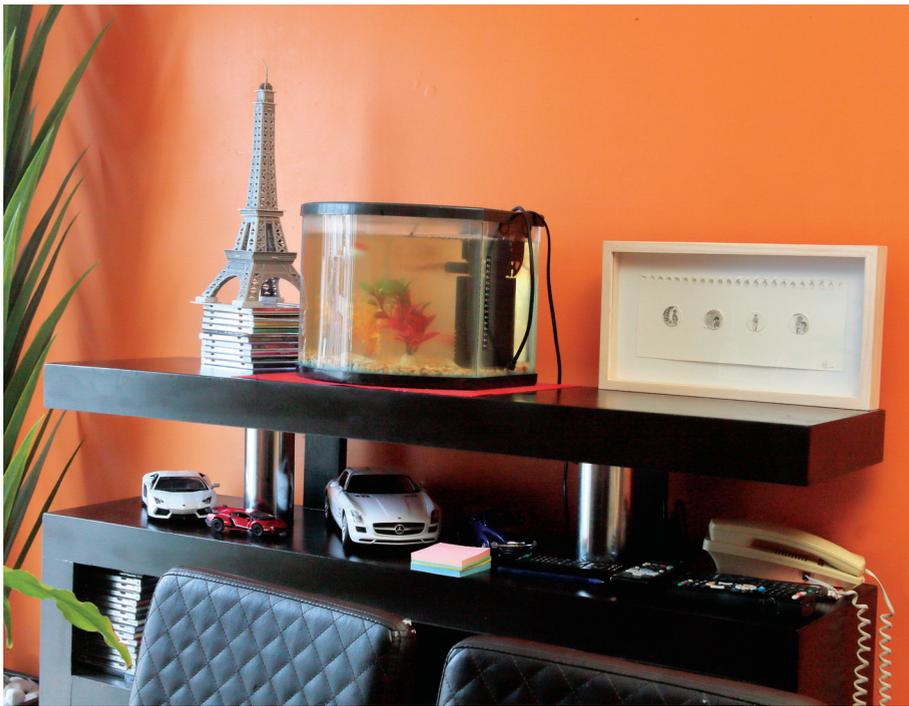
Fotos: Jorge Izquierdo

DEPARTAMENTO 413

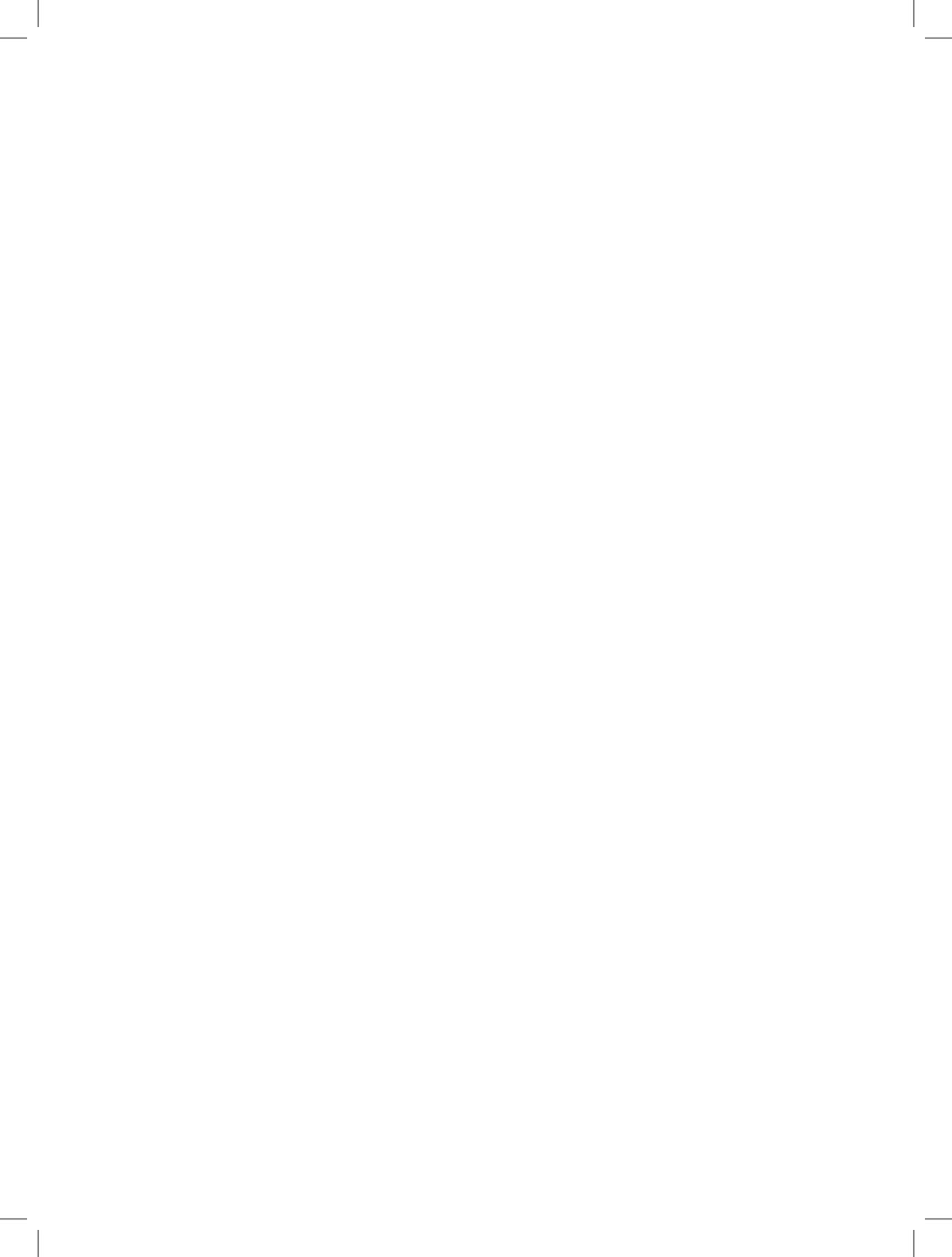
Esther Guzmán. Colecciona autos de juguete y música de todos los géneros. No suele colgar nada en la pared porque le parece que es innecesario.

“Seleccioné la obra porque soy diseñadora gráfica, me paso todo el día en la computadora y cuando vi estas miniaturas pues... me pareció increíble que alguien pueda dibujar así de pequeñito. A todos les encantó cuando la traje, a mis chamacos les pareció padrísimo y Andrés, mi esposo, fue quien la colocó allí porque, como puede ver, no nos gusta dañar la pared.”¹¹⁹

¹¹⁹ Apuntes de la conversación con la vecina, realizada el 9 de febrero de 2017.



El mundo familiar se expone a los vecinos y de manera particular a la artista invitada, por segunda vez, a recorrer la casa y escuchar relatos, una visita exclusiva que facilita la apreciación de los objetos, evoca vivencias y estimula la imaginación, así el carácter utilitario de los objetos es desplazado, por unos momentos, al plano emocional. La primera visita recuerda las inauguraciones, donde el tema principal es sólo una excusa para promover encuentros, lo mismo ocurre en la segunda ocasión, a diferencia que en esta, el recorrido es más contemplativo.



CONCLUSIONES

¡Arte a domicilio!, Espacio expositivo temporal, fue una propuesta que tuvo como objetivo principal realizar una exhibición en un lugar privado, puntualmente en las viviendas de una comunidad específica en Ciudad de México. La investigación sobre esta intervención artística se sumó al interés de analizar las maneras en que los artistas buscan vincular el arte a la cotidianidad de las personas a través de los objetos y a su vez, poder desdibujar la noción de legitimidad que sólo es otorgada por el Museo.

Como se sabe, la trascendencia y reconocimiento público del gesto artístico, depende, en mayor o menor medida de los vínculos creados o establecidos dentro del circuito artístico. Fuera de este, es necesario indagar el espacio expositivo dentro de la esfera social, con el fin de cambiar la manera de experimentar y entender el arte. Asimismo, está relacionado con replantear el rol del artista en una sociedad que, claramente, no tiene como necesidad primaria el arte y ante la espectacularidad del arte contemporáneo, que lo sitúa en un estado de sospecha e incluso de insignificancia.

Este proyecto cambió la apariencia de un lugar, introdujo una dinámica diferente en la cotidianidad de las personas por medio de la intervención artística y problematizó el ejercicio artístico, situándolo constantemente en una encrucijada. Poder diseñar ámbitos para crear nexos entre la exhibición de arte y un grupo social específico, fue un desafío, ya que el campo teórico, académico e institucional, se confrontó con la relación práctica y directa en la que se basan los procesos sociales e involucró de manera personal a quien lo ejecutó.

La transformación del área común en un espacio expositivo, enfocada a desbaratar el esquema de públicos contemplativos, se convirtió en una estrategia, cuyo objetivo de instalar las obras en los hogares, no fue logrado como se esperaba. El planteamiento de un espacio expositivo no convencional, aunado a la aplicación de técnicas museográficas tradicionales, no resultó efectiva en la relación arte-público.

El manejo inicial que se dio al objeto pareció una invitación a la veneración, provocando la actitud tradicional que se aprecia en las salas de los museos. ¿Cómo iban a querer las personas llevarse las obras a sus hogares, si eran intocables? Por esta razón, se generaron dispositivos de conexión que tuvieron relación con las cualidades de los objetos, fue así, como una obra con aroma, debió ser colocada en bolsitas para que los habitantes del condominio se la llevaran a sus hogares. También se realizó un sorteó, el ganador se fue con una obra de arte para su vivienda, y así, sucedieron varios encuentros con la pretensión de que las piezas terminaran dentro de las casas. Sin embargo, estas estrategias no resultaron efectivas para dicho fin.

A raíz de este resultado, se tomaron acciones, entonces las piezas fueron ubicadas nuevamente en el espacio, pero sin la formalidad que se planteó en la exposición temporal. Las obras esta vez fueron montadas sobre las paredes a manera de microrrelato, y se prescindió de los recursos museográficos tradicionales, suprimiendo su apariencia rígida y distante. Como por arte de magia, esta acción provocó que estas mismas, fueran invitadas a pasar finalmente una temporada en las casas. La lección que quedó en esta primera fase fue entender que el ejercicio creativo, a pesar de estar en un lugar no convencional, continuó repitiendo el formato del museo y cuando consiguió desprenderse de estas estructuras, los vecinos tomaron la decisión de ubicar las obras en sus espacios privados.

Una vez instaladas las obras dentro de los hogares, inició la segunda fase, el vínculo afectivo se fortaleció no solo entre el objeto y el sujeto, si no entre los vecinos y la artista. Como consecuencia se resolvió no hacer de este acontecimiento un producto artístico, porque la noción de legitimidad, en estos espacios, perdió interés, así, como continuar reproduciendo las dinámicas institucionales y sus modos de vincular el arte y al artista con la comunidad.

La creación artística siempre encuentra la manera de intervenir para abrirse lugar, cómo y dónde lo hace, es lo que genera tensiones tanto en el campo del arte como en la esfera social y eso es precisamente lo que evidenció el desarrollo de esta propuesta. Si bien es cierto, que no cumplió con sus propósitos de la forma en que se planeó, este doble fracaso, permitió entender que los objetos siempre pueden despertar o avivar la sensibilidad

de las personas y al mismo tiempo, permitir a la artista ser espectadora de las relaciones espaciales y humanas que se generan a partir de hacer arte en territorios vivos.

En conclusión, los diversos modos de vincular y articular el arte a la vida familiar deben extenderse, ya que exhibir los objetos artísticos en el pasillo y luego, en zonas privadas como son las casas, contribuyó a enunciar la importancia de explorar otros lugares de intercambio, porque precisamente en ellos, es donde se transforman los parámetros establecidos para crear y presentar obras de arte, al igual que formular la función del artista en la actualidad.



**Escanea para conocer más
acerca del proyecto**



Fuentes de Documentación

Acha, Juan, *Arte y sociedad: Latinoamérica, el sistema de producción*, México D.F. Fondo de Cultura Económica. 1979

Albrecht, Joachim Hans, *Escultura en el Siglo XX: conciencia del espacio y configuración artística*. Barcelona: Blume, Edición Española. 1981.

Aramburu, Nekane, *Un lugar bajo el sol. Los espacios para las prácticas creativas actuales*. CCBA. Centro Cultural de España, en Buenos Aires Argentina, AECID. Grafica Latina. 2008

Arnaldo, Basadonna Andújar coords, *Joven Museografía La exposición autoportante*, Ed. Trea, 2011

Badiou, Alain, *Pequeño panteón portátil*. Traducción y establecimiento al español: Alejandro Arozamede. Paris, Francia, Brumaria. A.C. 2008

Baudrillard, Jean, *El sistema de los objetos*, México, Siglo XXI Editores. 2010

Bourriaud, Nicolás, *Radicante*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora. 2009

Broodthaers, Marcel. *Marcel Broodthaers*, traducción, Tovar Juan Elías, Cross Elsa y Lipkes Tatiana. No18, Alias Editorial.

Correa, Didier y Solorzano, Augusto (comp), *Electrodomésticos. Cultura, usos y símbolos*. México, Editorial Designio. 2014

Coulter-Smith, Graham, *Deconstruyendo las instalaciones / traducción Federico Faccio Peláez*, Madrid,13; Brumaria. 2009

De Certeau Michel, Giard, Luce, Mayol, Pierre, *2: habitar, cocinar. La invención de lo cotidiano*, traducción de Alejandro Pezcador, México, Universidad Iberoamericana. 1999

De Diego, Estrella, *Artes Visuales en occidente. Desde la segunda mitad del siglo XX*. España, 1º Edición, Editorial Cátedra. 2015

Debroise, Olivier, *La era de la discrepancia. the age of discrepancies arte y cultura visual en México art and visual culture in México 1968 – 1997*. Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial de la UNAM y Editorial Turner. 2006

Dominique, Poulot, *Museos y museología*, Juan Calatraba trad. Madrid, ABADA Editores. 2011

Equipo coordinador RCS (FC, AL, ML, AM, FN, MT, JV) *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. Museo Nacional, Centro de Arte Reina Sofía. 2012

Fernández, Luis Alonso, *Museología y Museografía*, Barcelona, 1a ed. Ediciones del serbal. 1999

Foster, Hal, *El complejo arte-arquitectura*, traducción de José Adrián Vitier. Madrid, Turner Noema. 2013

Galeano, Eduardo, *Memorias del Fuego*, Buenos Aires, Siglo XXI editores. 1988

García Blanco, Ángela, *La exposición, un medio de comunicación*. Madrid, Akal. 2009

García, Canclini Néstor, *Las culturas populares en el capitalismo*, 5º ed. México, Editorial Nueva. 1994

García, Canclini Néstor, *Consumidores y ciudadanos conflictos multiculturales de la globalización*, México, Editorial Grijalbo. 1995

García, Canclini Néstor, *Latinoamericanos buscando lugar en este siglo*. PAIDÓS Buenos Aires. Barcelona. México, 1ª Edición 2002

Michaud Yves, *El arte en estado gaseoso. Ensayo sobre el triunfo de la estética*, México DF, Fondo de cultura Económico. 2007

Lerner, Sharon y Quijano, Rodrigo, *Fernando “Coco Bedoya”, Mitos acciones e iluminaciones*. Lima, Editorial Museo de Arte de Lima, MALI. 2014

Montero, Daniel, *El cubo de Rubik, arte mexicano en los años 90*, Fundación Jumex Arte Contemporáneo, Editorial RM Verlag. 2013

Mosquera, Gerardo, *Caminar con el diablo. Textos sobre arte, internacionalismo y culturas*, Madrid, España, Exit Publicaciones. 2010

Heiss, Alanna et al., *Hammons David Por eso estamos Aquí*, traducción de Abraham Cruzvillegas. México, Editorial Alias. 2011

Pérez Valencia, Paco, *Joven Museografía, la exposición autoportante*, España, Trea. 2011

Ranciare, Pierre. *El espectador emancipado*. Buenos Aires, Argentina. Ediciones Manantial, SRL, 2010

Rodríguez, Víctor Manuel, *Prácticas artísticas enfoques contemporáneos*, Bogotá-Colombia, Universidad Nacional de Colombia. 2003

Sánchez B. Alma, *Intervenciones artísticas de la Ciudad de México*, México, DF, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. 2003

Toscano, Javier, *Versus, round 15 - Contra el arte contemporáneo*, México D.F, Tumbona Ediciones. 2014

Villalobos Herrera, Alvaro. *Sincretismo y arte contemporáneo latinoamericano*. Universidad Autónoma del Estado de México. 2011

Zamora, Fernando, *Filosofía de la imagen. Lenguaje, imagen y representación*. México. Escuela Nacional de Artes Plásticas, Espiral. 2007

Zavala, Lauro, *Antimanual del Museólogo. Hacia una museología de la vida cotidiana*, Casa abierta al tiempo, Universidad Autónoma Metropolitana. Instituto Nacional de Antropología e Historia. 1ª Edición, México, Colección Abate Faria 13. 2012

Tesis

Desjardins, Pamela. *Museotopías y museologías alternas en américa latina*, Universidad Autónoma de Barcelona, UAB

Catálogos

Asociació per a la Cultura i 'l Art Contemporani. *Roulotte: 09 Esto no es un museo*. Artefactos móviles al acecho. Edición Associació per a la Cultura i 'l Art Contemporani. Unión europea. 2011

Celant, Germano *Del Arte Povera a 1985*. Madrid: Ministerio de Cultura. 1985

García Canclini Néstor y Giünata Andrea, *Ex –tran –jerías Alienations*. México, Fundación telefónica, Museo Universitario Arte Contemporáneo MUAC, UNAM. 2012

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en colaboración con la AECID Ministerio de Asuntos exteriores y de Cooperación (2003), *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*, Madrid, Edita Museo y Centro de Arte Reina Sofía. 2012

Documentos electrónicos

Barker Emma, *Contemporary Cultures of Display*.

Edited by Emma Barker. Consulta: 23/05/201

Disponible en: https://gallowayexploringart.files.wordpress.com/2014/08/barker_intro_cont-cult-display.pdf

Buntinx, Gustavo, “Manifiesto de viaje”, EL MICROMUSEO (“Al fondo hay sitio”) Consulta: 20/05/2016.

Disponible en: <http://www.micromuseo.org.pe/manifiesto/index.html>.

Campuzano, Giuseppe. *El Museo Travesti del Perú*.

Consulta : 22/10/2015 Disponible en: <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/campuzano-entrevista>

Giünata, Andrea, *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?*

Consulta: 07/01/2016 Disponible en: www.arteba.org/dixit2014/

Libro-Dixit-2014.pdf

González, Beatriz, *Roberto Páramo la miniatura y el dibujo*, Consulta :

22/09/2016. Disponible en: <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/todaslasartes/roberto/paramo3.htm>.

Guasch, Anna, *El arte de los ochentas y las exposiciones*. En torno al fenómeno de la exposición como medio para establecer los significados culturales del arte. Consulta: 02/18/2016 Disponible: http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/blog/docentes/trabajos/5796_14367.pdf

Hontoria, Javier, *Recordando a Jean Hoet*, El Cultural, España, 2014

Consulta: 23/03/2016 Disponible en: <http://www.elcultural.com/noticias/arte/Recordando-a-Jan-Hoet/6874>

Huici, Fernando. "Alfred H. Barr y la noción contemporánea del museo." *Cultura* 19//08/1981, Consulta: 27/10/2016. Disponible en: http://elpais.com/diario/1981/08/19/cultura/367020009_850215.html

La tercera, *La marca global del curador más poderoso del Arte*, *Cultura*, Chile. Consulta: 11/18/2016 Disponible en: <http://diario.latercera.com/edicionimpresa/la-marca-global-del-curador-mas-poderoso-del-arte/>

Lerner, Sharon y Quijano, Rodrigo, *Fernando "coco" Bedoya Mito, acción e iluminación*. Consulta: 18/05/2016 Disponible en: http://www.academia.edu/28750309/Fernando_Coco_Bedoya._Mitos_acciones_e_Iluminaciones

Medina, Cuauhtémoc, Pseudomuseos: Sobre el museo Salinas y otros ejemplos de la museografía parasitaria en México, Consulta: 27/04/2016 Disponible en: <https://www.micromuseo.org.pe/lecturas/cmedina.html>

Museo de Arte Contemporáneo de LIMA, LIMAC, Consulta: 07/12/2015 Disponible en: <http://li-mac.org/es/>

Paz-Agras, Luz. "The exhibitions of El Lissitzky through Cine-Eye", *VLC arquitectura*, Vol. 4, Issue 1, (April 2017), 151-174. Consulta: 09/09/2016 Disponible en: <https://doi.org/10.4995/vlc.2016.6987> Universidade da Coruña

Red Conceptualismos del Sur, Consulta: 28/04/2016 Disponible en: <http://www.museoreinasofia.es/red-conceptualismos-sur/cartografias>

Ruiz-Rivas, Tomás, Antimuseos de Arte contemporáneo. Consulta: 07/12/2015 Disponible en: <http://colectivodcolaterales.blogspot.mx/2012/01/entrevista-tomas-ruiz-rivas.html>.

Ruiz-Rivas, Tomás. *Museos de Artistas*, Disponible en: <https://issuu.com/antimuseo/docs/museosok>

Serge Guilbaut, *Éxito: De cómo Nueva York les robó a los parisinos la idea de modernismo*.

Silverman, Lois H, Museos en una nueva era: los visitantes y la construcción de significado, en *La Educación en el Museo. Memorias del Coloquio Nacional. Desarrollo y Proyección de la Misión Educativa en el Museo Nacional de Colombia*. Septiembre de 1999.

Tafur, Paola, Museo Popular, Consulta: 07/29/2017 Disponible en: <http://www.paolatafur.com>

Thomas, Elisabeth, *In Search of Lost Art: Kurt Schwitters's Merzbau. Inside/Out*, Consulta: 17/11/2016, Disponible en: https://www.moma.org/explore/inside_out/2012/07/09/in-search-of-lost-art-kurt-schwitterss-merzbau/

Material audiovisual

Guayacán Orquesta, *Oiga, Mire, Vea. Sentimental De Punta A Punta*.FM Disco.1990. CD

Robert Hughes, *The Mone Lise curse*. Productor. Dirección por Mandy Chang.2008 Duración:01:15:20

Videografía

Museo de las Artes, Universidad de Guadalajara *Retos de la curaduría y la Museografía en el siglo XXI*, Registro. México. 2016. Segundo Foro de museos. Museos del siglo XX. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=B7ufmxDzYkw>

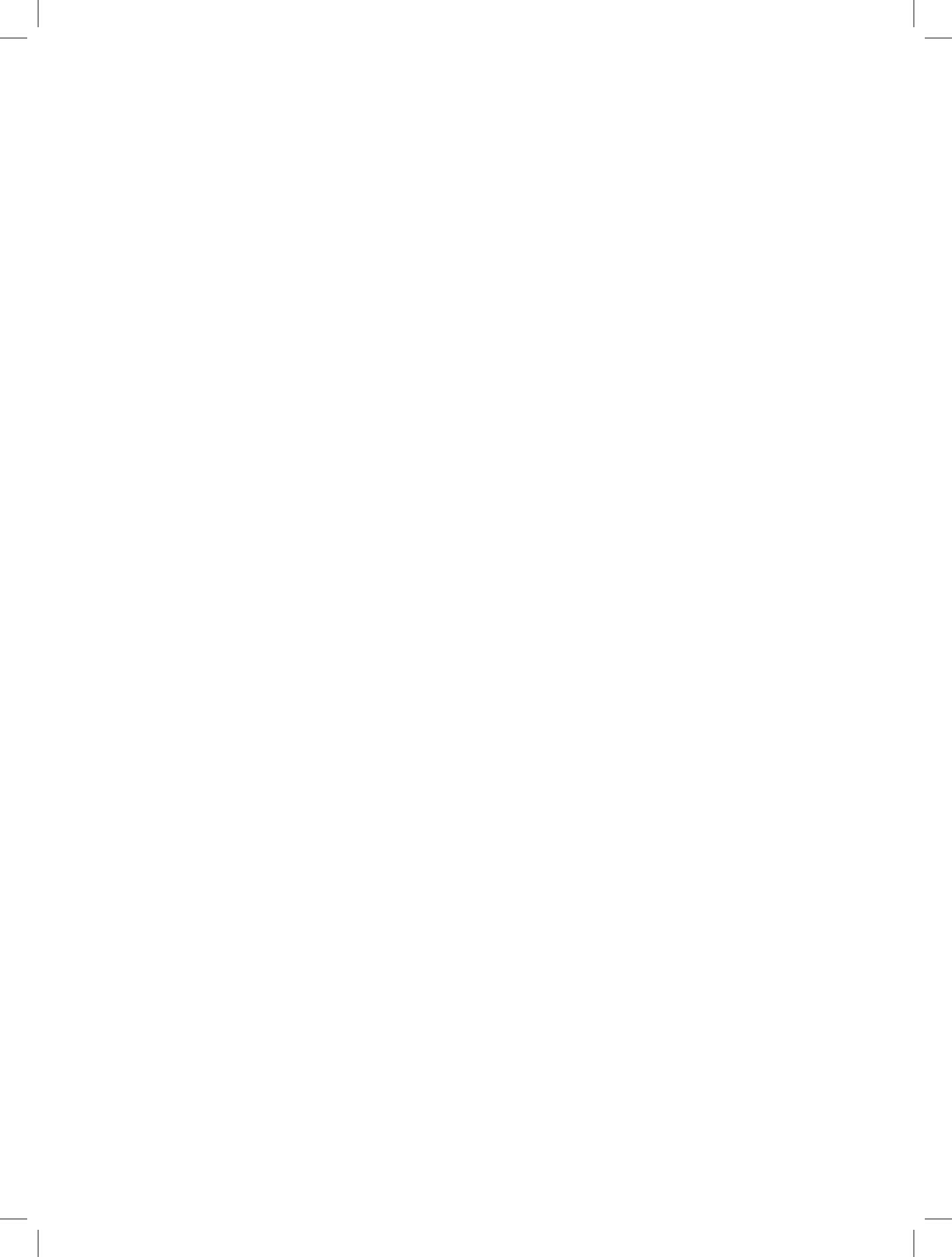
Mestizo.12, Militancia artística, temporada 1. Centro de producción audiovisual UNTREF, Programa Encuentro. Disponible en: <http://encuentro.gob.ar/programas/serie/8043/589?temporada=1>

Conferencias

Dieguez Caballero, Ileana, *Qué memorias, qué museos, (in) visibilidades e (in) memorialidades* en el marco del Coloquio Internacional "Museología, memoria y políticas de representación" de Cátedra Extraordinaria Museología Crítica William Bullock, del programa académico del Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC), Campus Expandido, Ciudad de México, Notas inéditas, 19 al 21 de octubre de 2016.

Medina, Cuauhtémoc, *Los conceptos de "dispositivo" y "aparato"*, charla impartida en la 5ª Sesión Dispositivos del arte contemporáneo. Problematicación-estético en torno al museo, Centro Cultural España, México. Notas inéditas. 7/10/2016

Montero, Daniel, *El tiempo como un espacio público*, en el marco del Coloquio Internacional "Museología, memoria y políticas de representación" de Cátedra Extraordinaria Museología Crítica William Bullock, del programa académico del Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC), Campus Expandido, Ciudad de México, Notas inéditas, 19 al 21 de octubre de 2016.







la red
DESIGN STUDIO +
INTERNET

Aztecas s/n, esq. Toltecas, El Rosario,
Azcapotzalco, CDMX. CP. 02100.
Tels.: 2626 1759; (+52) 1 55 6286 5941
o.cancino@lareddsi.com.mx