



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MEXICO
POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO

ESPACIOS Y VISIONES DE LAS ARTES VISUALES.
UN ESTUDIO DE LA INFLUENCIA DE LOS LENGUJES ARTÍSTICOS
CONTEMPORÁNEOS EN LA PRÁCTICA MUSEOGRÁFICA ACTUAL

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

PRESENTA:
MINETTE SUZANNE ERDMAN LANGO

Directora de Tesis:
DRA. ALFIA LEIVA DEL VALLE
Posgrado en Artes y Diseño

CIUDAD DE MÉXICO, NOVIEMBRE, 2019



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

Gracias a mis bellísimas y muy amadas

Mariana y Daniela.

Su luz es mi camino

ÍNDICE

	Página
Introducción	5
Capítulo 1. Los espacios	9
1.1 Las exposiciones de arte. Orígenes y devenires	11
1.2 En México	29
Museos de arte contemporáneo.....	41
1.3 Museo de Arte Carrillo Gil	43
1.4 Sala de colecciones universitarias. Centro Cultural Universitario Tlatelolco	46
1.5 Museo Universitario de Arte Contemporáneo	47
1.6 Museo Dolores Olmedo	49
Capítulo 2. Las visiones	
2.1 Modos de ver- exponer el arte	52
2.2 Museología e ICOM	55
2.2.1 La nueva museología	57
2.2.2 Museología crítica	59
2.3 Sumisiones y transgresiones del arte	62
2.3.1 Museo Imaginario. Malraux	63
2.3.2 Atlas Mnemosyne. Warburg	65
2.4 Los lenguajes artísticos y la práctica museográfica	66
2.4.1 La visión de la Sala de Colecciones Universitarias, CCUT..	72
2.4.2 La visión del Museo Universitario de Arte Contemporáneo	75
2.4.3 La visión del Museo de Arte Carrillo Gil	77

Capítulo 3. Las artes visuales y la práctica museográfica actual	80
3.1 Estudios de caso. Tres exposiciones	
3.1.1 <i>Instalando experiencias</i> . Sala de Colecciones Universitarias	80
3.1.2 <i>Cartografías líquidas</i> . Museo de Arte Carrillo Gil	84
3.1.3 <i>Carlos Amoraes: Axiomas para la acción</i> . MUAC	85
3.2 Investigación- Producción. Tres propuestas	88
3.2.1 <i>#Aquí acechamos</i>	89
3.2.2 <i>Intervención Antiguo Barrio Universitario</i>	97
3.2.3 <i>Animación experimental para el Museo Dolores Olmedo</i>	
3.2.3.1 La propuesta museográfica	102
3.2.3.2 La animación para el Museo Dolores Olmedo	110
• La propuesta.....	112
• Story board	115
• El Proceso	118
Conclusiones	119
 Bibliografía y referencias generales	

Introducción

ESPACIOS Y VISIONES DE LAS ARTES VISUALES es una investigación que se enfoca en la práctica museográfica actual en relación con los lenguajes artísticos contemporáneos.

No es un estudio de los museos y su devenir, sino de los modos en que el arte ha sido ser expuesto en sus espacios incluyendo, por supuesto, al museo.

Para abordar este trabajo me ha sido necesario proponer un concepto que pueda resultar útil para hablar de museografía sin tener que incurrir en problemas de imprecisión, atemporalidad o desuso del término.

Por ello, así como se utiliza el concepto de *práctica artística actual*¹ para salvar las controversias terminológicas del arte contemporáneo, utilizo aquí el término *práctica museográfica actual*² para referirme a aquellos quehaceres que involucran el trabajo de conceptualización, diseño y producción de una exposición de arte en la actualidad.

La curaduría contemporánea o independiente se ha ocupado de completar los discursos en la práctica artística actual y de incorporarlos al espacio expositivo, pero esta incorporación viene siempre acompañada de requerimientos que no se resuelven únicamente desde lo conceptual porque son requerimientos prácticos y tangibles en el discurrir y/o transcurrir en la exposición. Estos requerimientos, propuestas y soluciones prácticas son las que observaré bajo el concepto de práctica museográfica actual.

El primer capítulo comienza con los espacios en los que el arte suele ser expuesto; especialmente el museo y su devenir porque, aunque haya otro tipo de espacios museográficos, el museo es uno de los que tradicionalmente exponen objetos, colecciones, luego discursos, y al ser así, dota de sentido a todo lo que en él ocurre y, por tanto, determina y establece modos en que el arte ha de ser visto. El trabajo de autores como Luis Alonso Fernández, Aurora León y Francisca Hernández ha sido fundamental para describir el devenir del museo y las exposiciones de arte de manera general, y de manera específica he trabajado con autores, curadores y exposiciones de México.

¹ Práctica artística lo utilizan varios autores para referirse al arte hoy como acción, investigación, y no como objeto, como se concebía hasta las vanguardias artísticas del siglo XX. Tomo el término de los seminarios impartidos por el Dr. Iván Mejía en el Posgrado en Artes y Diseño 2016.

² Práctica museográfica actual es un término propuesto en este trabajo al observar el desuso e imprecisión en que ha caído el concepto de museografía, principalmente en relación con el arte contemporáneo.

También en el primer capítulo, al referirme a México, resulta imprescindible mencionar a la Antigua Academia de San Carlos y sus colecciones, que fueran invaluable acervos que conformarían los primeros museos de arte en América Latina. La *Historia de la Escuela Nacional de Bellas Artes*, de Eduardo Baez³, y la *Historia gráfica de la Academia de San Carlos*, de Elizabeth Fuentes⁴ han sido base de esta parte de la investigación.

Organismos internacionales como el ICOM, y sus planteamientos, definiciones, investigación y reuniones de profesionales de museos determinan en gran medida las tendencias e intereses en relación con Patrimonio, museos y públicos en Europa y en el mundo. Éstas y otras visiones contemporáneas que derivan de la reflexión y la necesidad de repensar el museo en relación con conceptos como la alteridad, la inclusión y la resistencia, son los que se mencionan al final del primer capítulo y enlazan el tema de las visiones.

En el segundo capítulo me enfoco en las visiones, en los modos de ver⁵ y de exponer el arte. Los ensayos de John Berger han sido inspiración y luego base fundamental en el estudio de los “modos” en que el arte suele ser visto y expuesto. En el arte contemporáneo la práctica museográfica actual ha de resolver una serie de problemas que le llevan a lo conceptual, aunque su trabajo práctico siga siendo tangible. Para observar de cerca lo que ocurre en estas paradojas del arte contemporáneo y los modos en que suele ser expuesto, me he enfocado en tres espacios seleccionados de entre una más amplia lista de museos de arte contemporáneo como el Museo de Arte Carrillo Gil, la Sala de Colecciones Universitarias del Centro Cultural Universitario Tlatelolco, y el Museo Universitario de Arte Contemporáneo.

El Museo Carrillo Gil por haber asumido el reto de presentar una exposición de Joseph Beuys a principios de los años noventa y por ser un museo que se transforma desde distintos caracteres y vocaciones hasta adecuarse y conformarse como museo público, con su colección particular y una muy bien definida vocación hacia el arte contemporáneo.

³ Relativamente reciente (2008), el libro de Eduardo Baez, desde una mirada retrospectiva, condensa historia, espacios, testimonios y acontecimientos de la Escuela Nacional de Bellas Artes, que fuera también la Antigua Academia de San Carlos

⁴ Incluí el libro de Fuentes por ser una compilación de imágenes que narran visualmente los usos de los espacios físicos, incluyendo sus galerías.

⁵ Modos de ver, por supuesto se refiere a John Berger y sus controversiales ensayos reunidos en el libro del mismo título en los años noventa y que se incorporan en los discursos y prácticas del arte contemporáneo.

La Sala de Colecciones Universitarias por haber transformado su vocación tras el retiro de la Colección Blaisten y mostrarse como un laboratorio de lo proyectual y lo procesual en la práctica museográfica.

Y el Museo Universitario de Arte Contemporáneo porque en su ímpetu por el reconocimiento del arte contemporáneo en México, ha abierto espacios y temas de investigación que, en su quehacer museístico, marcan tendencias y le posicionan en lo museológico, lo curatorial, y también en lo académico.

Es claro que la lista de los museos de arte contemporáneo en México es bastante más amplia, y que varios de los que la conforman son universitarios, como el Laboratorio Arte Alameda, el Museo del Chopo, el X-Teresa, El Eco; y otros particulares como el Museo Jumex. El hecho de no profundizar en ellos no será por una imperdonable omisión, sino porque el objeto de estudio no son los museos de arte contemporáneo en particular sino el quehacer museográfico en relación con la práctica artística actual.

He incluido también al Museo Dolores Olmedo, que, aunque su vocación y su colección no corresponden específicamente al arte contemporáneo, fue posible proponer materiales y estrategias que fueron requeridas al mismo tiempo que transcurría esta investigación.

Todos ellos espacios emblemáticos cuya vocación les ha llevado a repensar lo que llamo aquí la práctica museográfica actual. La visión de los curadores de los tres museos se expresa a través de entrevistas y comentarios que en su oportunidad sostuvieron para esta investigación.

Para ahondar en los modos de ver- exponer retomo a artistas-autores como Marcel Duchamp, Joseph Beuys, Aby Warburg y André Malraux, queriendo comprender la imagen como representación, pero también como interpretación, como identidad y discurso, como objeto y como sistema, fija y en movimiento, pausada y en transición, y con ello logro aproximarme al sustento teórico de la propuesta con la que culmina esta investigación.

El último capítulo se refiere a la práctica museográfica actual y algunos trabajos de investigación producción que se han diseñado y en su caso producido durante el proceso de esta investigación. Los proyectos que presento han sido propuestas que hemos planteado desde distintos espacios académicos como el Diplomado de Curaduría y Museografía, de la División de Educación Continua de la FAD, la materia de Análisis de exposiciones y curadurías a cargo del Doctor Iván Mejía en el Posgrado en Artes y Diseño, y en el Taller de Animación experimental de la Doctora Tania de

León, también del Posgrado en Artes y Diseño de la FAD, en donde tuve la oportunidad de plantear y realizar una animación experimental a partir de imágenes que conforman la identidad del museo Dolores Olmedo.

Dicha animación se integra a un proyecto más amplio en el que el propio museo ha tenido la intención de actualizar su imagen, incluir una visión contemporánea de sí en una pequeña sala introductoria.

La animación experimental del Museo Dolores Olmedo está resuelta en transiciones pictóricas que presentan al museo como imagen, como imágenes en transición que le muestran desde otros lenguajes a su público.

ESPACIOS Y VISIONES DE LAS ARTES VISUALES

Capítulo 1. LOS ESPACIOS



1 El objeto ritual y el montaje tradicional. Coatlicue y sus visitantes, Museo Nacional de Antropología

Desde siempre la obra de arte ha sido inherente a un espacio, se conserva, se expone y se completa en un espacio en el que será puesta a la vista.

En este capítulo se estudian los espacios en que el arte ha solido ser expuesto a partir de las grandes colecciones imperiales en importantes e imponentes galerías, pasando por los grandes museos de arte y los Kunstkammer (o cámaras de curiosidades), hasta los museos de arte contemporáneo y sus nuevas tendencias conceptuales, en un recorrido panorámico desde el templo hasta el laboratorio.

En general, y paradójicamente, el espacio se define desde los límites que le son impuestos, límite que le determinan en lo físico, pero también en lo ideológico, institucional, político y, por supuesto, lo material.

Los espacios a su vez determinan el comportamiento, la percepción, la interpretación, etc. de lo que dentro de sus límites ocurra. Al hablar de espacios expositivos podremos observarlos casi siempre como recintos dentro de los cuales se establecen vínculos entre la pieza, la colección, la infraestructura, los contenidos, y los modos en que se ha puesto a la vista.

Se ha dicho que la obra de arte es un reflejo de su tiempo⁶. Al ubicarse en su espacio expositivo la obra será ordenada y cuidada de determinada manera y establecerá relaciones con ese espacio y con todo lo demás que conforma la exposición, no sólo con las otras obras sino con la infraestructura que soporta el conjunto y el discurso de la exposición, que será entonces el contexto inmediato de la misma.

Los espacios de las artes plásticas, luego visuales⁷ han debido adaptarse a las transformaciones de la visión institucional y del devenir del concepto de museo, pero en algún punto han debido adaptarse también, y principalmente, a los nuevos lenguajes y formatos del arte. Observaremos aquí las maneras.

⁶ Kandinsky, Vasily, *De lo espiritual en el arte*,

⁷ J.T. Michel, en el primer capítulo del libro *Estudios visuales*, de José Luis Brea, hace una disertación acerca del nombrar "visuales" a medios como la pintura y otros que abarcan el concepto de las artes visuales. No son medios visuales sino multimedia, que conforman una cultura visual. Aun así ocuparé aquí el término de artes visuales refiriéndome a la producción artística propia de las artes plásticas y hasta el arte contemporáneo y sus lenguajes

1.1 Las exposiciones de arte. Orígenes y devenires

Al principio los motivos y los modos de exponer estuvieron relacionados con el mostrar, poner a la vista piezas significativas y representativas de todas las culturas. El interés de hacer público el patrimonio será lo que promueva la búsqueda y las propuestas de un orden de distribución y de conservación de las piezas y las colecciones en los espacios en que habrían de ser mostradas.

Por ejemplo, el Museo de Alejandría en Egipto o las colecciones de Nabucodonosor en Asiria. En su palacio, Nabucodonosor mandó exponer la gran colección de piezas obtenidas como botín de guerra para que fueran contempladas por todos los pueblos: el *Bit Tavarat Nixim*, o gabinete de maravillas de la humanidad. Cúmulos de objetos raros, antiguos, preciosos acumulados en una cámara, sin que estuvieran seleccionados u ordenados a partir de algún criterio; su disposición reunía y mezclaba a la vez *curiosa*, *rara*, *naturalia* y *artificialia* en el mismo salón.

Los motivos para coleccionar son diversos. Resume Luis Alonso Fernández en su libro *Museología y museografía*, que en las antiguas civilizaciones la actividad coleccionista se debió a la preocupación por la vida del más allá: "los egipcios llegaron a formar enormes depósitos de objetos preciosos que son verdaderos museos funerarios..." (1999:45)

Es decir, un origen del coleccionismo que obedece a necesidades e intereses rituales, lejos de cualquier otra intención característica de las formas de circulación y distribución del arte en la cultura occidental.

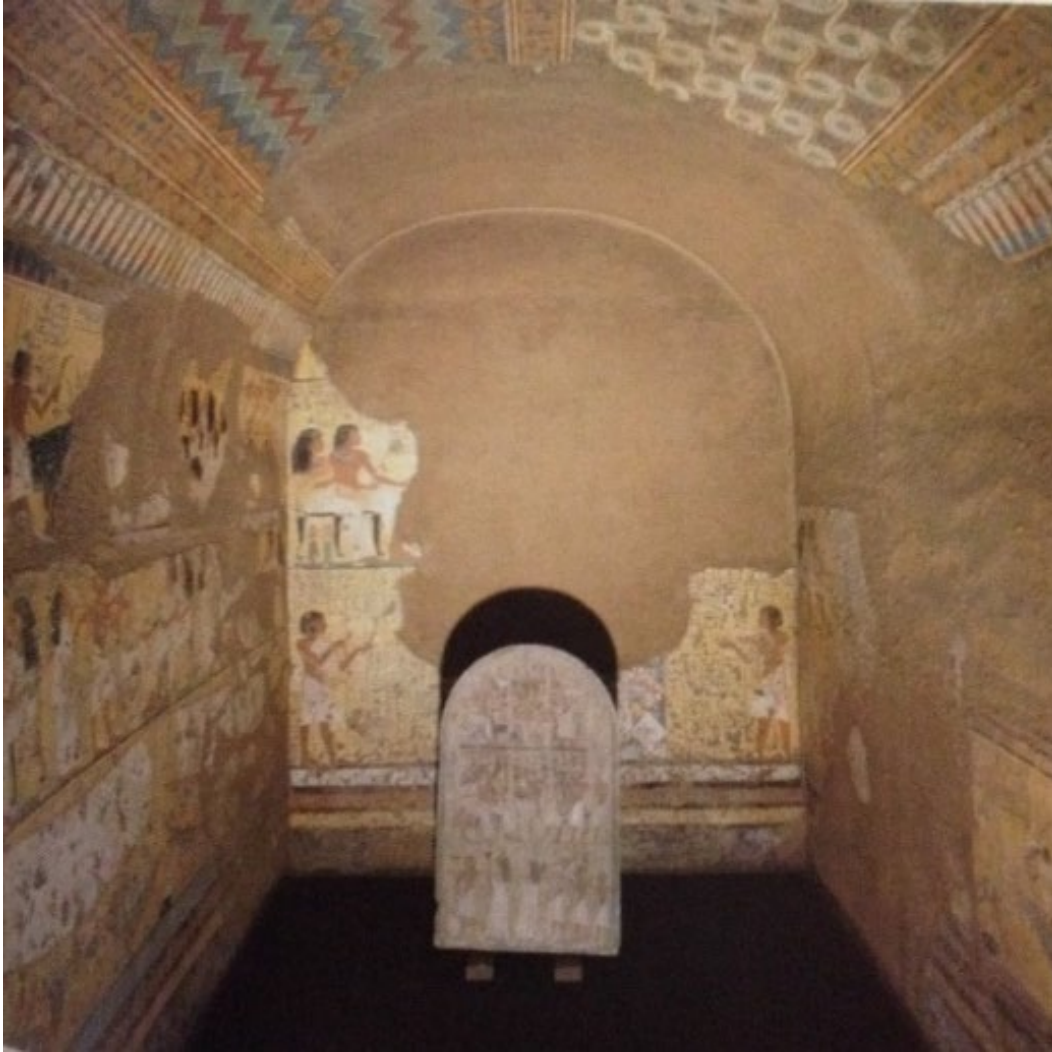
La importancia que los egipcios daban a la sepultura, junto con la complejidad de ritos funerarios y sus creencias acerca de la vida en el Más Allá, han influido en la forma de comprender Egipto. Los materiales que conforman colecciones y museos como el Museo Egipcio en El Cairo y en Turín, provienen en su mayoría de los templos o de las tumbas, más que de los palacios, consideradas "casas de la eternidad". De esas costumbres y los materiales relacionados con ellas se conformaron colecciones de miles de piezas entre estatuas, sarcófagos, objetos rituales, etc. que, aunque no fueran dispuestas para ser vistas, si han determinado en su orden original algún modo en que las piezas y vestigios funerarios son expuestos.



1 La colección Drovetti en su disposición inicial. Acuarela de Marco Nicolosino



2 Tumba de Ini. XI Dinastía de Gebelein. Excavaciones Siaparelli



3 Calolla de la tumba de Maya, XVIII dinastía, De Deir El-Medina, Excavaciones Schiaparelli. Vista general de las paredes, escenas de los funerales y del viaje a Abidos.

Así que los espacios de exposición en relación con las colecciones conservarán también este sentido ritual y funerario. Aún hoy, los grandes museos de Egipto reproducen el orden de los conjuntos de objetos rituales hallados en las tumbas, además de largas hileras de las estatuas reales y las imágenes de dioses y dignatarios en corredores como la sala llamada “Maravillosa asamblea de reyes y divinidades” en el Museo Egipcio en Turín que es posible inferir en la acuarela de Nicolosino. (Donadoni:71)

Pero el museo que concebimos hoy tiene bases más próximas en los espacios que se usaban en la cultura helénica, espacios como la pinacoteca, dactiloteca, gliptoteca, tesoros y, por supuesto, el museo.

Principalmente el *mouseion* y la *pinakothéke* serán definitivas en la concepción que tenemos del museo hasta hoy.

El *mouseion* sería ese espacio en el que los griegos procuraban concentrar los conocimientos y el desarrollo de la humanidad y en la *pinakothéke* concentraban pinturas, obras de arte antiguo, tablas votivas, además de estandartes, trofeos y aquellos objetos que podían ser testimonio de la *polis*. (Fernández, 1999:44)

Así, el *mouseion* en su concepción habría sido más próximo a lo que hoy entendemos por centro cultural, es decir, no un repositorio de colecciones sino un centro vivo, dinámico; y la *pinakothéke*, desde el punto de vista del origen histórico, se aproxima más a nuestra concepción tradicional de museo.

El coleccionismo ha sido el origen de las necesidades de concentrar, conservar y exponer en un espacio determinado y a través de estas acciones de coleccionar, conservar y exponer es que hemos tenido oportunidad de conocer, a través de los objetos puestos a la vista, rasgos significativos de nuestro pasado como humanidad y aspectos que en su estudio narran el devenir de las civilizaciones.

Otro predecesor del museo de arte será el *Kunst-und Wunderkammer*, cámara o gabinete de arte y maravillas que surgió en el siglo XVI en Europa a partir de las grandes colecciones de las cortes reales.

En cada caso, y al volverse públicas las colecciones, se hizo evidente la necesidad de determinar un orden, un cuidado específico. Los cúmulos de objetos se fueron ordenando, clasificando y distribuyendo. Salones y muebles se acondicionaron como galerías, gabinetes, vitrinas y lo necesario para ordenar, conservar y mostrar las piezas y colecciones.

En el Renacimiento, en el contexto de los grandes descubrimientos, viajes, autores, inventos, estudios e intercambio cultural y económico, el coleccionismo aumentó desmesuradamente, primero desde un carácter individualista y privado, luego en acervos institucionales clasificados en función, ya no del interés individual, sino del conocimiento y los grandes avances tecnocientíficos.

Dice Aurora León en su libro *Museos, teoría praxis y utopía* (2010:20) que, al valor hedonístico y económico de la obra, el Renacimiento añade un valor humanístico y científico, y que la estimación del objeto clásico sería ya estética e histórica. El material del pasado servirá para “confrontar, interpretar, reproducir o recrear la cultura clásica”.

Este cambio de concepción repercute en el coleccionismo; “tras la fase erudita del Humanismo, basada en las leyes de la Belleza Clásica, se pasa a una segunda etapa... El público comprador y conocedor del Renacimiento está compuesto por las cortes principescas y la burguesía ciudadana... El cuadro de devoción, la copia clásica, el retrato del miembro glorioso de la familia...” (León, 2010:25-26)

Los modos de exponer aquellas valiosas y apreciadas colecciones serían adaptando salones, bibliotecas y estudios y estas adaptaciones quedaban a cargo de artesanos, carpinteros, pero también de artistas, a los que se les encomendaba el trabajo decorativo y la distribución de la obra por ser quienes conocieran el gusto de sus mecenas; tal es el caso, por ejemplo, de los Medici.

En la segunda mitad del siglo XV y a partir de su colección de códices y curiosidades, Cósimo I de Medici creó un museo, ya no como aquel concebido en la idea clásica como centro de saber, sino como un espacio destinado a contener y mostrar la colección. Cósimo I encargó a Giorgio Vasari la construcción de los Uffizi, en Florencia que ha sido considerado como el primer edificio que fue construido como museo. En él se alojó una de las más grandes colecciones de arte del mundo, con las obras de arte de la colección de los Medici, y pudo ser visitada por el público en 1582. (Fernández:53)

La distribución de la obra abarca los muros enteros de piso a techo, en un orden que sería más una suerte de decorado con obras apreciadas en el que la pintura como tal difícilmente podría ser vista de manera directa, hay obras a alturas inalcanzables, todas muy juntas que podrían apreciarse más como un mosaico en el que no se alcanza a visualizar su contenido, pero en conjunto denota el prestigio, poder y gusto de quien las muestra.



La tribuna de la Galería de los Uffizi (1789), según óleo de Johan Zoffany (Col. Real de Windsor)

Una de sus salas, conocida como *La Tribuna*, fue pintada por Johann Zoffany en 1778 y en su obra se puede ver la forma octagonal de la sala y la disposición de obras enmarcadas que cubren las paredes casi por completo, además de varias esculturas clásicas puestas sobre pedestales.

Varios ejemplos de grandes colecciones e imponentes espacios pueden estudiarse. Por ejemplo, la Sala de Antigüedades o *Anticuarium*, construida en el siglo XVI para albergar la colección del Duque Alberto V, hoy Antigua Pinacoteca de Múnich, que refleja la genealogía de los Gobernantes Wieveelsbach, y que ha sido considerado uno de los primeros museos de pintura del mundo.



Anticuarium renacentista. Residencia de Múnich, Alemania



*La Sala de Rubens en la Antigua Pinacoteca, por J. Maas.
Tomada de La Antigua Pinacoteca de Munich, 1991.*

También en el Renacimiento, en Francia, la importante colección de Francisco I se albergó en un espacio acondicionado que se conocería como las *Maravillas de Fontainebleau*; un palacio que replazaría una antigua fábrica medieval con el trabajo de artistas franceses e italianos. Tal colección se amplió hasta conformar un conjunto que se convertiría luego en los museos nacionales franceses. (Fernández:54)

Esta misma colección será la que se traslade al palacio del Louvre, en donde, además, los artistas tendrían acceso para completar su formación estética

Uno de los primeros documentos⁸ que describe y aconseja acerca de modos de distribuir y conservar las colecciones es *Museografía u orientación para el adecuado concepto y conveniente colocación de los museos o cámaras de curiosidades* reconoce como tratado de museología y museografía; en él Caspar Friedrich Neickel propuso el diseño de un museo ideal que sugería los lugares más adecuados para acoger los objetos y la mejor manera de clasificarlos y conservarlos. El documento fue publicado en Leipzig en 1727 y es el primer documento en el que se aconseja respecto a los modos de inventariar y mostrar las colecciones

El término museografía tendría entonces una comprensión distinta a la que se tiene en el siglo XX y aun hoy. Se refería más a la revisión de colecciones semiprivadas, dispuestas en museos, gabinetes y cámaras de curiosidades y a “recomendaciones y consejos para ordenar colecciones concebidas y orientadas más como cámaras de curiosidades que como gabinetes de arte.” (Fernández, 1999:18)

He aquí una descripción de la manera ideal que propone Neickel para mostrar una colección:

“Una vez que se ha reunido un número considerable de todo tipo de objetos raros, elíjase para ellas un local que esté orientado al sureste por el viento apacible, cuyas paredes estén secas, el piso arqueado y la luz del día bien distribuida y que en todo caso esté protegido contra cualquier contratiempo.

A las paredes, muros y bóvedas no habría darse ningún otro adorno que una pintura blanca clara. Este local de objetos raros imaginados por mí es

⁸ Hubo uno anterior, de Samuel Quiccheber, *Treatise Inscriptioes vel Tutuli Theatri Amplissimi*, 1565.

aproximadamente dos veces más largo que ancho, está orientado a la luz del día, para que en él pueda apreciarse hasta el más pequeño detalle. La entrada al mismo está justamente al centro, y nada más entrar, a ambos lados se ven de abajo arriba repositorios semejantes a los estantes de libros corrientes o anaqueles...

Este local mentalmente representado por mí tiene ventanas de cuatro hojas, situadas enfrente de cada uno de los repositorios citados de la entrada, por lo que todavía tenemos espacio libre para tres entrepaños entre dichos cuatro huecos de ventana, De los tres, el central viene a estar situado justo frente a la entrada o la puerta; a éste adosaría yo un gabinete de medallas y monedas barnizado con gusto o pulcramente recubierto de madera. Este último debería estar instalado de tal forma, que en la parte superior del mismo pudiera colocarse otro gabinetito reducido en el que habría pequeños cajones donde guardar todos los objetos más preciosos y diminutos, que de otro modo pudieran perderse o extraviarse; asimismo debería establecerse un orden entre ellos, y respecto a los naturalibus, como por ejemplo bezoar, bezoar de puercoespín, piedras de testículo de castor, lágrimas de ciervo, minerales preciosos, oro, diamantes, etc., e igualmente respecto a los objetos artísticos, los de gran valor, como por ejemplo, un anillo con un castillo artístico y torres de piedras talladas, y cosas por el estilo, respecto a todo esto digo que me gustaría que ocupara a ambos lados aproximadamente la mitad del pequeño gabinete y se dispusiera siguiendo un orden adecuado. A ambos lados de este entrepaño central todavía nos quedaría otro vacío en cada frente, cada uno de los cuales debería estar ocupado por los mismos libros sobre estantes o repositorios primorosamente realizados para este fin, libros que deberían versar sobre museos o depósitos de objetos raros, para lo cual pudiera servir de ayuda el catálogo añadido como apéndice al final de la segunda parte. Para concluir, bajo las cuatro jambas de las ventanas y también en el centro de la habitación podría colocarse una mesa alargada y estrecha donde se expusieran y examinaran los objetos raros apartados para la especulación o donde también pudieran hojearse y leerse por encima libros que hubieran sido solicitados, por poner un ejemplo, Estos libros podrían estar encuadernados todos sin excepción, para ofrecer el mejor aspecto, con cubiertas francesas y doradas, lo cual resultará tanto más fácil por cuanto que su número habrá de ser reducido: a ambos extremos de la mesa podrían colocarse un par de globos grandes, mientras que arriba en la cúpula podrían colocarse algunos animales descomunales, como por ejemplo, un ballenato, un cocodrilo grande, una foca, una serpiente, etc., a la entrada de las puertas se podrán colocar, disecados, dos terribles leones, osos o tigres. El espacio que todavía quedase disponible sobre las ventanas o repositorios debería ocuparse o adornarse con cuadros raros de famosos maestros. Y este sería mi museo, ciertamente instalado en espíritu y en ideas, pero que me ofrezco en cualquier momento a poner por obra también en la práctica.”⁹

⁹ “Museographia” (1727) de Caspar Friedrich Neockel. La disposición ideal de una colección. Tomado de Taxidermidades. Blog sobre Taxidermia, su historia, curiosidades y su relación con otras artes. Recuperado en mayo de 2019. <https://www.taxidermidades.com/2018/01/museographia-1727-de-caspar-friedrich-neickel-la-disposicion-ideal-de-una-coleccion.html>

En esta amplia descripción es posible notar varios aspectos que tendrán continuidad en el trabajo museográfico, como las paredes blancas, las obras de arte en los muros, la combinación de objetos *naturalia* con “*artificialia*”, productos realizados por el ser humano, incluyendo a la obra de arte.

El museo ideal de Neickel y otras investigaciones museológicas en el siglo XVIII definirán el modo en que las grandes colecciones son expuestas y será, además, tema de interés relacionado con el concepto revolucionario de patrimonio cultural, que contemplaría en su concepción inicial monumentos, documentos históricos y obras de arte y que se vendrá ampliando hasta abarcar también al patrimonio inmaterial, tradiciones, usos y costumbres y hasta el trabajo intelectual. (González-Varas 2015)

En una descripción que hiciera Goethe de su experiencia de visita a la Galería de Arte de Dresde, que en 1786 era considerado ya como uno de los museos mejor instalados en Alemania, se puede comprender la disposición y el orden de las colecciones:

“La hora de la apertura de la galería, esperada con tanta impaciencia, llegó al fin, y quedé sobrecogido de admiración, porque todo aquello estaba muy por encima de cuanto yo había podido imaginar. En la sala circular, magnífica y muy bien dispuesta, con los marcos deslumbrantes, recientemente dorados, y su piso de madera encerada, reinaba un profundo silencio; más parecía un espectáculo que un taller de trabajo, y causaba una impresión solemne, única en su género, y tanto más parecida a la emoción que se siente al entrar en la casa de Dios, por cuanto los ornamentos de más de un templo, objeto de adoración, estaban de nuevo expuestos en este lugar para el santo destino del arte”. (Fernández, 1999:21)

La Ilustración y la nueva concepción racionalista del mundo darán valor e impulso a la investigación y la crítica que, junto con una revalorización del mundo antiguo por el descubrimiento de los vestigios de Pompeya y Herculano, dieron pie a un coleccionismo más amplio y relacionado con el conocimiento.

Los gabinetes o cámaras de curiosidades tendieron a conformar los acervos de los museos. Los museos de arte y de historia natural serían los nuevos repositorios de aquellos objetos.

La asociación del museo moderno con el conocimiento dará lugar a un interés y preocupación por que el museo sea un espacio en el que el público pueda apreciar y conocer.

A tal grado llegó aquella preocupación, que en 1765 Diderot diseñó un programa museológico basado en el mouseion de Alejandría, para el Louvre, que se publicó en el tomo IX de la Enciclopedia.

La propuesta era crear un templo de las artes y de las ciencias al que tuviera acceso el público y los estudiantes. Será el concepto del museo público que por un lado hará una diferenciación entre la museología y la museografía, y transformará los modos en que las obras serán expuestas. La atención museológica y museográfica propició la búsqueda de objetos que pudieran completar un panorama de las escuelas y, en 1784 se nombró un conservador para el cuidado de las pinturas, “y para que su adecuada instalación gozara también de una iluminación cenital”. (Fernández:56)

Fue Hubert Robert, el conservador de las colecciones reales y del Museo de Louvre, pintor de templos, ruinas y monumentos, y también galerías y salones que a través de su obra nos deja conocer aquellos espacios y la disposición de las piezas.



1



2



3



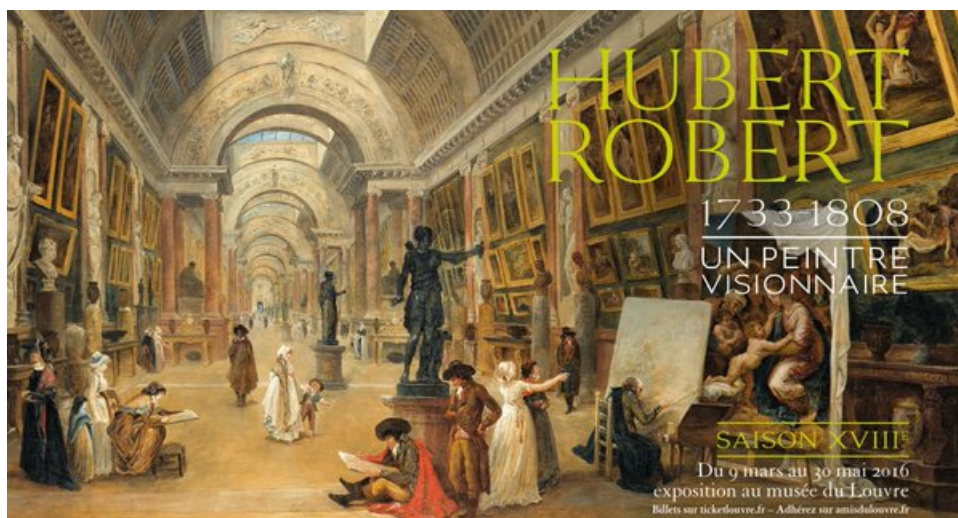
4

1 La Sala de las Estaciones del Louvre. Hacia 1802-03, Hubert Robert.

2 Vista imaginaria de la Gran Galería del Louvre. Actualmente es la Sala principal de la pintura italiana ¹⁰.

3 Hubert Robert en el Museo de Louvre, 1976.

4 La gran Galería entre 1801 y 1805.



En 2016 se presentó en el Louvre la exposición Hubert Robert, un pintor visionario

La tendencia de convertir las colecciones reales en museos públicos, en el siglo XVIII va en paralelo a la proliferación de las academias de arte a partir del redescubrimiento del arte clásico, y al nacimiento del estado moderno.

Desde San Petersburgo hasta Madrid y México las academias de arte reflejarán el objetivo de educar y cultivar a la nación. Las academias de arte institucionalizaban la enseñanza de la pintura, escultura y arquitectura y, a diferencia de las academias en el Renacimiento, ejercían control sobre la producción artística.

¹⁰ La Gran Galería pasó de ser un muy largo corredor, a ser una galería. El proyecto estuvo a cargo de Hubert Robert quien proyectó dos visiones de la Gran Galería. Una en la que aparece destruida y otra en la que aparece íntegra, funcional que serviría para que los artistas estudiaran y copiaran obras maestras. La luz cenital y la distribución de la obra que aparecen en su proyecto, se llevaron a la realidad y a partir de 1856 fueron modelo a seguir en muchas otras galerías.

Habrá una convergencia de todos los elementos que conformarían el concepto del museo moderno en el Ashmolean Museum de Oxford, en la Gran Bret a en 1661. Será este el primer museo universitario, público y pedag gico¹¹.

Su funcionamiento marcó los modos de organizar, integrar, estudiar, clasificar y mostrar las colecciones, mismos que considerarían otras universidades que también abrieron museos al público, y con ello museos, en conjunto con las academias son esenciales para la enseñanza.

Ante la ausencia de un modelo propio dentro del museo, éste asume, en un primer momento, el de museo-iglesia, basado en la conservación de las obras. Más adelante, adopta el modelo de museo-escuela que representa una mayor apertura progresista respecto al anterior y que se fundamenta en la difusión de la cultura profana... (Hernandez 1998, 15)

Así describe Luis Alonso Fernández (1999:120) la transición del museo y sus colecciones, de la ostentación y el prestigio, hacia la exaltación de los valores de la historia nacional de cada país, "el museo se convierte así en un aula permanente de lecciones históricas...con un orden cronológico muy rígido que convierte a la exhibición...en instrumento de aprendizaje..." y se aventura a decir que incluso sustituye la labor de las academias. Será quizás una exageración, pero es cierto que el museo universitario concentra y refleja la visión y profundidad académica, aun cuando sus colecciones fueran especímenes, instrumentos de laboratorio y otros objetos de estudio.

La concepción del siglo XX como un espacio vivo, didáctico, luego la concepción posmoderna de museo como seducción y espectáculo y, al final del siglo, el museo como centro cultural vivo, en el que el público participa, completa, interactúa y complementa el conocimiento de objetos y colecciones con varias otras actividades académicas que amplían la experiencia y, por ende, el conocimiento.

Tendr  que contrastar la visión de Fernández con otras visiones y aproximarme al trabajo artístico y los modos en que ha sido expuesto.

¹¹ El Ashmolen Museum, de Oxford es considerado el primer museo vinculado al ámbito universitario

En el contexto del siglo XX y desde la reflexión de Brian O`Doherty, el objeto artístico es “devorado” por el controlado contexto de la galería, hasta convertirse en él. (2011:15)

Relaciona los espacios expositivos con otros espacios como los lugares donde se muestran las cosas para la eternidad, que no serían necesariamente propios del arte sino de las religiones, espacios que suprimen la conciencia del mundo exterior; lo relaciona también con la tumba egipcia que mencioné anteriormente; incluso, con las cuevas paleolíticas cuando dice, “también hay pinturas y esculturas en un espacio deliberadamente aislado del mundo exterior”.

Dice O`Doherty que, entre los cambios del arte moderno y los cambios necesarios del espacio expositivo, ahora vemos en primera instancia el espacio ...” un espacio blanco ideal que...puede ser la imagen arquetípica del arte del siglo XX” en el que la obra de arte se encuentra aislada y su valor artístico depende entonces de sí misma y de la ratificación del espacio expositivo.

Como vimos, el cúmulo de obras muy juntas y saturando la pared, escapa a nuestra comprensión, ya no digamos a nuestra visión...” las piezas más grandes se colocaban en lo alto...ligeramente inclinados con respecto al plano de la pared para adecuarlas a la vista del espectador; los mejores cuadros se colocaban en la zona central y los más pequeños a ras de suelo. El montaje perfecto consistía en un ingenioso mosaico de marcos de cuadros en el que no se desperdiciaba ni el más mínimo fragmento de pared”

Era el marco entonces el que separaba y aislaba cada obra, incluso le distinguía a partir de las características de su propio marco, y así, un cuadro de caballete se convertía en un fragmento bien delimitado en medio de aquel mosaico

Como dice O`Doherty, “para el artista el marco del cuadro de caballete es un contenedor psicológico en la misma medida en que para el espectador lo es la sala en la que lo contempla... nada indicaba que el espacio interior del cuadro tuviera una continuidad con el espacio que lo circundaba. (O`Doherty:24)

Hace una asociación interesante entre el cuadro, la fotografía y el espacio expositivo: el cuadro se componía a partir del borde y la fotografía se centra en el tema, no en sus bordes. Y añade que “la fotografía aprendió a prescindir de

los marcos pesados y a montar sus copias en un cartón...y dejar un intervalo neutro (ese que nosotros conocemos como “Marialuisa”).

Estas transformaciones de los bordes y marcos serían componentes de la transformación de los modos en que la obra sería expuesta, la forma en que se colgaba el cuadro.

Los cuadros de Monet, por ejemplo, en los que reflejaba la intención de captar la transición de la percepción visual por el cambio natural de iluminación; luego los de Matisse, que eran cada vez más grandes hasta casi no ser conscientes del marco (:29)

Y de este devenir de los modos de colgar el cuadro, O`Doherty llega a un límite diciendo: “de Courbet en adelante, las convenciones sobre la forma de colgar un cuadro es una historia aún no recuperada”

Señala a Gustav Courbet como el primer artista moderno que tuvo que construir el contexto de su obra, aunque en su disposición en el espacio de exposición no sería diferente a la convencional. Del mismo modo ocurriría con los impresionistas en su primera exposición en 1874 que, pese a su observación exhaustiva y detallada, la forma en que presentarían sería la misma, sus cuadros enmarcados, uno junto al otro como era costumbre y como hemos venido viendo.

De cualquier forma, es posible inferir que el modo en que se cuelga la obra determina el modo en que será vista, el modo en que se propone su interpretación y por supuesto el modo de comportarse ante ella.

En 1960 en el Museo de arte Moderno de Nueva York se presentó sin marco la obra de Monet, así, colgada directo a la pared, lo cual define de una manera distinta al cuadro de caballete, aun definido por sus bordes, y deja ver a la pared como superficie en la que el cuadro está, aunque no se extiende ni pierde su condición, pero si prescinde exitosamente de uno de sus límites. Y ahora requeriría de amplias paredes para ser expuesto.

En la pintura que O`Doherty llama tardomoderna, llegarán las soluciones plásticas que atraviesan, y yo diría que rebasan, el plano pictórico hasta ocupar la pared misma, como ejemplo menciona la obra de Lucio Fontana, que perfora

y luego corta los lienzos y esto museográficamente hablando establece otro tipo de relación con la pared.

En el expresionismo abstracto el cuadro se extendió renunciando al marco y así la pintura entablaba un diálogo directo con la pared, y así, la relación pintura-cuadro-pared empezó transformarse.

Poco a poco la pared dejará de ser solo un soporte, un contenedor o un espacio neutral para convertirse en contexto y luego en parte del arte.

Luego se refiere al diálogo sin precedentes que se establecería en la Galería Castelli con la exposición de Stella en 1960 en la Galería Castelli, en la que “sus cuadros oscilaban entre el efecto de conjunto y la independencia. (O’Doherty:35)

Y concluye esta idea señalando que la mística del plano pictórico carente de profundidad sería una de las fuerzas que transformaron el espacio de la galería y, al des configurar lo rectangular del cuadro, la pared reclamaría su autonomía y la obra sumergida en ella.

Es lo que opina O’Doherty, aunque yo pensaría que no es la obra la que se somete a la pared sino la que se extiende, conquista y define el espacio en el que habrá de ser vista.

Será oportuno preguntar aquí por otras formas plásticas como el grabado o la escultura y su relación con sus espacios y lo interesante es comprender que estas formas de relación también cambian. En el caso de la escultura, por ejemplo, la utilización de los pedestales, y la ubicación de las piezas hacia el centro de la sala, también se va transformando y la escultura poco a poco va ocupando y dialogando más amplia y estrechamente con su entorno.

Hablamos aquí entonces de un enfoque distinto, a partir del cual considero que el arte comenzó a definir sus espacios en lugar de someterse a ellos. La misma curaduría independiente, el diseño de exposiciones o lo que llamo aquí la práctica museográfica actual, darían razón y cuenta de esta observación, ya que el espacio expositivo se irá conceptualizando en lugar de adaptando. Tal conceptualización parte la obra misma, y ya no desde los requerimientos técnicos y logísticos.

La obra desde entonces se irá apropiando de sus espacios y estos en las exposiciones de arte se definirán desde lo conceptual. Por supuesto, también obra realizada exprofeso para determinados espacios, como el caso del mural, por ejemplo, que se incorpora y adapta al espacio como soporte pero que también se involucra conceptualmente con su entorno.

Grandes extensiones, claridad, cuadros alineados... la pintura matérica del expresionismo abstracto fue la que reclamó claramente su propio espacio, amplio, tanto que en algún momento la pared misma sería la obra.

Llama la atención que una manera de enfrentar esta crisis se asumió desde la arquitectura y fue entonces que se construyeron museos modernos, emblemáticos, como el Museo de Arte Moderno en Nueva York o el Museo Guggenheim, también en Nueva York. Con este último surge un nuevo concepto de museo; su autor, Lloyd Wright “inauguraba la vía del museo como entorno artístico... como contenedor extraordinario en relación con su contexto urbano...” (Montaner,2003:12)

De muchas maneras el Museo Guggenheim de Nueva York procurará ser el parteaguas, la diferencia y la distinción, el movimiento, la ruptura con el “cubo” estático y cerrado.

Josep María Montaner, en su libro *Museos para el siglo XXI* hace una puntual descripción de las transformaciones que se suceden a partir de esta otra ruptura que da paso al concepto del museo contemporáneo.

Resulta interesante ver cómo, ante lo que podríamos llamar el rompimiento de la obra con su espacio expositivo tradicional, la reacción haya sido replantear tal espacio que ahora se erigiría grande, emblemático, moderno, imponente, como una gran obra de arte contemporáneo que adquiere enorme prestigio, suficiente para ser de nuevo más reconocido y admirado.

En varios casos esta renovación del museo como obra deja de depender de sus contenidos. Imponentes museos estarían siendo diseñados en función de su entorno político, institucional, físico, ambiental, como

elegantes obras que deberán, de todos modos, conservar, investigar, exponer, nuevas colecciones que no son de objetos tangibles; el arte en lo contemporáneo se habría transformado, y la inmaterialidad y la acción derivarían en obras efímeras de las que el registro documental es el que perdura.

La novedad será que el museo se mira como obra, como pieza, como imagen y que algunas veces la imagen misma del museo resulta también sistema.

A partir de las transformaciones del arte en el siglo XX surge este nuevo modelo de museo, el de arte contemporáneo, que en sí mismo resulta ser una gran obra monumental cuya misión, más allá de lo emblemático, es conservar y exponer “lo que queda del arte cuando desaparece el objeto de arte y sólo queda una pura y simple documentación”. (Deloche)

Ya menciona algún caso Danto en *Después del fin del arte* refiriéndose al Museo de Brooklyn, abierto en 1897 y reinaugurado en 1997 tras su modernización y con el nombre de Museo de Arte de Brooklyn

“Cuando abrió hace casi un siglo había algo patético en la disparidad entre su proclamación arquitectónica de grandeza y sus limitadas posesiones artísticas” (Danto, 1997:202)

En el arte contemporáneo, la obra vino rompiendo y transformando la relación con sus espacios e interviniendo y anunciando desde diferentes miradas sus entornos. Al mismo tiempo el museo se fue transformando como obra contemporánea muy emblemática.

En México

Para hablar del devenir del espacio museográfico en México retomo a modo de introducción un breve, pero conciso artículo de Raquel Tibol que dice:

“El museismo se convirtió rápidamente en una inquietud universal y México no fue la excepción. En 1822 Lucas Alamán fundó el conservatorio

de antigüedades, pero el primer Museo Nacional surgió del acuerdo firmado por el primer presidente de México Independiente, Guadalupe Victoria, el 18 de marzo de 1825, quien confió las colecciones al presbítero y doctor Isidro Ignacio de Icaza...Fue Maximiliano de Habsburgo quien dispuso ponerle casa al Museo y destinó para ello la antigua Casa de Moneda. Ahí el Museo habitó y se desarrolló durante 98 años...El desarrollo cultural y científico del país hizo crecer las colecciones y obligó en 1910 a efectuar la primera división. Entonces se levantó en las calles de Chopo el primer edificio destinado a museo, fue el de Historia Natural, con material zoológico, botánico y geológico...durante el gobierno del General Lázaro Cárdenas...el Museo de Historia fue trasladado al Castillo de Chapultepec, donde quedaron instaladas las colecciones correspondientes al virreinato, luchas de independencia y periodos subsiguientes.

Debe hacerse una especial consideración histórica sobre las colecciones de pintura y escultura...las Galerías de Pintura y Escultura de la Academia de San Carlos...

La importancia que los gobiernos y el pueblo de México daban a los museos queda sintetizada en algunas cifras: durante el primer gobierno de Porfirio Díaz el presupuesto anual del Museo Nacional era de 12,160 pesos. Se sabe que en 1900 el número anual de visitantes era de 250 mil. En la primera década del siglo existían en todo el país 38 museos.” (Tibol,1982)¹²

En este contexto de la formación de los primeros museos en México, siempre será relevante y altamente significativa la Academia de San Carlos. El coleccionismo académico y la creación de museos de arte en México convergen en la creación, devenir, quehacer y transformación de la antigua Academia.

¹² En el artículo Tibol señal que el del Museo del Chopo fue el primer edificio destinado a ser museo, pero ha sido el del Museo de Geología, que inició su construcción el 18 de mayo de 1900 y se inauguró el 6 de septiembre de 1906. El 16 de noviembre de 1929 pasó a ser de la UNAM.

La visión del mundo concentrada en galerías y museos de antaño, las “rarotecas”, los gabinetes de curiosidades y maravillas, las pinacotecas. Luego los museos abiertos al público estarían ahora vinculados con la academia.

En la Ilustración se crearon academias de Arte por toda América. La Academia de San Carlos, además de ser la primera que se fundó, fue también la que estableció el museo más antiguo. Museo y academia se instalaron en el piso alto de la Casa de Moneda y su colección estaría conformada en un inicio por los modelos de arte traídos en 1778, entre ellos dibujos, bajorrelieves, cabezas y bustos de yeso, estatuas pequeñas y la colección completa de monedas de azufre de Grecia y Roma. (Grupo Somex :38)

A través de legados reales, confiscaciones y lo selecto de la producción de los maestros de la Academia, como modelos de estatuas, libros, grabados vasos etruscos, óleos, etc., conformaban su galería.

Al trasladarse con todo y su acervo al Hospital del Amor de Dios, comenzó la transformación de la antigua casa en recinto para el desempeño de la escuela y espacio museístico y la conformación de espléndidas colecciones que determinan su papel protagónico en la historia de la plástica, la historia de los museos y en el ámbito cultural de México.

La abundancia y variedad de estas colecciones era extraordinaria; a principios del siglo XX Antonio Rivas Mercado ofreció obra a otros estados de la República interesados en formar un acervo propio.

Los santuarios de las artes, así es como se denomina a los espacios museísticos de la academia de San Carlos en *Historia gráfica. Fotografías de la Academia de san Carlos 1897-1940*. (Fuentes, 2007:86)

En él se hace evidente cierta falta de organización en la exposición de las colecciones; retomo la cita:

“en medio de aquella Babel de pasteles, frescos, óleos y lavados, confesamos que nuestra confusión aumenta más porque ignoramos la clave de los objetos: originales y copias que están agrupados sin distinción de origen, nación o género...”

De cualquier manera, el modelo europeo de exposición se irá imponiendo y se puede observar en obras que documentan las galerías



La historia de la Academia y la conformación de sus colecciones no son temas nuevos, han sido materia de especialistas y publicaciones que profundizan y documentan exhaustivamente al respecto.

No es afán entonces intentar hacer un estudio aún más hondo sino comentar respecto a los modos en que aquellas colecciones solían ser expuestas en la Academia.

En los Estatutos de la Real Academia de San Carlos de Nueva España (1785) se menciona que el primer inventario de los bienes que custodiaba la Academia

data de 1795. Son varios y distintos los inventarios que se realizaron y a finales del siglo XIX y principios del XX se complementaron con catálogos de las colecciones permanentes que aportaban mayor información que los datos técnicos de la obra.

En el catálogo razonado realizado por Manuel G. Revilla se sigue el orden de las salas: “la 1ª, 2ª y 3ª contenían estatuas tomadas del antiguo, en la 4ª y 5ª la obra de mármol; la 6ª las copias realizadas por mexicanos; la 7ª los elementos de ornato y la 8ª y 9ª contenían las obras de la escuela mexicana moderna” (Fuentes, 2007)

A partir de la declaratoria de la autonomía universitaria, las galerías continuaron a cargo de la Secretaría de Educación Pública a través del Departamento de Bellas Artes y se les nombró Museo Nacional de Bellas Artes.

Estos cambios de orden institucional, sumados a la gran cantidad de obra, junto con la supresión de salas generó que se acumulara una gran cantidad de obra en bodegas y se determinó complementar e incluso formar otros museos.

Ese aumento de las colecciones también significó la apertura de más salas de exhibición, y de aquellas obras de arte europeo que habían sido traídas para su estudio, se pasó al interés por resguardarlas y formar colecciones, y más aún, de exhibirlas no sólo como material didáctico.

La formación de colecciones didácticas y de obra artística selecta a partir de los concursos para los estudiantes, implicó a la vez la adecuación de espacios destinados a guardarlas y exponerlas.

Las obras seleccionadas mediante concurso, el incremento de colecciones, los conjuntos recuperados de iglesias y conventos, junto con el primer bloque de esculturas traídas por Manuel Tolsá abrieron la posibilidad de que la Academia fuera considerada museo y que se conformaran varias galerías y salas de exhibición. (Fuentes, 2007)

Aquí se enlistan algunas de ellas

Galería de Grabado en hueco

Galería de Grabado en Lámina

Galería de Escultura

Primera Galería de Escultura Moderna Mexicana

Segunda Galería de Escultura Moderna Mexicana

Galería de la Escuela Antigua Mexicana

Galería de Pintura

Primera Galería de la Escuela Mexicana

Galería de los Cuadros Europeos (lado izquierdo-lado derecho)

Galería de Exposición

Galería de Pintura Moderna Mexicana o Galería Clavé

Galería de pintura de Paisaje (lado izquierdo-lado derecho)

Galería de Arquitectura

En cada una de ellas la disposición de las piezas y el orden en que se presentan es la misma. Cuadros al óleo, enmarcados, colgados o suspendidos en la pared, y esculturas al centro de las salas montadas sobre un templete o cubo siempre blanco. Cédulas con información que remite principalmente datos técnicos y una iluminación, casi siempre cenital, que en las primeras épocas de las galerías sería un gran logro su instalación.

Muy importante fue la organización de 24 exposiciones anuales en las salas de la Academia. De ellas se realizaban reseñas que difundían el quehacer artístico a través de la relevante crítica de don Ignacio Manuel Altamirano, don José Martí y don Felipe López López.

Desde mediados del siglo XIX, a través de la exposición anual se daban a conocer los adelantos de los discípulos de la academia y con el tiempo se integraban los de artistas de otras instituciones, lo cual generó nuevas necesidades en cuanto al acondicionamiento de los espacios, tales como la ventilación, la distribución y también el alumbrado, que paulatinamente pasó de ser con lámparas de aceite, luego gas combustible, tragaluces que proporcionaban luz cenital y, finalmente, alumbrado eléctrico. (Fuentes, 2007: 148-49)

De la primera exposición en 1846, con retratos realizados por Pelegrín Clavé y Manuel Vilar, hasta la vigésimo tercera, que fue la última del siglo XIX, se volvieron tradición y atraían mayor cantidad de público cada vez. Paulatinamente se fue incorporando el modo europeo de exposición, se adquirieron obras europeas y se compraron o canjearon pinturas procedentes de los conventos clausurados. Las galerías se enriquecieron con la obra más importante de la pintura colonial mexicana.

A partir de la segunda exposición se conformó un catálogo de la obra expuesta “los objetos de las nobles artes”, luego “Obras de las nobles artes” en el que se documentaba el devenir de la docencia y de la producción artística.

Es relevante comentar que en la sexta exposición, realizada en 1854, participaron mujeres, aunque no pertenecientes a la academia sino a través de los concursos en los que se permitía la participación de otras escuelas.

Conforme fueron ocurriendo, las exposiciones de anuales de la Academia fueron creciendo en calidad, representatividad, reconocimiento y afluencia de público.

Y fue hasta la Vigésimo tercera exposición, la última del siglo en 1898, que se convocó también a pintores españoles y para ello dedicó una Sección española con 190 obras.

Al iniciar el siglo XX los acervos habían crecido tanto que resultaban excesivos para las galerías y bodegas, por lo que se remitió parte de sus colecciones a otros espacios culturales.

Entre 1783 y 1917 la Academia conformó sus colecciones que representan la colección artística más rica y variada de México y que paulatinamente formaría parte del acervo de diferentes museos.

Jerónimo Antonio Gil, comisionado en 1778 para la formación de una escuela de grabadores en la Nueva España, junto con la visión de José Mangino y el Virrey de Mayorga fueron personajes clave en la formación de la Real Academia de las Tres Nobles Artes de San Carlos de la Nueva España. Las colecciones de arte que se formaron para la instrucción constituyeron, como ya se mencionó, las Galerías de pintura y escultura de la Academia y que serán reconocidas como el

primer museo de América y en el siglo XX formarán parte del acervo de otros importantes museos.

La conformación y derivación de las colecciones de la academia se ha estudiado a profundidad y, aunque aquí es relevante la exposición de tales colecciones, agrego una breve pero puntual historia tomada de la Guía del Museo de San Carlos que se publicó en 1988.

La necesidad de instrucción motivó la inquietud de formar colecciones artísticas que constituyeron el primer museo de América: las Galerías de Pintura y Escultura de la Academia. El entusiasmo de los fundadores propició que, para 1786, la institución contara con 124 pinturas procedentes de los conventos clausurados y de generosas donaciones particulares. La orientación ilustrada del plantel académico condicionó que el acervo no se limitara a la rama pictórica. Libros, estampas, dibujos, esculturas y monedas se agregaron paulatinamente a la colección, a la par que lo mejor de la producción del alumnado.

Los acontecimientos históricos acaecidos en México durante el primer tercio del siglo XIX aletargaron la actividad académica. Sin embargo, la precaria situación pecuniaria del plantel se vio remediada en 1843 mediante un decreto por el que se le hacía cesión de las rentas de la Lotería. La bonanza económica de la administración de estos fondos permitió a la Academia la contratación de maestros europeos, la organización de exposiciones anuales, la instalación de un redituable sistema de suscripciones y, muy en especial, el enriquecimiento del acervo. Entre 1844 y 1860 ingresaron al acervo de la institución más de 170 pinturas, esculturas y grabados. Las adquisiciones provenían tanto de compras directas de la Academia, como de los trabajos premiados de los alumnos, de obligaciones de los pensionados, obras producto de las rifas de suscripción y la importante producción de los profesores extranjeros.

En 1855 el acervo se enriqueció en virtud de la orden del Presidente Santa Anna a los conventos mexicanos para que remitiesen a la Academia, ya fuera en canje o en venta, lo mejor de sus pinturas. Poco después, al triunfo del liberalismo, la supresión de las órdenes monásticas proveyó a la institución, en 1861, de un cuantioso lote de cuadros de primera categoría.

A fines del siglo pasado (XIX) y principios del actual (XX) se acrecentó la pinacoteca mediante la captación de colecciones privadas, como la Cardoso y la Olavarrieta, donadas a la Academia tanto por el gobierno como por particulares. Así, el Gobierno de México, uno de los más generosos benefactores de la Academia, donó en 1910 un preciado lote de pintura costumbrista hispana expuesta en el Pabellón Español, participante paradójico de los festejos del primer centenario de la Independencia mexicana. En 1922 adquirió para la institución, a través de varias Secretarías de estado, diversas obras europeas, algunas de ellas procedentes de la Exposición Belga de ese mismo año. Por instancia

gubernamental se adquirió en 1926 la llamada primera colección Pani, valiosa en firmas y calidad pictórica, y ocho años después se recibieron en donación las obras, principalmente españolas, que por encargo se la Secretaría de Hacienda adquiriera en Europa el ingeniero Alberto J. Pani.

Para 1968 las ricas colecciones de la Academia, en custodia del Instituto Nacional de Bellas Artes desde 1946, se dividieron de acuerdo a su origen para conformar los Museos de San Carlos, del Palacio de Bellas Artes, la Pinacoteca Virreinal de San Diego t el de Arte Moderno. La pintura europea encontró el marco idóneo para su exhibición en el antiguo Palacio del Conde de Buenavista, conservando el nombre de San Carlos en memoria del que fuera el primer museo de artes plásticas en América... (Ruiz de Gurza, 1988:17-19)

El modo en que han sido expuestos los acervos de la Academia y los museos hacia los que derivó tuvo una marcada influencia de los modos europeos.

La necesidad de determinar un orden fue imponiendo una convención en los modos de presentar la obra plástica. Muros y pedestales para la puesta en escena de los objetos; los museos, sobre todo los de arte como templos del genio humano.

La disposición y representación espacial de las colecciones de arte, les ha colocado como objetos de culto y la exposición o el museo de arte como un templo; esta ha sido la convención que, aún hoy, determina no sólo los modos de exponer sino de ver el arte.

Una convención que se volvió tradición expositiva durante el siglo XIX y principios del XX., tradición que ordena las colecciones por maestros, por escuelas, por épocas y que las dispone en el espacio de manera simétrica; toma en cuenta el tamaño de la obra, la distancia entre los cuadros, el paralelismo y la perfecta sujeción.

Durante la segunda mitad del siglo XX hubo grandes transformaciones.¹³

“Rápido y temprano fue el desarrollo de la museografía en México...la pedagogía y el arte se casan teniendo como testigos a la sociología y a la publicidad. Gracias a la museografía los museos dejaron de ser

¹³ Raquel Tibol, “Para la historia de los museos en México”

almacenes, cementerios, bodegas o joyerías para convertirse definitivamente en organismos vivos...”

En México ha habido tradiciones museográficas como las que ha acostumbrado el Instituto Nacional de Antropología e Historia en la red de museos que ha conformado durante setenta años con cerca de 120 museos de distintas vocaciones, y que ha impulsado y definido la especialidad de la museografía; esta se imparte y promueve desde sus preceptos a través de la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía y participa en la especialización museográfica que, como decía, ha impuesto una tradición que podría describir como lineal, con una estética más bien industrial, y una puesta en escena que suele dramatizar mediante el juego de luces y penumbras y el objeto se presenta ritual, con luz cenital encontrada con otra que ilumina desde abajo provocando acentos y volúmenes visuales entre la baja luminosidad de la sala. El Museo Nacional de Antropología sería el primer museo creado con el método museístico mexicano en 1964, dirigido en su proyecto por Pedro Ramírez Vázquez, e inaugurado por el entonces presidente Adolfo López Mateos.

El devenir de la museografía en museos de arte será distinto, aunque en alguna etapa influenciada por el método que impondría el INAH. En todo ello será fundamental el trabajo y la visión de Fernando Gamboa.

Viene al caso mencionar una exposición que se hiciera en el Museo de Arte Moderno en 2009, en homenaje: *Fernando Gamboa: La utopía moderna*, que no se mostraría como una sucesión de obras sino como la historia de la museografía en México, una mirada del museo a sí mismo, y una mirada a la modernidad que se definiera en México durante la segunda mitad del siglo XX.

Para hablar de museografía del arte me ha parecido oportuno hacerlo desde este observatorio que en su momento fue configurado por Ana Elena Mallet. La muestra se enfoca en la labor de Gamboa como promotor cultural, museógrafo y gestor y lo documenta a través de su trabajo en algunas de las exposiciones que se consideraron más importantes.

En la definición de un modelo expositivo para el arte mexicano, el trabajo y los discursos museográficos de Gamboa fueron fundamentales y se reflejaron en la exposición a través de sus núcleos temáticos: la herencia prehispánica y

virreinal, la vigencia de la Escuela Mexicana de Pintura, el papel de la Ruptura y los lenguajes abstractos, la presencia del arte popular y la utopía del progreso. Gamboa comprendía bien el contexto de las piezas y una de sus ideas notables sería la construcción de discursos en los que hacía notorio el sentido artístico de las piezas de los pueblos originarios, luego del arte virreinal, popular y contemporáneo, más allá de su contexto histórico o antropológico. Su antecedente e influencia sería Miguel Covarrubias, pintor, museógrafo de la exposición *Veinte siglos de arte mexicano* que se realizó en el Museo de Arte Moderno de Nueva York en 1940.

Desde un enfoque nacionalista e identitario, Fernando Gamboa hizo posible el presente de los museos mexicanos. En el devenir de sus exposiciones se aprecian elementos que serán novedosos en su momento. Uno muy relevante en el diseño museográfico y del que no hemos hablado es la mampara, un elemento que poco a poco se fue insertando en el museo, proveniente de los estands, y de su antecedente cercano que sería el biombo. Muros móviles, divisorios, grandes, para ocupar espacio, soportarse a sí mismas, ofrecer alternativas de diseño de la pared, pero también del recorrido.

Mamparas que pueden definir la circulación y la distancia a la que habrá de ser vista la obra. Luego mamparas vitrina, abiertas y cerradas y, en el estilo de Gamboa, siempre acompañadas por una planta, un macetón al lado, definiendo el recorrido y decorando la sala.

Los espacios de exposición podrían hacerse modulares y definirse no sólo desde sus muros perimetrales sino desde el implemento museográfico.

Miguel Covarrubias habría sido gran inspiración para Gamboa, y también Alfonso Reyes, quien escribía entonces acerca de la importancia de transformar el museo estático (1924)

“quisiéramos que los museos fueran más bonitos...deberían confundirse con la vida misma...Queremos quemar los museos y fundar el museo dinámico...donde el espectador pueda, si le place, ser también personaje y realizar sus múltiples capacidades de existencia. Este es el verdadero museo de las pasiones humanas, donde cada cual, a fuerza de ensayos descubra las dos o tres leyes de su conducta...”

También a Alfonso Reyes se le dedicó una muestra en 2009, solo que en el Museo Nacional de Arte; la curaduría se basó en escritos y ensayos sobre arte, y conformó la exposición *Alfonso Reyes y los territorios del arte*.

En ella se puede reconocer el modo en que el arte solía ser visto desde la mirada de Alfonso Reyes una época y de una ideología particular de aquella época en México; la misma muestra procuraba materializar las impresiones y opiniones de Alfonso Reyes respecto al arte de su tiempo, escritas entre 1908 y 1959, y en su texto *¡Contra el museo estático!*

En su transición, el museo moderno se alejó de la concepción del museo almacén y continuaría como posibilidad de representación del mundo en la época de la imagen; sustraería al objeto de “su” mundo y lo mostraría en este otro contexto, a partir de ello deja de ser custodio de la belleza y la historia y producirá, como dice José Luis Barrios (2009), “una constelación de afectividad, subjetividad y representación”

De aquella generación trasciende el trabajo museológico y museográfico de Alfonso Soto Soria, Iker Larrauri y Felipe Lacouture, y por supuesto, el de Mario Vázquez Ruvalcaba, quien, a través de sus montajes, trabajos académicos y proyectos, tendió un puente entre los objetos, las ideas y el público. Con su trabajo marcarían el concepto del museo moderno, y el inicio de la museografía creativa en México.

A la par se daba paulatinamente la diversificación de las actividades y funciones del museo, su una oferta cultural dirigida al público y sus necesidades, y los Servicios educativos: cursos, talleres, conferencias, visitas guiadas, recorridos especiales, dirigidos al público, ahora el protagonista en la exposición como medio de comunicación.

Sería necesario hablar aquí acerca de la museología y sus espacios institucionales, sin embargo, he querido incorporar este tema en el siguiente capítulo, en el que se trata el tema de las visiones. Considero que podría analizarse desde el tema de los espacios considerando el espacio ideológico institucional, pero creo que es justamente ese espacio ideológico y político el que determina mucho de los modos en que el arte suele ser visto. Por tanto, el tema de museología y los organismos que determinan y orientan los he integrado en el siguiente capítulo.

MUSEOS DE ARTE CONTEMPORÁNEO

Ahora me referiré a algunos museos que he propuesto para aproximarme a ellos y observar su quehacer original y los retos que han de asumir ante las transformaciones del arte y sus discursos.

En este capítulo los describo apenas desde su origen, vocación y estructura para luego, en otros capítulos observar los modos en que enfrentan los retos de la práctica museográfica actual: Museo de Arte Carrillo Gil, el Museo Universitario de Arte Contemporáneo, la Sala de Colecciones Universitarias, del Centro Cultural Universitario Tlatelolco y, por motivos que ya tendré oportunidad de explicar, el Museo Dolores Olmedo.

Pero antes, será de gran importancia detenerme y comentar acerca de otros museos que definitivamente han sido fundamentales en la historia de los museos de arte, luego de arte contemporáneo.

Indispensable es por ejemplo hablar del Museo Universitario de Ciencias y Artes, inaugurado en Ciudad Universitaria en 1959, siendo durante medio siglo uno de los más importantes espacios de difusión, divulgación, investigación y por supuesto de exposición, no sólo en la Universidad, sino en México, favoreciendo la investigación, la preservación de espacios, la restauración de inmuebles, documentos y obra plástica y la creación del Departamento de Galerías y Museos , así como la proliferación de galerías.

Un museo que tempranamente se anticipaba a la vinculación de las ciencias y las artes, y que sería referente académico de otros, como el Museo Universitario del Chopo, inaugurado en 1973, en el edificio estilo Art Nouveau, conocido como el Palacio de Cristal, y que desde su fundación ha sido abierto y receptivo de las expresiones comunitarias de su entorno como expresiones artísticas y culturales.

Debo mencionar también el MUCA Roma, como espacio museográfico de extensión del MUCA campus, que poco a poco se ha transformado en uno de los espacios de arte alternativo, luego contemporáneo, más activos y representativos en la práctica artística actual.

Debo referirme también al museo de El Eco, en una importante obra de arquitectura emocional, diseñado por Mathías Goeritz, y que en su concepción museográfica se presenta como un museo de experiencias estéticas.

Mención aparte merece para mí el Antiguo Colegio de San Ildefonso, que, si bien no resguarda una colección permanente, si custodia los murales que dieron inicio al Movimiento Muralista Mexicano. San Ildefonso fue propuesto como museo de la escuela Nacional Preparatoria por el Mtro. Ernesto Schettino, y siguiendo el ejemplo del MUCA, buscaba en su contenido la integración entre la Educación y el Arte. Así se formó el MENPEA, con objetos recuperados de bodegas, edificios antiguos de la UNAM, y pequeños acervos de otros museos.

Hasta que por decreto presidencial el Antiguo Colegio de San Ildefonso quedaría pajo el mandato tripartita del muy nuevo entonces Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, el Gobierno del Distrito Federal, y la UNAM.

Entonces ocurrieron aquellas exposiciones Magnas como *México esplendores de treinta siglos*, *Tesoros Artísticos del Vaticano*, y *Arte y Mística del Barroco*, por mencionar las primeras.

A riesgo de que parezca grave omisión, he seleccionado otros museos diferentes a los que ya menciono, porque me parecen espacios que se relacionan con la práctica artística y sus públicos desde perspectivas contemporáneas; no digo que sean los únicos, pero si los que tengo ahora al alcance de la observación académica ara hablar de sus retos estéticos.

Museo de Arte Carrillo Gil

El Museo de Arte Carrillo Gil se formó a partir de sus colecciones, siempre ligadas con el patrimonio y nacionalismo mexicano en una construcción identitaria que se forja a partir de la imagen artística creada en una época post revolucionaria en México. Artistas como Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y a José Clemente Orozco son parte importantísima del acervo del Museo Carrillo Gil.

Fueron estas colecciones las que determinaron en un inicio su vocación y la colección original se conserva hasta hoy tal como la donó el Dr. Alvar Carrillo Gil, “médico yucateco que ejerció un indiscutible liderazgo en el arte mexicano moderno, por haber sido el coleccionista privado más importante de México en el siglo XX”¹⁴

El doctor Carrillo Gil se posicionaba, distinguido por su afán coleccionista, mediante la creación del Museo de Arte Contemporáneo Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil adscrito al Instituto Nacional de Bellas Artes. (Garduño, 2009:15-30)

La colección original se ha complementado con varias adquisiciones; ahora está conformada por 2 mil 33 piezas de las cuales 1417 son de aquella colección original y cuenta, además, con una colección de arte contemporáneo que incluye 358 piezas.

Fue Fernando Gamboa quien, a petición del Dr. Carrillo Gil, estuvo a cargo del proyecto de exhibición del museo, y también Gamboa quien dirigió el Museo a partir de su inauguración en agosto de 1974. Desde entonces el Museo realiza diferentes aproximaciones curatoriales y perspectivas museológicas en relación con sus acervos y su propia historia.

Además de su importante colección patrimonial, el Museo Carrillo Gil cuenta con una clara visión enfocada hacia la investigación y experimentación de artistas jóvenes. Esto le ha llevado a consolidarse como un espacio independiente y como laboratorio para las artes visuales y sus nuevos lenguajes.

¹⁴ Tomado de la página web del Museo Carrillo Gil

Con este enfoque el Carrillo Gil ha tenido que enfrentar problemas de espacio y de discurso; el edificio está construido en tres niveles conectados por rampas que llevan al visitante de las salas de su colección, en el primer nivel, hasta las más contemporáneas piezas artísticas resultantes de residencias, invitaciones y /o curadurías.

Fue muy evidente la necesidad de adaptación que debió enfrentar el museo cuando la forma de la obra transgredió telas, marcos, cuadros, y se convirtió poco a poco en instalación e intervención del espacio. Dos exposiciones en particular llamaron mi atención en este museo y dejaban latente el cuestionamiento de cómo se adapta (o no) la museografía a estas otras manifestaciones artísticas. De hecho, este ha sido el caso central que motiva la investigación.

Un caso en particular en el Carrillo Gil fue la exposición de Joseph Beuys. El antecedente inmediato fue en abril de 1989, cuando se presentó la exposición *A propósito, 14 obras en torno a Joseph Beuys* en el Museo del Ex convento del Desierto de los Leones. Un conjunto de acciones e instalaciones planteadas desde bases teóricas y estéticas ligadas a una nueva idea de lo que el arte es, y lo que un trabajo plástico debe ser. (Ortega, 1992)

Luego estuvieron en el Museo Carrillo Gil algunos de los objetos, grabados, dibujos de Beuys en los que se hacían evidentes los aspectos antropológicos y sus conceptos básicos de nuevo arte, escultura social, y el concepto totalizador de arte.

Esta exposición en el Museo de Arte Carrillo Gil significó un gran reto en la museografía. Cómo se expone este otro tipo de material que incorpora el artista, cómo se expresa el movimiento en un espacio que tradicionalmente ha sido estático, cómo se “montan” los conceptos de los que habla Beuys, que no se refieren a lo cinético sino a lo sistémico, a los procesos, al transcurrir, a la vida.

Otro caso significativo e impactante en este museo fue la exposición del grupo SEMEFO, colectivo de arte contracultural, que presentó “Lavatio Corpus” en 1994. Instalaciones de cadáveres de caballos dispuestos en carrusel, o en posiciones forzadas que ocupaban la sala de piso a techo, videos y obras

realizadas con fluidos corporales de cadáveres humanos, que definitivamente no se adaptarían a los modos tradicionales de exponer.

Desde entonces y hasta ahora el Museo de Arte Carrillo Gil ha asumido el reto museográfico y ha resuelto mostrar sus exposiciones en este orden, de lo muy tradicional a lo muy contemporáneo con formas a veces convencionales y otras veces extraordinarias de presentar una obra que dejó de ser matérica, representativa, significativa, y que va de lo material a lo inmaterial, a lo conceptual, a la acción.

Sala de Colecciones Universitarias. Centro Cultural Universitario Tlatelolco

El Centro Cultural Universitario Tlatelolco, de la UNAM, fue creado con la intención de ser un espacio de divulgación de arte y cultura. Durante la presidencia de Adolfo López Mateos (1958- 1964), hubo en México varios proyectos de modernización de la infraestructura y se construyó el edificio de la Secretaría de Relaciones exteriores, que ahora alberga al Centro Cultural Universitario Tlatelolco. El edificio fue diseñado por el arquitecto Pedro Ramírez Vázquez. En 2005 el edificio fue donado a la Universidad Nacional Autónoma de México y en 2007 se inauguró como Centro Cultural dedicado a la investigación, estudio, análisis y difusión de temas relacionados con arte, historia y procesos de resistencia.

Está conformado por cuatro espacios museográficos:

- Memorial del 68
- Museo de Sitio Tlatelolco
- Colección Stavenhagen
- Sala de Colecciones Universitaria

La Sala de Colecciones Universitarias es un espacio atento a la información artística, visual y museográfica que promueve no sólo la contemplación sino la mirada crítica del público. Busca además "...ser un espacio experimental de transformación de paradigmas expositivos en el que la construcción de conocimiento y aprendizaje significativo de usuarios se vincule a la crítica y al esparcimiento.." (<http://ccutlatelolco.com/sala-de-colecciones-universitarias/>)

Tal como en otros museos contemporáneos, la Sala de Colecciones Universitarias se plantea como un laboratorio en su carácter experimental y vivencial enfocado principalmente a investigar y difundir acervos de la Universidad.

“Su política de exhibición plantea cuatro ejes de exploración curatorial: obra en constante circulación, profesionalización de jóvenes curadores, perspectiva de mediación directa, y uso del espacio museográfico como escenario de acciones y actividades no convencionales. Desde estos ejes

se ensaya un campo de experimentación de modelos curatoriales, museográficos y académicos.”

A partir de que fuera retirada la Colección Blainstein, en la Sala de Colecciones Universitarias se mostró el resultado de un novedoso proyecto curatorial generado por James Oles, el departamento de museografía de CCUT, y la Maestría en Historia del Arte con orientación en Estudios Curatoriales.

En noviembre de 2014 se presentó en la Sala de Colecciones Universitarias el ejercicio museológico *Museo Expuesto. La colección de arte moderno de la UNAM 1950-1990*, en el que se expuso el proceso museal, es decir, las funciones, estrategias, códigos y símbolos del museo de arte; procesos que suelen ser invisibles para el visitante, como lo curatorial, el manejo de colecciones, el diseño museográfico, el montaje, los cedularios, las distintas interpretaciones, así como un diálogo entre obras distinto al tradicional.

Un proyecto que, a decir del historiador y curador James Oles en el discurso inaugural, dejó de lado la perspectiva “preservacionista” del objeto y de la memoria para “dar una vuelta de tuerca” al proceso de educación y aprendizaje de las audiencias. (<http://ccutlatelolco.com/museo-expuesto/>)

Museo Universitario de Arte Contemporáneo

“El Museo Universitario Arte Contemporáneo, MUAC, preserva, comunica y difunde el arte contemporáneo, entendiéndose como un espacio complejo del saber donde se producen experiencias sensibles, afectivas y de conocimiento, que permiten a sus públicos relacionarse reflexiva y vitalmente, a partir de sus propios intereses y condiciones socio culturales...”

La gestión de los programas y proyectos del MUAC se concibe integralmente, bajo una premisa de rigor, vanguardia y de construcción de comunidad, universitaria y extendida.

Ubicado en un edificio diseñado por Teodoro González de León para el Centro Cultural Universitario, el Museo Universitario Arte Contemporáneo, MUAC, fue inaugurado en noviembre de 2008.

Poseedor de la primera colección pública de arte actual de nuestro país, este Museo ha sentado un nuevo paradigma para la creación artística, la construcción de conocimiento y el aprendizaje significativo de sus públicos, siempre en un marco de debate, experimentación y crítica, donde el eje de la acción museística es el individuo.

El MUAC es uno de los espacios que concentra la vitalidad y debate del arte contemporáneo en la ciudad de México, uno de los polos de producción cultural más relevantes del continente americano. Nuestro objetivo, como museo universitario, es producir una sinergia entre excitación estética, ambición intelectual y avance de la inclusión social. Nuestro programa ofrece a los públicos una ventana a la cultura global, y un espacio activo en los debates teóricos y académicos actuales. Somos uno de los museos que más activamente contribuye a la revisión de la historia de la producción artística en México en el último medio siglo, y al despuntar de la sensibilidad contemporánea en un público amplio y diverso.”

Así es como se concibe y presenta el MUAC a través de su página web actualmente. Es mi intención repetir aquí su presentación para destacar y retomar algunos de los conceptos a través de los cuales se definen, y que definen también varias de las tendencias del trabajo museográfico. El museo se presenta como un espacio complejo de saber, un espacio en el que se producen experiencias sensibles, afectivas y de conocimiento; experiencias con las que el público se relaciona... a partir de sí mismo...

Hablar del MUAC es asumir el riesgo de no poder abarcarlo en su justa dimensión, ya que el museo mismo está concebido desde la curaduría independiente aun en la producción de sus exposiciones. No se remite al trabajo museográfico y si alguna vez lo hace es para diferenciarse del discurso museográfico de mediados del siglo XX.

Entre propuestas curatoriales tan complejas como *La era de la Discrepancia* y *Desafío de la estabilidad*, como grandes acontecimientos del arte contemporáneo mexicano en las que busca mostrar genealogías y dar profundidad histórica e intelectual a una clase de experimentación visual.

En un contexto de modernización y replanteamiento de las relaciones entre identidad nacional e influencias internacionales, aparece una generación de creadores que revolucionaron las artes visuales, la arquitectura, la literatura, el cine y el teatro mexicano a partir de nuevas estrategias interdisciplinarias y

propuestas audaces, críticas y lúdicas producto de abrazar otro sistema de valores que afectó y transformó perspectivas sobre el cuerpo, la política, la religión y la sexualidad. Aparecieron obras de los géneros más diversos, y el surgimiento al unísono de una nueva forma de utilizar los medios de comunicación como la publicidad en medios impresos, la televisión o la radio. Fue un tiempo de expansión urbana y transformación de la Ciudad de México que dio lugar al descentramiento de las actividades culturales y el surgimiento de nuevos espacios culturales que atrajeron a los emergentes públicos universitarios...”

Me interesa destacar el trabajo curatorial y la investigación artística de MUAC porque es un museo de arte contemporáneo que pertenece a la universidad, porque refleja y genera una de las tendencias del arte como proyecto educativo. Sugiero la atención en estas dos exposiciones porque se refieren al arte crítico, al arte disidente, al arte que tiene la vocación política de no ser reconocido pero que narra las transformaciones y revoluciones que genera, apoya o representa.

El MUAC entonces me es útil como referencia del museo-exposición pero también de estos conceptos más recientes como el de museo laboratorio o museo foro, en los que el museo efectivamente deja de ser un contenedor y se presenta como un generador de significados, que en este caso no son ya los “oficiales”, sino aquellos que resultan del trabajo de investigación con planteamientos auténticos y no reiterativos de los discursos nacionalistas.

Museo Dolores Olmedo

Me ha parecido algo arriesgado incluir el museo Dolores Olmedo, siendo que su vocación no es de arte contemporáneo, sin embargo ha sido motivo de una propuesta experimental que involucra la imagen en movimiento y varias reflexiones acerca de los usos de la práctica museográfica actual.

El Museo Dolores Olmedo es un recinto cultural y un museo-colección, es la casa de Doña Lola, un muy cuidado jardín con xoloescuintles, un recinto en el que se preservan y promueven tradiciones, un museo que presenta exposiciones temporales con curadurías novedosas, todo a la vez.

Un recinto cultural que está siempre atento en las relaciones que establece con su entorno, es decir, con Xochimilco y sus pueblos y barrios, con su gente y sus costumbres; lo que le reditúa en aprecio y comodidad de sus visitantes.

El Museo custodia y resguarda la colección de obra de artistas tan relevantes en la historia de la plástica mexicana, como Diego Rivera, Frida Kahlo, Angelina Beloff, Pablo O'Higgins, entre otros.

La colección fue cuidadosamente conservada por la Señora Dolores Olmedo, y posteriormente enriquecida y otorgada al pueblo de México. Ese fue el deseo de Diego, y así también el empeño de Doña Lola.

Además de la colección de arte, el museo resguarda también varias otras, vestigio de la vida, el gusto y los intereses de la señora Olmedo. Muebles, marfil, piezas prehispánicas, artesanías mexicanas, se reúnen y convierten alguna sección del museo en un rico y variado festival visual.

El arte, la artesanía y las tradiciones mexicanas conforman entonces el acervo, que se muestra al público rodeado de un ambiente familiar, en la casa de Doña Lola, con sus jardines, pavorrales y xoloscuincles.

El museo mira hacia lo contemporáneo y muestra en sus exposiciones temporales arte de otros tiempos, de los tiempos de Diego, de las vanguardias, de nuestros tiempos, de lo que es hoy el arte a través de su intervención.

Y es a través de una sala introductoria, una salita de inmersión, que el museo podrá presentarse y el visitante podrá identificar su versatilidad y los aspectos que del arte contemporáneo en sus orígenes se suscedieron en México con la obra de Diego Rivera y con los recursos tecnológicos en un muy breve espacio interactivo. (Anexo bocetos de la propuesta museográfica en el Capítulo 3).

Como parte de dicha sala se preparará un guión y la animación correspondiente a las distintas identidades del museo. Esto se presentará como parte de los trabajos de investigación producción en el capítulo 3.

Conclusiones del primer capítulo

En un breve recorrido se ha visto aquí el devenir y las transformaciones que han sucedido en el campo de los museos y exposiciones. En México, los acervos de

la Academia de San Carlos serán invaluable para la conformación de los museos. La forma en que tales acervos solían ser expuestos también ha cambiado, pero no sólo por la transformación del museo en sí, sino también por las transformaciones mismas del arte y sus manifestaciones.

Solo algunos de los museos de arte contemporáneo se han incluido en esta investigación, pero no por una cuestión de relevancia o presencia sino por la proximidad y una cierta practicidad con el tema que aquí se analiza, que es el de la práctica museográfica actual.

ESPACIOS Y VISIONES DE LAS ARTES VISUALES

2. LAS VISIONES. Modos de ver-exponer el arte



Carlos Amorales, Axiomas para la acción. MUAC, 2017

Debemos centrarnos en el hecho de que el diseño establece un sistema de relaciones constantes entre nosotros y los ambientes que ocupamos, los objetos que utilizamos y los mensajes que integramos.

Joan Costa ¹⁵

El arte suele verse de la manera en que se presenta, y se presenta a la manera de quien está interesado en mostrarlo.

Modos de ver- exponer se refiere a ello y revisa las maneras convencionales en que la obra de arte suele ser mostrada, y por ende, el modo en que ha solido ser vista: cuadros colgados en muros, con algún orden que no siempre logramos definir o comprender.

En la producción artística actual tales modos son distintos, pero no a partir de nuevos criterios museográficos sino de un tipo de obra que cada vez ocupa e interviene más espacio: los límites del cuadro rebasaron el lienzo, el marco, el tema, las técnicas, los muros, los conceptos, las salas de exposición, los mercados y los ámbitos de tales maneras que hoy una pieza artística se despliega en el espacio, lo interviene, lo asecha, se lo apropia y lo ocupa no como nicho sino como soporte; ahí la pieza no sólo puede ser observada, sino que se le puede transitar, completar e intervenir.

Para aproximarme a este tema ocupé el invaluable el texto de John Berger, *Modos de ver*. Por su contenido y la relación con el tema de exposiciones de arte podría sorprender que su primera edición haya sido en 1974; la más reciente, en 2002.

En el prólogo, escrito por Eulalia Bosch, se hace referencia a los cuestionamientos que Berger solía hacer en su programa de televisión llamado

¹⁵ "Diseño de la Comunicación visual: un cambio de paradigma", en Grafica. Documentos del diseño gráfico, <https://revistes.uab.cat/grafica/article/download/v2-n4-costa/pdf>

Modos de ver, respecto a cómo “los medios de reproducción de las obras de arte, que en apariencia nos las acercan, podían también falsearlas...desarticular la unidad de significado... a menos que el espectador sea lo suficientemente cauto como para mantenerse alerta entre tanta comodidad perceptiva” (Berger 2002, 8)

Esto abre aquí un tema que se ha estudiado en distintos momentos y desde distintas visiones como la de René Magritte y las paradojas visuales que señala una y otra vez en su obra, o André Malraux, con sus reflexiones acerca de la transformación del uso representacional de la imagen al cambiar de foro y de contexto, expresado en *El Museo Imaginario*, y, por supuesto, la de John Berger con sus ensayos visuales. Comento más ampliamente respecto a los dos últimos ya que son ellos quienes se refieren a los usos de la imagen en relación con sus medios.

Modos de ver era un programa de televisión que después se convirtió en libro y aun hoy “... sigue desencadenando una indagación continua sobre el encuentro, casual o deseado, de alguien con una obra de arte...” (Berger 2002, 8)

Aunque el texto de Berger no se enfoca en los modos de exponer, pueden estar implícitos porque el encuentro “de alguien con una obra de arte” suele ocurrir también, y necesariamente, en una exposición, en un museo.

Berger se refiere a los modos de ver y de ser visto y yo agrego, expuesto, y a “ese momento mágico, suspendido en el tiempo, que combine instantáneamente la percepción inmediata con lo ya sabido y desemboca en el lenguaje de la sorpresa y la pregunta”.

Los modos de ver-exponer el arte han sido resueltos a partir de necesidades de espacio, de conservación, luego de orden y clasificación, y todas estas necesidades iniciales irán resultando a su vez en decisiones respecto al modo en que habrán de ser cuidadas y expuestas. No se atendió en un principio por quién habrían de ser vistas sino cómo deberían mostrarse. Esto dio resultados inmediatos, quizás elementales como: los cuadros a la pared, los objetos voluminosos sobre pedestales, algunos más sobre mesas cubiertas, estantes, anaqueles y los objetos pequeños y/o delicados en vitrinas; todo ello

documentado en el ineludible texto de Neickel como vimos en el primer capítulo.¹⁶

Un conjunto de lo que ahora llamamos mobiliario museográfico que tendría la función, además de exponer, de conservar y enaltecer la pieza o el objeto expuesto.

Hasta comienzos del siglo XX todavía se ordenaban la obra conforme a maestros y por escuelas y se montaban por tamaños o por fechas y todo aquello en la sala quedaría suspendido en un tiempo que no transcurre, sino que perdura como dijera Luis Alonso Fernández¹⁷.

Esta visión y costumbre del objeto estático, suspendido en un tiempo que perdura, se transforma en el ámbito artístico a partir de que sus lenguajes y formas de expresión cambian y transgreden sus límites recurrentemente.

La exposición se concibe como un espacio de comunicación y por tanto los contenidos mostrados en ella no son objetos puestos en una situación lineal sino relacional; los objetos se relacionan unos con otros y aun siendo representaciones, estas no se limitan al objeto o el momento sino a la sucesión. Aquí aparece un principio interesante que podría estar señalando una posibilidad museográfica en la práctica actual, una especie de “museografía líquida”.¹⁸

Dice Susan Pearce que la exposición es un sistema de comunicación donde los diversos elementos expositivos deben actuar como “media”. De ahí el interés de articular cada uno de ellos para reforzar el proceso de comunicación, Al organizar los contenidos en diferentes unidades expositivas, es necesario pensar en el tipo de iluminación, los textos, las maquetas y las fotografías como un conjunto.

Para Susan Pearce el pasado se puede mostrar de una forma estática o dinámica, Una presentación estática es la que no aborda el cambio social a través del tiempo, Se trata de exponer objetos o colecciones, a veces de gran

¹⁶ Se mencionó en el capítulo anterior la obra de Neickel, *Museografía*

¹⁷ En su libro *Museología y museografía* Luis Alonso Fernández dedica un sub capítulo completo al tema del tiempo en el museo: “El tiempo que pasa, el tiempo que perdura y el Gran Tiempo”.

¹⁸ Queriendo retomar el concepto de modernidad líquida de Zigmunt Bauman

valor... pero que no hacen ninguna referencia al espacio y al tiempo... Es la presentación de un fragmento de la historia congelado.

Museología e ICOM

Por supuesto, una buena parte de las visiones y los modos de ver al interior de los museo y espacios expositivos se sustentan en la museología, la primera visión del museo a partir de un orden institucional y una organización a nivel internacional.

La conformación del museo moderno vendrá acompañada del estudio y fundamentación de sus tendencias y la museología se encargará de estudiar al museo como fenómeno histórico y cultural.

La observación y el estudio de los modos de conservar, preservar y exponer comenzaron a ser relevantes en el siglo XX. Las asociaciones nacionales de museos como la británica, la (norte) americana y la alemana, comenzaron a reunirse mediante congresos y a través de la Oficina Internacional de Museos para investigar e intercambiar ideas respecto a las mejores formas de conservar y presentar las exposiciones.

A partir de aquellas reuniones hubo algunas publicaciones periódicas importantes como la revista *Muséographie*, que fue la primera publicación internacional de museología, y la revista *Museum*, aunque las reuniones y publicaciones, así como la Sociedad de Naciones y la Oficina Internacional de Museos desaparecieron con la Segunda Guerra Mundial.

En 1946 el Consejo Internacional de Museos (ICOM por sus siglas en inglés), una nueva sociedad de profesionales de los museos promovida por el director del museo de ciencias de Búfalo en Estados Unidos, J. Chaucey Hamlin, y patrocinada por la UNESCO.

El ICOM organizó su primera reunión en 1947 en París. La segunda se realizó en México, y desde entonces ha impulsado el trabajo de la museología y los museos a través de publicaciones periódicas como la revista *Museum* y su boletín *Noticias del ICOM*, y por supuesto, de la organización de reuniones y congresos internacionales.

Desde entonces es la organización internacional de museos y profesionales de los museos “dedicada a investigar, perpetuar, perennizar y transmitir a la sociedad el patrimonio cultural y natural mundial, presente y futuro, tangible e intangible.”

Una organización no gubernamental que establece estándares profesionales y éticos para las actividades de los museos... hace recomendaciones relacionadas con el patrimonio cultural, promueve la creación de capacidades y avanza el conocimiento... Es la voz de los profesionales de los museos en el escenario internacional y aumenta la conciencia cultural pública a través de redes mundiales y programas de cooperación.

Actualmente reúne a 40 mil miembros en 141 países a través de 119 Comités Nacionales y 30 Internacionales y lleva a cabo 5 misiones:

- establecer estándares de excelencia,
- ser un foro diplomático,
- desarrollar la red profesional,
- animar un centro mundial de reflexión, y
- llevar a cabo misiones internacionales.

Se rige a partir de lo establecido en los Estatutos del Consejo Internacional de Museos, junto con el Reglamento Interno del ICOM y el Código de Deontología del ICOM para Museos. ¹⁹

La nueva museología

En el siglo XX, George Henri Rivière, propondría nuevas ideas en torno al trabajo museal; a partir de ellas surgió una corriente que se conocería como “nueva museología”. En los años 60 y muy de cerca con los movimientos estudiantiles del 68, el museo se transforma a partir del clamor de artistas y teóricos por una institución museística diferente, que no se planteara desde el prestigio sino desde su función social y su posibilidad artística.

¹⁹ Datos tomados del portal del ICOM en Internet
<https://icom.museum/es/sobre-nosotros/misiones-y-objetivos/>

El concepto “nueva museología” se relaciona con varias crisis del museo, algunas derivadas del arte, otras con replanteamientos y clasificaciones del patrimonio.

La concepción tradicional del museo como templo dedicado a la erudición, que dejaba ajeno al público común, comenzó a trabajar en el discurso y en la renovación del lenguaje expositivo y el museo como institución al servicio de la sociedad.

Rivière señalaba el origen y carácter elitista del museo y su acción legitimadora. De sus propuestas y observaciones surgió el modelo del *ecomuseo*, que se enfocaría en costumbres y tradiciones de comunidades.

En México el modelo de ecomuseo equivaldría al de museo comunitario, que abría la posibilidad de un acompañamiento institucional especializado en la conformación de colecciones, espacios y discursos provenientes de una comunidad específica a partir de lo que en su interior le identifica.

Sin embargo, la intención de adaptar el discurso y el museo a su entorno social y cultural, aunque en su momento amplió la visión del concepto de museo como un espacio dinámico, vivo y al servicio de la sociedad, con el tiempo se transformaría también a partir de nuevos preceptos.

Hubo entonces un cambio de paradigma en la concepción del museo en general en la que el público comparte el protagonismo con las piezas y colecciones y, a partir del trabajo museológico, propondrán contenidos y actividades que den un marco contextual a las piezas que se exhiben para que no se vean de manera aislada y ajena. Esta tendencia marcará la pauta para replantear al museo como un centro cultural vivo, dinámico y le aleja, también de manera general, de la concepción del museo como contenedor. Incluso ya desde entonces se comienza a comprender al público activo y participativo y no como espectador pasivo.

Desde mi punto de vista el concepto de nueva museología no trasciende por su nombre, pero sí por las reflexiones y acciones que promueve, en las que el público y sus comportamientos se incluyen en los estudios museológicos.

Se hicieron también distintos estudios de público, desde la forma elemental en que se hace el recorrido en salas, hasta los procesos de comunicación que se establecen en un espacio museográfico y los factores que intervienen en la experiencia del visitante, luego del público.

Mucho del trabajo museológico y museográfico estuvo enfocado entonces en la experiencia. Las exposiciones temporales dieron un importante giro en la forma de plantear y diseñar el espacio museográfico. El diseño obedecería entonces a distintas necesidades además de las de la conservación y la contemplación y los objetivos están enfocados en la difusión de las colecciones con exposiciones temporales, itinerantes y con actividades relacionadas con la exposición, propuestas e implementadas a través del área de servicios educativos.

Museología Crítica

La museología crítica cuestionará aquellas ideas, sobre todo en la parte en que se señalaba el carácter educativo del museo, lo cual habrá detonado la propuesta y acción de infinidad de actividades que partían del objetivo de acercar al público con lo expuesto, con el discurso. La Museología crítica apostaría en cambio por la experiencia, el autodescubrimiento y el autoaprendizaje individual del visitante.

La museografía crítica observa al museo como un espacio de conflicto, de tensiones, de cruces de culturas; deja de lado el enfoque del museo como espacio de comunicación y lo plantea como una esfera pública en donde los significados y valores respecto al patrimonio, identidad, ciudadanía y otras nociones son puestas a discusión y cuestionamiento. En México varios museos podrían observarse desde esta perspectiva, por ejemplo, el MUCA Roma, el Laboratorio Arte Alameda, el Museo Jumex, y por supuesto, los que son objeto de estudio en esta investigación: El Centro Cultural Tlatelolco, el Museo de Arte Carrillo Gil, y el MUCA. Caso aparte es el Museo Dolores Olmedo, que no presenta una postura crítica, sino que reitera los discursos de identidad nacional, aunque en ocasiones si llega contrastar sus espacios y colecciones con alguna buena exposición de arte contemporáneo.

La museología crítica entiende al museo como una institución cualitativa, en red, que negocia significados culturales y que dispone de equipos y personal para generar relaciones y colaboraciones con grupos sociales. (Reina Sofía, 2013)

Recientemente (13-14 de marzo, 2018) se realizó el Coloquio Internacional Museo Foro. *Espacios Museales para un Mundo Intolerante*. El British Council-México, el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), la Federación Mexicana de Asociaciones de Amigos de los Museos (FEMAM), Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía “Manuel Castillo Negrete” (ENCRyM) del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), y el Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC) de la UNAM.

Desde los espacios académicos de la Cátedra William Bullock²⁰ y el Seminario Permanente de Museología en América Latina de la ENCRyM se convocó a especialistas de América Latina, Estados Unidos, Europa y México a reflexionar en torno a los museos como foros abiertos desde los cuales repensar el papel del arte y la cultura en el mundo de cara a procesos como el Brexit en Reino Unido, el gobierno de Donald Trump en Estados Unidos o la radicalización de discursos racistas y xenófobos.

La Cátedra William Bullock abre espacios de reflexión y discusión acerca del quehacer de los museos de arte, ciencia e historia en México; es una de las cátedras institucionales que ha emprendido la Universidad Nacional Autónoma de México, y concibe al museo como parte de una construcción cultural de su entorno, fuera del canon de la contemplación, siendo espacios de debate y participación en los que se emiten discursos plurales²¹

Se planteó a los museos como espacios de resistencia y sitios para la discusión colectiva a partir de tres ejes:

- Los procesos educativos y la formación museológica
- Los muros, fronteras y flujos migratorios

²⁰ La Cátedra William Bullock es un programa de intercambio entre profesionales de museos que inició en 2014 auspiciado por el British Council México, el Instituto Nacional de Bellas Artes y el Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC)

²¹ Fundación Alfredo Harp Helú Oaxaca. <https://fahho.mx/blog/2019/04/29/catedra-william-bullock-del-muac/>

- Los museos como foros de discusión de lo público

Se planteó también la necesidad de abrir espacios de reflexión académica en relación con la museología en los que se pueda problematizar el quehacer cotidiano de los museos de arte, ciencia e historia en México.

Propone a la museología como un campo de conocimiento que trasciende los dispositivos de exposición.

El museo ahora es un foro abierto al tiempo, lo cual es una paradoja porque ciertamente permanece, pero no así su concepción, la cual se va actualizando, reinterpretando.

El museo ya no es el monopolio de las representaciones icónicas, pero sigue siendo el lugar privilegiado de la consagración de los artistas. Lo que permanece es su institucionalidad, lo que no permanece son sus discursos, sus narrativas, sus prácticas en una constante tensión en la relación Templo-Foro, en la que la atención ya no está puesta en exposiciones permanentes sino en exposiciones temporales, efímeras, en instalaciones, en intervenciones, en laboratorio, en centro cultura, como foro ya está aquí... El foro como lo público y el templo como lo sagrado.²²

Y son estas las tendencias más recientes, en las que evidentemente las formas de discurrir en el espacio, y las formas de acceder a él y a sus distintas dimensiones, prescinde más y más de los recursos técnicos de la museografía, aunque esta no desaparece sino se van actualizando también y articulan las propuestas del espacio institucional con el espacio físico proponiendo soluciones prácticas que permitan y faciliten la experiencia, pero sobre todo interpreta y resuelve cuestiones prácticas del montaje, atiende necesidades de soporte y viabilidad de las piezas y procura un diálogo, a veces tensión, entre el espacio y la imagen integral que le caracteriza, con la obra, las piezas, los discursos innovadores, críticos, propositivos, alternos.

²² Basado en comentarios de Luis Gerardo Morales en la sesión de Conclusiones de El museo Foro. El video que lo documenta está en <https://www.youtube.com/watch?v=mSK12Pk-6x0>

Sumisiones y transgresiones

Las vanguardias artísticas y sus rupturas con la temática, los formatos, las técnicas, los sentidos, los modos de ver, y también con los espacios expositivos tradicionales como el museo y la galería negaban paulatinamente todo aquello que hubiera consagrado al arte, desde las formas tradicionales, hasta aquellos espacios que califican a la obra desde el prestigio, la estética y el buen gusto.

El arte conceptual, a partir del Dadá y el Ready Made de Marcel Duchamp, ha transformado la relación del arte con el museo y con los modos en que su obra solía ser expuesta.

...” en los años setenta había todo tipo de razones, la mayor parte políticas, que llevaron a los teóricos del arte a pensar en la muerte del museo, y en la mente de muchos hubo una relación evidente entre la muerte del museo y la de la pintura, sobre todo porque los museos y las pinturas parecían íntimamente relacionados al punto de que, si la pintura estaba muerta, no habría razones para que los museos existiesen”.

(Danto 1997, 214)

Desde Duchamp y sus Ready made, las formas tradicionales de exponer son cuestionadas, orilladas a adaptar espacios, criterios y modos de ver la obra de arte.

También Duchamp, con su Museo portátil, cuestiona el concepto de museo y expone en una *Valija* lo más significativo de su obra, en miniatura.

Brian O`Dorthy en su libro *Dentro del cubo blanco. Ideología del espacio expositivo*, describe estas relaciones de la obra con el espacio a partir de obras como *Mil 200 sacos de carbón*, de Duchamp:

“En la Exposición Surrealista en 1938 en París, donde fueron presentados maniqués vestidos de manera fantástica en un escenario diseñado por Duchamp, en el que el techo estaba revestido por sacos de carbón (en realidad rellenos de papel), y un suelo de musgo. Era una instalación en la que el techo y las paredes son parte de la obra, describe la inversión piso-techo, y dentro-fuera como “el inicio de una serie de gestos que

desarrollaban la idea del espacio expositivo como una unidad susceptible de ser manipulada como un mostrador estético”, y agrega “Desde aquel momento el arte se filtró hacia su entorno...Con el tiempo, la proporción entre la literalización del arte y la mitificación de la galería se incrementa, pero a la inversa”. (O’Doherty 2011, 65)



Exposición Surrealista en 1938 en París.

También menciona a Lissitzky, de la Vanguardia Rusa, como el único comprometido con realizar exposiciones que pudieran alterar la mentalidad del público. Fue él quien aceptó la figura del visitante, el cual se convertirá en el espectador involucrado. Y agrega que “fue probablemente el primer diseñador montador de exposiciones... el primer intento serio de intervenir en el contexto en el que el arte moderno y el espectador se encuentran”. (O’Doherty:79)

Varios artistas se pronunciaron en contra del museo; Filippo Marinetti lo declaró *cementerio del arte* y reclamaba su destrucción. También Jean Cocteau declaró al Louvre “depósito de cadáveres”, por aquello de la muerte de la pintura.

Museo Imaginario

Viene al caso la visión particular de André Malraux y su *Museo imaginario*, en el que reflexiona acerca de las variaciones en las posibilidades representativas e interpretativas de la imagen. Diana Wechsler comenta en el Prólogo del libro en la edición de Cátedra, 2017:

“Malraux va estableciendo los presupuestos del modo de ver de su época para, a renglón seguido, desactivarlos o ponerlos en tensión”

Y un poco más adelante menciona los cuestionamientos que se harían en la época de la posguerra

“sobre las tradiciones de lo moderno, así como sobre los modos de ver, dinámicos, plurales vigentes de la época, y acerca también de las formas en que estas dinámicas contemporáneas modifican las miradas, las selecciones y reelecciones que se realicen del pasado”

Modos de ver, que determinan los acervos y hoy mismo los discursos. En el caso de Malraux contruidos desde la imagen fotográfica “implicada en su tiempo” y con los recursos de su época.

En el tercer capítulo de su libro hace hincapié en los cánones y los conceptos de estilo, pero también en las modificaciones que los puntos de vista propuestos por la fotografía generan en los modos de ver.

La obra siempre está sujeta al modo en que se propone verla, y estos modos de ver(la) la mayoría de las veces no provenían

Ahora el espacio es la obra misma, en el caso de la instalación, la intervención y la inmersión, el espacio no es y el contenedor sino el contenido.

“El cambio del estatuto de los objetos es parte de la metamorfosis operada por el museo... la deslocalización de los objetos los obliga a exponerse según una lógica nueva... Estas consideraciones fundamentan la relativización de la noción de arte, que impera en el museo y con ella la de museo que queda definido como una institución ligada a la cultura occidental, a la lógica de los objetos que ella instrumenta, en el caso de los museos a partir de una disciplina específica en el ordenamiento y jerarquización como es la museografía.. “que intenta confusamente expresar la misteriosa unidad de las obras” (Malraux 2017, 15)

En esta línea de pensamiento aparece otra “institución” dentro del sistema del arte como es el libro, que es soporte del Museo Imaginario en donde se despliegan series para organizar un nuevo modo de contar con las imágenes.

“Después de Malraux el museo deja de ser visto como el templo del arte y comienza a postrarse como la memoria viva que trata de conservar los objetos” (Deloche 1998:123)

Habrán entonces nuevos modos de exponer, otros espacios, otros formatos, que al ir emergiendo, transformarán la forma en que solía concebirse y recorrerse el museo de arte.

Atlas Mnemosyne. Warburg

Modos de ver más memoria me lleva a Aby Warburg y su *Atlas Mnemosyne*, una forma de discurrir por el arte a través de la relación de sus imágenes.

Una selección de imágenes dispuestas que propondrían otro modo de ver y por tanto aprehender el arte, que en la actualidad se ha comprendido como una cartografía visual de lo real y lo imaginario.

Como paradigma de la modernidad, se ha recuperado su imagen, no sólo como historiador del arte y la cultura, sino como teórico de la imagen y de los medios visuales.

Atlas Mnemosyne es una cartografía, no de países sino de identidades que alude a una historia y una memoria de las imágenes que “constituye una forma visual de saber, una forma sabia de ver...”

Un atlas selecciona en vez de sólo recopilar, y la selección de Atlas Mnemosyne lo convierte en un atlas de las diferencias; en él se encuentran cosas distintas, y en su encuentro evidencian relaciones nuevas.

Transforma entonces los modos de ver el arte

Desafía al supuesto orden del tiempo...localiza el pensamiento en un espacio visual dinámico siempre cambiante...nuevas taxonomías que se alejan de las categorías historiográficas tradicionales que se muestran insuficientes para establecer un marco crítico común.

Walter Benjamin estará asombrado con los modos de ver de Warbur y establecerá el concepto de imágenes dialécticas, imágenes que no están aisladas sino siempre en movimiento e intercambio permanente.

Así eran los 63 tableros de Warbur y también así podría comprenderse la práctica museográfica actual, comprendiendo las relaciones que se establecen en el espacio expositivo desde sus contenidos y desde sus apoyos y aditamentos. Un espacio en el que no sólo se ve, sino que descubren relaciones y correspondencias como un tejido visual.

Los lenguajes artísticos y la práctica museográfica

Ahora, desde un agorismo, la práctica artística actual se aproxima, acecha, interviene aquellos espacios que solían alojarle y mostrarlo, los cuestiona y critica, y viene generando, como siempre, nuevos discursos.

La práctica artística actual y los modos en que se muestra, parecen ser contradictorios y opuestos a lo que es la museografía tradicional, es el arte crítico, traspasando los límites del museo y los discursos institucionales desde la intersubjetividad, la reapropiación de los espacios físicos y simbólicos, la investigación artística traspasando los límites disciplinares de la historia y sus documentos, incorporándose al ámbito del conocimiento desde una postura transepistemológica que no busca (ya) la vanguardia sino la diversidad y la tolerancia. Parece que la práctica artística ha venido prescindiendo del trabajo museográfico.

Sin embargo, el arte, ya separado de lo representacional, no producía objetos sino ideas relacionadas a partir de conceptos. Las formas cambiaron y en un cuadro podía haber más objetos que pintura, de hecho, podía no haber cuadro, o el cuadro quedaba como un marco vacío. El arte, en el rumbo del despropósito y la negación del sentido, fue generando otro tipo de piezas que ya no serían las convencionales.

Podría haberse pensado entonces que las nuevas piezas determinarían también otros modos de ser vistas y expuestas.

La idea del arte como experiencia excepcional perdura, como también perduran los modos de ver- exponer el arte en aquellos muros, sobre aquellas bases, dentro de esas paredes, entre esos muy pulcros blancos.

En su libro *Dentro del cubo blanco*, O'Doherty menciona esta permanencia del espacio tradicional en las exposiciones, incluyendo las de arte.

Refiere al museo como un espacio construido a partir de leyes tan rigurosas como las de construcción de una iglesia medieval: paredes blancas, ventanas cegadas, luz del techo.

En su análisis se refiere más a las relaciones espaciales y simbólicas, a las interacciones que se establecen en dentro del museo, y podríamos hacerlo extensivo a casi todos los espacios museísticos, desde estos cuatro temas: "Notas sobre el espacio expositivo", "La mirada del espectador", "El contexto como contenido", y "La galería como gesto".

Transforma la visión tradicional del espacio expositivo como mero contenedor que ha de ser "llenado" y observa a la exposición como una entidad integral. (O'Doherty 2011)

A partir del arte conceptual y de la reproductibilidad de la imagen, el arte deja de "estar" en el objeto y la obra tiende a la desmaterialización, lo cual, visto desde el ámbito artístico puede ser fascinante, pero visto desde la práctica museográfica plantea nuevos retos y problemáticas que será interesante analizar.

Así, el museo y el arte comparten misión, como dice Debray en el Prólogo al libro de Deloche: "...lo museal forma parte del concepto de arte, que consiste en mostrar lo sensible mediante un artefacto" (Deloche,)

Llegamos a lo intangible desde varios lados; al hablar de experiencia y de inmaterialidad estamos ante nuevos retos en la práctica museográfica actual.

Lo que ocurre entonces con la museografía del arte es que el mismo arte parece prescindir de ella, la obra ya no es estática y no se limita al formato ni al muro ni al concepto y va configurándose y descontruyéndose en su esencia inmaterial.

Ahora el museo se plantea desde lo institucional como un espacio vivo, como un centro dinámico que no se limita a conservar, exponer, investigar y estudiar a su

público sino que abre espacios físicos y simbólicos para que los visitantes generen y reflejen su propia experiencia, en la que el museo se vuelve una de las principales figuras de mediación, pues su papel esencial es poner al público en relación sensible con una cosa también sensible. (Deloche, 2002)

La museografía ordena, genera, a partir del caos visual, un orden desde la sutileza de la iluminación hasta la contundencia del mobiliario y recorrido propuesto; para otorgar orden y coherencia visual, para que sea legible sin suprimir la sensación.

Muchas veces la práctica museográfica ha tenido más que ver con políticas institucionales de identidad y prestigio (cultural) que con algún estilo particular. Durante mucho tiempo se ha creído que la mejor museografía es “la que no se ve”, aquella que no compite con la obra, sino que la deja “hablar por sí misma”; y ha perdurado esta estética plana, silenciosa, ritual y blanca que aun vemos en museos y galerías.

Diseñar museografía puede ser mucho más que orquestarlo todo a partir de una buena gestión, podría incluso dejar de someter a la obra a cánones estéticos que no corresponden a lo que la exposición expresa.

Podría pensarse en el diseño museográfico a partir de un cuadro o de la obra de Monet con la iluminación en transición; presentar un mismo objeto o colección desde diferentes modos de ver, museografías que retomen sensaciones y que muestren a los objetos en su transcurrir y no en su perdurar.

O una museografía impresionista “...porque para los impresionistas lo visible ya no se presentaba al hombre para que este lo viera...lo visible en un fluir continuo que se hace fugitivo...” (Berger 2002, 25)

Museografía cubista “...para los cubistas lo visible ya no era lo que había frente a un solo ojo, sino la totalidad de las vistas posibles desde puntos situados alrededor del objeto representado (Berger 2002, 25)

O museografía contemporánea, a partir de conceptos y no de un espacio que hay que “llenar”.

Como en otros medios, recurrir a un encuadre propuesto y no al que se ha venido utilizando siempre. Será importante ser consciente de ese encuadre, de ese concepto para diseñarlo y generar propuestas de miradas.

El arte contemporáneo lo hace; la curaduría independiente lo hace; hay en la actualidad la claridad de que, a partir de una pieza, o una colección es posible generar diferentes propuestas, distintos modos de ver, incluso sometiendo un discurso a otro que aparentemente podría resultarle ajeno; por ejemplo en una exposición en el Museo de Arte Carrillo Gil, en la que parte de su colección en exposición permanente, fue articulada con fragmentos de la obra de Aldus Huxley, *Un mundo feliz*. La propuesta es clara, el enfoque es inusual, sorprendente, y por supuesto, el visitante tiene la última palabra. Tuve oportunidad de acercarme a conocer algunas opiniones al respecto y me sorprendió encontrar que la reacción del público era un tanto de incomodidad y a la vez de curiosidad, no tanto por la osadía de la apuesta, sino porque no se había elegido a un autor mexicano: ...-y por qué no Juan Rulfo...- decían.

El artista formula siempre las preguntas fundamentales que nos planteamos todos: De dónde venimos, quiénes somos, a dónde vamos, (y yo agregaría) cómo nos vemos.

La práctica museográfica se ha transformado a partir del arte contemporáneo, su trabajo es permitir y promover que la gente logre un nivel de sensibilidad y se sienta motivada a estar en un lugar distinto a la vida cotidiana con objetos distintos como las obras de arte.

En un juego de palabras diría Groys Volverse público, que podría entenderse en dos sentidos: como la formación de públicos, o como hacerse visible, y esta práctica museográfica actual, busca modelar la mirada del espectador, esto lo dice Groys refiriéndose al diseño, pero no es distinto en lo museal. El trabajo de mediación y la formación de públicos busca que el público sea capaz de descubrir las cosas por sí mismo y, en vez de añadir, procura eliminar todo lo que distraiga. Ya decíamos aquel dicho de "la mejor museografía es la que no se ve. Y es justo aquí donde existe una disyuntiva porque la obra no es objetual, y como dice Fontcuberta, "...el museo ha quedado desprovisto de objetos ... y sin más imágenes que custodiar que las del pasado. La renovación artística y el

activismo político, el arte conceptual, cuestionaron la dimensión de la obra de arte en tanto que objeto, proponiendo...un arte de experiencias e intangibles” (Foncuberta 2016, 231)

El museo ahora ya no es colección, tampoco espacio emblemático, el museo hoy es foro, en él transcurre el arte, el público, y sus interpretaciones. El museo requiere entonces de una visibilidad también desde lo conceptual, un diseño de sí a partir de cómo quiere presentarse ante la mirada del otro. El museo actual es el ágora contemporánea de la que habla Groys. Es oportuno hablar entonces del diseño de uno mismo²³, del cómo quiere el museo presentarse ante la mirada del otro. La necesidad de confeccionar una visión de sí mismo acorde con los discursos que promueve, pero principalmente como un espacio empático, comprometido con su entorno y con sus públicos. (Groys 2014, 21)

Y en afán de revisar estas transformaciones desde visiones más realistas y actuales, vierto aquí la visión de las cuatro instancias museográficas que he propuesto para observar su práctica museográfica actual; los mismos y que se habían mencionado ya en el primer capítulo: el Museo Dolores Olmedo, el Museo de Arte Carrillo Gil, la Sala de Colecciones Universitarias del CCUT y el MUAC. Me aproximo ahora a ellos desde sus visiones.

Museo Dolores Olmedo

El Museo Dolores Olmedo no es un museo de arte contemporáneo, aunque parte de su colección sí hace referencia a una época que se confeccionaría como inicio del arte moderno en México, a pesar de ello ha sido uno de mis puntos de partida por un compromiso profesional que se gestó de manera paralela al proceso de esta investigación, y porque el Museo Dolores Olmedo ha tenido la intención de adecuar su discurso, su imagen y su relación con el público mediante algunas estrategias que le permitan mostrarse como un museo “más” contemporáneo. El análisis conceptual que esto implica es alimenticio para esta investigación y quedará documentado como proceso de investigación-producción. Cabe anticipar que la propuesta para tales efectos se ha diseñado a partir de varios de

²³ Tomo el concepto de Boris Groys de “La obligación del diseño de sí”, en *Volverse público*

los conceptos que aquí se tratan como: experiencia, inmaterialidad, imagen, inmersión.

El Museo Dolores Olmedo es un recinto cultural y un museo-colección. También es la casa de la señora Dolores Olmedo, rodeada por un extraordinario jardín habitado por xoloescuincles y pavorreales. Un recinto en el que se preservan y promueven tradiciones, y un museo que presenta exposiciones temporales con curadurías novedosas, todo a la vez.

Al ser un recinto cultural, está siempre atento en las relaciones que establece con su entorno, es decir, con Xochimilco y sus pueblos y barrios, con su gente y sus costumbres; esto lo hace apreciable y cómodo para sus visitantes.

Custodia y resguarda su colección de pintura de artistas relevantes en la historia de la plástica mexicana, como Diego Rivera, Frida Kahlo, Angelina Beloff, Pablo O'Higgins; resguarda también varias otras, como muebles, marfil, piezas prehispánicas, artesanías mexicanas.

Y ahora, se ha planteado la posibilidad de crear para el museo una sala introductoria mediante la cual el museo podrá presentarse desde su versatilidad y los múltiples aspectos visuales que le identifican, esto aunado a recursos tecnológicos, en un breve espacio interactivo. El proyecto, dicha sala se conforma con animaciones digitales y experimentales.

La visión de la Sala de Colecciones Universitarias, CCUT

La Sala de Colecciones Universitarias, del Centro Cultural Universitario Tlatelolco, tras haber acogido a la colección Blaisten²⁴, se ha convertido en un espacio museográfico propositivo y experimental. Es la propuesta de Campus expandido, proveniente del MUAC, como un espacio experimental, un laboratorio para Estudios Curatoriales.²⁵ Los discursos que ahí se presentan son resultado del trabajo proyectual que se sustenta desde la propuesta curatorial, los procesos que le llevan a conformarse como un proyecto integral, y una visión crítica del tema que se vaya a tratar.

Con esta propuesta expositiva sin precedente, la Sala de Colecciones Universitarias presentó *Museo expuesto*. Una propuesta curatorial en la que se ha revisado y puesto a la vista el trabajo museográfico, convirtiendo a la sala en un laboratorio de observación, conocimiento y análisis, en el que ha sido expuesto el proceso del quehacer expositivo. Un novedoso y propositivo modo de ver la exposición desde sí misma, creando ejes temáticos que atienden y hacen visibles las etapas del trabajo expositivo en una especie de efecto Droste conceptual.²⁶

“Museo Expuesto surge como una mirada a los procesos íntimos de un museo para montar una exhibición y, al mismo tiempo, busca ser el espacio didáctico para que el público adquiriera conocimientos y disfrute...”

James Oles

En ese tiempo tuvimos oportunidad de entrevistar a James Oles, curador de Museo expuesto, y el siguiente texto es parte de lo que comentó con nuestro equipo del Diplomado en Museos y Exposiciones, de la Facultad de Artes y Diseño:

²⁴ Durante cinco años la colección Blaisten estuvo en el Centro Cultural Universitario Tlatelolco mediante un convenio en el que se formó el Museo Colección Blaisten. Tras haberse retirado la colección en 2012, el espacio correspondiente se planteó como la Sala de Colecciones Universitarias.

²⁵ Estudios curatoriales es una de las más recientes orientaciones de la Maestría en Historia que ofrece la Facultad de Filosofía y Letras, junto con el Instituto de Investigaciones Estéticas y el MUAC, UNAM.

²⁶ El efecto Droste se refiere a la imagen recursiva puesta al infinito. Una repetición que crea un bucle visual

Museo Expuesto es un centro de aprendizaje hecho por alumnos de la Maestría en Historia del Arte, en donde realizan estudios de las colecciones y definen la museografía.

La sala es una propuesta didáctica que busca enseñar a ver otras exposiciones y crear en el visitante una experiencia diferente de relación y comunicación con el museo y el discurso museográfico; al mismo tiempo busca ser un espacio al servicio de las colecciones de la UNAM.

La propuesta curatorial estuvo constituida por conceptos como:

Introducción, Embalaje, Conservación, Cubo blanco, Cédula, Historia, Inventario, Iluminación, Investigación, Artista.

A través de ello se mostraba al público el otro lado del museo, lo que poco se conoce de él y cómo se realiza todo el proceso museográfico; esto para lograr una memoria histórica del acervo artístico, científico, académico, bibliográfico de la UNAM.

Se mostró una gran parte de las colecciones universitarias y algunas piezas de una colección privada y piezas de arte contemporáneo de los 60`s y 70`s, además de los artistas que contribuyeron a la construcción y solidificación de Ciudad Universitaria..."²⁷

No ha de ser novedad que los objetos artísticos que aquí se presentaron fungan como actores de la puesta en escena, lo que sí es nuevo es que el discurso vuelva la mirada sobre sí mismo. El proyecto expositivo reflexionando acerca de sí mismo. La práctica museográfica se conjuga para mostrarse como pieza en la cual los objetos artísticos son su complemento.

Esta variación del discurso y de las prácticas permite ver algo que, desde mi punto de vista, provoca un entusiasmo académico, y es que en el arte y en el diseño el quehacer y la significación le ha dado al fin relevancia los proyectos y a los procesos, no sólo al producto. Este es un cambio de paradigma que además se hace extensivo al trabajo expositivo, o como digo yo, a la práctica museográfica actual.

²⁷ Esta entrevista fue realizada por alumnos del Diplomado con Opción a titulación Museos y Exposiciones en 2015 como parte del proyecto museográfico que sustentaron para la acreditación del diplomado y la opción a titulación de Licenciatura, y quedó registrado en la memoria gráfica correspondiente: Instalando Experiencias, 2015.

Dentro de Museo Expuesto hubo una sección dedicada al *Cubo blanco*, que en sí mismo era espacio y discurso, expresión integral y reflexiva acerca de las características convencionales en los espacios museográficos del arte.

Cubo blanco viene siendo un diseño aséptico del espacio, casi como un no diseño en donde la asepsia visual será propositiva para un pulcrísimo espacio que no distraiga, mucho menos compita con la obra.



Cubo blanco, una de las salas de *Museo expuesto*, en el CCUT

Aquí la transcripción de la cédula:

“A lo largo de museo Expuesto, como en muchas exposiciones, el arte convive con el “no-arte”: las cédulas, el color de las paredes, las vitrinas con documentos, los fotomurales, los sistemas eléctricos y de aire acondicionado, e incluso las ventanas que enmarcan vistas a la Plaza de las Tres Culturas. El “no-arte” proporciona información acerca de los objetos mudos que se presentan y nos recuerda que estamos en un espacio determinado con una historia particular. Sin embargo, todo este “no-arte” crea ruido visual que inevitablemente afecta la experiencia de ver el arte mismo.

En la década de 1920, en los museos y galerías de arte se desarrolló un estilo de presentación en principio más puro y más limpio, que llegó a conocerse como el “cubo blanco”. Las paredes están pintadas de blanco, la iluminación es brillante y uniforme, y el “no-arte” se mantiene al mínimo, si no es que se elimina completamente. El cubo blanco,

silencioso y estéril, parece neutro y vacío, un espacio en el que nada interfiere con el hecho de que se esté contemplando “arte”. Pero el cubo blanco no es neutral: es una construcción teatral que insiste en que el arte es algo especial, alejado de la realidad, incluso sagrado.

Muchos artistas modernos adoptaron el cubo blanco justamente por estas razones, y crearon obras “sagradas” concebidas para ser vistas en las paredes blancas más que en espacios domésticos. El “cubo blanco” al que estás a punto de entrar presenta obra del pintor vanguardista Carlos Mérida. Aquí, para animar a mirar en vez de leer, además de reducir el poder del curador, la información contextual se mantiene fuera de la pared, Los otros apartados de Museo Expuesto, por supuesto, desafían directamente la inevitabilidad o la supremacía de un único tipo de presentación.”

La visión del Museo Universitario de Arte Contemporáneo

La práctica museográfica actual pareciera ser antagónica al trabajo curatorial, se prescinde de los órdenes convencionales, aunque en la práctica aún se discurre por el espacio expositivo, en un orden que obedece más a lo conceptual que a lo material. Este orden conceptual en el que se presenta una obra intangible ha resultado en abstracciones y soluciones museográficas tan distintas.

Lo que alguna vez fue el orden, la clasificación y distribución, aunado a los sistemas de sujeción y apoyos museográficos, se disuelve en una especie de museografía líquida. Así como el arte, la práctica museográfica actual se ha vuelto un conjunto de experiencias y recursos intangibles

La curaduría contemporánea logra atender y proponer desde lo conceptual el contenido, el discurso, la puesta a la vista, sin embargo, en los museos de arte contemporáneo sigue presente la necesidad de que esta puesta a la vista se inserte en el espacio y, ante esa necesidad, lo conceptual no alcanza para resolver necesidades técnicas y prácticas.

Es en estos lindes en los que veo la importancia de hablar de una práctica museográfica actual que trabaja con lo efímero, lo inmaterial y lo intangible, pero no por ello deja de ser expuesta.

Con motivo de la exposición axiomas para la acción, se organizó una plática ofrecida por Cuauhtémoc Medina y Carlos Amoraes en la Facultad de Artes y Diseño. Tuve oportunidad entonces de hablar de museografía con Cuauhtémoc y de mostrar ahora aquí parte de lo que comentó al respecto y en este contexto:

... la palabra museografía es un concepto que debemos a George Henri Riviere. En los años 40 y 50 se plantea, muy al estilo del pensamiento francés, una división de trabajo jerárquico: museología y museografía. El pensamiento teórico del museo, y la ciencia aplicada... de la producción de exposiciones.

Esa división de trabajo, que era modelo de profesionalización, contemplaba la idea de que había una serie de autores ...que encontraban a un especialista técnico intelectual que recibía el caos informativo y lo llevaba a cabo en un área normada, en una producción con ciertas reglas transformables, pero más o menos claras. Objetos discretos con una información discreta en una procreación que siempre se dirigía...a la noción de alimentar al pueblo... en la lógica institucional francesa.

Uno de los efectos de la teoría de Riviere fue convencer a la UNESCO en 1965, en el Congreso de Pátzcuaro, de la constitución de escuelas de museología y museografía alrededor del mundo, y una de ellas es la que emerge en Churubusco...²⁸ hace que ese modelo francés prolifere y en México tiene una de sus capitales de proliferación.

Los que aprendimos en la práctica a acompañar prácticas de arte contemporáneo asumimos un neologismo latino...y se saltaba esas divisiones del trabajo, ...una función que no tiene una técnica ...sino que suma técnicas de distintos tipos para acompañar una práctica que es cambiante ... la curaduría tiene que ver con esos momentos en que la naturaleza histórica artística se transforma porque entra en crisis y la institución tiene que transformarse en forma relativa, incluso en relación con la geopolítica y la prominencia de los grupos del arte contemporáneo.

...yo no concibo una forma en que la gente hace curaduría, lo que veo es que hay una serie de adaptaciones político prácticas intelectuales y que una de las especificidades es que es un arte particular (que) se trabaja de acuerdo a la necesidad o la posibilidad de una situación institucional o económica artística...

En ese sentido la palabra museografía no tiene ninguna cabida en mi trabajo, es un referente de un proyecto histórico que he combatido en la práctica todos los días.

Hay colegas míos en el propio museo que necesitan un museógrafo, literalmente se contrata a un diseñador de exhibiciones que traduce lo que ellos quieren hacer a ese campo visual. Trabajamos con un campo de producción que es diseño de exhibiciones, pero yo no estoy trabajando con esa mediación, depende de esa

²⁸ Se refiere a la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía ENCRYM-INAH.

relación amateur, una práctica artística que ya tiene las condiciones de su presentación en sus contenidos.

...lo que hago...es plantear al artista tensiones de posibilidades; algunas nada más por poner las cosas en un límite...en cualquier enfrentamiento visual es útil.

No dejo de ver la paradoja en estas interpretaciones y sostengo que la curaduría se apoya y requiere de una producción museográfica actual que realice y haga visibles las tensiones y los límites en un espacio que preexiste a cualquiera de los conceptos y visiones. El modo de exponerlos sigue siendo inherente al espacio, sólo que ahora no a partir de la obra sino del espacio expositivo.

La visión del Museo de Arte Carrillo Gil

He procurado contrastar estas visiones también con la del Museo Carrillo Gil que, como había dicho en el capítulo anterior, enfrenta y asume el reto que le implica su vocación de arte contemporáneo.

El Museo Carrillo Gil, a mi modo de ver mantiene esta tensión entre su colección permanente, a partir de la cual construye propuestas curatoriales alternas, y a la vez propone y promueve la práctica artística contemporánea.²⁹

Su espacio físico resulta ser una parte esencial en estas tensiones y en los modos de exponer. En afán de profundizar en el tema, tuve oportunidad de entrevistar a Carlos Palacios, Curador del Museo Carrillo Gil:

Podríamos hablar de una influencia de los lenguajes artísticos contemporáneos en la práctica museográfica actual

... el diseño museográfico no es otra cosa que las herramientas que hacen posible la visibilización de la práctica artística contemporánea. Lo que complementa el trabajo del diseñador de exposiciones va a ser la naturaleza de la obra. El peso que tiene la propuesta artística en relación a su diseño es fundamental. Desde la negación absoluta del espacio como un espacio que tenga su propia expresividad, es decir, la valorización del cubo blanco como espacio primordial para la exhibición de arte contemporáneo...es el espacio de la neutralidad, de la asepsia visual, el espacio más "clínico", que permitiría que la obra protagonice y capitalice de manera absoluta la comprensión y la visibilidad de ese objeto artístico, de ese objeto visual, de esa máquina retórica que es la obra de arte en un espacio absolutamente neutro.

²⁹ con el apoyo financiero de programas como el FONCA y Fundación Bancomer

Sin embargo, efectivamente las obras de arte y los diseñadores de exposiciones tienen esta relación de amor y odio en el sentido de que quizás el diseñador...es también protagonista. Eso ha sido una discusión interesante que finalmente creo que ha ganado el artista y su discurso; creo que si hay algo que se cumple con el diseño de exposición es aquel axioma de “menos es más”. Si hay algo que funciona es reducir las posibilidades expresivas de la arquitectura del museo para exhibir la obra de arte.

...donde queda la (museografía) es en la posibilidad de que la obra gane mayor visibilidad, reduciendo, en la medida de lo posible, cualquier tipo de comparsa, de catálogo, de intervenciones visuales en el espacio.

...en el fondo lo que sucede es que ese espacio no es tan neutro como nosotros lo podemos pensar. Los espacios están dentro de espacios, las arquitecturas de exposiciones están dentro de otras arquitecturas, las arquitecturas del museo, los museos tienen una historia, una narrativa que opera desde la tradición moderna o contemporánea ...de tal manera que el cubo blanco, donde aparentemente su rol no es protagonista, en el fondo está envuelto en un paquete donde si hay muchísimas formas protagonistas del discurso visual.

...Yo siempre digo que efectivamente la museografía o el diseño de exposiciones es la capacidad que tiene el curador de hacer visible un discurso que opera y que funciona desde la materialidad física del espacio. El mejor traductor de las ideas de un curador sería un museógrafo.

...como decía aquella famosa exposición, son “actitudes que devienen en forma”³⁰, y no hacen otra cosa que exponer efectivamente en el espacio consagratorio de las salas de exposiciones, una forma del discurso...Yo creo que el curador es un mediador y por lo tanto lo que logra es que esa actitud, ese discurso del artista que deviene en forma, llegue a una mayor cantidad de espectadores y eso funciona de acuerdo a la negociación con el espacio.

La puesta en tensión entre la obra, el discurso y el espacio parece ser una constante en los casos que he revisado. Una relación conceptual e intangible en la que se construye la propuesta y luego se visibiliza, se monta, como solía decirse en términos museográficos.

³⁰ Se refiere a la exposición *When Attitudes Become Form*, de Harald Szeemnn, realizada en 1969 en la Kunsthalle de Berna

ESPACIOS Y VISIONES DE LAS ARTES VISUALES

Sala 3. Las artes visuales y la práctica museográfica actual



Instalación en la exposición Axiomas para la acción, de Carlos Amorales en el MUAC, 2017.

*El pasado no es estático,
sino que está siendo interpretado desde el presente.*

Aby Warburg

En el capítulo anterior comentaba acerca de las transformaciones que han generado los lenguajes del arte contemporáneo en los modos de ver el arte; desde la inmaterialidad, ahora el museo ya no confecciona discursos a partir del orden de sus colecciones sino crea ambientes y espacios en los que el público construya su propia experiencia.

Varias exposiciones se transitan sin que haya estaciones de contemplación sino aparatos de estadía, de permanencia, de intriga, de interacción activa y no pasiva.

Comentaré brevemente tres exposiciones, una en cada museo de los que son referencia en este trabajo. En ellas quisiera hacer notar la inmaterialidad, la atemporalidad y la construcción del orden y el espacio museográfico según las características discursivas de las piezas y del conjunto de ellas, así como la transformación en los modos de ver-exponer el arte contemporáneo.

Instalando experiencias. Sala de Colecciones Universitarias

Es un proyecto expositivo generado en el Diplomado de curaduría y Museografía, y propuesto para la Sala de Colecciones Universitarias en el Centro Cultural Universitario Tlatelolco.

Antes de comentar el proyecto he de hablar con mayor amplitud del Diplomado en cuestión; un diplomado que se abrió en 2007 y hasta 2017 se ha impartido de manera ininterrumpida a través de la Dirección de Educación Continua de la Facultad de Artes y Diseño, UNAM. En modalidad presencial y con opción a titulación de licenciatura han egresado más de veinte generaciones y en su trabajo se han generado diferentes proyectos museográficos. Uno de ellos es el que comentaré a continuación.

Instalando experiencias tomó como antecedente la exposición *Museo expuesto*, que se presentó en octubre de 2013 en la Sala de Colecciones Universitarias como un espacio experimental en el que los “agentes” de la exposición (espacio, mobiliario, cédulas, obras, materiales de apoyo, etc.) transformaron su rol tradicional. Y es que la

exposición, como ya se ha comentado en los capítulos anteriores, se enfocaba en lo proyectual y lo procesual, en donde la obra no era protagonista sino referente de los procesos de conservación, dictamen, empaque, embalaje, traslado, montaje, etc. El mobiliario dejaba ver sus estructuras internas, y los plafones se retiraban dejando a la vista las instalaciones eléctricas y de aire acondicionado

También como “espacio experimental” se propuso *Instalando experiencias* a Julio García Murillo, curador de la Sala de Colecciones Universitarias del CCUT.

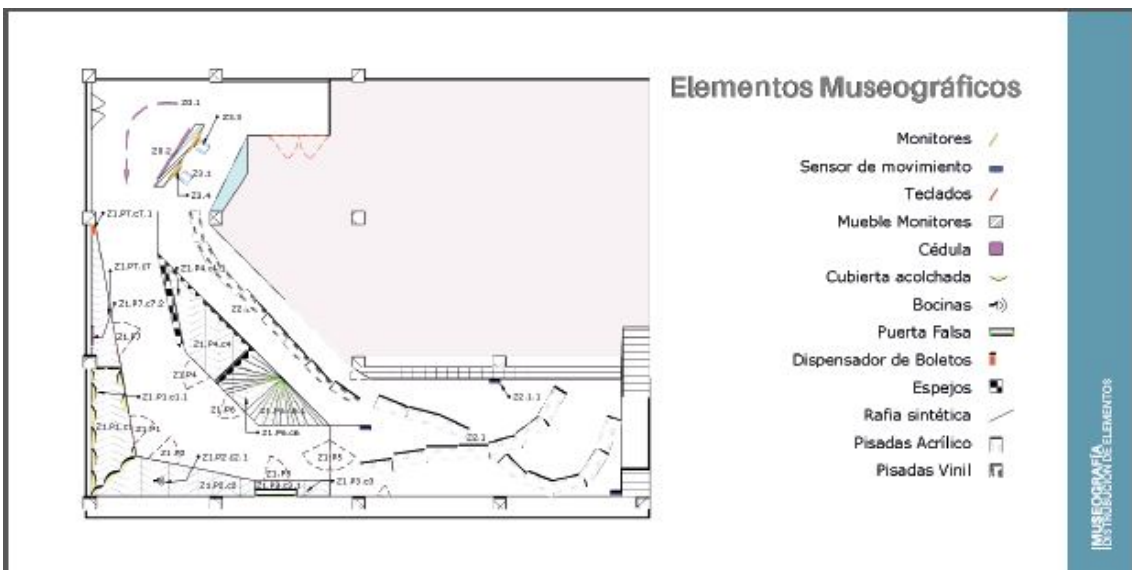
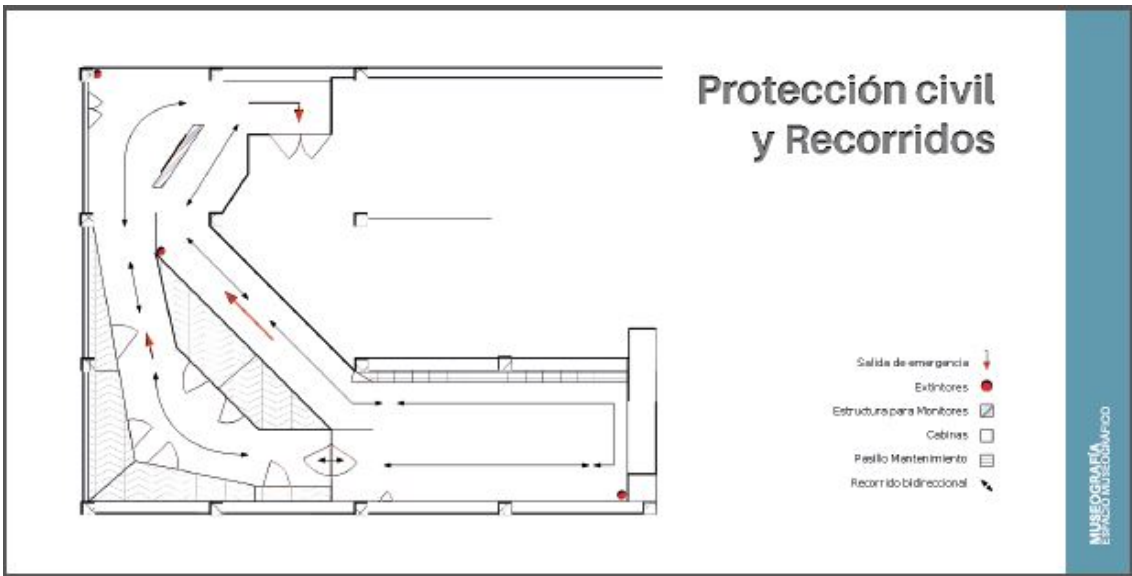
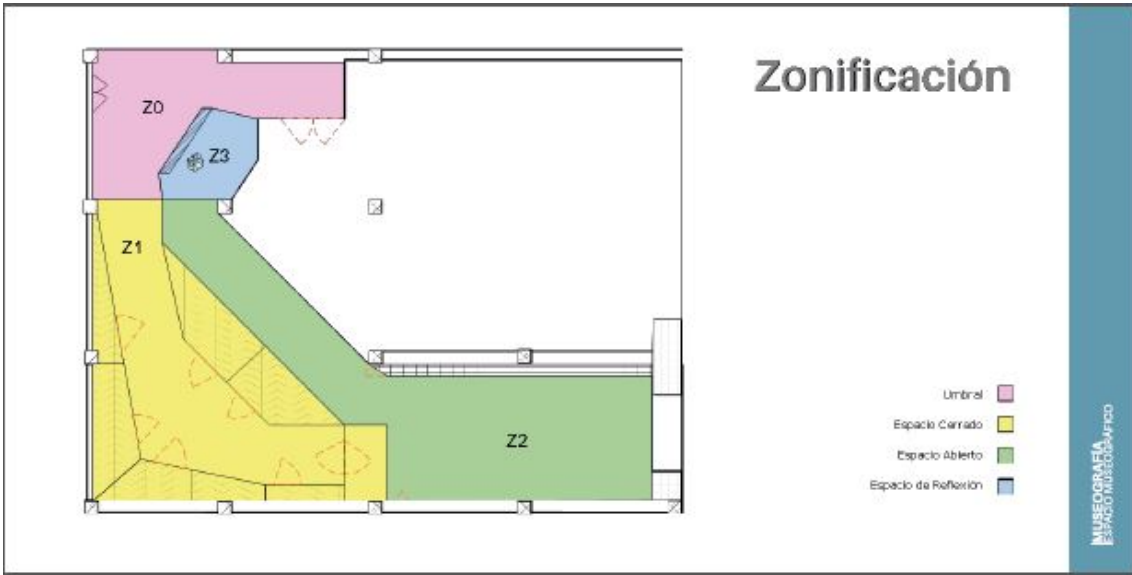
El proyecto reflexiona acerca de las relaciones que se dan entre la obra, el espacio y la experiencia del público. Se retoma en él la idea de la exposición centrada en la experiencia y no en el objeto.

La exposición presentaría espacios diseñados como salas de inmersión³¹ en las que el visitante podría relacionarse con la puesta en escena de conceptos abstractos como oscuridad, espacio, luz a través de los cuales el público podría transitar y reconocer elementos propios de la práctica museográfica actual desde lo proyectual y lo procesual.

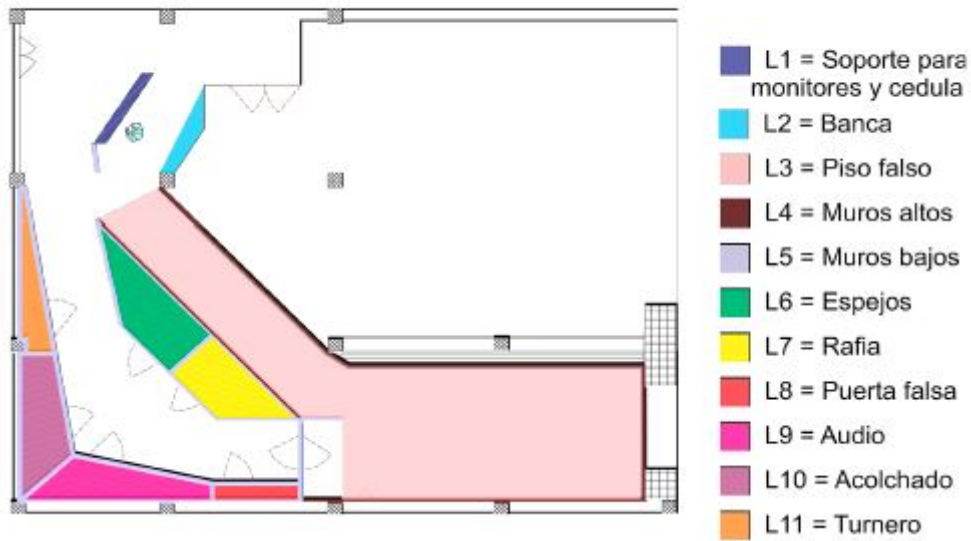
He de aclarar que esta propuesta no se ha realizado ya que no cuenta con un amparo presupuestal por ser un trabajo académico de titulación, sin embargo, ha recibido la asesoría directa y la evaluación de Julio García Murillo. En un acto académico realizado en la Facultad de Artes y Diseño, junto con autoridades de ambas instancias universitarias.



³¹ Sala de inmersión en este caso no se refiere a experiencias inmersivas digitales sino a una sala de mediación de la acción educativa entre el visitante y el museo.



Manual de montaje



POSTAL

Impresión digital en cartulina sulfatada de 200 gr laminada frente y vuelta de 15x10 cm.

PENDÓN

Impresión sobre lona a 720 dpi de 3x5 m.



DISEÑO DE CÉDULA

Sala de mediación

600 pt
Aileron Light

600 pt
Aileron Bold

Se ha denominado a este espacio Sala de Mediación con la finalidad de mediar la acción educativa entre el visitante y el museo. Instalando Experiencias es una propuesta que busca que el visitante experimente la interacción con el espacio y los recursos museográficos.

120 pt
Aileron Bold

120 pt
Aileron Regular

El proyecto integral se puede visitar en

<https://www.dropbox.com/s/9spz4yt75g6svd1/INSTALANDO%20EXPERIENCIAS%20Proyecto%20Ejecutivo%202015.pdf?dl=0>

Cartografías líquidas. Museo de Arte Carrillo Gil

Zygmunt Bauman, su obra y sus postulados fueron conceptos detonantes de las piezas de *Cartografías líquidas*. Comunicación y redes, archivo e historia, economía, frontera y límites, hábitat, fueron los ejes temáticos que la definieron, por supuesto en torno a su obra y el concepto de modernidad líquida.

En *Cartografías líquidas* se mostraban realidades y relaciones entre México y España en una construcción curatorial de Blanca de la Torre, Carlos Palacios y Paula Duarte

“se propone crear a partir de cartografiar, diseñar un mapa que muestra las relaciones que no están definidas desde la historia. Lo líquido rebasa traspasa cualquier escenario cultural, cualquier relato. Lo que esta exposición hace es pensar ciertos temas de la modernidad desde la contemporaneidad...El lugar,

es decir el espacio museográfico también se relacionó con lo cartográfico, donde se pueden establecer nexos y relaciones para aprehender las experiencias del arte contemporáneo”. Carlos palacios

El museo, en un orden distinto al tradicional asume retos técnicos y conceptuales de temas que no solían serle propios del museo, y de piezas que no se atienen al espacio museográfico convencional.

Un colibrí clavando su fino pico en la pared, la pared de la sala de arte contemporáneo, de donde brota un símil de líquido negro, todo en conjunto sobre el blanco inmaculado de gran mampara que le fue asignada.

Una franja de pasto natural que adecuada a los estándares museológicos de conservación, atraviesa la sala y requiere una línea de agua representando el tema a tratar en la instalación original.

“Estamos siempre ante un reto formal del espacio, ...el visitante debe llevarse una pregunta, una sensación y algo aprendido... ese es el objetivo de mi propuesta museográfica...relativamente sencilla cuando tenemos una exposición de pinturas, dibujos, fotografías...(pero) se complica un poco en el momento que queremos enfrentar a nuestros visitantes a las piezas abstractas...Se vuelve más desafiante cuando se trata de obras contemporáneas conceptuales...y aún más complejo cuando la muestra se compone del trabajo de artistas de mediana trayectoria...” García, 2018³²

Carlos Amorles: Axiomas para la acción. MUAC

La exposición Axiomas para la acción resulta una oportunidad para señalar otras formas de transcurrir y discurrir en el espacio museográfico. En ella encuentro otros modos de exponer en los que la intangibilidad, la instalación, la intervención y la inmersión se conjugan en algo que me permitiré nombrar

³² García, Gustavo, “Los desafíos y logros de la exposición *Cartografías líquidas*”, en *Revista Códice. Boletín científico y cultural del Museo Universitario de Antioquía*, año 17, N° 32, diciembre de 2017: 50-63.

como museografía líquida (aludiendo por supuesto a Bahuman) o una anti museografía.

*“Carlos Amorales: Axiomas para la acción (1996-2018) es una revisión de veintidós años de carrera de Carlos Amorales...propuesta como una exhibición que hace énfasis en los aspectos conceptuales de su trabajo... Su núcleo es un texto teórico del artista, titulado *Axiomas para la acción*, que define los ejes que han venido constituyendo su obra como una investigación orgánica, a pesar de su expresión multiforme.*

La muestra está concebida como un guion y una lista de obra que cada institución y curador...podrá...ejecutar de modo variable... En ese sentido, cada muestra será una interpretación de la matriz del trabajo de Amorales...

El proyecto se aleja de la idea de una retrospectiva convencional, ... evidentemente contraria al universo de posibilidades que esa identidad fabricada ha llegado a contener, ...cronología es con frecuencia irrelevante para un mapa conceptual que se relaciona en saltos y ecos a lo largo del tiempo. Con ello en mente, una muestra que aluda a la lógica del trabajo que Amorales representa debe ser también un mapa cambiante, un juego de máscaras, una corriente de ideas y acciones...”

En una serie de paradojas que observo desde la práctica museográfica actual, la exposición de Carlos Amorales se despliega en el espacio fuera de los órdenes convencionales: Aunque se revisan 22 años de su trabajo, no es una retrospectiva convencional, no es cronológica, no se determina el orden espacial ni la forma del recorrido de manera lineal; en todo caso está planteada como un mapa conceptual en el que se relacionan los núcleos, pero no determinan un orden específico de lectura. Su discurso se vuelve sobre sí mismo, en una especie de bucle conceptual que se proyecta en su espacio. La obra prescinde entonces de lo museográfico, pero aun así se proyecta en el espacio propuesto y ha de ser tangible, visible, transitable. Es a esto a lo que me refiero al hablar de la práctica museográfica actual. La obra, o la pieza artística dentro del museo, se adapta mediante un ejercicio primero conceptual, luego práctico, al espacio expositivo mediante recursos que a su vez procuran y/o resultan ser expresivos.

Comenta Carlos Amoraes:

“...me gusta mucho la exposición porque por un lado sí es un museo, y por otro es un espacio completamente artificial, está todo construido... me gusta que esa artificialidad se sienta como una naturalidad...”

Yo como artista siento la responsabilidad del espacio, siento que la experiencia museal o museográfica es muy importante porque finalmente si siente el espectador, y a mí me interesaba estructurarlo no por una cuestión mental sino por las emociones que pudiera ir sintiendo a lo largo de la exposición, entonces desde ver algo inmenso como las mariposas, que se siente como una cosa gigante, a tener que leer un texto que es una letrita... ahí ya hay una experiencia de cómo se va el ojo de lo grande a lo pequeño...

Para mí la entrada es sumamente importante, entrar y sentir que es una exposición pequeña, de cuartitos con mínimo tres opciones de recorrido y ahí el público ya está tomando sus propias decisiones, para mí eso es una manera de dar al público... Busco el significado, pero me parece interesante no tener que imponerlo. Carlos Amoraes ³³



Axiomas para la Acción, Carlos Amoraes, MUCA. Curador: Cuauhtémoc Medina

³³ Tomado de la Plática con Carlos Amoraes y Cuauhtémoc Medina en el Auditorio Francisco Goitia de la Facultad de Artes y Diseño, UNAM, 24 de abril, 2018.

Investigación- Producción

Pensar y hacer podría ser la base para investigar y producir. Investigación-producción ha sido una de las más recientes tendencias académicas en el campo del arte y el diseño. Ha de formularse como estrategia porque la investigación es proceso y la producción también.

La investigación- producción es propia de campos como el arte y el diseño. En ellos los lenguajes, proyectos y procesos implican el planteamiento, la argumentación, la interpretación, el diseño y la producción de sus materiales. Estos procesos son muy similares en el trabajo curatorial y museográfico.

La museografía como disciplina y como concepto se ha transformado a partir de aquellos replanteamientos que han ocurrido en el museo, también a partir de cómo se conciben las exposiciones y cómo se definen desde sus tipologías.³⁴

Y aun cuando tiende a ser limitado, el concepto sigue refiriéndose a una serie de actividades que innegablemente continúan siendo parte del diseño de una exposición, como el planteamiento, la conceptualización, el reconocimiento del espacio (físico, institucional, simbólico), la distribución (de objetos y materiales de apoyo), la producción (de mobiliario, de materiales de apoyo, sistemas de sujeción, iluminación), el montaje, y la integración con la propuesta visual.

Con este afán de observar la práctica museográfica actual, acudo al hecho y describo aquí algunos casos que se han planteado y realizado durante esta investigación a propósito de los modos de exponer, de los lenguajes artísticos, y de la práctica museográfica actual.

³⁴ Si se desea ampliar el tema de tipología de museos y exposiciones es práctico el libro de Rodrigo Witker, Los museos, México: CONACULTA

#Aquí acechamos

Es un proyecto que, aunque hipotético, un tanto menos improvisado. La propuesta y planeación de una exposición, que al ser hipotética se presentaría de manera virtual.

AquíAcechamos fue un ejercicio conjunto para la evaluación final de los seminarios de Arte Contemporáneo, Investigación artística, y Exposiciones y curadurías, todos ellos impartidos por el Dr. Iván Mejía en El Posgrado en Artes y Diseño de la FAD.

La propuesta conceptual se preparó a partir de dos líneas de investigación. La primera surge a partir de la revisión de las características y tendencias de la producción artística que mostró cada uno de los artistas, miembros de los seminarios mencionados, y tentativamente aspirantes a participar en la exposición que se propondría. A partir de este análisis de la obra se definieron tres temas que engloban a su vez las temáticas e intereses de los artistas participantes.

La segunda línea de investigación se estableció a partir del concepto de Acecho, tomando como referencia inmediata la práctica que se realizó en el Museo Centro de Arte Reina Sofía: *Esto no es un museo: Artefactos móviles al acecho*.

Esto no es un museo es una oportuna, interesante y refrescante propuesta de arte y entorno que ocupa el espacio público y, a la vez, el entorno del museo, con una serie de artefactos que acechan, cuestionan, suplantán, intervienen y se distinguen del museo a partir de una postura crítica de la institución como aparato legitimador de la estética tradicional. (Arnenós, Doménec, Peran, 2009)

A partir de conceptos como movilidad y espacio construye nuevas formas de relación, intervención, interacción y apropiación del dispositivo expositivo como plataforma auto gestionada e independiente.

La exposición acecharía la Galería Luis Nishizawa, como un espacio institucional por medio de un conjunto de piezas que podrían aparecer en la

explanada, y luego, de manera clandestina, introducirse momentáneamente en la galería; pero la exposición era virtual, así que la propuesta para que esto ocurriera físicamente sería a través de sellos QRL que aparecerán en los sitios en los que la obra ha sido ubicada estratégicamente.

Si este proyecto tuviera posibilidad de realizarse más ampliamente podría extenderse y asechar otros espacios expositivos y por supuesto institucionales de la UNAM

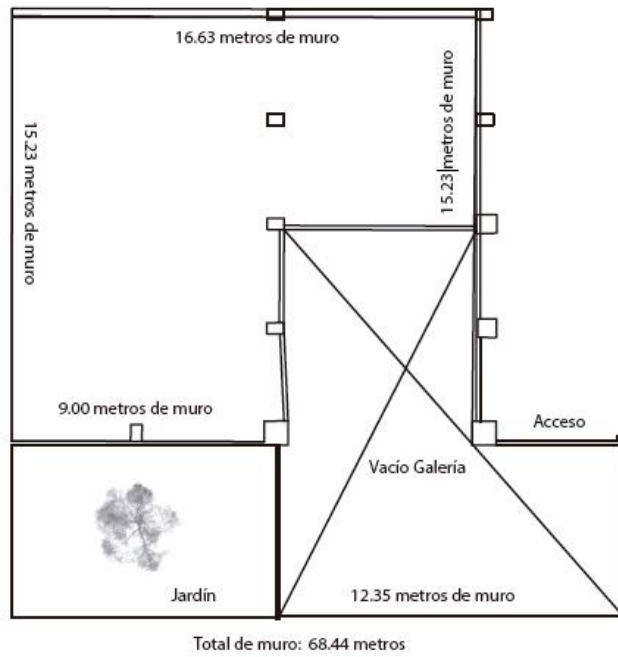
La propuesta para la exposición virtual se presentó con éxito y se puede visitar en <https://www.facebook.com/events/590312847844211/>

#AQUÍ ACECHAMOS

CUERPO ACECHO APROPIACIÓN





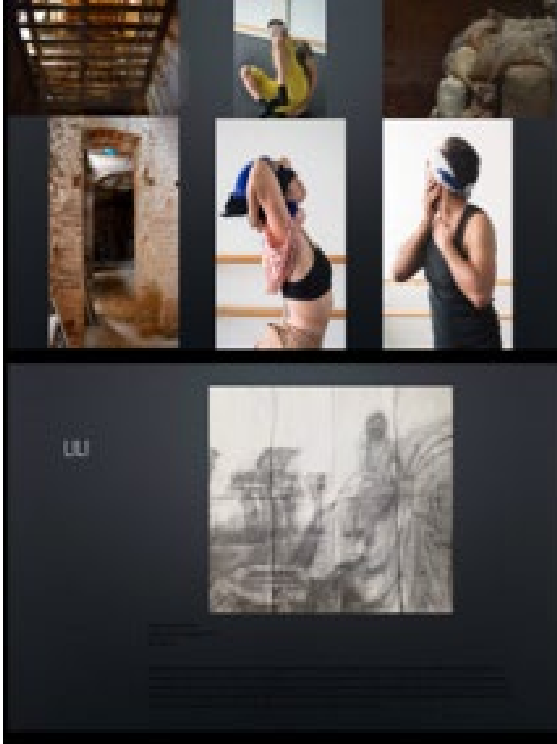


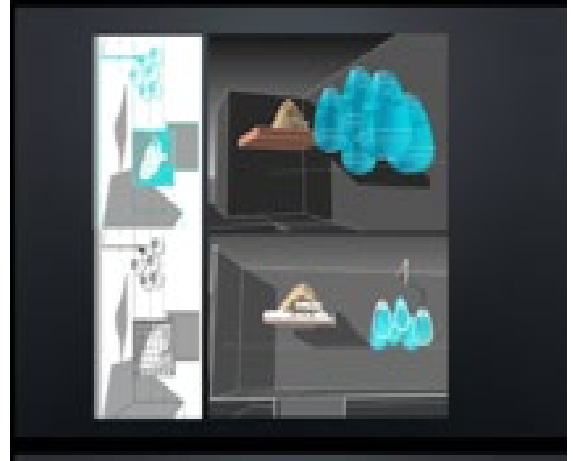
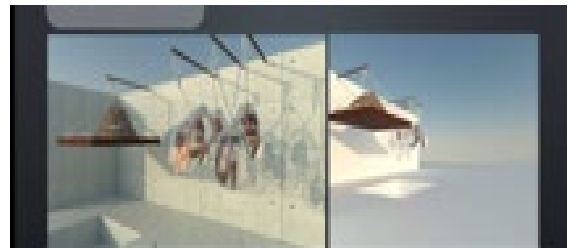
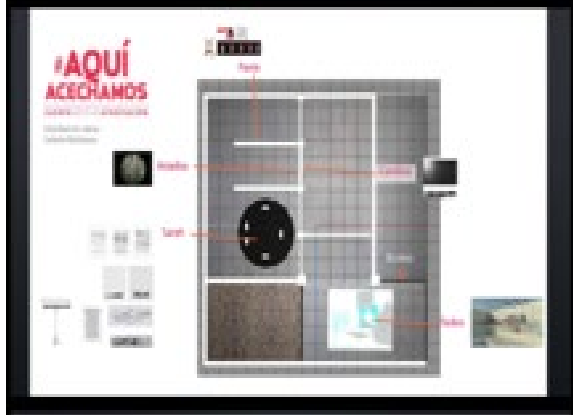
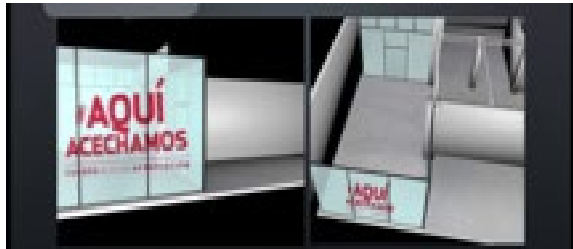
Galería Luis Nishizawa

LA OBRA

ARIADNA

CAROLINA





LA IDENTIDAD GRÁFICA

PALETA DE COLORES



PORTADA EVENTO EN FACEBOOK



POSTALES / INVITACIÓN A LA EXPOSICIÓN



2 de 9

FAD UNAM FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

#AQUÍ ACECHAMOS

CUERPO ACECHO APROPIACIÓN



MARTÍNEZ

Contacto
ariadnamartinez@gmail.com

FAD UNAM FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

FAD UNAM FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

#AQUÍ ACECHAMOS

CUERPO ACECHO APROPIACIÓN



LILISUN

Contacto
lilisun.gao@gmail.com

FAD UNAM FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

FAD UNAM FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

#AQUÍ ACECHAMOS

CUERPO ACECHO APROPIACIÓN



ROUGE

Contacto
denni_rouge_love@hotmail.com
http://dennirouge.blogspot.mx/

FAD UNAM FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

FAD UNAM FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

#AQUÍ ACECHAMOS

CUERPO ACECHO APROPIACIÓN



CORRAL

Contacto
coy_otto@hotmail.com

FAD UNAM FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO



#AQUÍ ACECHAMOS

CUERPO ACECHO APROPIACIÓN

PAOLA TAFUR

Paola Tafur Neiva, Huila, Colombia (1982) En licenciatura en Artes Visuales de la Universidad Colombiana. De 2009 a 2010 estudió la especialidad Tecnología para la Producción Pictórica en la Universidad Nacional de las Artes (Buenos Aires, Argentina).

Entre las exhibiciones colectivas destacadas: **Colombiano** en Centro Cultural Chacao Caracas; **Illuminaciones** Lugar a dudas Cali - Valle 2006; **VI Banco de la República de Colombia Sede Cali-Objetuales** Zona de Arteacción Quilmes/Bs As - I BIVA 2011-2012; **Museo de arte contemporáneo 14 Salón Regional de Artistas, zona Sur** Entre l de la margen (itinerante) **Museo de Arte Cor Huila (M.A.C.H.)**; **La Bienal Internacional de Arte de Cartagena de Indias** Febrero - Abril de 20 Individuales: **Residuos: Museo Popular** Ciudad Jamundi-2007; **Exequias** Galería Casas Riegr; **Museo Popular** Barrio Constitución Bs As; **Emanaciones Proartes** 2012; **Contra tiempo** Gale Bogotá 2013-2014.

Cuenta con dos publicaciones realizadas en forma que se evapora", artículo publicado en la UNAM páginas 23-24. Publicación Libro Rosy obra 1980-2015 Paola Tafur (Compiladora). Pn Universidad del Valle. ISBN 978-958-765-189-8. 2

Actualmente adelanta estudios de maestría en la Facultad de Artes y Diseño en la Universidad de México.

Vive y trabaja en Ciudad de México.

Contacto
tafurojuliano@gmail.com
arteadomcillo.mx@gmail.com
paolatafur.blogspot.com





#AQUÍ ACECHAMOS

CUERPO ACECHO APROPIACIÓN

SARAH LAMBRANHO


Sarah Lambranho



L A M B R A N H O

Contacto
<http://cargocollective.com/saralambrianho>






#AQUÍ ACECHAMOS

CUERPO ACECHO APROPIACIÓN

TADEO CERVANTES


Tadeo Cervantes, es arquitecto p Nacional Autónoma de México, egre al mérito. Filósofo por la misma in actualmente la maestría en artes vis en la Ciudad de México, Puebla y Ch del fanzine Maricarmen.

Trabaja ahora con el tema: cómo h con un cuerpo.



C E R V A N T E S

Contacto
tad.cerv.8@gmail.com



Intervención Antiguo Barrio Universitario

El Antiguo Barrio Universitario ha sido objeto de estudio a través del Diplomado de Curaduría y Museografía y se ha querido proponer como espacio expositivo. Se proponen algunos de los espacios como Corredores culturales y en dos ocasiones hemos realizado acciones de intervención que empiezan a señalar tales corredores como espacios de significación mediante nuevos lenguajes

como la intervención. La investigación inicial se sustenta mediante una Memoria Gráfica con el proyecto expositivo Barrio Universitario.

https://drive.google.com/open?id=1tjHxe_nkY_N1qsbV8HkyrA9ZE8l7hgF6

A partir de esta propuesta se han realizado ya dos intervenciones en corredores del antiguo Barrio Universitario. La primera se identificó como *Sólo dejaremos flores*

Un corredor intervenido con flores que va desde el Antiguo Colegio de San Ildefonso hasta la plaza de Santo Domingo. La intervención se propuso como un brevísimo homenaje a partir del terremoto del 19 de septiembre y señaló durante tres días dicho corredor.









La otra intervención es más reciente, también en el Antiguo Barrio Universitario, sólo que esta vez en 2018 con Cadenas.

Diez metros de cadenas de vidrio como elemento simbólico en una breve marcha de la Plaza de Santo Domingo al Antiguo Colegio de San Ildefonso.

Animación experimental para el Museo Dolores Olmedo

Propuesta de animación experimental con técnica de transiciones pictóricas, que formará parte de la Sala Introdutoria del Museo Dolores Olmedo.

Desde la animación experimental he conformado un ensayo visual a partir de distintas identidades del museo.

El guion inicial se inscribe en un proyecto más amplio que conformaría la sala introductoria del museo. Un proyecto museográfico que se gestiona desde hace varios meses con el Museo a partir de su solicitud.

La propuesta museográfica³⁵

Los proyectos museográficos siempre tienen un grado de confidencialidad, pero puedo mostrar las propuestas que se han presentado al museo y ubicar en ello la animación en cuestión.

El público del museo es variado y podría clasificarse entre turismo, vecinos, artistas y público interesado en sus exposiciones temporales. Esta variedad se relaciona con la identidad y vocación del museo, que se conforma desde varios

³⁵ El proyecto de la Sala introductoria fue redactado y presentado por *Concepto museo*, empresa independiente de diseño y producción museográfica y amablemente han permitido utilizarlo como marco teórico-técnico en este trabajo de investigación

aspectos: La casa de la Señora Dolores Olmedo, los jardines, la colección, los eventos culturales y populares, el recinto como sitio histórico, etc.

Esta variedad es su riqueza y no sería necesario enfocarla o decantarla en ningún sentido. La propuesta museográfica reúne en un dispositivo todos estos aspectos para saludar e involucrar a sus visitantes.

El dispositivo es una pequeña sala introductoria interactiva que no se determina en sus dimensiones desde el diseño sino desde las posibilidades de su propio espacio.

Esta sala introductoria contendrá un conjunto de animaciones que serán proyectadas en todos sus flancos. Una de ellas es la que incluyo como propuesta y sustento en esta investigación.

He de señalar que el proyecto museográfico y la gestión del mismo lo realiza *Concepto museo*, una empresa particular que diseña y produce dispositivos y mobiliario museográfico para distintos espacios expositivos. En *Concepto museo* he tenido oportunidad de participar como Coordinadora de Arte en distintos proyectos como *Expo Bicentenario* en Silao, Guanajuato en 2010, y *Gran Museo del Mundo Maya de Mérida* en 2012, en los que se realizaron maquetas y dioramas que involucraron ampliamente el quehacer de las artes plásticas y la comunicación visual.

La producción de estos materiales requirió de la participación de modelistas, tanto en materiales plásticos, como en 3D, pintura, diseño y trabajo fotográfico, de montaje, pátinas y acabados, texturas visuales, etc. Es decir, que tanto en la conceptualización como en la producción de los apoyos museográficos, el trabajo artístico participa.

En el proyecto de sala introductoria para el Museo Dolores Olmedo el planteamiento es el siguiente:

Museo Dolores Olmedo
Proyecto Sala Introductoria. Concepto Museo

PLAN DE TRABAJO. Concepto Museo

- 1.- Diagnóstico
- 2.- Guion Museográfico
- 3.- Propuesta Museográfica
- 4.- Desarrollo de cedularios y contenidos de apoyos museográficos
- 5.- Diseño de apoyos museográficos
- 6.- Adecuación de la sala, Elaboración de mobiliario museográfico y montaje
- 7.- Productos complementarios

Diagnóstico

Actualmente los museos son entidades en constante transformación. La exhibición de colecciones permanentes y temporales y la variedad y calidad de servicios paralelos (educativos, eventos culturales, impresos etc.) requieren permanentemente adecuaciones conforme a las demandas cada día más exigentes de sus usuarios y la popularización de los avances tecnológicos. La numerosa y variada oferta de espacios museísticos en nuestro país, impulsan nuevas necesidades en el público y nuevas tendencias en los usos y actividades que ofrecen estos espacios, sin embargo, esto no quiere decir que para mantener nuestros museos actuales y atractivos se repliquen mecánicamente soluciones desarrolladas en otros museos, nacionales o extranjeros. La clave radica en atender las particularidades de cada museo. Las colecciones que le dan origen, sus momentos históricos, sus visitantes naturales, pero también, aquellos aspectos que la retroalimentación de los visitantes ofrece y que con el tiempo se constituyen en rasgos únicos resultado de esta complicidad entre la oferta propia del museo y el gusto de su público. En el caso concreto del Museo Dolores Olmedo, la intención de elaborar un diagnóstico, radica en la necesidad de resumir de forma organizada las experiencias que en más de veinte años de funcionamiento se han acumulado en las memorias de las personas que día a día hacen posible que se abran las puertas del museo.

Como resultado de este diagnóstico consideramos los siguientes productos

- 1.- Síntesis de la vida y transformaciones del museo en estos años de actividad
- 2.- Aciertos y obstáculos en su dinámica cotidiana
- 3.- Tendencias en el gusto del público
- 4.- Oferta actual del museo
- 5.- El futuro del museo

Guion Museográfico

El Museo Dolores Olmedo es un recinto cultural, un museo-colección, y la casa de Doña Lola, todo a la vez.

Al ser un recinto cultural, está siempre atento en las relaciones que establece con su entorno y en particular con su entorno más cercano, no es posible pensar en Xochimilco sin su Museo Dolores Olmedo. Pero el Museo no es sólo

un espacio cultural, sino que custodia y resguarda la valiosísima colección de arte de artistas tan relevantes en la historia de la Plástica mexicana, como Diego Rivera, Frida Kahlo, Angelina Beloff, Pablo O'Higgins. Además de esta colección, el museo resguarda muebles, marfiles, piezas prehispánicas y artesanías mexicanas. El arte, la artesanía y las tradiciones mexicanas conforman entonces el acervo, que se muestra al público en la casa de Doña Lola, con sus jardines, pavorrales y xoloscuincles.

Por si fuera poco, el museo mira hacia lo contemporáneo y muestra en sus exposiciones temporales arte de otros tiempos, de los tiempos de Diego, de las vanguardias, de nuestros tiempos, de lo que es hoy el arte a través de su intervención en todos los espacios, en todos los ámbitos.

Toda esta compleja amalgama que conforma el museo y que le brinda tan especial singularidad, merece ser mostrada de forma organizada, clara y sintética en una sala introductoria.

El guion museográfico es pues el instrumento mediante el cual tomará su lugar la información recabada en la etapa de diagnóstico y verá su expresión en el planteamiento de contenidos temáticos de la sala, curaduría y definición de recursos museográficos.

Propuesta Museográfica

Ya se ha asignado un espacio físico para implementar la Sala Introductoria y lograr el equilibrio entre cantidad y calidad de la información, uso del espacio arquitectónico y utilización de recursos tecnológicos, es el reto a enfrentar en la propuesta museográfica.

Los recursos tecnológicos serán pues el andamiaje y vehículo principal de transmisión de la información

Por otra parte, dada la diversidad de usuarios del museo, la propuesta museográfica debe considerar, además, alternativas de recorrido de la sala a diferentes niveles de profundidad y con planteamientos alternativos diseñados para público escolar infantil, con capacidades diferentes, de la tercera edad y extranjero. De esta forma será posible desarrollar productos impresos y audiovisuales que podrán ofrecerse también en formato digital y que serán apoyos complementarios en el recorrido del museo

Desarrollo de cedularios y contenidos de apoyos museográficos

Aunque ya en el guion museográfico se establecen los contenidos generales de la información que estará a disposición en la sala, será después del desarrollo de la propuesta museográfica que se aterricen en textos concretos para cedulario, así como también, se desarrollen los contenidos de audios, videos, gráficos e interactivos

Diseño de apoyos museográficos

Muchos son los recursos tecnológicos actuales que están a nuestro alcance, sin embargo, será necesario no solo seleccionar los más estables sino también los que brinden mayor versatilidad para explotar al máximo sus recursos e

integrarlos en un concepto museográfico común que brinden una comunicación clara e intuitiva a los usuarios

Adecuación de la Sala

Será necesario implementar los cambios que se requieran para solventar las demandas técnicas e instalar el mobiliario museográfico y equipos tales como monitores, campanas de audio, proyectores e iluminación

Productos complementarios

Dado que los trabajos que se realizaran apuntan a la elaboración de materiales gráficos y audiovisuales, podemos pensar que de ellos se pueden derivar nuevos materiales útiles en el ámbito educativo del museo y como apoyo en el recorrido mismo del museo

En términos prácticos, el Plan de trabajo lo dividimos en dos momentos, el primero corresponde a un Anteproyecto y cubre las siguientes etapas:

- 1.- Diagnostico
- 2.- Guion Museográfico
- 3.- Propuesta Museográfica


El segundo momento, de realización del Proyecto propiamente y cubre las siguientes etapas:

- 4.- Desarrollo de cedularios y contenidos de apoyos museográficos
- 5.- Diseño de apoyos museográficos
- 6.- Adecuación de la sala, elaboración de mobiliario museográfico y montaje
- 7.- Productos complementarios


MUSEO DOLORES OLMEDO
SALA INTRODUCTORIA
ANTEPROYECTO

ETAPAS	Descripción	Duración
1.- Diagnóstico	1.- Síntesis de la vida y transformaciones del museo en estos años de actividad 2.- Aciertos y obstáculos en su dinámica cotidiana 3.- Tendencias en el gusto del público 4.- Oferta actual del museo 5.- El futuro del museo	3 Semanas
2.- Guion Museográfico	1.- Desarrollo temático de contenidos 2.- Cedulaario 3.- Curaduría 4.- Definición de apoyos museográficos	2 Semanas
3.- Propuesta Museográfica	1.- Concepto museográfico 1.1- Planos constructivos 1.2- Renders	2 Semanas



 Propuesta Multimedia Interactiva

MUSEO DOLORES OLMEDO Proyecto Sala Introdutoria



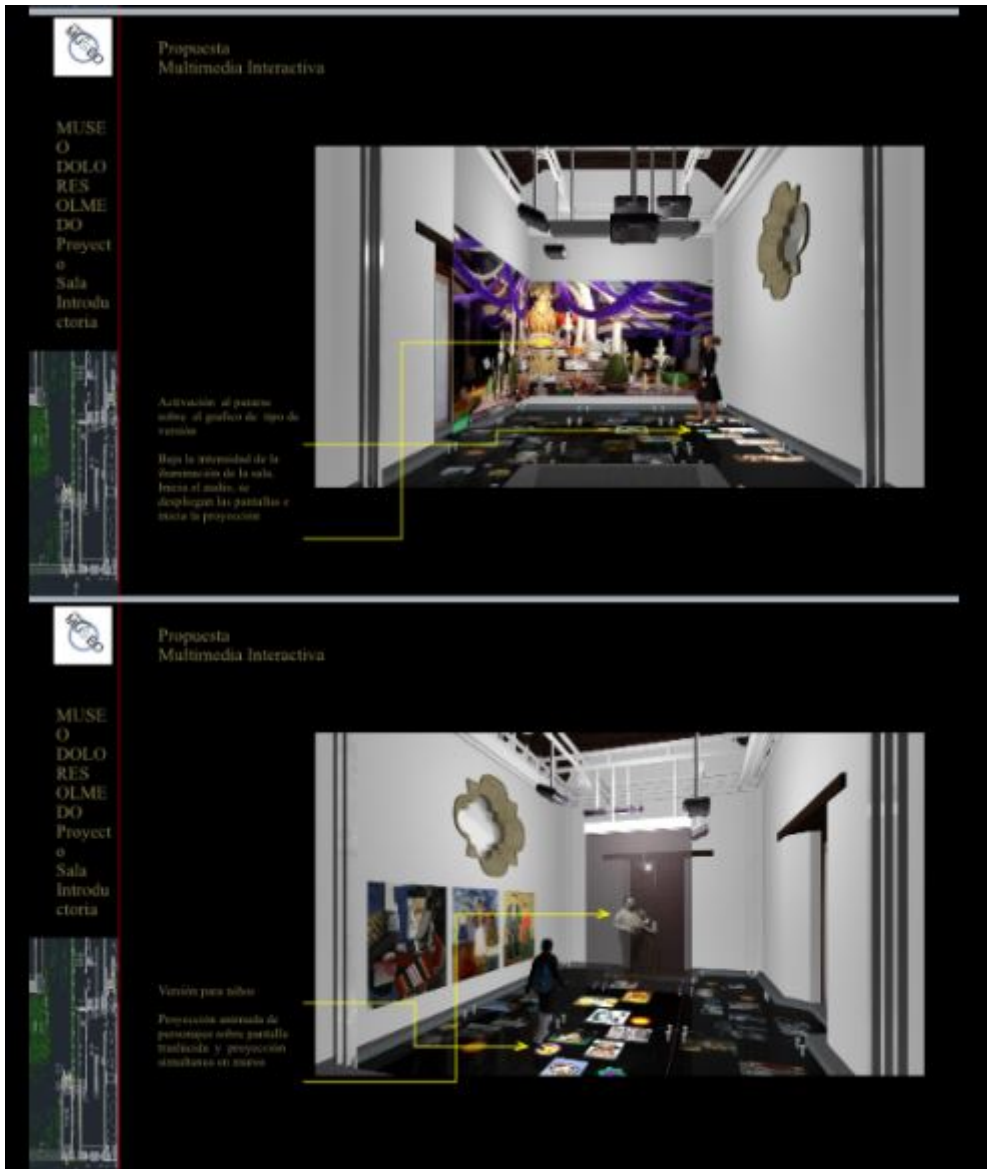
Sistema de audio
Pantallas de proyección
Proyector

 Propuesta Multimedia Interactiva

MUSEO DOLORES OLMEDO Proyecto Sala Introdutoria



Activación al pisar sobre el gráfico de tipo de vivienda.
Bajo la necesidad de la iluminación de la sala, frente al mural, se despliegan las pantallas o inicia la proyección.



La animación para el Museo Dolores Olmedo

Como ya se señaló en el proyecto museográfico, el Museo Dolores Olmedo es un recinto cultural y un museo-colección, y la casa de Doña Lola, un precioso jardín con xoloescuincles, un recinto en el que se preservan y promueven tradiciones, un museo que presenta exposiciones temporales con curadurías novedosas, todo a la vez.

Al ser un recinto cultural, está siempre atento en las relaciones que establece con su entorno, es decir, con Xochimilco y sus pueblos y barrios, con su gente y sus costumbres; esto lo hace apreciable y muy cómodo para sus visitantes.

Pero el Museo no es sólo un espacio cultural sino que custodia y resguarda la colección de obra de artistas tan relevantes en la historia de la Plástica mexicana, como Diego Rivera, Frida Kahlo, Angelina Beloff, Pablo O'Higgins

La colección fue cuidadosamente conservada por la Señora Dolores Olmedo, y posteriormente enriquecida y otorgada al pueblo de México. Ese fue el deseo de Diego, y así también el empeño incansable de Doña Lola.

Además de esta colección, el museo resguarda también varias otras: marfil, piezas prehispánicas, artesanías mexicanas, se reúnen y convierten alguna sección del museo en un rico y variado festival visual.

El arte, la artesanía y las tradiciones mexicanas conforman entonces el acervo, que se muestra al público rodeado de un ambiente familiar, en casa, en la casa de Doña Lola, con sus jardines, pavorrales y xoloscuincles.

El museo mira hacia lo contemporáneo y muestra en sus exposiciones temporales arte de otros tiempos, de los tiempos de Diego, de las vanguardias, de nuestros tiempos, de lo que es hoy el arte a través de su intervención.

Y es a través de una sala introductoria, una salita de inmersión, que el museo podrá presentarse y el visitante podrá identificar su versatilidad y los aspectos que del arte contemporáneo en sus orígenes se sucedieron en México con la obra de Diego Rivera y con los recursos tecnológicos en un muy breve espacio interactivo.

El material ya ha sido producido, aunque está en espera de ser revisado-aprobado por un comité del museo.

Ha resultado de la experimentación en el taller de animación a cargo de la Dra. Tania de León y, a la vez, se ha propuesto como recurso en el proyecto museográfico para la creación de la eventual Sala Introdutoria del museo Dolores Olmedo.

La idea original de esta animación surgió a partir del evento Transpixel, al cual tuve oportunidad de ser aceptada en 2016, y del Seminario Herramientas digitales para museos, que si bien estaría enfocado en las posibilidades de uso de la Realidad Virtual y Realidad Aumentada para la preservación del patrimonio, me permitió conjugar elementos teóricos de la imagen, los museos, la complejidad, las artes visuales, los recursos tecnológicos para la imagen, y la animación experimental, que resultó para mí un oasis académico de investigación –producción.

Lo contemporáneo entonces no estará en este caso en la vocación del museo sino en la conjunción de varios recursos que proponen al museo como imagen, como transición de imágenes que le identifican y que a la vez proponen un discurso a partir de sus identidades. Lo contemporáneo entonces desde la estrategia de animación experimental, es decir, desde lenguajes artísticos por los que ya no se discurre, sino que transcurren.

La esencia, las identidades del museo representadas en imágenes que narran la experiencia museográfica y que por supuesto podrían proponerse desde el trabajo curatorial con la intención de que los caracteres del museo se expresen.

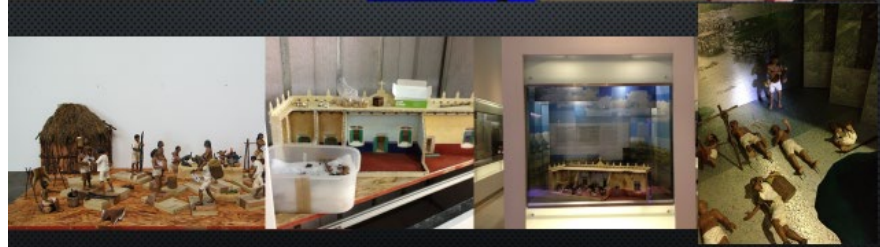
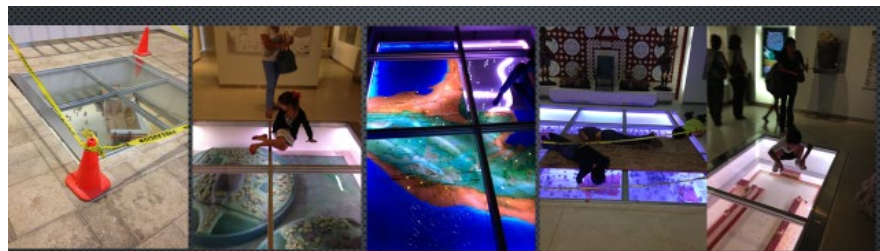
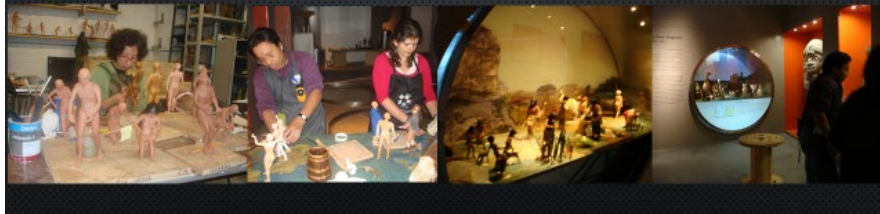
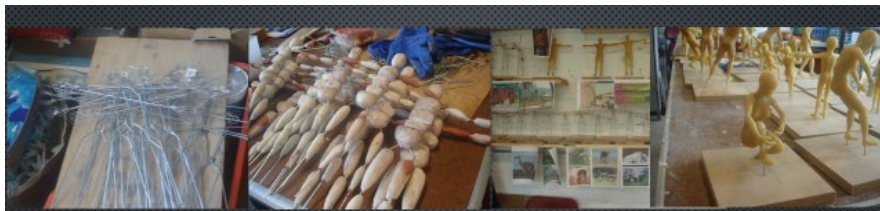
Este podía ser otro modo de ver el arte y sus espacios, el arte y sus museos.

La propuesta



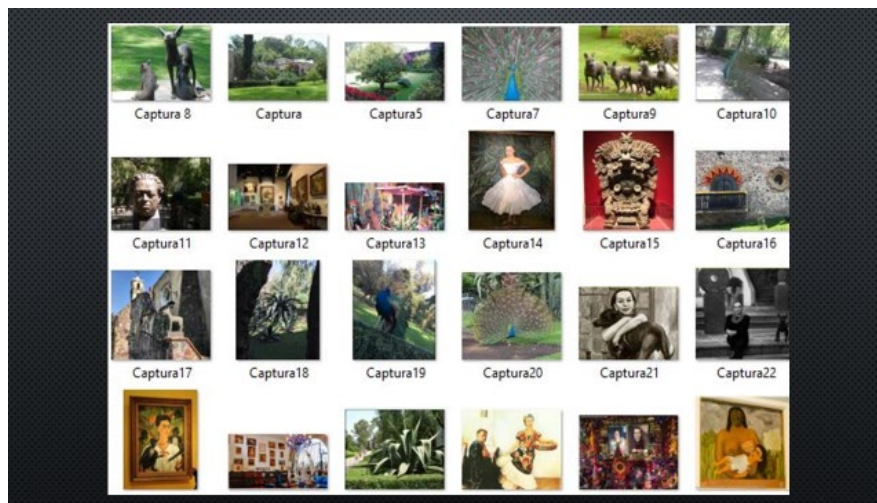
ANTECEDENTES MUSEOGRAFÍA

- DIORAMAS MUSEO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA
- DIORAMAS EN EXPO PARQUE BICENTENARIO
- MAQUETAS Y DIORAMAS EN GMMMM



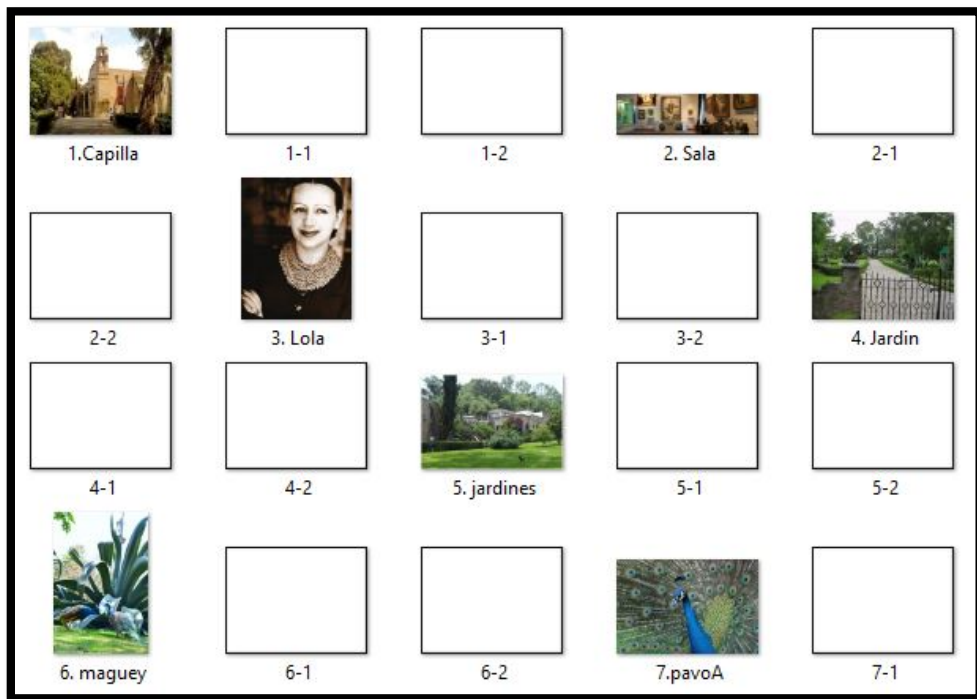
EL CONTENIDO

- EL MUSEO DOLORES OLMEDO, SU ENTORNO
- LAS COLECCIONES
- LA SEÑORA DOLORES OLMEDO
- DIEGO RIVERA
- FRIDA KAHLO
- LA CASA
- LOS JARDINES











































Story board ³⁶

Una sucesión de imágenes que describen, relatan, en transiciones pictóricas en las que el juego visual propone otros modos de ver la esencia del museo en su transcurrir hacia lo contemporáneo. Las imágenes de origen son de la página del Museo; éstas sirvieron de base para hacer las pinturas iniciales, y entre una y otra se realizaron propuestas plásticas libres que permitieran las transiciones



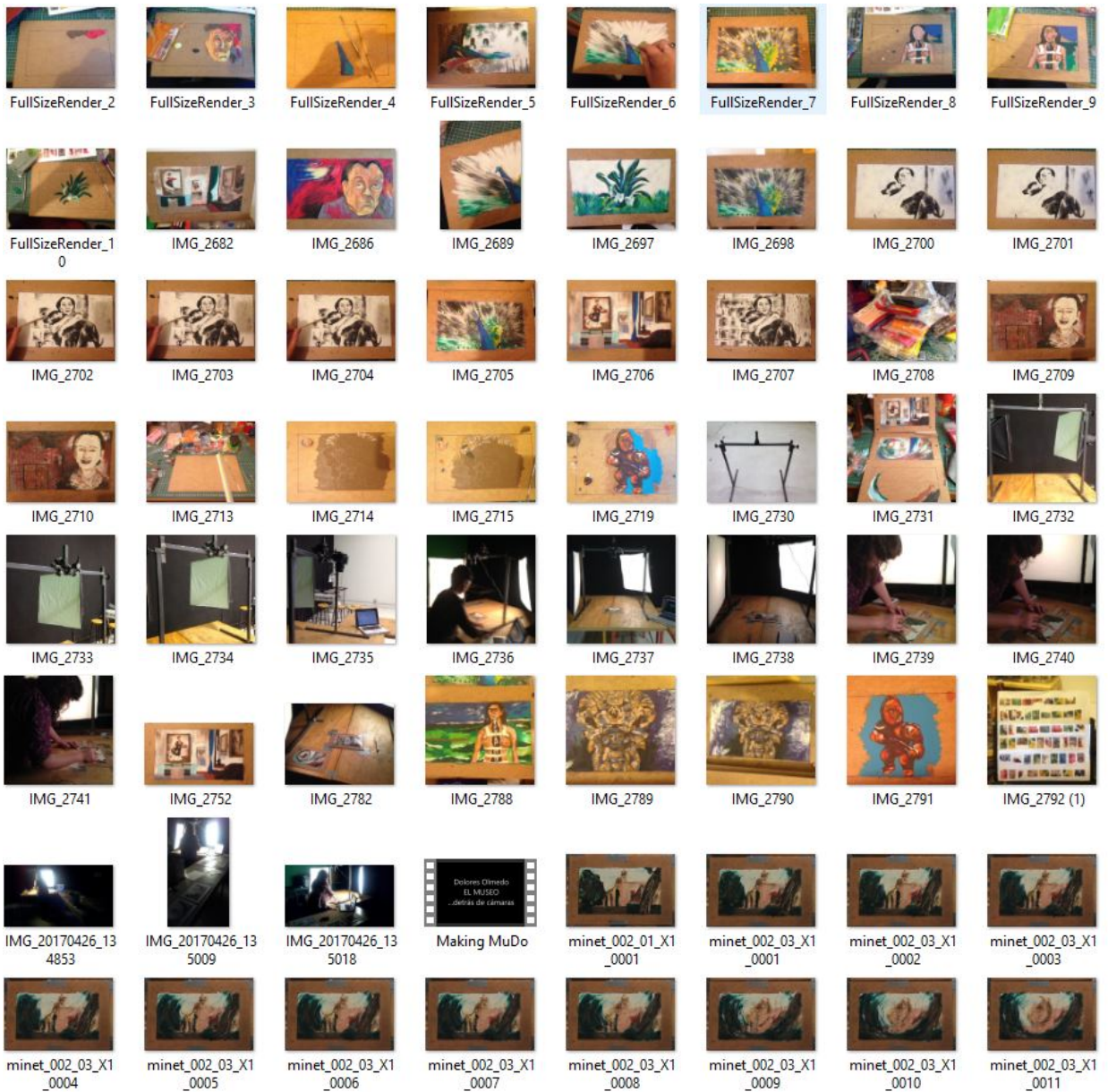
³⁶ Nota: los espacios en blanco corresponden a las transiciones pictóricas

				
7-2	8.pavo	8-1	8-2	9. Xolola
				
9-1	9-2	10. Xolotz	10-1	10-2
				
11. Diego 1	11-1	11-2	12. Diego2	12-1
				
12-2	13. kahlo	13-1	13-2	14. Angelina Beloff. Tepoztlan

				
14-1	14-2	15. Pablo O'Higgins	15-1	15-2
				
16. Urna_cultura_zapoteca	16-1	16-2	17. Guerrero armado	17-1
				
17-2	18. arte popular	18-1	18-2	19. Tradiciones
				



El proceso



El detrás de cámaras

https://drive.google.com/open?id=1Y_HnM7EMM_PBzFc8iwZx10RpIUzruO0Y



La animación experimental para el Museo Dolores Olmedo

<https://drive.google.com/open?id=1t6jLdkoaedfZ98DPjur15qEQVijVEKIV>

CONCLUSIONES

Este trabajo ha quedado en la disyuntiva entre la curaduría contemporánea y lo que he propuesto llamar la práctica museográfica actual. Su objetivo original ha sido estudiar la relación entre los lenguajes artísticos contemporáneos y el trabajo museográfico.

Observo que la curaduría contemporánea se ve a sí misma asumiendo el trabajo expositivo desde su conceptualización hasta su instalación, y en muchos casos considera que sustituye y prescinde de la museografía; en parte por considerarla un recurso de orden y alienación ajenos a los intereses artísticos, académicos o estéticos.

A partir de la exposición *Cuando las actitudes devienen en forma*, la exposición de arte se volvió conceptual y desde entonces el trabajo expositivo de la práctica artística contemporánea se define desde la curaduría.

Por tanto, los espacios y las visiones de las artes visuales son simbólicos; y trabajan en una disyuntiva entre la tradición museal y la inmaterialidad.

Pero todo ello no ha de significar que la práctica museográfica desaparece, sino que, como siempre, se transforma. Y desde sus transformaciones diseña, adecúa y comparte el espacio con los lenguajes contemporáneos del arte.

La práctica museográfica actual adecúa los espacios y construye en ellos la posibilidad de discurrir, aunque no en un orden estricto sino en espacios y visiones que permitan la circulación, pero también la experiencia, el carácter ritual pero también el lúdico, en el que el público se aproxima, se involucra, participa, cuestiona y se relaciona desde sí con lo expuesto.

La práctica museográfica actual articula no sólo los espacios sino conceptos y acciones, estrategias; en esta articulación las piezas y los lenguajes se conjugan en el espacio, y con el espacio, en formas que la museografía tradicional ya no alcanza. Porque el museo es también obra, porque la obra ya no es objeto sino espacio, y los modos de ver el arte ya no son contemplativos y expectantes sino colaborativos y participativos.

La imagen del museo se vuelve relevante porque articula, más allá de su mirada y compromiso institucional, con las voces y las identidades del arte y de su gente.

Y su gente no son sólo artistas, curadores, productores, sino el público que se involucra con sus acciones, que recupera y construye sus propias reflexiones.

Los espacios y las visiones del arte son imágenes y acciones que permanecen en la memoria, que se hacen propias desde la experiencia, y en la construcción de esta experiencia, la práctica museográfica define y colabora.

En un ensayo visual y con lenguajes plásticos he querido reunir las imágenes identitarias del museo, en un diseño de sí mismo, en una pieza que le exprese ante la mirada de los que y le identifican.

El proyecto de Animación experimental para el Museo Dolores Olmedo es un esbozo de su esencia en transiciones que le relatan en movimiento.

Puntos y aparte

Que la pieza artística se ha expandido involucrando no sólo su forma sino el entorno en que se muestra, interactúa con él y en él, y genera oportunidades para construir experiencias.

Que el arte asume entonces la forma en que se presenta, transita, transcurre en el espacio, y no sólo en el espacio físico, sino en todos los espacios simbólicos; los crea y los hace manifiestos en aquellos espacios institucionales a los que ahora les viene demasiado.

Que el espacio museográfico no desaparece, sino que se ha incorporado a la obra, que el artista aborda el espacio inherente y lo asume e integra, que a su vez el museo como institución quiere crear, ser artista, dejar de ser depositario, repositorio y contenedor, bodega, almacén, custodio, para ser constructor y generador sentido.

Que el museo es también imagen, pero no puede seguir siendo estética-estática. La puesta en tensión es una de las estrategias para transformar el

espacio museográfico contemporáneo, es decir, el cubo blanco y cuestionar su carácter minimalista.

Que los recursos tecnológicos ofrecen y obligan varias otras aproximaciones teóricas y creativas que después de esta investigación resulta ineludible plantarlas en un próximo proyecto académico.

Referencias bibliográficas generales

- ÁVILA, Ana 2003. *El arte y sus museos*, Barcelona: Ediciones del Serbal.
- BÁEZ MACÍAS, Eduardo 2008. *Historia de la Escuela Nacional de Bellas Artes (Antigua Academia de San Carlos) 1781-1910*, México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- BERGER, John 2002. *Modos de ver*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SA, Séptima edición.
- BREA, José Luis 2015. *Estudios visuales. Epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, Madrid: Akal.
- BURNHAM, Rika y Kai-Kee, Elliott 2012. *La enseñanza en el museo de arte. La interpretación como experiencia*, México: Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura/Museo Nacional de San Carlos/CONACULTA.
- CLAIR, Jean, 2011. *Malestar en los museos*, Traducido por Pablo García Guerrero, España, Trea.
- DANTO, Arthur 1997. *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Barcelona: Paidós.
- DELOCHE, Bernard 2002. *El museo virtual. Hacia una ética de las nuevas imágenes*, Editorial Trea.
- DE SANTIAGO, J. (s.f.). "Museografía contemporánea, en Revista de la Escuela Nacional de Artes Plásticas, núm. 17, UNAM.
- DONADONI Roveri, Anna María, *Museo Egizio*, Italia: Barisone Editore, Traducción de Cristina P. López.
- EBERHARDT KÖNIG, Gabrielle Bartz, "De la galería al museo y viceversa", en Revista Algarabía, No. 92, mayo 17, 2012.
- FERNÁNDEZ, Luis Alonso 2006. *Museología y museografía*, España: Ediciones del Serbal, , 3° edición.
- FUENTES, Elizabeth 2007. *Historia Gráfica. Fotografías de la Academia de San Carlos, 1897-1940*, México: Universidad Nacional autónoma de México, ,
- FERNÁNDEZ V., Miguel Ángel, *Homenaje a la Academia de San Carlos en su bicentenario*, México: Grupo Somex
- FONCUBERTA, Jean, 2016. *La furia de las imágenes. Notas sobre la postfotografía*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor 2010. *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*, Katz, México: Editores.
- GARCÍA CÓRDOVA, Guadalupe, *Repensando el museo virtual: Taller para la creación de museos virtuales comunitarios*, Tesis para obtener el grado de Maestra en pedagogía, Asesora: Mtra. María del Carmen Saldaña Rocha, Facultad de Filosofía y Letras. Colegio de Pedagogía. México, D.F. noviembre 2014.

GARCÍA GALICIA, Gustavo, “Los desafíos y logros de la exposición *Cartografías líquidas*”, en *Revista Códice. Boletín científico y cultural del Museo Universitario de Antioquía*, año 17, N° 32, diciembre de 2017: 50-63.

GARCÍA FERNÁNDEZ, María Isabel 2013. “Museografía creativa”, en *Research Gate*, Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Recuperado en enero de 2019 en <https://www.researchgate.net/publication/274093246>

GONZÁLEZ-VARAS, Ignacio 2015, *Patrimonio cultural. Conceptos, debates y problemas*, Madrid, Cátedra.

GROYS, Boris 2015. *Volverse público, las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*, Buenos Aires: Caja Negra Editora.

HERNÁNDEZ, Francisca 1998. *El museo como espacio de comunicación*. España: Ediciones Trea.

JUANES, Jorge 2010. *Territorios del Arte Contemporáneo. Del arte cristiano al arte sin fronteras*, México: Editorial Itaca.

LEÓN, Aurora, *El museo. Teoría, praxis y utopía* 2010. Madrid: Ediciones Cátedra.

MONTANER, Josep María 2003. *Museos para el siglo XXI*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SA.

MALRAUX, André 2017. *El Museo imaginario*. Madrid: Cátedra.

O'DOHERTY, Brian 2011. *Dentro del cubo blanco. La ideología del espacio expositivo*, Murcia: Centro de Documentación y Estudios Avanzados en Arte Contemporáneo (CENDEAC), Colección Materiales de Museología I.

REYNOSO POHLENZ, Jorge (2004). “El Museo Universitario de Ciencias y Arte. El coleccionismo y la selección de una colección”, en *Maravillas y curiosidades. Mundos inéditos de la Universidad*, México, UNAM, pp. 321-334.

RICO MANSARD, Luisa Fernanda (2003). “Entre gabinetes y museos. Remembranza del espacio universitario”, en *Perfiles educativos*, México, CESU-UNAM, 3° Época, vol. XXV, Núm.101, pp. 66-96.

ROSAS MANTECÓN, Ana 2017. *Ir al cine. Antropología de los públicos, la ciudad y las pantallas*, México: Gedisa.

TIBOL Raquel, 1982, “Para la historia de los museos en México”, en *Revista Proceso* <https://www.proceso.com.mx/133136/para-la-historia-de-los-museos-en-mexico>

VAZQUEZ LANGLE, María Patricia (2012). “Arte contemporáneo: razón de ser de los museos universitarios”, en *Museos Universitarios de México. Memorias y reflexiones*, México, UNAM-UAEM-IUC, pp. 327-333.

ZAVALA, Lauro, Villaseñor, Francisco, Silva, Ma. De la Paz 1994. *Posibilidades y límites de la comunicación museográfica*, México: ENAP, UNAM, 1994.

ORTEGA, Luis Felipe 1992. "Joseph Beuys: Conversiones de tiempo y espacio", en *El Nacional Dominical*, No 98. Recuperado de <http://www.luisfelipeortega.com/index.php/20-archive/texts-by/224-joseph-beuys-conversiones-de-tiempo-y-espacio>

Esto no es un museo, Artefactos móviles al acecho
<https://estonoesunmuseo.wordpress.com/>

GuggenSITO
<http://guggensito.blogspot.mx/>

El guggensito de Eder Castillo. El museo como límite
<http://www.visiondoble.net/2013/06/15/5632/>

Museo de Arte Carrillo Gil
<http://www.museodeartecarrillogil.com/coleccion/acerca-de-la-coleccion>

Otras fuentes:

<http://www.antimuseo.org/acerca.html>

<http://antimuseo.blogspot.mx>

<http://ayp.unia.es/dmdocuments/com25.pdf>

<http://www.antimuseo.org/archivo/etapa4/mamano.html>