



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS
ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS SUPERIORES UNIDAD MORELIA

***RECURSOS INCONTROLABLES Y OTROS DESPLAZAMIENTOS NATURALES: UN
PLANTEAMIENTO DEL CONCEPTO DE ARTE CONTEMPORÁNEO EN MÉXICO, A
PARTIR DE UNA DE LAS EXPOSICIONES INAUGURALES DEL MUSEO
UNIVERSITARIO ARTE CONTEMPORÁNEO.***

ENSAYO ACADÉMICO
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRO EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:
RAFAEL SÁMANO RÓO

TUTOR PRINCIPAL
DR. DANIEL ENRIQUE MONTERO FAYAD
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICA, UNAM

TUTORES
DRA. DIDANWY DAVINA KENT TREJO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS, UNAM
DR. JOSÉ LUIS BARRIOS LARA
UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA

CIUDAD DE MEXICO, ABRIL, 2020



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.

Agradecimientos institucionales:

Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología.

Posgrado en Historia del Arte, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México.

Centro de Documentación Arkheia, Museo Universitario Arte Contemporáneo.

Agradecimientos personales:

A mi esposa, amiga, cómplice Ana Laura Cué.

A mis guías en este camino: Daniel Montero, Didanwy Kent y José Luis Barrios.

Al apoyo incondicional de Claudia Barrón, Esther De la Herrán, Graciela De la Torre, Cecilia Delgado, Alejandro García Aguinaco, Julia Molinar y Patricia Sloane. A Miriam Barrón y Aidé Vidal.

Al entusiasmo y apoyo de Carmen Lombana, Sol Henaro, Elva Peniche, Alejandra Moreno, Natalia Estrada, Cristina Reyes, Luis Matus, Mariana Camargo, Catalina Aguilar, Eugenia Macías, Julieta Sánchez y César González.

A los inspiradores seminarios de Helena Chávez, Dafne Cruz Porchini, Amanda De la Garza, Elia Espinosa, Karla Jasso, Cuauhtémoc Medina, Elisa Mizrahi, Claudio Molina, Luis Vargas.

¡¡¡A mis compañeros y amigos trans-seminaristas!!!

Agradecimientos especiales a Rodrigo Payró, Mónica Gallardo, Francisco Caviedes y Ana Franco por su acompañamiento y su consejo. Así como a Gabriela Sotelo y a Héctor Ferrer.

Índice

Introducción	2
I. Punto de partida	3
II. El juego curatorial	6
III. El título	11
IV. Reconstrucción del recorrido	16
V. El discurso y la presencia de las piezas ante la solución espacial	25
VI. Una exposición más	34
VII. Conclusiones	39
VIII. Bibliografía	44

Introducción

Al principio del siglo XXI, en un momento de incertidumbre del planteamiento de una política pública de cultura en México, ante las tendencias del mercado internacional del arte y la posibilidad concreta de plantear la conformación sistemática de una colección pública de arte contemporáneo, la Universidad Nacional Autónoma de México se dio a la tarea de crear un nuevo museo que se encargara de coleccionar y poner en valor la producción artística de realizadores mexicanos, así como la de extranjeros durante su estancia o radicados en nuestro país, al tiempo de concluir el proyecto del Centro Cultural Universitario planteado desde principios de los años setenta.

Recursos incontrolables y otros desplazamientos naturales fue la primera exposición que se hizo de esa colección, que se reajustó a partir de los materiales en resguardo por el Museo Universitario de Ciencias y Artes y que se enriqueció a partir 2004, ya bajo la batuta de Olivier Debrouse, y que formó parte del programa inaugural del Museo Universitario Arte Contemporáneo en noviembre de 2008.

El presente trabajo reflexiona sobre algunos de los discursos que dicha exposición planteó sobre el arte contemporáneo, o que pueden leerse a la luz de las implicaciones que el papel fundante de la colección y de su primer pronunciamiento implicarían: la presentación de las cartas con las que la institución empezó a jugar y lo que Philip Fisher llama, en el proceso de museificación, el “*futuro pasado*”¹. Para ello, me propongo exponer el contexto en el que se realizó esta exhibición, y las repercusiones de su título y aproximarme al discurso curatorial desde dos frentes: primero en un intento por describir y reconstruir el discurso de la exposición como se presentó; y en el segundo frente, retomar los planteamientos y selección de obras que dejó el autor de la idea original de esta

¹ “Ver el presente como Historia es separar nuestra relación con él en el acto de imaginarlo como el pasado del futuro (For to see the present as History is to estrange our relation to it in the act of imagining it as the future's past)”, en Philip Fisher, “The Future’s Past,” *New Literary History* Vol. 6, No. 3 (Spring 1975): 589. Consultado el 22 de octubre de 2019. doi:10.2307/468467

curaduría y que no pudo llevar a término por su deceso en mayo de 2008; en ese proceso, me avocaré a enfatizar el papel del curador, de la expresión de la idea escrita y la *puesta en escena*. Y, por último, precisar el discurso curatorial en aras de una historiografía del arte contemporáneo mexicano.

I Punto de partida

Recursos incontrolables y otros desplazamientos naturales fue una de las cuatro exposiciones inaugurales del Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). El programa curatorial para la apertura de un nuevo espacio dedicado al arte contemporáneo buscó ser ejemplo de lo que abordaría su política curatorial y de cómo lo haría la colección de la institución. En ese sentido, la propuesta inaugural del museo fue la prevalencia de la puesta en valor de la colección y la producción de discurso, en cuestión de narrativas en el espacio museográfico, antes que la disposición de obras ejemplares y canónicas. La construcción de una narrativa que permitiera el lucimiento de la colección en la inauguración del MUAC, en noviembre de 2008, y sobre todo en la presentación de su colección; todo esto en el entendido de la imposibilidad de su exhibición total, que al momento de la inauguración contaba con 1,138 piezas y 130 obras de colecciones asociadas.²

² Olivier Debroise, “Las colecciones de arte contemporáneo de la UNAM: una revisión”, en *Informe*, Olivier Debroise edit. (Ciudad de México: UNAM-DiGAV/ Editorial Turner, 2008), 23. En dicho texto el curador da cuenta del proceso de depuración del acervo constitutivo del MUCA Campus (Museo Universitario de Ciencias y Arte, localizado en el campus central de Ciudad Universitaria, a lado de la Facultad de Arquitectura y adscrito a la Dirección General de Artes Visuales, DiGAV, hasta la inauguración del MUAC), del nuevo programa de adquisiciones y sus procedimientos, así como la inclusión de obras por otros medios (donación, herencia, etc.) y contratos de comodato a largo plazo. Ver también *Dossier de prensa e inauguración del MUAC*, Centro de documentación Arkheia/MUAC; Archivo Fundacional; caja 5, carpeta 11. Agradezco al equipo encabezado por Sol Henaro para la consulta del Fondo Fundacional del MUAC.

Olivier Debroise,³ desde el 2004, estuvo a cargo tanto de la selección de las obras que entonces conformaban la colección de la institución y con ello del planteamiento conceptual de un aspecto del arte contemporáneo en México que emerge a partir de las piezas de dicha colección, así como de la elección de las que se exhibirían en la exposición. La relevancia no está en si la colección tiene o no una narrativa, sino en la creación del discurso inaugural con relación a sus aspectos esenciales: espacial, conceptual, político, cultural y artístico. Es decir, se trata de una exposición que abre, tanto para con el público como para la escena del arte en México, un primer diálogo con la colección y con el museo mismo; dejando en claro como primera circunstancia que el espacio es para uso temporal.

Ésta fue la primera exposición que se realizó con una selección de obras de la colección del MUAC, abierto al público el jueves 27 de noviembre de 2008. Esta muestra estuvo curada en un principio por Olivier Debroise, que también estuvo a cargo de la conformación de “una colección cohesionada”⁴ para el MUAC bajo los siguientes conceptos: Artistas fundadores de CU, (1952-1957 y 1976-1977); la ruptura y después: Abstracciones internacionales (1966-1990); Nuevas figuraciones (1970-1990); Experimentación y vanguardia (1966-2000); Programa “Zona de riesgo” (2000-2007); Nuevos soportes; Programa “in situ”; Colección de fotografía contemporánea (1968-2000); y quien muriera, repentinamente, el 6 de mayo de 2008, seis meses antes de la inauguración y sin haber podido realizar ningún trabajo previo con el museógrafo que llevaría a la concreción la puesta en escena del discurso final y definitivo. Ante estas circunstancias, el Seminario Curatorial y Museológico⁵, (encabezado por el filósofo e historiador

³ Olivier Debroise (Israel, 1952- México, 2008), crítico, escritor, e historiador del arte. Residió en México desde finales de los años sesenta.

⁴ Una colección cohesionada es aquella que se conforma a partir de lineamientos y criterios claramente planteados y con un sentido claro; ver Debroise, “Las colecciones de arte contemporáneo de la UNAM: una revisión,” 22-24.

⁵ El Seminario Curatorial y Museológico para la gestación e inauguración del MUAC estuvo conformado por José Luis Barrios, asesor académico del proyecto museológico del nuevo museo de la Dirección General de Artes Visuales

del arte José Luis Barrios desde principios de 2005), con el conocimiento de la propuesta curatorial de Olivier, decidió realizar la exposición con los ajustes que la disposición espacial de las obras implicaría y con la consigna de mantener el discurso lo más apegado al planteamiento de Olivier. La exhibición ocupó tres salas del recién inaugurado edificio y presentó veintiocho obras de entre las adquiridas durante los cuatro años en los que Debroise estuvo al frente del programa de adquisiciones, así como seis piezas pertenecientes a coleccionistas particulares que se encuentran en comodato a largo plazo y que se les identifica bajo el rubro de colecciones asociadas.

Con este ensayo académico quiero escudriñar entre las posibles lecturas de la exposición y cómo este acto fundador y el discurso curatorial, responsabilidad colegida del seminario mencionado, a pesar de la muerte del curador, declaran una visión a futuro del quehacer de la nueva institución y la posibilidad de una propuesta *inaugural*: el principio de un *discurso* para la presentación de la colección, así como para el probable futuro ejercicio curatorial del propio museo. Ha sido fundamental valorar la exposición desde los documentos que Olivier generó y que quedaron como propuesta, en el entendido que, para una exposición como para una película, el planteamiento escrito y la lista de las obras son eso, texto, y que la exposición es la puesta en el espacio, “la puesta en escena”, de lo proyectado.⁶ Quiero dejar muy claro que, aunque Olivier fue

de la Coordinación de Difusión Cultural de la UNAM; Olivier Debroise, curador de la colección y responsable de la curaduría de su primera exhibición; Patricia Sloane, asesora de Graciela De la Torre, Directora General de Artes Visuales, del MUCA Campus (aun bajo su jurisdicción) y del aun futuro MUAC; Claudia Barrón, Subdirectora de exhibición y coautora del planteamiento museológico; Rafael Sámano, Coordinador del proyecto museológico y coautor del planteamiento museológico; Cecilia Delgado, curadora adjunta del MUCA Campus; Jimena Acosta, curadora adjunta del MUCA Campus; y Alejandro García Aguinaco autor del Proyecto museográfico. También participó Ricardo Rubiales, responsable con Rosario Busquets del planteamiento educativo. En el Seminario se sancionaban las propuestas de exposiciones y de programas educativos bajo un paraguas conceptual museológico que consideraba la ocupación temporal del espacio con proyectos expositivos y educativos, artísticos y documentales cuya resonancia generara la noción de un museo posible.

⁶ Como me lo ha comentado la Dra. Didanwy Kent “hay un exceso de sentido en la puesta en espacio del que no da cuenta en su totalidad el documento. La puesta en el espacio siempre va más allá de lo que un documento escrito, o incluso visual traza para un proyecto.”

el curador, la responsabilidad siempre fue colegiada al interior del Seminario Curatorial y Museológico.

II El juego curatorial

Al analizar el caso de la película de Peter Greenaway *El contrato del dibujante*⁷, Jean Louis Déotte⁸ en su libro *La época de los aparatos* propone la posibilidad de una lectura fragmentaria de cada escena propuesta por el dibujante Neville (protagonista de la cinta), para ser representada, al tiempo de poner en evidencia una serie de elementos que quedan como una lista de pistas que superan a la representación misma y permiten, en ese sentido, considerar el juego curatorial: ¿Cómo entender una propuesta curatorial sin el curador? Los testigos de sus intenciones reconocen principalmente como uno de los criterios de elección el valor de presencia de las obras, aunque en el fondo reconocen también, que Olivier no se limitó a tales intenciones meramente formalistas.

Jeremy Prokosch:

—*Me engañas Fritz. Sí está escrito en el guión, pero no es lo que veo en la pantalla.*

Fritz Lang:

—*Claro, porque en el guión está escrito y en la pantalla aparece la imagen. Se llama película.*

Paul Javal:

—*¿No es lo mismo cuando está escrito que cuando está filmado?*⁹

⁷ *El contrato del dibujante* (en inglés, *The Draughtsman's Contract*) es una película inglesa de 1982, dirigida por Peter Greenaway e interpretada por Janet Suzman, Antony Higgins, Hug Fraser, Dave Hill Heil Cunningham, David Meyer, David Gant y Anne-Louise Lambert. La banda sonora fue escrita por el compositor también inglés Michael Nyman.

⁸ Jean Louis Déotte, *La época de los aparatos* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2013), 53-55.

⁹ Diálogo de la película de Jean Luc Godard *El desprecio* (*Le Mépris*), Francia-Italia, 1963. Elenco: Brigitte Bardot, Michel Piccoli, Jack Palance; Giorgia Moll; Fritz Lang; Raoul Coutard; Jean-Luc Godard; Les Films Concordia / Compagnia Cinematografica Champion Magic / Rome Paris Films. Desde el paradigma intermedial, esta situación apunta a la exploración de las dinámicas transmediales de un discurso (lenguaje) a otro. Este flujo es el que permite realizar investigaciones alrededor de lo procesual con peso epistemológico. Agradezco a la Dra. Didanwy Kent sus observaciones y señalamientos para el desarrollo de este ensayo, así como a sus conocimientos compartidos durante los dos seminarios que cursé con ella en los semestres 2018-2 y 2019-1 de la Maestría en Historia del Arte.

¿Cómo considerar la propuesta de Olivier Debroye para la exposición inaugural del MUAC? Jean Louis Déotte, en el libro antes citado, lleva a cabo una serie de reflexiones sobre la consideración de la participación de lo que propone como aparato a partir de los conceptos planteados por Jean François Lyotard, por lo que aquí se considera al espacio museográfico como el aparato para exhibir el concepto de arte contemporáneo.¹⁰ En este sentido, Déotte localiza la aparición del museo como aparato, en el momento en el que éste se hace público y da lugar a la visibilización y manifestación de una estética.¹¹

Entonces ¿qué se esperaba de la inauguración del MUAC? ¿Qué esperaba de la primera exposición de su colección? ¿Qué implicó este momento inaugural para un espacio de exhibición? Un museo de arte se manifiesta con todo aquello que lo inserta como parte del aparato cultural a disposición del público, de sus usuarios (los que ahí trabajan), de los colaboradores, de los que lo visitan, del imaginario colectivo. ¿De qué se trata este nuevo museo que se inauguró?

La construcción y apertura de un nuevo recinto público tiene implicaciones que buscan responder a una necesidad que se considera tan relevante como para reunir todos los esfuerzos necesarios para llevarlo a cabo, de manera adecuada y considerando no sólo las necesidades para su apertura, sino aquellas con las que se mantenga actualizado y respondiendo a las que se van desarrollando a lo largo del tiempo¹². Recordemos que los recursos públicos son siempre, y en todo momento, una responsabilidad con la sociedad, el estado y la historia.

¹⁰ Raymonde Moulin, a quien cita Debroye en su ensayo sobre las colecciones de arte contemporáneo de la UNAM en el Informe, remarca la importancia del papel del museo en la valoración del arte contemporáneo en su artículo “El mercado y el museo. La constitución de los valores artísticos contemporáneos,” *Revue française de sociologie*, XXVII (1986): 369-395.

¹¹ A lo largo de su libro Déotte trae a discusión el Museo del Louvre y su papel fundacional como museo público e identifica al paseante de las galerías que anuncia aquel del proyecto urbano del siglo XIX. También es interesante el paralelismo que plantea entre cine y museo. Ver Déotte *La época de los aparatos*, 301-311, puntualmente la p.305.

¹² En este sentido, es muy interesante el recuento que hace Bruce Altshuler en su ensayo introductorio al libro *Museums and Contemporary Art. Collecting the New*, editado por él, y en el que señala la situación que debe observarse desde

La proyección de una institución se hace desde su inicio y desde ese momento se debe observar y hacer evidente el visibilizar aquello que le da razón de ser para manifestarse, haciéndose pública. Sin embargo, “tras bambalinas”, está la decisión-disposición política que no sólo lo hace posible, sino que además elige (cura) obras y autores, media y decide qué es considerado obra de arte y qué no. Pero la conformación de la colección, en este sentido, se lee cómo el porqué de cada elección, tanto de las obras como de los artistas, cada pieza y cada artista será medido desde el entendimiento de la colección, es decir una especie de metadiscurso, no pronunciado, pero declarado, que será el filtro que más allá de cualquier política personal o temporal, avale actores y obras para su exhibición, visualización y por tanto representación en la escena del arte nacional e internacional (lo que implica también que existe un diálogo entre las colecciones de las distintas instituciones).

La participación de Olivier en el MUAC en la elaboración de las líneas para la comprensión de lo que había de ser coleccionado por la institución “esto sí” estaban fuertemente hermanadas con el ejercicio simultáneo de la co-curaduría de la exposición *La era de la discrepancia: arte y cultura visual en México 1968-1997*, entendida esta exhibición como una escisión en la historia del arte mexicano¹³, que da la posibilidad de una enunciación política desde cualquier acepción posible de esta palabra.

la fundación de los museos dedicados a mostrar la obra de los artistas vivos o recientemente muertos y en especial el caso del Museo de Arte Moderno de Nueva York, para el que la colección de obra, en ese momento contemporánea, implicaba una apuesta y un reto muy fuerte, por el que se necesitó la suma de muchos elementos y personalidades de la sociedad neoyorkina. En “Collecting the New. A Historical Introduction,” en *Museums and Contemporary Art. Collecting the New*, Bruce Altshuler edit. (New Jersey, Princeton University Press, 2005), 1-14.

¹³ *La era de la discrepancia* fue una exposición inicialmente programada por el Museo Nacional de Arte (MUNAL), a manera de colofón del ciclo de exposiciones *Los pinceles de la historia* a presentarse en 2006; por cuestiones de cambios directivos, ésta, terminó presentándose en el Museo Universitario de Ciencias y Artes de la UNAM, en febrero de 2007, planteándose en un principio como la exposición inaugural del MUAC, lo que no sucedió por calendario administrativo. La relevancia de esta exhibición está en su fuerza canónica, por el planteamiento de los conceptos del arte contemporáneo mexicano.

Entre los retratos de los actores del “Mundo del Arte” [sic] que Pablo Helguera describe, a manera de piezas de ajedrez en su manual de estilo, al curador le designa el valor de la torre. Si bien su lenguaje es un tanto sarcástico, el curador resulta ser un ente escurridizo que no se deja aprisionar bajo un sólo rubro y su presencia salta entre las secciones del libro, sobre todo en la relacionada con el artista, el peón. Helguera elabora este Manual ante el peligro en el que se encuentra el mundo del arte contemporáneo, al cual considera como “una diversión ociosa y hasta perversa para una sociedad internacional de clase [sic] media y alta en decadencia”¹⁴. Enumera unas reglas tácitas, desde su manera de describir y, en gran medida, mantiene esa ironía que le permite tanto al escritor, como al lector, transitar por un “salón” con personalidades que comparten cierta cualidad inasible, lo que mantiene a su texto en una calidad ficcional, pero no deja de asomarse una parte de la realidad del “universo altamente codificado del arte contemporáneo”¹⁵. “Los curadores, como torres, tienen poderes unilaterales...”; “El poder de las torres depende de su posición en el tablero...”; “No es posible minimizar las responsabilidades del curador en el mundo del arte.”; “El curador, como modelo moral, ético, intelectual y en cierta forma paternal o maternal de los artistas, debe en todo momento mantener un comportamiento ejemplar en sus acciones.”; “El curador es asimismo el ancla cultural, ideológica y teórica.”¹⁶

El curador puede jugar otras posiciones, así lo anuncia-denuncia Helguera, con respecto particularmente al artista-peón/curador-torre o artista-peón/crítico-alfil, “aquellos que optan por tomar oficios híbridos”¹⁷. En este sentido, cómo no poner a la par del crítico el papel del curador, aunque Pablo acusa una supuesta pureza en la actividad curatorial, el curador también puede participar como alfil y así formar parte del ámbito de la crítica. En México es muy común que un

¹⁴ Pablo Helguera, *Manual de estilo del arte contemporáneo* (México: Tumbona Ediciones, 2005), p.11.

¹⁵ Helguera, *Manual de estilo del arte contemporáneo*, 13.

¹⁶ Helguera, *Manual de estilo del arte contemporáneo*, 43-54.

¹⁷ Helguera, *Manual de estilo del arte contemporáneo*, 43-54.

profesional de la cultura y el arte tengan que jugar diferentes posiciones para sobrevivir; esto hace que cada jugada, en su movimiento, adopte un rol que asegure la supervivencia; claro que cada actividad implica jugadas de carácter específico y aunque ambos trabajan a partir del producto artístico, el curador juega con la fabricación de propuestas-tesis, mientras que el crítico califica, verifica y evalúa, “llevan sobre sus hombros el peso moral del juego”.¹⁸

Ciertamente el papel propositivo por parte del curador no es una función que esté explícitamente mencionada en el texto de Helguera, pero su descripción en las reglas del juego deja clara la ambivalencia de todas las piezas: “Se emplea el principio ajedrecístico... todos contra todos...”; “...todas las piezas tienen la posibilidad de impactar su entorno...”; “...en el Mundo del Arte se debe utilizar una estrategia que es tanto de guerrilla como de seducción...”.¹⁹ Aún con este retrato aproximativo, no hay que olvidar el comentario de Daniel Birnbaum²⁰: “La historia de la crítica es mucho mejor conocida [que la historia de la curaduría]... no hay libros acerca de esta actividad paralela de crear exhibiciones. Tal vez tenga que ver con el hecho que el curador no era, y tal vez no debiera ser, una figura tan bien definida.”²¹ Sin embargo, hay que considerar también que, la figura del curador aunque esencial en el concepto de arte contemporáneo, como seleccionador e interprete, es una figura novedosa (no más de 40 a 50 años)²² que aún se va posicionando y configurando como parte trascendental de la escena mundial del arte contemporáneo y de la exhibición del arte en general.

¹⁸ Helguera, Manual de estilo del arte contemporáneo, 27.

¹⁹ Helguera, Manual de estilo del arte contemporáneo, 29.

²⁰ Director de la 53a bienal de Venecia en 2009.

²¹ Citado en George, Adrian, *The curator's Handbook*, Londres, Thames and Hudson, 2015, p.3.

²² Adrian George, en este mismo documento señala en particular el trabajo de Pontus Hultén, director del Moderna Museet de Stokolmo de 1958-1973 y del Musée National D'Art Moderne en Paris desde 1973; y Harald Szeemann, curador de la Kunsthalle de Verna de 1961-1969, señalando particularmente la exposición *Live in Your Head: When Attitude Become Form*, 1969; desde su punto de vista los primeros curadores contemporáneos.

Bajo este preámbulo, me es indispensable entonces, poner en claro que, Olivier, además de crítico, curador e historiador del arte, ejerció un impulso literario²³; desde allí, el título de la exposición adquiere un peso significativo en el sentido poético que siempre pone en circunstancia lo racional, lo definitorio y el fenómeno mismo. *Recursos incontrolables y otros desplazamientos naturales* puede entenderse como una declaración sobre ciertas cualidades del arte y el artista contemporáneo y llama a la dimensión amplia en que se suscita lo artístico y a sus condiciones fenomenológicas²⁴.

III. El título

En sí, el título incita o enciende la cualidad metafórica de la oración que resulta en la conjunción de las palabras en su sintaxis; que deviene en un proceso de significaciones que se sobreponen o se contraponen desde el valor adjetivado de la circunstancia del significante de cada una de las palabras que construyen esa sintaxis. El sentido global de este título evoca la naturaleza humana que abarca en un paréntesis lo que implica el “ser” humano, desde el juego poético de las palabras, bien conocido por Olivier, donde lo humano es la búsqueda de recursos desde su propia naturaleza. Recursos que pueden ser materiales o inmateriales, como lo es el de la malicia o el de la poética misma, pero que tienen esta condición de asirse a lo incontrolable. De aquí que, operativamente, por la amplitud de significaciones, para este ensayo elegiré ciertas acepciones que de alguna manera acercan tanto a la obra expuesta, como al discurso curatorial.

²³ Entre sus publicaciones se encuentran las siguientes novelas: *En todas partes ninguna*, Océano, 1985; *Lo peor sucede al atardecer*, Cal y Arena, 1990; *Crónica de las destrucciones*, ERA, 1998; *Traidor, ¿y tú?* Museo Tamayo. INBA, 2011 [novela póstuma], información publicada en *Catálogo bibliográfico de literatura en México*, en <https://literatura.inba.gob.mx/israel/5292-debroise-olivier.html>, consultado el viernes 1 de noviembre de 2019.

²⁴ Es significativa también la manera en la que se refiere el propio Olivier Debroise en la edición del libro *Informe*, en el que, en la nota aclaratoria, lo define como “un ‘juego curatorial’ asociativo, más epidérmico que filosófico”, carácter que resuena en el planteamiento mismo de *Recursos incontrolables*.

Desde una visión puramente materialista, se puede entender *recurso* como todo aquello que provoca tensiones entre los grupos humanos; *incontrolable* es aquello cuyo comportamiento es *per se* inestable e impredecible; hablamos de un *desplazamiento* cuando algo, que ocupa un espacio, modifica, ya sea por sí mismo o por acciones externas, su condición de lugar (ubicuidad). Lo *natural* es distinto a la naturaleza, pero la implica; las condiciones de incontrolabilidad y desplazamiento son naturales dentro del discurso curatorial. Es evidente, que Olivier plantea en su título, más de dos vertientes de lo significativo de la palabra *natural*: tanto naturaleza, como todo lo que existe por sí mismo y por lo tanto diferente al artificio y al azar, así como todo aquello que se considera parte del proceso del desarrollo de lo humano, de una manera primigenia, como el crecimiento. Hay una condición natural que es inasible y que siempre está presente en el objeto artístico, desde su materialidad y más allá, en su conceptualidad. Operativamente, *material* se entiende como lo que le da sustancia al objeto o sujeto físico²⁵; lo *humano* lo plantea Eduardo Nicol como aquello que, en su intención, siempre está cambiando²⁶; *azar* aquello que sucede por sí mismo sin intención aparente y sin relación o continuidad; y *artificio* es eso que es modificado con una intención humana definida.

Hablamos entonces de una serie de colisiones que van mucho más hacia el ámbito poético que hacia la mera enunciación sobre el medio ambiente: el choque del artista entre la construcción de la obra y la destrucción que esto implica. Lo que se pone en juego es la existencia del *Homo sapiens sapiens*, ante la otra especie que lo reemplaza: el procesador. El que sólo trabaja, pero no piensa.

²⁵ Clement Rosset, *La antinaturalidad* (Madrid: Taurus, 1973), 15-16.

²⁶ Eduardo Nicol, *La idea de hombre* (México: Fondo de Cultura Económica, 1977) y en Ricardo Homeffer, "La idea del hombre," *Relaciones. Estudios de historia y sociedad*, vol. XXVIII, no. 112 (2007): 25-42, <https://www.re-dalyc.org/articulo.oa?id=13711203>, consultado 7 de octubre de 2019.

Una interesante reflexión de Richard Sennett sobre las teorías respecto al proceso de cambio aparentemente evolutivo de la especie es la que, por ejemplo, refiere al *Animal laborans* como animal de carga, “al trabajo como un fin en sí mismo”²⁷ o al *Homo faber*²⁸ como a quienes a partir del trabajo producen una vida en común. Los seres humanos, vivimos en distintas dimensiones: hacemos cosas, estamos absortos en alguna tarea, pero también analizamos y juzgamos y jugamos en este hacer juntos. Para algunos (*Animal laborans*) sólo existe el “¿cómo?”, mientras que hay los que se aferran al sentido, al “¿por qué?”.

El animal humano, tiene la capacidad de pensar, es productor y mantiene discusiones mentales con los materiales, mucho más que con otras personas; pero no cabe duda de que las personas que trabajan juntas hablan entre sí y sobre lo que hacen, es decir, desarrollan la capacidad de hablar y de comunicarse. Pero esto no necesariamente mantiene o conserva la actitud tanto reflexiva como poética, que caracteriza al *Homo sapiens sapiens*²⁹, porque en este proceso, al presente, ya no se trata ni de un elogio ni de una crítica a la razón, sino de un hacer por hacer y sin sentido: producir para vender, almacenar y consumir, sin considerar ninguna especie de bien propio o común, mucho menos una conciencia de daño al medio; por otra parte, el elogio al trabajo como algo propio y personal, evidentemente forjado desde lo más radical de la ética protestante y la confusión o desvaloración para con la perspectiva del trabajo, el poder sobre la naturaleza.

El artista está considerado e identificado, ya desde la antigua Grecia, por su función productora y por observar a la naturaleza ante la imposibilidad de desligarse de “lo natural” para hablar de sí mismo: “...la conciencia de los materiales, propia del artesano, recorre la larga historia

²⁷ Richard Sennett, *El artesano* (Barcelona: Anagrama, 2009), 11.

²⁸ Sennett, *El artesano*, 11.

²⁹ Agradezco a mi buen amigo el arquitecto Rodrigo Payró sus comentarios y observaciones para la elaboración de este segmento y de este trabajo en general. Con la Dra. Elia Espinosa realizamos un seminario durante dos semestres (2019-2 y 2020-1), como parte de mi formación académica de maestría, en los que se abordó el acontecimiento, la poesía y el grafiti.

de la producción de ladrillos, una historia que se extiende desde la antigua Mesopotamia hasta nuestros días y que muestra la manera en que trabajadores anónimos pueden dejar huella de sí mismos en objetos inanimados.”³⁰ Operativamente entonces, este artista humano es en esencia un transformador de materiales, a los que de alguna forma impregna de sentido. El curador construye su discurso desde el conocimiento pleno de la naturaleza y la materialidad de la obra. De allí, por su parte, el discurso curatorial se planteaba desde una apuesta por la experiencia más de tipo fenomenológica, una aproximación que tiene una fuerte vigencia al localizar lo receptivo y lo espontaneo en la recepción de lo sensible³¹:

Seguramente todo dependería aquí de una definición más precisa del concepto de ‘naturaleza verdadera’, en cuanto que esta naturaleza visible ‘verdadera’ a la que incumbe la constitución del contenido de la obra, no solamente no debe ser identificada sin más a la naturaleza visible que se manifiesta en el mundo, sino más bien ser distinguida desde el principio, rigurosamente, desde el punto de vista conceptual. Pero a decir verdad se plantearía a continuación el problema de una identidad esencial más profunda entre la naturaleza ‘verdadera’ en la obra y la naturaleza (quizás invisible, solo accesible a la intuición, fenoménica en el sentido de fenómeno originario) que está presente en las manifestaciones de la naturaleza visible. Lo que se resolvería probable y paradójicamente de la manera siguiente: es sólo en el arte y no en la naturaleza del mundo que la naturaleza verdadera, accesible a la intuición, originariamente fenoménica, sería visible de reproducción, mientras que, en la naturaleza del mundo, por cierto, que estaría presente, pero oculta (sumergida bajo el relámpago de la manifestación).³²

Tenemos que poner mucha atención en el papel que definitivamente este procesador ya ha tomado para poder dimensionar y reconocer las posibilidades de subjetividad en la naturaleza.

³⁰ Sennett, *El artesano*, 13.

³¹ También la podemos localizar dentro de la teoría de la autoafección que trabaja Hiroataka Nakano Ito en torno a la intuición sensible en la *Crítica de la razón pura* de Kant en su libro del mismo título.

³² Walter Benjamin, *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*, citado en Jean-Louis Déotte, *La época de los aparatos*, 207.

Clément Rosset retoma los tres reinos del ser que propone Aristóteles: Artificio–Naturaleza–Azar; a los que les corresponden tres efectos: lo humano, lo natural y lo material, respectivamente. La dimensión poética de esta correspondencia se establece en los términos de flujo (ρύσις). Y si hablamos de flujo y recorrido, hablamos entonces del principio armónico en la arquitectura manifiesto en la puesta en espacio del hacer museográfico, una traslación intermedial que inicia en la palabra, en el nombrar.

La exposición que se dedicó a la colección abarcó la sala que da acceso al MUAC y es precisamente ésta. La disposición de las piezas pretendida por Olivier generó un metadiscurso que complementaría el discurso propio de cada una de las piezas; narración y desplazamiento generan la sintaxis de este metadiscurso, un metadiscurso inevitable que se construye necesariamente en el proceso de decodificación que realizamos de todo lo que nos rodea, nos conforma y producimos. Tema que genera una nueva lectura desde la poética del título precisamente en lo incontrolable y azaroso como cualidad intrínseca al arte contemporáneo seleccionado para esta muestra. El acoplamiento de las piezas al entonces nuevo espacio del MUAC, hace eco a la sintaxis metafórica del título de la exposición.

Antes de ir al contenido de la exposición, me es indispensable remarcar la estrategia metafórica detrás de este título, con respecto a los reinos aristotélicos del ser y sus efectos, y con ello, retomar la idea que mueve al propio Rosset que es la prevalencia del prejuicio naturalista, de que “yace una oscura diferencia invisible pero esencial entre lo que se hace *por sí mismo* (naturaleza) y lo que se produce, se fabrica (artificio)”; y el planteamiento propio de Olivier que enciende esta parte oscura, como un fosforo que sólo permite ver que, más allá, está latente la oscuridad.

Lo natural también es aquello que damos por sentado que es así en el ser de cada día; en palabras del poeta chileno Raúl Zurita: “No hay palabras para nombrar el horror absoluto, para dar cuenta del instante exacto en que un cuerpo torturado hasta hace un momento pasa a ser un desaparecido, no tenemos imágenes para fijar ese segundo infinitesimal en que alguien se convierte en sus despojos.” “Pero ahora nuestro deber es recordar, es recordarlo todo para que algún día los seres humanos se liberen de la obligación del recuerdo.”³³ Hoy, diez años después de la exposición, la situación social en México, recrudescida, lleva al plano de lo natural el horror de lo inconcebible.

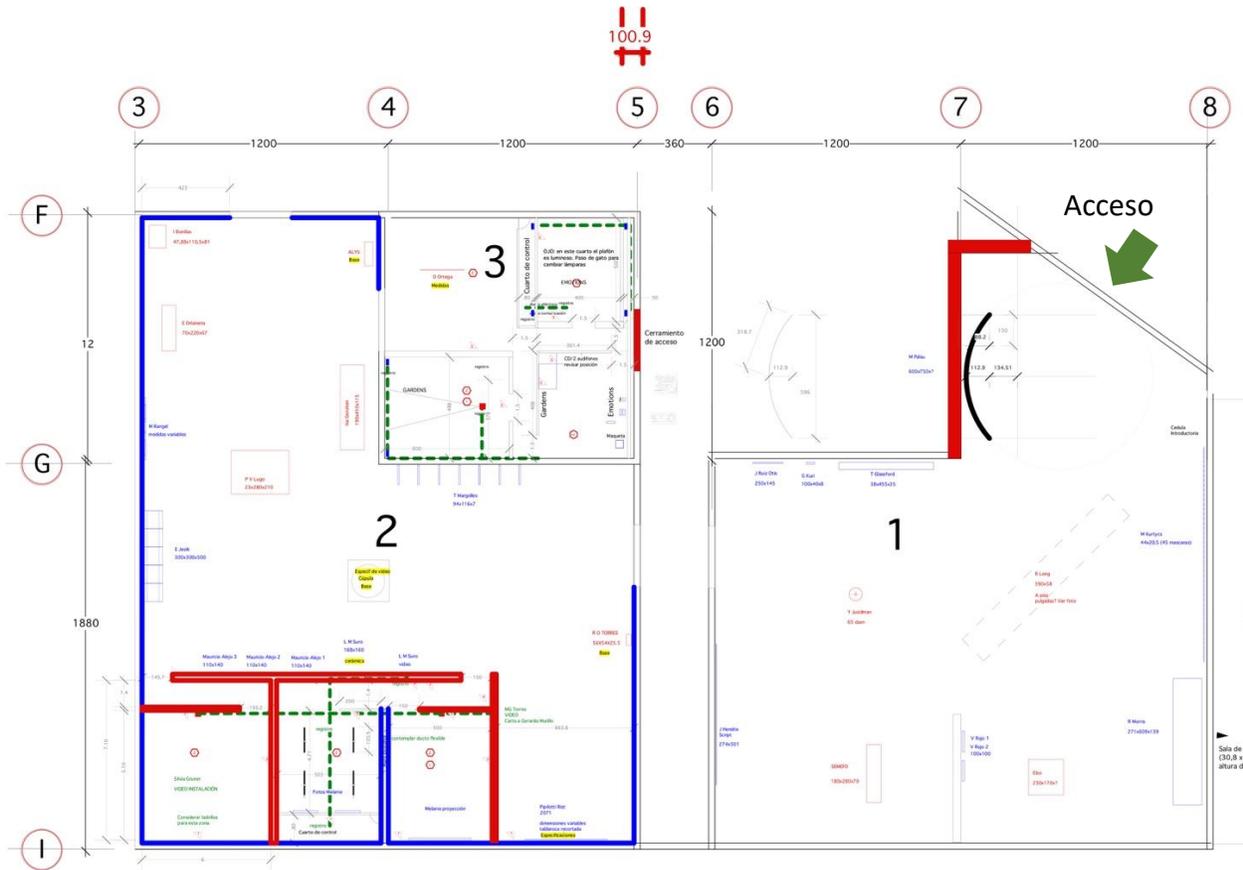
Dado que lo que existe y se recorre tiene un carácter definitivo y definitorio, expongo primero lo que fue la exposición para después contrastarlo con las piezas originalmente seleccionadas por Olivier, en su borrador³⁴.

³³ Raúl Zurita, “La demencial apuesta de la poesía”, *La razón de México*, Secc. Cultural, 1 de noviembre de 2019), <https://www.razon.com.mx/el-cultural/la-demencial-apuesta-de-la-poesia/>, consultado el , 1 de noviembre de 2019

³⁴ Esto en la acepción de las reflexiones de Jacques Derrida, en una Mesa redonda en el Centro Nacional para la Investigación Científica (en francés, Centre National de la Recherche Scientifique o CNRS), celebrada 17 de junio de 1995 sobre borrador y archivo.

IV Reconstrucción del recorrido

Me propongo, a través de la reconstrucción del recorrido, introducir a la exposición *Recursos incontrolables y otros desplazamientos naturales*, además de identificar algunas de las obras que, por algún motivo, por coincidir o no con el borrador de curaduría que dejó Olivier, considero relevantes, además señalar las características y la peculiaridad del proceso de conformación de la muestra.



Planta de distribución de obra de la exposición *Recursos incontrolables y otros desplazamientos naturales*. Salas 1, 2 y 3

Dos de las tres salas que ocupó la exposición conforman el talud invertido de la fachada sur del edificio, y que, a través de la cristalera, permite una comunicación visual con la gran explanada de acceso al Centro Cultural Universitario permitiendo ver desde el exterior algunas de

las piezas que conformaron la exposición³⁵, así como facilitar ciertas estrategias de visibilidad propuestas por alguna de las obras³⁶; cuestión muy bien capitalizada por el trabajo museográfico. De acuerdo con lo expresado en el único texto de la exposición dispuesto en el acceso a la primera y la segunda salas:

La muestra plantea las contradicciones que hay entre el quehacer mecánico y artificial de hoy en día y la naturaleza. En la primera parte, se exponen piezas que incorporan materiales orgánicos o que esbozan, de manera metafórica, la relación entre los humanos y la naturaleza. Por su parte, la segunda sección hace énfasis en lo artificial del “objeto artístico”, al incluir obras que producen sensaciones que nos desestabilizan y afectan la manera en la que comprendemos la realidad. Estas obras establecen a la figura del artista como aquélla que altera lo natural, al cuestionar su dimensión en el mundo y pasar a formar parte de él como un objeto más. Por último, esta sección [la tercera] incluye piezas cuyo tema es la memoria, el paso del tiempo y los efectos que éste tiene en la naturaleza humana.³⁷

Al entrar al edificio del museo, uno encuentra, a la izquierda, acceso a las salas de exhibición y el gran ventanal totalmente transparente que da acceso a la sala 1, lo que hacía ineludible el enfrentamiento visual con la pieza de Martha Palau, la *Cascada*, de seis metros de altura por siete y medio metros de largo; elaborada con mallas blancas de nylon, colgadas de un soporte semi curvo al frente de un muro verde que marcaba la pieza así como el límite derecho de la sala, la pieza, que si bien evoca a la fuerza de la naturaleza, también hace patente la maquila textil en la frontera México-Estados Unidos y el “flujo” migratorio, que no se detiene en la pieza (la artista vive una buena parte del año en Tijuana, B. C. N., desde la década de los setenta) las

³⁵ Tanto la sala 1 como la sala 2 cuentan con una cortina que permite cerrar el gran talud de cristal conforme a los requerimientos de montaje. Para esta primera ocasión, la sala 1 y una de las dos secciones de la sala 2 se mantuvieron abiertas.

³⁶ Como una pieza de la artista suiza Pipiloti Rist incluida en la exposición a comentar.

³⁷ Este es el único texto de sala en toda la exposición y agradezco a Alejandro García Aguinaco además de su tiempo para realizarle una entrevista, los archivos de documentos, textos de sala, planos y registro de las salas montadas de Recursos incontrolables, de la cual él fue responsable del diseño museográfico y montaje.

mismas cuestiones que plantea la pieza, podían encontrar una fuerte réplica en la pieza de Ruiz Otis, dispuesta más adelante en el trayecto de la sala. Con esta disposición, no quedaba duda sobre cuál era el punto de inicio de la exposición principal y, por tanto, del primer núcleo temático planteado en el texto de sala, invitando a seguir el recorrido por el muro contrario, aunque desde la entrada podía apreciarse al fondo la pieza de Jan Hendrix, con la mirada guiada por la línea de carbón de Richard Long³⁸ con la que el visitante se topaba casi de inmediato.

En el muro de la izquierda, seguido del texto y título de la exposición, estaban dispuestas veintiocho *Máscaras* de Marcos Kurtycz³⁹ que muestran el ingenio del artista para expandir la rigidez uniforme del soporte, un rectángulo de madera, aprovechando al máximo las cualidades y características de los materiales y objetos con los que fue armando y desarmando algo que parece recordarnos un rostro. La alusión material, por la naturaleza de los materiales, reiterada por una “escultura” blanda de Robert Morris⁴⁰, hecha de lienzos de fieltro, sujetos al muro por sus extremos y que se extienden hasta abarcar unos cincuenta centímetros del suelo, fiel ilustración del informalismo de la década de los setenta. Al centro del ventanal de fondo de la primera sección de la sala y próxima a esta pieza, estaba dispuesto el *Corazón de América* de Juan Francisco Elso, un volumen construido a base de carrizo y hierba seca de casi dos y medio metros de altura con todas las implicaciones que su forma, dimensión y materiales significan dentro de este conjunto de piezas. La única presencia de pintura de caballete en la exposición que, por sus texturas y abstracción, así como por su título y la puesta en juego con las piezas que la rodeaban, fueron dos cuadros de la serie *México bajo la lluvia* de Vicente Rojo⁴¹ llevaban más a resaltar aspectos

³⁸ La pieza de Richard Long, como otras que iré señalando, forma parte de una de las colecciones asociadas, en este caso, la Colección Charpenel-Guadalajara.

³⁹ Parte del acervo del MUAC y otras como préstamo en comodato de la colección Ana María García Kobeh.

⁴⁰ Colección Charpenel-Guadalajara.

⁴¹ Más adelante se comentarán aspectos fundamentales sobre la probable razón de la inclusión de estas pinturas.

sensoriales que al carácter “representacional” designado tradicionalmente a este medio, colgados en el muro que flanqueaba por el lado derecho la pieza de Elso y dividiendo en dos la sala.

Siguiendo hacia el claro para acceder a la otra parte de la sala se topaba uno nuevamente con *Black Line* de Richard Long, que provocaba rodear el muro divisorio y encontrarse con la pieza del colectivo SEMEFO, *Mineralización estéril*, una estructura metálica piramidal con un recipiente rectangular de cristal que contiene cenizas y restos óseos humanos y trunca la figura geométrica. La escultura, aunque exenta, permitía ver con suficiente distancia la pieza *Script* de Jan Hendrix, aún entonces inconclusa⁴², que conforma una especie de bitácora de figuras vegetales, “un archivo virtual de imágenes extraídas de la memoria de los viajes del artista y convertidas en un repertorio gráfico subyacente a su obra entera”⁴³. Aunque con su pieza el colectivo SEMEFO nos enfrenta al proceso de destrucción de la materia “viva”, *Script* fue el primer anuncio del juego de la memoria en la exposición. Su constitución amplia e “interminable” nos hace evidente la imposibilidad de aprehensión de cada impresión, al tiempo de invitarnos a conocer cada detalle, enunciando “la imposibilidad de unidad del paisaje”⁴⁴, o como “evidencia empírica del mundo”.⁴⁵

En el muro a la derecha de la obra de Hendrix y a la vuelta de la *Cascada* de Palau, le seguía *Sueño de tubería* de 1991 de Thomas Glassford, seis guajes unidos por un tubo de latón niquelado con ciertas referencias corporales y connotaciones eróticas. Frente a ésta, a cierta distancia, estaba “suspendida” (apoyada sobre un tubo que le sirve de base) *Astrónomo XXV* de

⁴² Realizada entre 1996 y 2007, se trata de un políptico de 4 X 9 metros, compuesto por serigrafías de pequeño formato (poco más de 3000).

⁴³ Cuauhtemoc Medina, “Jan Hendrix: gráfica y deriva,” en Jan Hendrix. Tierra firme (México: Museo Universitario Arte Contemporáneo-UNAM, Folio #75, 2019), 146.

⁴⁴ Como lo comenta en el folio realizado en torno a la obra de Jan Hendrix y en ocasión de la muestra Tierra firme, el Curador en Jefe del MUAC Cuauhtémoc Medina y curador de esa muestra; Medina, “Jan Hendrix: gráfica y deriva,” 145-146.

⁴⁵ Antonio Saborit, “El gabinete de Jan Hendrix,” *Elementos: ciencia y cultura*, vol. 8, número 41 (marzo-mayo 2001): 45.

Yishai Jusidman, una esfera de madera sobre la que están pintados a la encáustica una serie de círculos de tonos claros y oscuros y una especie de nebulosa que cubre la parte superior; un “paisaje esférico”, como se refiere el autor a esta serie de obras. A lado de los guajes de Glassford, camino hacia la puerta contigua al pasillo que conecta con la sala 2, un ejercicio tectónico realizado por Gabriel Kuri apoyando el canto de dos placas de mármol, uno contra el otro, entre los que se “degüella” una lata de aluminio de refresco; pone en juego la naturaleza de los materiales y hace una cita a la vida cotidiana. La sección termina con una pieza resultante de la selección de un fragmento que evidencia el paso de la máquina para el proceso de entintado de una tela, *Estela caligráfica* de Jaime Ruiz Otis, que más bien parece anunciar la artificialidad correspondiente al segundo núcleo, de la que habla el texto introductorio.

Saliendo de la sala 1, se podía ver a través de la puerta de cristal de la sala 2, al fondo, una gran mampara negra, obra de Enrique Ježik, pero de manera más inmediata, una serie de siete cobijas colgadas una tras otra en postes adosados perpendicularmente al muro del lado derecho del acceso a la sala; se trataba de *Encobijados* de Teresa Margolles, una obra correspondiente al segundo núcleo: “hace énfasis en lo artificial del “objeto artístico”, al incluir obras que producen sensaciones que nos desestabilizan y afectan la manera en la que comprendemos la realidad. Estas obras establecen a la figura del artista como aquella que altera lo natural, al cuestionar su dimensión en el mundo y pasar a formar parte de él como un objeto más”⁴⁶. Aunque como una reducción al objeto, a diferencia de la pieza del colectivo SEMEFO, Margolles hace referencia a la ausencia de los cuerpos con la presentación de las cobijas que los cubrieron; cabe mencionar que la pieza no parecía tan contundente como para recibir al visitante⁴⁷ a la sala, como sí lo fueron

⁴⁶ Texto de sala antes mencionado.

⁴⁷ Ver Teresa del Conde “MUAC: aproximaciones,” *La Jornada*, martes 2 de diciembre de 2008, <https://www.jornada.com.mx/2008/12/02/index.php?section=cultura&article=a06a1cul>, y Teresa del Conde, “MUAC: aproximaciones. II y úl-

la *Cascada* y el “mosaico de postales” de Hendrix en la sala 1, al no contar con obras que reforzaran el discurso de Margolles; un problema de índole museográfico.

Frente a esta obra se abría un espacio por el que se podía observar, a la izquierda, la pieza *Buda esotérico en inspección secundaria* de la dupla Calimocho Styles, que formaron entre los años 2000 y 2003 Rubén Ortiz Torres y Eduardo Abaroa; un amasijo de elementos de la cultura popular que hacen referencia a los procesos de transculturación por el ir y venir de inmigrantes mexicanos a la ciudad de Los Ángeles. Estos elementos se van adhiriendo unos a otros permitiendo aún su reconocimiento bajo un laqueado que señala su nueva naturaleza intercultural. Le sigue, al fondo de este espacio, recortada en un muro falso, el número -2071 (colección Charpenel-Guadalajara) de la video artista Pipilotti Rist, como una fecha condenatoria, que nunca llegará, mientras que se puede ver hacia afuera del museo pasar el tiempo a través del hueco que forma cada cifra; en el muro derecho, junto a la pieza de Pipilotti y frente a la de Calimocho, se dispuso una pantalla de 18’’ en la que se reproduce la película en super 8 (transferida en formato de video) *Carta abierta al Dr. Atl* de Mario García Torres, en la que el artista realiza una serie de reflexiones en torno al paisaje de la Barranca de Oblatos, objeto de obras realizadas por el pintor jalisciense muerto en 1964, lugar donde se planteó la posibilidad de construcción e “intervención del paisaje” perpetuado en la obra del paisajista por la franquicia Guggenheim.

Dando vuelta a ese muro, frente a las cobijas de Margolles, se accedía a dos espacios cuadrados o rectangulares en los que se mostraban, en el primero, seis fotografías y en el contiguo un video, integraban ambos, registro de la acción realizada por Melanie Smith, para el que convocó

tima”, *La Jornada*, martes 9 de diciembre de 2008, <https://www.jornada.com.mx/2008/12/09/index.php?section=opinion&article=a09a1cul>, consultados el 13 de agosto de 2019. El departamento de Difusión llevó a cabo un seguimiento puntual de las publicaciones hemerográficas que se realizaron desde el primer momento en que se anunció la construcción del Museo hasta finales de marzo de 2009 y que se pueden consultar en el Centro de Documentación Arkheia/Fondo Fundacional/Caja9/ carpeta 3.

en un estudio a un número de personas mayores de 60 años, a quienes graba mientras las “expone” a los flashazos de la cámara fotográfica en *6 pasos hacia lo impredecible*. En ese sentido se trata de un ejercicio en torno a la entropía como medida de la incertidumbre existente ante un conjunto de mensajes, del cual va a recibirse uno solo y desplaza al artista de la posición de control. Las fotografías insisten una y otra vez en lo inasible del momento vivido, mientras que el video comparte, desde la obscuridad del cuarto de acción/proyección, el instante “irrepetible”, explorando los límites de ambos medios; a pesar de que esta obra, no era evidente en la sala, fue la primera construcción de carácter inmersivo, un llamamiento que ponía inevitablemente nuestro cuerpo en alerta, afectivamente hablando.

Una vez saliendo de estos espacios, de regreso en la sala 2, a mano izquierda, el video en una pequeña pantalla y la cúpula de asbesto que conforman la pieza de Luis Miguel Suro *Concepto espacial* que, además de la alusión a las situaciones violentas perpetradas a la iglesia católica, pone en situación los tiempos aprehendidos y activados entre el registro en video y la pieza prefabricada y balaceada. A lado de este video, se dispuso otra pieza de Suro, un hisopo o cotonete de cerámica de unos sesenta centímetros de largo, titulado *De la serie Peligros cotidianos*, con evidentes referencias al uso común que se le da a ese tipo de instrumentos para la recolección de muestras de tejidos orgánicos, contrastando con la rigidez, tamaño y, a fin de cuentas, cierta fragilidad del material con el que está fabricado; un objeto totalmente inútil, infuncional. Sobre el mismo muro, continuaban tres fotografías de Mauricio Alejo: *Falla*, *Papel de baño* y *The Space in Between*. Las imágenes activan una actitud crítica, no necesariamente del medio fotográfico, sino de lo que los elementos que captura el aparato propician al que las ve. La fotografía funciona de una manera que rebasa una concepción meramente circunstancial, referencial, y desplaza la noción de tiempo

y espacio a quien las observa al tiempo de dislocar nuestra comprensión de los elementos por ellas presentados.

A continuación, al extremo del muro, se presentaba el acceso a la sala en que se proyectaba el video de Silvia Gruner *Inventario*, en el que, la que fuera su nana presenta una serie de utensilios de su casa. La condición física de cada instrumento nos da la noción del paso del tiempo de la “colección” que la asistente doméstica “resguarda” en su casa. Cabe mencionar que, aunque la ficha técnica de la obra se limita a describirla como: video instalación de dos canales, para el montaje museográfico; la artista resolvió cubrir el suelo del cuarto de proyección con ladrillo rojo, mismo color del que se pintó el resto de la sala y para observar las proyecciones se colocaron dos bancos de madera plegables.

Al salir de ese espacio, se encontraba la pieza de Enrique Ježik, *En cualquier parte (teatro de operaciones)*, en la que Enrique “desmonta operativos de control social”⁴⁸, disponiendo lámparas que señalan poblaciones localizadas en el mapamundi dibujado en una tarima de madera pintada de negro. “No pinta la guerra, la configura con esa red de relaciones que se tejen entre los países y los hombres” comenta Víctor Sosa sobre el quehacer de Enrique.⁴⁹ La obra de Ježik atestigua “una etapa histórica donde los medios de destrucción y las tecnologías de control crean los espacios, metáforas, dispositivos y trayectorias de la política”⁵⁰; esta gran pieza de tres por cinco metros remataba el tiro visual desde la entrada que conecta ambas salas. Continuando el carácter bélico y de vigilancia, se disponía a su lado el políptico de Mario Rangel Faz, *Ciudad de*

⁴⁸ Manera en la que se refiere a la pieza Olivier Debroise en un documento del que hablaré más adelante.

⁴⁹ Ver Víctor Sosa, “Enrique Ježik: la estetización de la necesidad”, en <https://www.jornada.com.mx/1999/01/24/sem-columnas.html> (consulta en octubre del 2019).

⁵⁰ <https://MUAC.unam.mx/exposicion/enrique-jezik>. En el breve comentario realizado por Cuauhtémoc Medina sobre esta pieza en el libro-catálogo de la exposición, se remarca la distancia geográfica de Groenlandia con respecto del continente americano y su aproximación al europeo.

México MCMXCIX, fotografías de vistas aéreas planos de litorales sobrevolados por aviones de guerra pintados sobre la foto, como el *Nighthawk* que es indetectable por radares.

La pieza de Enrique Ježik, así como las imágenes de Alejo y la cúpula de Suro, marcaban un viraje en el discurso planteado de alguna manera por el texto de sala y que disminuyeron la referencia a lo memorable por un proceso de “degeneración” de la materia por la propia intervención humana (en esta cuestión, podemos incluir también la pieza de Calimocho). Asimismo, en este brazo de la sala (en forma de L), las piezas de Iza Gensken *Fahnenstange* (astabandera) (Colección de Arte Corpus, A.C.), la *Banqueta (Diamante)* de Pablo Vargas-Lugo y la *Cessna (Silla R.A.R. de Charles Eames modificada para ser usada por un personaje de J.G. Ballard)* de Edgar Orlaineta, atrás de esta, justo flanqueando la salida, a la izquierda, estuvo dispuesta la pieza de Iñaki Bonillas *Photographic Views I*, de la que considero tendría más relación con la pieza de Meyenberg en la sala 3 con un sentido más de archivo y “reconstrucción” de la memoria, al lado derecho de la puerta se presentaba *Sin título (fusil número 62)* de Francis Alÿs (Colección de Arte Corpus, A.C.), que desestabilizan nuestra noción de las cosas apelando a un presente inmediato que no alcanza a ubicarse en la aparente realidad de la que los objetos forman parte.

Antes de salir de la sala 2, hacia el pasillo, a mano derecha, donde se encuentra el acceso a la sala 3, se dispusieron una de las *Mamparas Composición concreta*, pieza de carácter irónico y de tono posminimalista de Damián Ortega, y 3 partes de la instalación multimedia de Erick Meyenberg *Hidden Words*, que rememora a través de diferentes medios (proyecciones, documentación y sonido) momentos de la vida de Rosa Luxemburgo⁵¹ durante su encarcelamiento en Breslau, un último gesto hacia la descripción que el texto de sala (repetido en la sala 2) hace de

⁵¹ Activista e ideóloga de los partidos socialdemócratas de Polonia y de Alemania y fundadora con otros del partido comunista alemán en 1919.

la última sección de la exposición “piezas cuyo tema es la memoria, el paso del tiempo y los efectos que éste tiene en la naturaleza humana”⁵². La complejidad de la pieza, a pesar de que faltó la última parte de la obra (una sección principalmente sonora que se presentó por primera vez en la exposición *Reverberaciones. Arte y sonido en la colección del MUAC en 2017*), alcanzaba a inmiscuir todas las capacidades sensibles de quien la experimentaba, en un proceso deconstructivo que conjuntaba las emociones provocadas por los elementos visuales, sonoros y cognitivos que se presentaban en cada una de las secciones respectivamente.

V El discurso y la presencia de las piezas ante la solución espacial

De acuerdo con José Luis Barrios y Patricia Sloane⁵³, durante el planteamiento y desarrollo del proyecto del nuevo museo, la exposición *Recursos incontrolables y otros desplazamientos naturales* buscaba enfatizar el valor de presencia de las obras, es decir, aprovechar sus dimensiones “monumentales” en la ocupación del espacio museográfico⁵⁴; esta aseveración fue igualmente comentada por Cecilia Delgado⁵⁵ y por Alejandro García Aguinaco⁵⁶, quienes se dedicaron, por decisión del seminario, a terminar la propuesta, iniciada por Olivier, en el trabajo conjunto que implica la elaboración de un guión, la edición a través de su distribución en el espacio, la disposición final de las piezas y los textos en las salas; ambos integrantes del seminario, que se realizaba semanalmente, en el que Debroise resumió en términos de *presencia* las intenciones de su exposición.

⁵² Según lo planteado en el texto de sala ya citado.

⁵³ Coordinador académico del Seminario Museológico y Curatorial y Asesora de la Dirección de Artes Visuales de la UNAM, respectivamente.

⁵⁴ Entrevista realizada a José Luis Barrios el 14 de agosto de 2019 y entrevista realizada a Patricia Sloane el 17 de agosto de 2019. Aquí agradezco a ambos el haberme otorgado un tiempo en su agenda.

⁵⁵ Investigadora y curadora de exposiciones temporales en el MUCA Campus desde agosto de 2004 a noviembre de 2008 y a partir de entonces curadora adjunta del MUAC y a partir de 2016 directora del MUCA Roma. Agradezco el tiempo que me dedicó para el desarrollo del presente ensayo.

⁵⁶ Responsable del proyecto museográfico y del diseño para la exposición de Olivier Debroise.

Por otra parte, como se puede apreciar en el dossier de prensa, que se elaboró con motivo de la inauguración del MUAC, hay una sección dedicada al programa inaugural, así como líneas de trabajo y curatoriales de las cuales se enfatizan tres áreas fundamentales: la colección, el programa de exposiciones y el centro de documentación⁵⁷. En cuanto a las exposiciones inaugurales, las cuatro estaban consideradas como un juego de resonancia, tendiendo puentes significantes entre ellas, comprendiéndose cada una de manera autónoma⁵⁸. Este planteamiento implicaría como se explica en la vocación delineada a la fecha de la inauguración del MUAC y en una de las láminas del documento *Conceptuación de un espacio universitario de arte contemporáneo*, “abordan conceptos diferentes que se tocan, pero mantienen su autonomía”.⁵⁹

En la primera sección del dossier de prensa referente al programa inaugural⁶⁰, se facilita una síntesis del planteamiento curatorial de la exposición *Recursos incontrolables y otros desplazamientos naturales, una selección de la colección de arte contemporáneo*, que dice lo siguiente:

La muestra curada por Olivier Debrouse (1952-2008) es la primera lectura de la colección del MUAC y presenta treinta y siete obras contemporáneas de gran formato. La selección busca, en este caso, evidenciar las tensiones y contradicciones entre la práctica artística considerada como un acto mecánico y

⁵⁷ Ver Dossier de prensa e inauguración del MUAC, Centro de documentación Arkheia/MUAC; Archivo Fundacional; caja 5, carpeta 11. Agradezco al equipo encabezado por Sol Henaro para la consulta del Fondo Fundacional del MUAC.

⁵⁸ Según un documento resguardado en el Fondo Fundacional ya citado, en la vocación del museo dice entre otros aspectos a su quehacer: “Su exhibición no se concibe como permanente, sino con base a un programa de exposiciones simultáneas en concordancia con la disposición de múltiples salas. Estas exposiciones promueven aproximaciones novedosas al arte contemporáneo, cuya resonancia propone el acontecer de un museo posible que se replantea periódicamente”.

⁵⁹ Proyecto Nuevo Museo de Arte Contemporáneo UNAM. En construcción. Conceptuación de un espacio de Arte Contemporáneo, *presentación en PPT, lámina 19*. Centro de documentación Arkheia/MUAC; Fondo Fundacional; caja 9; CD/documento 21.

⁶⁰ *Dossier de prensa e inauguración del MUAC*, 14-17.

‘antinatural’ que pervierte el orden de las cosas, para revelar sus fundamentos, y las constantes referencias a la naturaleza, incluyendo desde luego la dimensión temporal que refiere a la memoria, los procesos de aprehensión del tiempo y los sistemas de comunicación. La muestra incluye pintura, dibujo, instalaciones multimedia, fotografía, video y cine.⁶¹

Aunque en este texto la referencia a la dimensión de la obra persiste como denominador de selección de la obra incluida, se precisa una propuesta que permite imaginar, al igual que con el título, una intención reflexiva que sondea la naturaleza propia del arte contemporáneo, al menos del incluido en la colección del MUAC, aun considerando las llamadas colecciones asociadas. Más adelante, en el número 6 de la sección de anexos del mismo dossier, en el índice, refiere a “Textos de exposición”, el primero es el referente a la exposición de Olivier Debrouse. Me permito citarlo íntegramente por el peso que implica en la lectura de la exposición. Comienza con una nota introductoria:

Recursos incontrolables es algo más que una exposición, es la producción de discurso y de visibilidad con la que su curador aproximaba una respuesta, desde su trabajo sobre la colección, a las preguntas que durante dos años se plantearon en el seminario de reflexión y análisis curatorial, lo que dio lugar no sólo a esta exposición, sino a las tres restantes con las que el MUAC abre sus puertas. Una aproximación que por fuerza quedó inconclusa.⁶²

La muerte impidió a Olivier, por supuesto, terminar esta curaduría, al tiempo que planteó a los miembros del seminario una disyuntiva: respetar el grado de avance que de ésta se tenía, o

⁶¹ *Dossier de prensa e inauguración del MUAC*, 14-17.

⁶² *Dossier de prensa e inauguración del MUAC*, 14-17.

completarla; se optó por lo primero. Hacerlo así, convierte a *Recursos incontrolables* en una metáfora que muestra el sentido que tiene la pérdida de alguien. Si existe un ‘recurso incontrolable’, sin duda este es la vida. “Sirva esta decisión como breve homenaje y reconocimiento a Olivier Debroise. Seminario curatorial MUAC (2007-2008).”⁶³

A continuación, se reproduce el único texto que dejó Olivier Debroise a manera de tesis y estructura curatorial de la exposición:

La exposición *Recursos incontrolables y otros desplazamientos naturales*, presenta una selección de las obras de arte contemporáneo reunidas por la UNAM desde el inicio del programa de adquisición en 1998, bajo la dirección de Sylvia Pandolfi en la Dirección General de Artes Visuales de la UNAM [en ese momento Dirección General de Artes Plásticas; cambió de nomenclatura a Dirección General de Artes Visuales, hasta 2004, al iniciar su gestión Graciela de la Torre], que se incrementó de manera sustancial cuando el rector Juan Ramón de la Fuente instauró en 2004 el Programa de Adquisición de Obras de Arte Contemporáneo, como una parte fundamental de la evaluación, conservación y difusión del Patrimonio artístico contemporáneo y piedra de toque del Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC).

Esta primera muestra de la colección del Museo Universitario Arte Contemporáneo presenta 37 obras contemporáneas de gran formato. La selección busca, en este caso, revelar tensiones y contradicciones entre la práctica artística considerada como un acto mecánico y ‘antinatural’, que pervierte el orden de las cosas para revelar sus fundamentos, y las constantes referencias a la naturaleza, incluyendo desde luego, la dimensión temporal que marca la memoria, los procedimientos de aprehensión del tiempo y los sistemas de comunicación. La muestra incluye pintura, dibujo, instalaciones multimedia, fotografía, video y cine.

La primera sala se centra en obras realizadas con materiales orgánicos por artistas que incorporan a su trabajo elementos naturales y muchas veces

⁶³ *Dossier de prensa e inauguración del MUAC*, 14-17.

desagradables (como en los casos de Juan Francisco Elso, Thomas Glassford o el grupo SEMEFO) o interpelan de manera metafórica una relación humana con la naturaleza (*La cascada* de mallas de nylon de Marta Palau o las pinturas de la serie *México bajo la lluvia*, de Vicente Rojo). Más compleja en su lectura, la segunda sala está dedicada a operativos críticos -basados en teorías filosóficas, psicoanalíticas, o en estudios sobre las repercusiones de nuevas tecnologías de comunicación y control social-, de situaciones que cuestionan lo humano y las limitaciones de lo humano en sus dimensiones fenomenológicas. En ese sentido, se confrontan obras que buscan trascender lo humano, como el mecanismo para comunicarse con los ajolotes de Ulf Rollof, con tautologías filosóficas como las de Ulises Mora. Paralelamente, Enrique Ježik desmonta operativos de control social; Mario Rangel Faz, Teresa Margolles o Luis Miguel Suro evidencian la paranoia derivada de las políticas de violencia; mientras Mauricio Alejo, Pablo Vargas-Lugo, Edgar Orlaineta o Calimocho Styles, con la creación de objetos absurdos, introducen espacios o momentos desestabilizadores del ser en el tiempo.

La tercera sección de la muestra está dedicada a artistas que interpelan los flujos de la memoria, el irresistible e incontrolable fluir del tiempo y sus resonancias esquizofrénicas en la psique humana. Gabriel Orozco suspende en el aire los residuos de un cuarto de tiliches; Melanie Smith intenta detener un instante imposible en la vida de un grupo de ancianos; Silvia Gruner expone el inventario de la casa de su nana; Mario García Torres le manda cartas de reproche al Dr. Atl.⁶⁴

Estas descripciones ya nos marcan ciertas deslocalizaciones que debilitaron el discurso, “estirando” la fuerza significante entre obras, como la de Calimocho Styles frente al video de la carta de Mario García Torres al Dr. Atl. La claridad de la construcción lingüística y sintáctica de Olivier es un preámbulo que subraya la peligrosa apuesta que implicó esta puesta en el espacio de

⁶⁴ Texto curatorial incluido en los anexos del dossier de prensa ya citado

la exposición. En el proceso de montaje, a cargo del “arquitecto” Alejandro García Aguinaco⁶⁵, se hicieron algunas modificaciones a la lista original de obra para optimizar su apreciación e interpretación en el espacio museográfico.

Como parte de los materiales que resguarda el Centro de Documentación Arkheia, y que forman parte de Fondo Fundacional, se encuentran carpetas que se armaron con información relacionada con la conformación de las exposiciones inaugurales, y otras posteriores, y que se disponían en el entonces Espacio Experimental de Construcción de Sentido (EECS)⁶⁶ que se localizaba en la sala 7. Estos materiales, así como esquemas y mapas mentales, se ofrecían al público con el interés de transparentar procesos y ponerlos a disposición y discusión. En las cinco carpetas dedicadas a la exposición *Recursos incontrolables* es posible encontrar el texto curatorial, reproducido en el anterior párrafo, la lista con la selección original de obra que elaboró Olivier y otras más que permiten reconstruir el proceso de ajuste de la selección final, que realizara Cecilia Delgado⁶⁷ quien, como he mencionado, quedó a cargo de la exposición por disposición del seminario. También en estas carpetas se puede consultar los planos de la distribución museográfica realizados por Alejandro García Aguinaco, indicando opciones de colocación de las obras.⁶⁸

⁶⁵ Alejandro García Aguinaco es historiador del arte por la Universidad Iberoamericana y Maestro en museografía y diseño de exposiciones por la Universidad Complutense de Madrid. (Él no ostenta el título de Arquitecto, como lo dice el dossier de prensa).

⁶⁶ En el dossier de prensa, en la misma página en la que se anuncia el programa inaugural, después de anunciar las cuatro exposiciones, le sigue un párrafo en el que se habla del EECS “sitio para la reflexión comunitaria, a través de la participación espontánea... El espacio se centra en la provocación de diálogos articulados en torno al fenómeno de la experiencia museal, partiendo de las iniciativas culturales” Más adelante, en el anexo 5 referente a *El Ágora* y los programas de aprendizaje e interpretación, se comenta que el EECS “Es un espacio abierto a todo público donde se concentran los diversos materiales (textuales, visuales, auditivos y digitales) que conforman los procesos de registro, documentación y gestión del ciclo de exposiciones con fines de consulta pública”. *Dossier de prensa e inauguración del MUAC*, 14 y 33.

⁶⁷ Además de esta responsabilidad, Cecilia Delgado estuvo coordinando y resolviendo gran parte de la instalación multimedia y multifuncional de Miguel Ventura, Cantos Cívicos, que también formó parte del programa inaugural y la que ocupó la sala 9 en su totalidad.

⁶⁸ Agradezco a Alejandro García Aguinaco, además de su tiempo para realizarle una entrevista, los archivos de documentos, planos y registro de las salas montadas de *Recursos incontrolables*.

A pesar de que Debroise no llegó a trabajar la exposición con García Aguinaco su relación de obra parecía tener un orden, similar al que plantea en el texto curatorial (Alejandro comentó en la entrevista que lo poco que platicaron en cuanto a la exposición fue la referencia a la disponibilidad en tiempo y forma de los “recursos incontrolables” para la adquisición de obra).

La lista original de obra⁶⁹ comenzaba con *Script* de Jan Hendrix, le continuaba la pieza de Thomas Glassford (no exactamente de “dimensiones considerables”), seguida por la línea de carbón de casi cuatro metros de largo y sesenta centímetros de ancho de Richard Long cuyo carácter matérico parecía apoyarse con la pieza de Morris y las máscaras de Kurtycz, cabe mencionar que en el texto de Olivier no menciona las piezas de artistas internacionales, pero sí están presentes en su lista de obra. Le seguía el *Corazón* de Elso, después estaba planteado el políptico *Interior* de Claudia Fernández que hace alusión a un micro/macrocósmos y salió de la selección definitiva, seguido por *Astrónomo XXV* de Yishai Jusidman, invitando a pensar en una especie de explosión e implosión. Le continuaba la *Cascada* de Marta Palau, cuyo flujo lo contrastaba con los dos cuadros de la serie *México bajo la lluvia* de Vicente Rojo, únicas obras pictóricas de las que el texto remarca su justificada inclusión⁷⁰ y, de acuerdo con el planteamiento, termina el conjunto con la pieza de del colectivo SEMEFO, la de Gabriel Kuri, y el texto comenta la situación liminar desde la ligereza y transparencia de la pieza *Doble turno* de Sofía Táboas, que

⁶⁹ Existen dos listas consultables en las carpetas relativas a la exposición que se encontraban dispuestas en el EECS y ahora en el Centro de Documentación Arkheia; el Seminario tuvo que gestionar con ambas listas, encabezadas por la pieza de Hendrix.

⁷⁰ Aun así, se podría pensar en otras explicaciones intrínsecas a esta serie por parte de Vicente Rojo. Uno de los cuadros es de 1982 y el otro de 1987, por lo que son más patentes los cambios significativos de los que el pintor hace referencia en una entrevista otorgada al periódico *El País* el 7 de junio de 1987, en ocasión de una exhibición de la última parte de la serie *México bajo la lluvia* en Madrid. Parte de la serie, realizada a principio de los ochenta, la califica como producto de “elementos vitales, íntimos, en cierto modo nostálgicos, que aludían básicamente al México que yo había conocido a mi llegada, en la década de los cincuenta. Hoy es un México distinto el que surge bajo esa lluvia [hablando del carácter epidérmico que parece guiar a Olivier]... Es un México más actual, más vivo y también más dramático”. Fernando Huici, “Vicente Rojo pinta México bajo la lluvia,” *El país*, 7 de junio de 1987, https://el-pais.com/diario/1987/06/07/cultura/550015215_850215.html, consultado en octubre de 2019.

tampoco quedó en la selección definitiva. A pesar de invertir algunas obras, el sentido del primer núcleo se mantuvo. Sólo la *Estela Caligráfica* de Ruiz Otis “descolocada” en este grupo, perdiendo fuerza y sentido en la versión final, como ya lo comenté en la descripción del recorrido, no tiene alusión a la “naturaleza”, como sí a los procesos de producción.

En el segundo grupo proponía iniciar con el políptico de Rangel Faz seguido por la pieza de Ježik, piezas que se mantuvieron contundentes juntas, poniendo en juego los “operativos de control social”. Continuaba con las obras de Luis Miguel Suro seguida por los *Encobijados* de Margolles, logrando enmarcar esta obra y dando sentido a la lectura material/no-material, presencia/ausencia, visible/invisible, manteniéndonos en el campo de las evidencias de “la paranoia derivada de las políticas de violencia”, según el texto de Olivier. Proponía también continuar con una obra muy grande y compleja, que buscaba “trascender lo humano, con un mecanismo para comunicarse con los ajolotes”, *Proyecto axolotl* de Ulf Rollof, para después considerar “tautologías filosóficas como las de Ulises Mora” con el cartel-espectacular *Promo: No hay arte sin artistas* de 2x3 metros, ninguna de las dos fue incluida por los requerimientos espaciales que implicaban, ya que habría llevado, particularmente *Proyecto axolotl*, a la disminución en la cantidad de piezas de la selección final⁷¹. Es particular el resquicio de la consideración de *Promo* en la cédula de sala, pues dicha singularidad discursiva, realmente, sólo parecía apoyarse en esta obra.

En el orden de Olivier, le seguían la *Banqueta* de Pablo Vargas-Lugo, las fotografías de Mauricio Alejo, el *Buda esotérico en inspección secundaria* de Calimocho Styles (que en la puesta en espacio, por su disposición en el recorrido quedó perdido, sin un sentido claro, junto a Pipilotti y García Torres, el primero hace referencia a lo objetual mientras que los otros a la memoria), el

⁷¹ *Proyecto axolotl* ameritó, por su extensión y complejidad, una exposición individual que ocupó el total de la sala 8, el 16 de junio de 2009.

fusil de Francis Alÿs, la astabandera de Isa Genzken, la *Cessna* de Orlaineta y las *Mamparas* de concreto de Damián Ortega, “objetos absurdos, introducen espacios o momentos desestabilizadores del ser en el tiempo”.

Estela caligráfica de Jaime Ruiz Otis, *Photographic views I* de Iñaki Bonillas, la carta de Mario García Torres, la cifra perforada en tablaroca de Pipiloti Rist, el registro en película de 16mm del oleaje constante producido por un sistema de máquinas de la artista británica Tácita Dean (pieza excluida, perteneciente a la Colección Charpenel-Guadalajara), el inventario de Silvia Gruner, el video y fotografías de Melanie Smith, la instalación múltiple y multimedia de Erick Meyemberg y la suspensión de desperdicios que conforman *El peso del sol* de Gabriel Orozco (del grupo Corpus y tampoco seleccionado), interpelarían “los flujos de la memoria, el irresistible e incontrolable fluir del tiempo y sus resonancias esquizofrénicas en la psique humana”. Probablemente este es el conjunto más desarticulado en el montaje definitivo y que apenas se sostiene por la fuerza de la pieza de Erick Meyemberg y a la distancia el inventario de Silvia y un poco más allá los *6 pasos* de Melanie.

Con la selección realizada por Debroise y de alguna manera desde la conformación de la colección, se cubrían una serie de cuotas que marcaban la fundación y el futuro trabajo del MUAC: una selección representativa de la producción artística contemporánea mexicana, la puesta en valor del quehacer nacional a través del diálogo con obras internacionales, todas ellas pertenecientes a colecciones particulares depositadas en comodato en el MUAC, esto es con el fin complementar el acervo al tiempo de incluir al coleccionismo mexicano en el proyecto.⁷²

⁷² En palabras de Debroise, “un museo como el MUAC debe tener la posibilidad -tanto desde el aspecto puramente curatorial, como para fines de investigación o de educación- de poner la producción local en una perspectiva global. Era por lo tanto necesario incorporar, de una u otra manera, obras de artistas de otros países que permitieran establecer comparaciones... Después de diversas negociaciones, se ha podido ampliar la colección, con donaciones y aportaciones a manera de comodatos a largo plazo...”, en Olivier Debroise, “Las colecciones de arte contemporáneo de la UNAM: una revisión,” 23-24. En el Dossier de prensa que se elaboró para la inauguración y lanzamiento del MUAC, se habla de las colecciones asociadas de la siguiente manera: “Como parte de su espíritu incluyente, la Colección del

VI Una exposición más

Una exhibición íntegra de la colección del MUAC, que al momento de su inauguración contaba con 1,138 piezas, más 138 obras de las denominadas colecciones asociadas, se puede entender como imposible, no sólo en lo que a la ocupación del espacio expositivo del MUAC se refiere; sino en la posibilidad de armar un discurso coherente, es decir que el espectador pudiese comprenderlo entre las ausencias y las existencias.⁷³

Recursos incontrolables presentó sólo 34 obras ocupando 1,300 m² en las tres primeras salas y se mostraron otras cinco piezas en los diferentes espacios del edificio en contradicción con el espíritu del nuevo espacio, al privilegiar el valor de objeto sobre el valor de discurso crítico durante los primeros seis meses después de la apertura: una en el acceso principal (un auto de Thomas Hirschhorn, *Black exhaust*, México, 2008 de la colección de Arte CORPUS); dos obras en los patios del área de salas en el primer piso (*Balones acelerados* de Gabriel Orozco, adquisición de 2006, y *Resonancia congelada* de 1997 del artista Kiyoto Ota, de su propiedad); dos columnas doradas en el descanso del pasillo, junto al ventanal, entre las salas 7 y 8 (*Flujo y turbulencia* de 1999, propiedad y autoría de Ricardo Regazzoni); y una más en el vestíbulo del Auditorio en la planta baja (*Ambiente gráfico* de Helen Escobedo, donada por la artista en 1990). La disposición de estas piezas fue probablemente resultado del temor al vacío, no tenían ningún sentido y su

MUAC ha logrado, además, el enriquecimiento exponencial del acervo mediante un novedoso sistema de comodato a largo plazo que permite una alianza con colecciones privadas. Además de incrementar y complementar el acervo de obras de artistas que producen en México, este mecanismo ha permitido la integración de un gran número de artistas de gran renombre internacional, que abre el diálogo de la colección a los discursos y los lenguajes del arte global”, ver “[Anexo 3A] La Colección del MUAC / Segunda parte” en *Dossier de prensa e inauguración del MUAC*, pp.29. Para la fecha de su inauguración en 2008, el MUAC contaba con dos colecciones asociadas: la del Grupo Corpus y la Colección Charpenel-Guadalajara, ambas representadas en la exposición *Recursos incontrolables*.

⁷³ De ahí la imposibilidad de que *La Era de la discrepancia* fuese efectivamente un modelo ideal de museo de arte contemporáneo. Tiene la efectividad del dispositivo deleuziano que Georges Didi-Huberman analiza en su artículo “La exposición como máquina de guerra,” *Minerva*. Revista del Círculo de Bellas Artes, IV época, no. 16, 2011, 24-28, <https://www.circulobellasartes.com/revistaminerva/articulo.php?id=449>, consultado en febrero de 2018.

exhibición devino en confusiones y en manifestar la idea de un museo aún sujeto a privilegiar el objeto como razón de ser de la institución⁷⁴.

Por otro lado, del total de la colección ¿cuál podía haber sido el acomodo de las piezas? Probablemente éste sería en consecuencia a las líneas curatoriales que guiaron a la definición y adquisición de obra, las cuales seguirían presentando ausencias de artistas y sus naturales inconsistencias.

Todo ello no deja de ser especulaciones que no tienen el más mínimo peso y no da indicios para responder a una pregunta importante y que definiría en gran medida el perfil de la institución y del museo, en lo que a su colección corresponde: ¿Qué fue lo que consideró pertinente mostrar Olivier para presentar al museo como una instancia con miras a insertarse en el circuito global del arte contemporáneo? La reseña sobre *Recursos incontrolables* realizada por Alberto Sánchez Balmisa para la revista española *Exit Express*, hace hincapié en el carácter globalizante, pero sin responder a marcos impositivos, “una cuidada labor de recontextualización de la historia reciente del arte mexicano alejado de la tradicional y la usurpadora mirada *yankee*.”⁷⁵

La condición de internacionalización dispuso en gran medida las circunstancias para posibilitar el recuento planteado por una exposición fundacional como *La era de la discrepancia* (misma que se proponía como un ensayo de museo de arte contemporáneo mexicano) y que dos de sus curadores comentan en su ensayo introductorio. En dicho ensayo, Debroise y Medina resaltan el papel fundamental que jugó el arte de los noventa para posicionar al arte mexicano en los centros hegemónicos del arte occidental. Por su parte, Daniel Montero en su libro *El cubo de*

⁷⁴ Al salir de la sala 2 hacia el pasillo que linda con el patio aledaño a las salas 4 y 5, el visitante veía en dicho patio algunos de los balones de Orozco y lo que llevaba a relacionar la pieza con la exposición de Olivier, pero él no la consideró en ningún momento. Cuestión que contravenía los planteamientos museológicos que pueden consultarse en varios documentos resguardados en el Fondo fundacional del Centro de Documentación Arkheia.

⁷⁵ Alberto Sánchez Balmisa, “Recursos incontrolables y otros desplazamientos naturales. Museo Universitario de Arte Contemporáneo, MUAC, México D.F. Hasta abril de 2009,” *Exit Express. Revista de información y debate sobre arte actual* 40 (diciembre 2008): 68.

Rubik, particularmente en la sección que dedica al análisis de *Mexico City: An Exhibition About the Exchange Rates of Bodies and Values*, una exposición previa a *La era de la discrepancia*, presentada en el MoMA PS1 en junio de 2002, señala la relevancia de los procesos de legitimación del arte contemporáneo a partir del binomio centro-periferia discutidos en esa misma sección por Medina y Magali Arriola, cada uno a través de los textos que escribieron en 2001 y 2005, respectivamente y que Montero analiza a profundidad.⁷⁶

También como parte de la tesis de *La era de la discrepancia*, desde su planteamiento en la recapitulación que hacen Debroise y Medina en el ensayo antes mencionado, se propone el peculiar desarrollo del arte mexicano como algo no lineal y que unas tendencias o expresiones no necesariamente deviene de otras, como comentan respecto a la herencia que dicen se ha querido ver de los Grupos de los setenta con los neo-conceptualismos de los noventa. Pero sí encuentran en el discrepar un motivo que les permite hablar desde diferentes situaciones de manifestaciones muy particulares que resaltan de una voluntad meramente formalista y que están marcados desde la enunciación política más que desde una preocupación por participar de los debates hegemónicos del devenir del arte moderno y contemporáneo occidental⁷⁷, lo que no implicó un desentendimiento total, a pesar del hermetismo al que llevó el estado desde los años cuarenta hasta entrados los ochenta del siglo pasado.⁷⁸

La importancia de la internacionalización es remarcada por Olivier en una serie de políticas con miras al enriquecimiento de la colección del MUAC, incluyendo, a partir de préstamos en comodato a largo plazo de colecciones mexicanas (colecciones asociadas), obras de artistas

⁷⁶ Daniel Montero, *El cubo de Rubik, arte mexicano en los años 90*, prólogo de Luis Felipe Ortega (México: Fundación Jumex Arte Contemporáneo/Editorial RM, La colección académica, 2013), 215-230.

⁷⁷ Momento particularmente álgido a principios de los noventa en el que, de acuerdo con lo que comentan, “los centros hegemónicos entraron en crisis y asumieron una interacción necesaria en los nuevos circuitos,” Olivier Debroise y Cuauhtémoc Medina, “Genealogía de una exposición,” en *La era de la discrepancia: arte y cultura visual en México 1968-1997* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2007), 18-23.

⁷⁸ Debroise y Medina, “Genealogía de una exposición,” 18.

internacionales, además de piezas de arte contemporáneo producidas en México. Cuestión que deja muy clara en su ensayo para la publicación que editó sobre las colecciones de arte contemporáneo que conforman la colección del MUAC, incluyendo piezas de las colecciones asociadas: “un museo como el MUAC debe tener la posibilidad —tanto desde el aspecto puramente curatorial como para fines de investigación o de educación— de poner la producción local en una perspectiva global”.⁷⁹ Ahí mismo Olivier comenta la relevancia que tuvo el proceso de investigación y curaduría de *La era de la discrepancia* para la curaduría de la colección del MUAC, ante “la apremiante construcción de una historia del arte mexicano de 1960 al 2000.”⁸⁰

Así, la propuesta curatorial considerada desde la documentación elaborada por Debroise y que se conservó en las carpetas de archivo abierto (nombre con el que se identificaba el área de exhibición y resguardo en el entonces Espacio Experimental de Construcción de Sentido, EECS, dispuesto en la sala 7), permite comprenderla de la misma manera en que Debroise consideró la edición del *Informe*, que ya se comentó antes, como un juego curatorial más epidérmico que filosófico y llamando más a su experiencia, lo que implica también su valor de presencia, la ocupación de la obra en el espacio. Ante la inminente parcialidad para mostrar el potencial y aportaciones de la “nueva” colección⁸¹ para una historia del arte contemporáneo producido en México y su necesario diálogo con el arte “global”, que permitiera al visitante inscribirlo en discursos más amplios, Olivier optó por una lectura “temática” que permitiera una aproximación a ciertos aspectos de los que participaba, y participa, el arte contemporáneo; una serie de condiciones muy en el sentido lyotardiano, de la manera en la que se suscitan las cosas.

⁷⁹ Debroise, *Informe*, 23, nota 57.

⁸⁰ Debroise, *Informe*, 23

⁸¹ Recordemos que la colección de arte contemporáneo del MUAC incluye piezas donadas y adquiridas desde la gestión de Helen Escobedo a finales de los sesenta.

Por lo que se puede concluir que el corpus considerado para *Recursos incontrolables* reconocía igualmente, y por un lado, la relevancia del arte producido en los noventa (entendido, como lo hicieron en *La era de la discrepancia*, desde 1987, o poco antes, con el flujo de una serie de artistas al país⁸²) como la inserción del arte contemporáneo producido en México en el circuito del arte internacional —cuestión que debía refrendarse como parte de la inercia de las hipótesis “encarnadas”, “a flor de piel” en Debroyse desde *La era de la discrepancia*—, y por otro lado, su necesaria puesta en valor con obras de artistas reconocidos en el ámbito internacional y afortunadamente ingresadas a las bodegas del MUAC para ser exhibidas a su libre decisión bajo un discurso que ponía más en juego las cualidades matérico/discursivas de las obras, que yo detecto más como un “¿Cómo funciona?” a un “¿qué es?” el arte contemporáneo.

Ante la dificultad de la situación interpretativa, retomo la cita del diálogo de la película *El desprecio (Le Mépris)* de Jean-Luc Godard, específicamente el argumento de Paul Javal (Michel Piccoli): “—¿No es lo mismo cuando está escrito que cuando está filmado?” Lo escrito que dejó Olivier Debroyse, en su calidad de borrador, puede llevar a interpretaciones, a desarrollar discursos. El texto curatorial nunca llegará a manifestar la totalidad que se plantea en la transmedialidad de la construcción discursiva de la exposición, remontar una exposición en su itinerancia implicaría la identidad de los espacios. De esta manera, la fijación de la imagen en la producción cinematográfica se asemeja más a la situación museística —¡Corte! se queda. Mientras que **en** la escena teatral (*mise en scene*)⁸³ cada elevación de telón es una nueva escena y su diálogo se puede leer por separado.

⁸² En este sentido me importa traer a la mente el caso de Ulf Rolof, cuyo *Proyecto axolotl* fue considerado por Olivier, me imagino que con la doble razón de remarcar la internacionalización y la importancia que va teniendo México como país para el desarrollo de producciones artísticas.

⁸³ La puesta en escena se utiliza indiferentemente en los ámbitos teatral y cinematográfico.

VII Conclusiones

Ante una exposición considerada canónica, como fue *La era de la discrepancia*, y su extensión visible y comprensible en *Recursos incontrolables* ¿qué está pasando a diez años de inaugurado el MUAC y con las aproximaciones planteadas por estas muestras? En este sentido, la exposición de Olivier Debroise ¿No empieza acaso a marcar la necesidad de atender a la controlabilidad del arte y su expresión ampliada en el círculo internacional? Hablo de lugares y de exhibiciones que son espacios donde se puede sentir cómo el carácter político del arte latinoamericano, que responde a su contexto social inmediato, puede tomarse como una de las características que la búsqueda postformalista occidental encuentra en la revisión de la producción artística local y regional.

En el caso mexicano, espacios que se localizan en la periferia con respecto al eje del poder⁸⁴, como la propia Ciudad Universitaria, el Centro Cultural Universitario y el MUAC que constituyen un conglomerado con el Museo de Arte Carrillo Gil, el Museo Soumaya, la dupla Diego Rivera y Frida Kahlo; en sí, junto con otros espacios, el núcleo cultural al sur de la Ciudad de México. El impacto del arte de finales de los años ochenta y de los noventa llevan a reconocer la necesidad de conformar colecciones de las que participan, no sólo por las instancias de gobierno sino lo público en que se convierten favorablemente las colecciones privadas a través de espacios propios o de su depósito y préstamos en comodato a largo plazo en museos públicos.

La inauguración del MUAC se inserta en un contexto ávido por responder a requerimientos que atendieran a las expresiones artísticas de los últimos cincuenta años, alejadas de la política

⁸⁴ Delineado, urbanísticamente, por las principales estructuras culturales localizadas en el Bosque de Chapultepec y que se continúa por todo el Paseo de la Reforma hasta el encuentro con la avenida Juárez y Avenida Madero y que remata, por ende, con el Palacio Nacional, sumándose al recorrido espacios como el Palacio de Bellas Artes, el Museo Nacional de Arte, el Museo Mural Diego Rivera, el Laboratorio de Arte Alameda, el Museo del Templo Mayor, el Colegio de San Ildefonso y con ellos los principales ejemplos de la arquitectura colonial del país, entre los que se ubican espacios privados, como El Palacio de Iturbide, en sí el núcleo de encuentro de la cultura nacional en el centro histórico de la Ciudad de México.

centralista e impositora de una sola imagen y por tanto un sólo discurso de lo mexicano. Desde sus primeros trabajos curatoriales, hay en Olivier Debrouse la decisión de profundizar y desarticular la idea de lo nacional. (*El corazón sangrante*, Boston/Monterrey, 1991 y *Modernidad; modernización en el arte mexicano*, MUNAL, 1991; *La era de la discrepancia*, MUCA 2007).

Con el título, *Recursos incontrolables y otros desplazamientos naturales*, la exposición repercute en la actitud política del arte contemporáneo mexicano, ya sea como referencia o como distancia que señala el desplazamiento del lugar del arte mexicano y es una declaración de la naturaleza que domina el quehacer del artista. La exposición despliega las cartas con las que empezó a jugar la institución, exhibiendo o dando visibilidad a las nociones de lo que implica el objeto que la institución resguarda y colecciona como razón de ser: poner en juego la colección presentándola en correlación con el arte internacional; el trabajo de sus actores (artistas, museógrafos, curadores, gestores y críticos); y la decisión de posicionamiento político, el proceso de museificación, y todo esto, en el marco de proyectar a futuro lo que va siendo pasado.

La relevancia de la lectura del título de la exposición pone en evidencia cómo estos “recursos incontrolables” en el posible discurso curatorial y su lectura, la disposición política, la fusión entre lo matérico y lo sutil como fenómenos que acompañan y se superponen en el discurso global del arte, es decir, lo que da lugar y sustancia a la expresión del arte contemporáneo, en su condición de arte-discurso, se encuentran con “otros desplazamientos”, donde la muestra de Olivier apostó por dejar abierto ese horizonte, necesariamente oscuro, y mostrar ciertas condiciones “naturales” del arte contemporáneo para poner en valor una posibilidad de discurso, o discursos paralelos, en un momento de inflexión. El valor propio del proceso curatorial del espacio del MUAC, como un nuevo museo específico, en su momento inaugural, que impregna, sí, pero al mismo tiempo contextualiza la condición tanto política como crítica de la colección.

Mantener abierto el horizonte del arte contemporáneo, planteado desde *La era de la discrepancia* (como referencia inmediata y necesaria), fue una directriz en la selección de las obras propuestas por Olivier, lo que lo llevó a la apuesta por el desarrollo de lecturas que pongan en valor el arte contemporáneo mexicano sobre discursos canónicos y, por lo tanto, distanciándose de cierta noción del arte moderno. La mera enunciación del medioambiente sin estar cargada por la simbología poética no daría lugar a un caso. En los objetos, la materia habla por sí misma y es en ese hablar por sí misma que es posible hablar de despojos.

¿Qué tanto cambia el discurso al retomarse por otro intérprete o autor? ¿Podríamos hablar de una situación intermedial? —Pienso en un caso como el de Antonioni/Wenders, con el film *Más allá de las nubes*. El sentido intermedial entre el texto y la puesta en escena, como en el caso del cine o del teatro y haciendo una analogía más con el cine que con el teatro, adopta un concepto específico que establece sintácticamente lo racional, lo definitorio y el fenómeno mismo. Así, se puede localizar ese ejercicio curatorial en la historiografía, o como construcción de historiografía del arte contemporáneo mexicano, aún en su condición de borrador por ausencia. También es claro, en este caso, cómo se trabaja el proceso de adaptación del texto a la puesta en escena por los curadores últimos de la muestra.

Es inevitable aterrizar esta reflexión en un lugar donde la inauguración del MUAC es la conclusión de una serie de procesos “borradoriles”, cuyo sentido se desborda en la creación de este nuevo espacio específico para la conservación, exhibición; una construcción curatorial discursiva propia para su inclusión en los circuitos internacionales; ante un probable discurso concluyente e impositivo, que aún se mantiene en la idea de museo. Lo desbordante se vuelca incluyente como política. El valor del documento de Olivier, como borrador intuitivo, a diez años, donde el recurso humano es naturalmente incontrolable, deja preguntas que quedan abiertas: ¿efectivamente lo que

se hizo basta? ¿El arte contemporáneo mexicano está influyendo? ¿Es el MUAC el agente considerado para esa labor?

La apropiación del espacio del nuevo museo no sólo se inauguró con las exposiciones, sino que, además, éstas dieron línea y sentido a lo que siguió en el tiempo. La curaduría como borrador por parte de Olivier da la posibilidad de leer historiográficamente a la exposición como un punto de inflexión en el arte contemporáneo mexicano. La selección de las piezas es una “biopsia” de política misma con la que se conformó la colección. No hubo en su momento actores con la posibilidad de interpelación, ni a título personal, ni a título institucional, lo que podría explicar la no polémica y la no crítica.

Es imposible no hacer una reflexión final sobre la colección, como intención original que llevó a la fundación del MUAC, y como parte de lo que implicó su primera exhibición. La ausencia de políticas para dirigir esfuerzos en la adquisición de obra con miras a la conformación de colecciones patrimoniales ¿acaso los esfuerzos para la adquisición de obra son continuos y sostenidos? ¿habrá que esperar a la construcción de un nuevo espacio para que se disponga de recursos para la adquisición de obra?

La representatividad del ánimo de formar parte de la construcción del discurso artístico contemporáneo internacional pudo ser aquello por lo que varias generaciones no se sintieron representadas y por lo que Olivier Debrouse reiteró su importancia con la fuerza de la discrepancia y que les ha permitido situarse en el recuento de la historia del arte mexicano. Y así mismo a revisar las políticas actuales para la adquisición de obras de arte y para enriquecer los acervos patrimoniales, así como las aproximaciones críticas a las lecturas del arte mexicano. Se debe insistir en la relevancia y la participación de todos los actores en este esfuerzo; la riqueza de las colecciones privadas juega un papel importantísimo en la posibilidad de visibilización del arte

contemporáneo en nuestro país, lo que han corroborado colecciones como Jumex, Coppel, Charpenel o Grupo Corpus entre otras; y para llamar a un ¡cuidado! con la política centralista impulsora de un criterio que lleva socavar los esfuerzos que los artistas llevan a cabo para insertarse en escenarios cada vez más necesarios para su visualización; sin caer en amenazas persecutorias y favoritismos hipócritas de políticas tendenciosas, ante la evidencia de los despojos que la clausura, o la intencionada ineficiencia, de programas de impulso han propiciado en contra de la producción artística durante la actual administración ¿Quiénes son los actores que continúan con el empuje para buscar la oportunidad de señalar las obras que están hablando de esta situación, en su producción y en las acciones artísticas mexicanas?

Los esfuerzos conjuntados para la concreción del MUAC implicaron más de una visión para poder impulsar la conformación de una instancia duradera a pesar de la calidad contemporánea presentista del impulso que nutre el espíritu por marcar, por dejar huella de un momento que, como bien lo expone Daniel Montero en su *Cubo de Rubik*, cuenta con todos los elementos para insertarse en el torrente de la historia: inclusión, discusión, cuestionamiento y revelación. En este sentido, espero que un ensayo como éste invite a la producción de otros que, como menciona Olivier Debrouse, enriquezcan la necesaria historiografía del arte mexicano de 1960 a la fecha.

La exposición inaugural *Recursos incontrolables y otros desplazamientos naturales* fue una aproximación a una *mise en scene* que se mantuvo en el universo que dejó definido Olivier, ese periodo de los noventas que ha permitido considerar el arte contemporáneo mexicano en un marco ampliado. Cuál sería el discurso definitivo de Olivier, nunca lo sabremos. Nos quedan los discursos ante esa distancia, la que se mantiene con la primera enunciación, una exposición inaugural sin posibilidad de réplica ¿Quién responde?

Bibliografía.

- Altshuler, Bruce, edit. *Museums and Contemporary Art. Collecting the New*. New Jersey: Princeton University Press, 2005.
- Adria, Miquel, Jerry Brotton, Seamus Heaney, Jan Hendrix, Pura López Colome, Adam Lowe, Cuauhtémoc Medina. *Jan Hendrix. Tierra firme*. México: Museo Universitario Arte Contemporáneo-UNAM, Folio #75, 2019.
- Debroise, Olivier, edit. *La era de la discrepancia: arte y cultura visual en México 1968-1997*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2007.
- Debroise, Olivier, edit. *Informe*. Ciudad de México: UNAM-DiGAV/ Editorial Turner, 2008.
- Debroise, Olivier, edit. *El arte de mostrar el arte mexicano. Ensayos sobre los usos y desusos del exotismo en tiempos de la globalización (1992-2007)*, prólogo de Cuauhtémoc Medina. México: Cubo blanco, 2018.
- Déotte, Jean Louis. *¿Qué es un aparato estético? Benjamin, Lyotard, Rancière*. Chile: ediciones/metales pesados, 2012.
- Déotte, Jean Louis. *La época de los aparatos*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2013.
- George, Adrian. *The curator's Handbook*. Londres: Thames and Hudson, 2015.
- Helguera, Pablo. *Manual de estilo del arte contemporáneo*. México: Tumbona Ediciones, 2005
- Medina, Cuauhtémoc. *Abuso mutuo. Ensayos e intervenciones sobre arte postmexicano (1992-2013)*. México: Cultural Cubo Blanco, Editorial RM, 2017.
- Montero, Daniel. *El cubo de Rubik, arte mexicano en los años 90*, prólogo de Luis Felipe Ortega. México: Fundación Jumex Arte Contemporáneo/Editorial RM, La colección académica, 2013.
- Nakano Ito, Hirotaka. *La teoría de la autoafección. Un estudio sobre la intuición sensible en la CRÍTICA DE LA RAZÓN PURA*. México: Universidad Iberoamericana, 2010.
- Nicol, Eduardo. *La idea de hombre*. México: Fondo de Cultura Económica, 1977.
- Rosset, Clement. *La antinaturalaleza*. Madrid: Taurus, 1973.
- Sennett, Richard *El artesano*. Barcelona: Anagrama, 2009.

Hemerografía

- Barrios, José Luis. "Canon y subversión: el trabajo curatorial entre Rubens y El cuerpo aludido." *Curare. Espacio crítico para las artes*, no. 14, enero-junio 1999, 44-56.
- Curare. "Editorial." *Curare. Espacio crítico para las artes*, no. 29, julio 2007-julio 2008, 4-5.

Del Conde, Teresa. "MUAC: aproximaciones." *La Jornada*, martes 2 de diciembre de 2008. <https://www.jornada.com.mx/2008/12/02/index.php?section=cultura&article=a06a1cul>.

Del Conde, Teresa. "MUAC: aproximaciones. II y última." *La Jornada*, martes 9 de diciembre de 2008. <https://www.jornada.com.mx/2008/12/09/index.php?section=opinion&article=a09a1cul>.

Debroise, Olivier. "Haciéndola cardíaca: para una cultura de los desencuentros y el malentendido." *El corazón sangrante*, The Institute of Contemporary Art, Seattle, 1994, 12-60.

Debroise, Olivier. "Perfil del curador independiente de arte contemporáneo en un país del sur que se encuentra al norte (y viceversa)." *Curare. Espacio crítico para las artes*, no. 12, enero-junio 1998, 8-14.

Deotte, Jean-Louis. "El museo no es un dispositivo." *Museum internacional*, Trad. Andrés Correa Motta. UNESCO, no.235, septiembre de 2007.

Derrida, Jacques. "Archivo y borrador; Mesa redonda del 17 de junio de 1995 en el Centro Nacional para la Investigación Científica." Traducción de Anabela Viollaz. En *Pourquoi la critique génétique? Méthodes, théories*, Paris: CNRS Éditions, 1998; 189-209. <https://filologiaunlp.files.wordpress.com/2012/01/archivo-y-borrador.pdf>.

Didi-Huberman, Georges. "La exposición como máquina de guerra." *Minerva. Revista del Círculo de Bellas Artes* IV época, no. 16, 2011, 24-28. <https://www.circulobellasartes.com/revistaminerva/articulo.php?id=449>.

Fisher, Philip. "The Future's Past." *New Literary History* 6, no. 3 (Spring 1975): 587-606.

Guerrero, Manuel. "Cuauhtémoc Medina y Edgar Hernández: sobre Olivier Debroise." *Revista Código*, 7 de agosto de 2018. <https://revistacodigo.com/paperworks/entrevista-cuauhtemoc-medina-y-edgar-hernandez-olivier-debroise/>.

Homeffer, Ricardo. "La idea del hombre." *Relaciones. Estudios de historia y sociedad* vol. XXVIII, no. 112 (2007): 25-42, <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=13711203>.

Huici, Fernando. "Vicente Rojo pinta México bajo la lluvia." *El país*, 7 de junio de 1987. https://elpais.com/diario/1987/06/07/cultura/550015215_850215.html.

Medina, Cuauhtémoc, edit. Memoria del Primer Simposio de Arte Contemporáneo en la UDLA-P *El insidioso gusto de lo global. Arte para un siglo post-México.*, jueves 9 de noviembre de 2000. *Curare. Espacio Crítico para las artes* no. 17, enero-julio 2000 [sic. debe decir 2001), 73-151.

Montero, Daniel. "Algunos apuntes sobre "lo contemporáneo" en la crítica de arte en México." *Índex* no.5, Quito, ene./jun. 2018, 55-61 <http://dx.doi.org/10.26807/cav.v0i04.96>.

Moulin, Raymonde. "El mercado y el museo. La constitución de los valores artísticos contemporáneos," *Revue française de sociologie*, XXVII (1986), 369-395.

En <https://es.scribd.com/document/355916836/MOULIN-El-Mercado-y-El-Museo-La-Constitucion-de-Los-Valores-Artisticos-Traduccion-Cervino>.

Saborit, Antonio. "El gabinete de Jan Hendrix." *Elementos: ciencia y cultura* vol. 8, no. 41, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Puebla, México (marzo-mayo 2001): 45-47.

https://www.researchgate.net/publication/26419319_El_gabinete_de_Jan_Hendrix, consultado en octubre de 2019.

Saborit, Antonio. "Olivier Debroye. 1952-2008." *Nexos*, 1 de junio de 2008. <https://nexus.com.mx/?p=12587>.

Sánchez Balmisa, Alberto. "Recursos incontrolables y otros desplazamientos naturales. Museo Universitario de Arte Contemporáneo, MUAC, México D.F. Hasta abril de 2009." *Exit Express. Revista de información y debate sobre arte actual* 40 (diciembre 2008): 68.

Sosa, Víctor. "Enrique Ježik: la estetización de la necesidad", *La Jornada* 24 de enero de 1999. <https://www.jornada.com.mx/1999/01/24/sem-columnas.html>.

Zurita, Raúl. "La demencial apuesta de la poesía." *La razón de México*, Secc. Cultural, 1 de noviembre de 2019, <https://www.razon.com.mx/el-cultural/la-demencial-apuesta-de-la-poesia/>

Páginas de internet

Catálogo bibliográfico de literatura en México. <https://literatura.inba.gob.mx/israel/5292-debroye-olivier.html>, consultado en octubre de 2019.

<https://MUAC.unam.mx/exposicion/enrique-jezik>.

Material documental

Dossier de prensa e inauguración del MUAC. /MUAC; Archivo Fundacional; caja 5, carpeta 11.

Recursos incontrolables y otros desplazamientos naturales. Carpetas IV y V, Espacio Experimental de Construcción de Sentido (EECS). Centro de documentación Arkheia.

Proyecto Nuevo Museo de Arte Contemporáneo UNAM. En construcción. Conceptuación de un espacio de Arte Contemporáneo, presentación en PPT. Centro de documentación Arkheia/MUAC; Fondo Fundacional; caja 9; CD/documento 21.

Películas.

El contrato del dibujante (en inglés, *The Draughtsman's Contract*) Gran Bretaña, 1982. Dirección y guión: Peter Greenaway. Elenco: Janet Suzman, Antony Higgins, Hugh Fraser, Dave Hill, Neil Cunningham, David Meyer, David Gant y Anne-Louise Lambert. Música: Michael Nyman. Producción: British Film Institute, Channel Four.

El desprecio (*Le Mépris*), Francia-Italia, 1963. Dirección y guión: Jean Luc Godard. Elenco: Brigitte Bardot, Michel Piccoli, Jack Palance; Giorgia Moll; Fritz Lang; Raoul Coutard; Jean-Luc Godard. Producción: Les Films Concordia / Compagnia Cinematografica Champion Magic / Rome Paris Films.