



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE
MÉXICO
FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES**

**LAS REPRESENTACIONES SOCIALES EN TORNO AL ARTE
EN LOS ESPACIOS DECENTRALIZADOS DEL MUSEO
UNIVERSITARIO ARTE DE CONTEMPORÁNEO (MUAC)
DE CIUDAD UNIVERSITARIA, MÉXICO**

TESIS

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN ANTROPOLOGÍA**

**PRESENTA:
EMILIANO REYES RAMOS**



**DIRECTOR DE TESIS:
DR. AARAÓN DÍAZ MENDÍBURO
Ciudad Universitaria, CD. MX., 2023**



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.

*Este trabajo lo dedico a quienes
enuncian su sentir desde la
creatividad y la empatía.*

A veces, en días de luz perfecta y exacta
En que las cosas tienen toda la realidad que pueden
[tener,
Le pregunto a mi propio divagar
Por qué será que siquiera
Atribuyo belleza a las cosas.

¿Acaso tiene una flor belleza?
¿Tiene acaso belleza un fruto?
No: tiene color y tiene forma
Y existencia apenas.
La belleza es el nombre.
Belleza es el nombre de algo que no existe
Que les doy yo a las cosas a cambio del placer que
[me dan.
No significa nada.
Entonces, ¿por qué digo de las cosas: son bellas?

Si, aun, a mí, que vivo sólo de vivir,
Invisibles, vienen a metérseme las mentiras de los
[hombres
Delante de las cosas,
Delante de las cosas que simplemente existen.
¡Qué difícil ser uno mismo y ver sólo lo visible!
-Fernando Pessoa.

AGRADECIMIENTOS

A mi tutor Aaraón Díaz por enseñarme alternativas desde una perspectiva humana, por su confianza.

A Miriam Barrón por su disponibilidad y apoyo desde una visión colectiva y crítica.

A la Dra. Andrea Meza por su paciencia y su retroalimentación en este proceso.

A Adriana Zúñiga, por posicionarme en todas las dimensiones humanas, por sus opiniones, congruencia e intelecto

A mi familia, por su sacrificio.

A Andrea, Carlos, Liliana, Carla, Mauricio, Aurora y demás participantes del MUAC en tu casa, quienes a través de su comunidad visibilizan la importancia del arte desde su agencia y su mirada.

Índice

Capítulo 1.....	7
1. Planteamiento del problema de investigación.....	7
1.1 Justificación.....	18
1.2 Estado del arte.....	21
1.3 Objetivos.....	31
Objetivos Generales.....	31
Objetivos Específicos.....	32
1.4 Argumentación Teórica.....	32
1.5 El marco teórico metodológico.....	35
1.6 Hipótesis.....	35
1.7 Metodología.....	36
1.8 Diseño.....	36
1.9 Sujetos.....	38
1.10 Instrumentos.....	38
Diario de Campo.....	38
Análisis de documentos visuales.....	40
Entrevista Semiestructurada.....	41
Grupo de discusión.....	42
1.11 Procedimiento.....	42
Capítulo 2.....	44
2. Antropología del arte.....	44
2.2 La estética desde un enfoque antropológico.....	50
2.3 La reconfiguración estética en un espacio cotidiano.....	57
2.4 Mi experiencia en la formación como artista plástico.....	57
2.5 Aspectos ideológicos dentro del arte.....	60
2.6 El arte contemporáneo.....	64

2.7 El aspecto museológico.....	70
2.8 La relevancia de los espacios descentralizados al museo: el caso del MUAC.....	79
Capítulo 3.....	86
3. Representaciones Sociales.....	86
3.1 Características del grupo de anfitriones.....	88
3.2 Una mirada previa al espacio temporal.....	92
3.3 Talleres y actividades en torno al objeto artístico.....	110
3.4 El término Museo como una realidad dinámica.....	114
3.5 Una oportunidad para entender el arte.....	117
3.6 Transformaciones en las representaciones sociales y la relación actual con el arte.....	119
Conclusiones.....	121
Anexos.....	126
Bibliografía.....	130

Capítulo 1

Emiliano Reyes Ramos

1. Planteamiento del problema de investigación.

El arte ha sido abordado desde distintas disciplinas para desentrañar su importancia en la sociedad como un medio simbólico donde se legitiman o se contrarrestan distintas ideas. Disciplinas como lo han sido la filosofía, psicología, sociología, antropología e historia del arte y sus distintas ramas como las artes visuales o el análisis visual. Desde luego, se le han atribuido relaciones con la religión, economía, política, cultura e ideología. Sin embargo, el arte en ocasiones ha operado en un supuesto estatuto “autónomo” reforzado por ideas filosóficas bajo narrativas cuya premisa es que, para alcanzar una plena experiencia estética, mediante un acto contemplativo, haría el trabajo de llevar al espectador a un estado sublime como una experiencia que envuelve nuestros sentidos, dejando de lado la razón para poder aproximarse a la belleza.

Este “abandono” voluntario de la razón daría paso a que los símbolos estéticos operen en el inconsciente, es decir que conscientemente abordamos la obra de arte como algo que no está en la realidad *objetiva*. Esta perspectiva estética ha sido abordada desde Kant (1790), quien tenía una idea formalista del arte, es decir, que la forma estaba subordinada al contenido. Al extraer el contenido, el *qué* de la obra se anula dando a la experiencia estética una autonomía respecto al modo de significar otros signos.

Mientras que Hegel (1807), en contraparte, acentuó la importancia del contenido de la obra de arte vinculado a su arraigo en la historia y la cultura, “posicionándose en contra de que a la obra de arte se le considera como objeto de un juicio puramente subjetivo de gusto que conjura cualquier compromiso heterónomo” (Zúñiga, 2017: 43).

A partir de estas posiciones reflexivas se desprenden una serie de discusiones que se han sucedido en la historia de la filosofía y la historia del arte para analizar si la obra se arraiga en un contexto o si éste opera de manera “autónoma” a otras dimensiones humanas.

La experiencia estética no abarca sólo al género humano. En etología, se han realizado estudios que demuestran que el pájaro pergolero hace una selección de objetos en la elaboración de su nido para cortejar a la hembra. Estos objetos se eligen por un determinado color, forma y brillo. El ave se aleja y contempla su creación antes de seguir añadiendo más objetos que contribuyan a su nido. De este modo podemos deducir que se tiene un comportamiento estético, al que no podemos categorizar como arte. El arte implica una racionalidad distinta a la etológica. La razón humana es normativa, colectiva, ésta racionalidad es reconocida a través de instituciones histórica y socialmente dadas.

“Las artes visuales operan a través de imágenes, sin embargo a la imagen le preexiste la visión, y es la experiencia de la visión, elaborada por la imaginación la que es modelizada por tradiciones y convenciones culturales de cada contexto social. Se aprende a mirar –a seleccionar e interpretar el campo de lo visible– antes de aprender a hablar. Es decir que lo sensorial precede biológicamente a lo conceptual” (Gubern, 2004: 15).

Hay que recordar que esta perspectiva exagera el carácter visual en occidente, “la vista ha sido considerada históricamente como el más noble de los sentidos y el propio pensamiento se ha considerado en términos visuales” (Pallasmaa, 2012: 19). El acto de mirar es entonces un acto motivado, intencional y selectivo. Esta forma de relacionarse con el entorno se

condensa a través de símbolos, un símbolo designa la forma específica del signo que se caracteriza por su convencionalismo.

Esta investigación no trata de hacer del arte un objeto de estudio en su producción a través de su eje estético o temático y sus formas de circulación, sino *en* la práctica artística a través del ejercicio museológico como espacio para la conformación de representaciones sociales.

Un punto de articulación que encuentro entre el modo de mirar, los símbolos, el arte y la forma en que nos relacionamos se da en la teoría de las representaciones sociales propuesta por Moscovici (1979), la cual ha sido aplicada para comprender qué es lo que unifica a las personas en un grupo o sociedad y les dispone a actuar. Desde una perspectiva antropológica, permite analizar cómo se construyen las identidades, estereotipos y los juicios de valor que orientan y sustentan la acción ya sea de forma individual o colectiva.

Como ya revisamos anteriormente, el arte parece operar por cuenta propia, como una institución autónoma. Sin embargo, si el arte es una forma de conocimiento que involucra la sensibilidad y el conocimiento del ambiente, contiene símbolos que facilitan la comunicación, símbolos que han tenido que construirse histórica y socialmente. Para la teoría de las representaciones sociales es importante la relación subjetivo-objetivo, donde la percepción individual se toma como la percepción de la verdad y por lo tanto se ve como objetiva a través de una elaboración de ideas o hechos que tienen una verdad fiduciaria. “Debido a su carácter simbólico, las representaciones sociales median entre el individuo y el mundo social y dotan a los objetos y hechos de un significado social único” (Wagner y Hayes, 2011: 70). De esta forma, la teoría de las representaciones sociales otorga un marco para interpretar los fenómenos que nacen dentro de un marco socio histórico determinado.

En diversas disciplinas como la sociología, las ciencias políticas y la historia del arte, se ha abordado el tema del museo y públicos desde una perspectiva ideológica. Ésta última categoría ha sido definida por (Gramsci, 1971) como “una concepción del mundo que se manifiesta implícitamente en el arte, la ley, las actividades económicas y en todas las manifestaciones de la vida individual y colectiva”. Desde un enfoque en la historia del arte, la ideología ha sido entendida como un “conjunto de coherencia relativa de representaciones, valores, creencias, en el cual se expresan las personas, la manera como viven sus relaciones con sus condiciones de existencia” (Hadjinicolau, 1974: 96).

La ideología, analizada desde el discurso, se comprende también como un conjunto de ideas que “condicionan las prácticas sociales [...] las ideologías son las creencias fundamentales de un grupo y de sus miembros” (Dijk, 2003: 14). Todos los grupos tienen ideología. Lo que los hace diferentes es el poder que tienen sobre otros. Sin embargo, la posición que encuentro pertinente para esta investigación, es la propuesta hecha por Elí Bartra (1994) para quien “lo ideológico no se encuentra separado ni como discurso ni como serie de actos aislados del resto de los actos humanos” para la autora, influenciada por la teoría marxista,

“No se puede considerar un cuerpo de ideas y de pensamientos bien estructurados ya que está integrada por prejuicios más que por juicios racionales; las opiniones se expresan con base en una jerarquía de valores que se han ido modificando parcialmente a lo largo de la historia de acuerdo con las necesidades de la clase o el grupo social dominante que la escoge. Estas opiniones valorativas tienen como función condicionar o determinar ciertas actitudes, costumbres, hábitos, en suma, algunos objetivos de la acción en sociedad. Además, contribuye fuertemente al

proceso de enajenación y crea una hegemonía y un consenso social” (Bartra, 1994: 25).

Aunque hay puntos de intersección entre las representaciones sociales y la ideología, no me centraré en el aspecto ideológico en este caso. Si a la ideología la consideramos desde la tesis de la falsa conciencia, se trata de un conjunto de creencias o argumentos que son falsos respecto a los mecanismos que las han originado. “Su función es convencer de su verdad, pero ocultando su carácter legitimador del orden social. En este sentido, lo explícito sería la formulación directa del cuerpo de ideas, mientras que lo implícito sería lo que se esconde: la dominación” (Castorina and Barreiro, 2006: 2). Considero que tanto por la naturaleza subjetiva de la obra de arte y la capacidad de agencia del público, es complicado analizar los aspectos ideológicos del arte en un espacio fuera del museo, un espacio transformado temporalmente para la institución pero creado originalmente y habitado por personas ajenas a él, cuyas dinámicas integran a la obra y no al revés.

Si las exposiciones se realizan en el museo, desde luego que hay implicaciones ideológicas en las decisiones acerca de las formas en las que se organizan las exposiciones donde habría una relación de dominación *oculta* bajo las ideas y los discursos oficiales, sin embargo, en esta investigación se analiza la perspectiva del público en *su* espacio transformado temporalmente, es decir en las creencias y comportamientos explícitos que se verbalizan y materializan.

El aspecto ideológico no puede quedar completamente excluido. Henri Lefebvre dice al respecto que “toda obra contiene elementos ideológicos (las ideas del autor, de su tiempo, de su clase), mezcladas por otra parte a menudo con las ideas de otros tiempos, de otras clases,

de otros individuos” (1956: 94). Ubicar la ideología en el arte no es algo sencillo puesto que no hay un color o una forma específica que nos indique los indicios de ella en una obra, pero tomar en cuenta este aspecto y su función estructuradora nos permitirá comprender algunos de los intereses del museo que conlleva la elección de determinadas obras así como la manera de exponerlas. Estas distintas categorías de análisis son perspectivas que ayudan a comprender la cultura, puesto que

“la cultura ha sido abordada como código o sistema de reglas por la antropología estructural; como ideología y concepción del mundo por la tradición marxista [...] Pese a su evidente diversidad, todos estos enfoques tienen en común el reconocimiento de la naturaleza semiótica de la cultura” (Giménez, 2005: 26-27).

Esto no implica que estos enfoques se anulen entre sí, sino que son complementarios. Para intentar tener un acercamiento más claro a las representaciones sociales de una obra, la artista e investigadora Paloma Hernández (2018) designa como *espacio de sentido* la relación dialógica entre el arte y el espectador. Este espacio de sentido fue dado primero por la naturaleza, posteriormente por la idea de Dios, después sería el artista mismo en el Renacimiento, luego el crítico de arte y actualmente a nivel teórico recae en el observador, es decir en la subjetividad establecida desde la cultura occidental. En la práctica, dice la autora, la ideología de la mano del artista, un determinado museo, el curador, el comisario de arte o el departamento de estética de una universidad, imponen el sentido construyendo lo visible, señalando qué es el arte. Estas ideas acerca de la imagen y los objetos artísticos nos dicen que “los objetos no pueden ser ‘Cosas’ sino eventos; eventos de visión y, por tanto, ejemplos de visibilidad” (Bal, 2016: 20). Esta segmentación de la construcción de la realidad heredada de occidente ha dado como resultado una crisis de la representación. Merleau-Ponty

(1977) sostiene que la percepción no es un cúmulo de información visual, táctil y auditivo. Se percibe de una forma total con todo el ser. La estructura única de la cosa es adquirida mediante todos los sentidos a la vez.

La tradición artística de las artes visuales tiene su génesis en la pintura. Esta tradición entendida desde una narrativa occidental ha tenido sus normativas y sus espacios públicos como galerías. Cabe mencionar que la historia del arte ha sido entendida, además de una historia sexista, blanca, heterosexual y occidental, como “historia de las formas, no como mera crónica de acontecimientos culturales, ligados a la historia religiosa, política y social” (Zúñiga, 2017; 12) destinada a la legitimación de la obra omitiendo las relaciones sociales, políticas y económicas que dieron lugar a ella.

El artista adquiere un aura crítico *per se* al operar en instituciones que requieren un conocimiento especializado como el museo, la galería, donde su discurso, su obra, tiene una autoridad frente a otras narrativas. De esta manera, las artes generan comportamientos, códigos implícitos, sistemas interpretativos que se naturalizan, y como las artes, no se transmiten tal cual, de forma pasiva sino que los grupos subalternos la van adaptando a su contexto.

A través de su obra, los símbolos consensuados en la tradición estética, la ideología muestra ideales a seguir, donde “no es la verdad histórica de las ideas la que hace que sean útiles en el discurso colectivo, sino su ‘verdad simbólica’ al sintetizar disputas cotidianas pasadas y presentes” (Wagner y Hayes, 2011: 6) el significado social que se asigna a los objetos

culturales dentro de los espacios y las prácticas museológicas, el espacio de sentido, serán el material a analizar en este proyecto.

La problemática que subyace a la coyuntura del arte y la ideología es que el arte como medio de conocimiento y creador de símbolos subraya los estereotipos de la realidad. Estos símbolos son producidos consciente o inconscientemente por el gremio artístico imponiendo lo que se entiende por “arte” tanto dentro del museo como aquellos espacios descentralizados a éste, ignorando las posibilidades de cada comunidad de significar su realidad a través de propuestas plásticas o de escuchar las voces de las personas que habitan un espacio periférico a los grandes centros artísticos. Es aquí donde las representaciones sociales del arte tienen relevancia en la creación de propuestas para colectivizar el conocimiento artístico.

En el Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC) el programa pedagógico *MUAC en tu casa*, se basa en la participación cultural de las y los jóvenes estudiantes que ingresan al programa promueven la accesibilidad a piezas del patrimonio de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) por medio del resguardo y exhibición temporal en los hogares de los estudiantes. Se lanzó la convocatoria para la primera edición en 2013 a estudiantes de 4to, 5to y 6to año de los planteles en equipos de 4 integrantes. Se recibieron un total de 21 propuestas de las cuales se seleccionaron 9 ganadoras a través de un jurado conformado por representantes del MUAC y la Escuela Nacional Preparatoria (ENP).

Algunas de las expectativas y motivaciones de las y los estudiantes fueron

“Acercar a las comunidades cercanas, al lugar donde vamos a exponer esta pieza a los procesos tanto de los museos de la UNAM como de la cultura en general de la ciudad de México”¹ (Periscopio MUAC, 2015, 2m23s).

Se llevaron sesiones de capacitación a través de cursos de conservación, manejo e información de obras y proyectos educativos. El MUAC selecciona piezas para el programa preferentemente de artistas mexicanas y mexicanos cuya obra se encuentra en el acervo del museo. Los equipos de estudiantes seleccionan las obras que se llevan a sus casas. El orden en que hacen esta selección es aleatorio.

Para el diagnóstico y embalaje, los participantes asistieron al proceso de muestra en las instalaciones del museo. El MUAC prestó a cada equipo un paquete con el material necesario para el manejo y conservación de las piezas. Se procede al transporte y montaje de las piezas en una de las casas de los integrantes de los 9 equipos seleccionados.

“Es una gran experiencia porque la mayoría de las personas no llegan como a la bodega y ven cómo se tienen las piezas ya embaladas para la siguiente exposición y fue una gran experiencia ver todo ese proceso y hacerlo nosotros también”² (Periscopio MUAC, 2015: 0m41s).

¹ Testimonio del equipo “Artis Nostra” de la Escuela Nacional Preparatoria No.6 y el Equipo “Ica Nomecayotl Nemili Yotl Tlahtoaz” de Ecatepec de Morelos, Estado de México.

² Integrante del equipo Huitzilipochtli en la tercera edición en 2015.



Figura 1. Embalaje en el museo [Captura de pantalla]. (Periscopio MUAC, 2015: 5m21s)

Los equipos desarrollan diversas actividades educativas y de divulgación en sus hogares con su comunidad, familiares y amigos. Después de albergar las obras durante un mes, el equipo del MUAC procedió al acopio y regreso de las piezas a las bodegas del museo.

Al término de la jornada del programa se les preguntó a las y los jóvenes sus opiniones y experiencias sobre su participación. “El concurso es algo fuera de lo común yo no me lo hubiera imaginado jamás” Lissette³. Lo novedoso de esta propuesta museológica es el trabajo conjunto con las y los estudiantes. En el material audiovisual revisado, es constante que las y los participantes refieran un aspecto de incredulidad al concursar en el programa lo que acentúa las relaciones de poder habituales entre las instituciones culturales y el público donde el diálogo es unilateral y vertical.

³ Integrante del equipo “Coyotes” ubicado en Xochimilco en la segunda edición del programa en 2014 (Periscopio MUAC, 2015, 1m27s)

El interés, sin embargo, parte del contexto ya sea en su localidad o en la escuela, como nos recuerda Alejandro del equipo Toltecayotl:

“El proyecto nos interesó porque se imparte el Taller de Anatomía de Arte Contemporáneo [en la escuela] y entonces nos dimos cuenta que había una convocatoria y le quisimos entrar porque es una oportunidad muy importante para nosotros así como para nuestra comunidad esta entrada al arte, así que es muy importante para todos”.

El contacto directo con las y los artistas y su obra repercute en las actividades artísticas personales que además de enriquecer la perspectiva de las y los participantes, se empatiza con el público que no tiene acercamiento a las artes y se proponen actividades que superen la línea unidireccional común del museo.

“Escogimos una fotografía llamada *Space In between* del artista Mauricio Alejo. Aquí dos de nosotros ejercemos lo que es la fotografía, entonces se nos hizo muy interesante el concepto que guarda esta obra y pensamos que puede ser de mucho provecho en el momento de la difusión a las demás personas” Emmanuel⁴.

Este diálogo entre la percepción del arte y la confrontación con la estructura que soporta la representación hegemónica del artista y su obra es lo que se analiza a lo largo de la investigación, analizando la interacción de la obra en la comunidad así como los mecanismos para crear esas relaciones.

⁴ Alejandro y Emmanuel participaron en el equipo Toltecayotl -arte en náhuatl- del Colegio de Ciencias y Humanidades plantel Azcapotzalco en la tercera edición del programa en 2015 (Periscopio MUAC, 2015, 0m06s)

1.1 Justificación.

El tema del arte y su repercusión en la política y el sistema ideológico ha sido estudiado abundantemente en la filosofía, psicología, pedagogía, el periodismo, en décadas recientes por la sociología y desde luego, en la historia del arte. El arte es producto de la creatividad humana, por lo tanto, considero que está ligada a otras dimensiones de lo humano, de la cultura. No opera de forma pasiva en las personas y, desde sus orígenes, “en el arte se crea una realidad, pero no a partir de la nada sino siempre con base a su visión del mundo” (Bartra, 1994: 51) es decir, es un tema antropológico del cual poco se ha abordado en las ciencias sociales en relación con otros temas que se vinculan con el arte, como su producción o su difusión.

Las relaciones humanas, la actividad que se realiza en el espacio físico con los discursos de las personas operando *in situ* es la materia prima de la antropología, entre otras cosas. Considero que el arte se ha estudiado desde una posición de reflexión en torno a cómo lograr que las personas contemplen el arte, al estatuto ontológico de la imagen o la forma adecuada de interpretarlo para lograr su comprensión, una forma unidireccional de entender el arte, como se menciona más adelante en el apartado del Estado del arte.

Desde la antropología podemos acercarnos a los discursos de las personas no para imponer una idea de arte sino para ampliar la gama de herramientas y dispositivos desde el cual se puede explorar la dimensión humana, el poder nombrar a través del arte una forma de percibir la realidad. Esto no implica colocar al arte como el máximo medio de exploración sensible sino como una vía alterna, una vía que enriquezca precisamente la diversidad de los modos de mirar la realidad y construir puentes que nos ayuden a comprender al otro, a la otra.

Esta investigación tiene una particularidad en México como país que tiene una gran tradición en las artes plásticas y visuales, no solo en la historia oficial sino en las diversas representaciones de la realidad desde perspectivas de culturas indígenas. Ésta particularidad radica en la historia del país, marcada por la división cultural y la percepción estética de lo que se entiende como arte bajo cánones europeos. Entender cómo se comunica el arte y la ideología nos permitirá adoptar una posición crítica en las políticas públicas que ejercen las instituciones culturales para dejar de lado su exclusividad y pugnar por una diversidad, entendiendo sus límites y ejerciendo una actitud crítica en los fundamentos que tienen los museos como instancias de poder. La pertinencia de estudiar el arte contemporáneo es que como producto social y cultural

“el arte contemporáneo refleja importantes aspectos de la sociedad actual, proyectando a través de sus creaciones cuestiones y dilemas característicos de la época —tales como la globalización, el terrorismo, la violencia en sus diversas formas, la inmigración, la incomunicación, la sociedad de consumo, la marginación, la relación del individuo con las estructuras burocráticas, los problemas éticos de la ciencia y la tecnología, etc. [...] De ahí, la relevancia que posee potencialmente el arte contemporáneo como objeto de estudio para la Antropología social y cultural, pues proporciona un ángulo privilegiado desde el cual poder analizar importantes rasgos característicos de nuestra sociedad” (Frías, 2010, citado por Freitag 2012: 137).

Esta investigación surge de la necesidad de imaginar y de construir museos profundamente signados por lo local, como espacios de convergencia de proyectos heterogéneos y de diversos orígenes. Espacios que “devienen en lugares que recogen el carácter problemático

de la propia cultura, espacios de disputa y fricciones entre actores que se desenvuelven en una arena política estructurada por capitales culturales, simbólicos y económicos desiguales”.

(Cobos, 2016: 14)

Construir un museo, entonces, cambia la posibilidad tradicional unidireccional de conservación y adquiere un gesto constructivo que busque satisfacer necesidades en los espacios en las que son expuestas. Las interacciones entre gente descentralizada generan una relación especular, un diálogo entre diferentes formas de representación.

Desde mi posición como artista plástico y antropólogo, el entrecruce entre las artes y las ciencias sociales son oportunos en tanto que se enuncian el tipo de relaciones –de dominación, comerciales, económicas, ideológicas– que se dan en uno y se muestra una posibilidad creativa de acercarse a la realidad –dibujos, documentales, fotografías, etc.– en otro. Al mismo tiempo, considero que el trabajo etnográfico en los museos debe ser una herramienta potencial para la intervención en estos espacios, más allá de un formato textual, en la curación y el desarrollo de metodologías que sean útiles tanto para la antropología, el arte y el público que asiste a los museos.

Al haber vivido la mayor parte en la Ciudad de México, mi formación en la institución del arte como espectador y como estudiante de educación media superior en el sistema de Bellas Artes, mi forma de acercarme al tema me llevó a concentrarme en las zonas urbanas donde se manifiesta el arte. El pintar y enseñar a crear a través de las artes plásticas me reveló la importancia de los símbolos e investigar el origen de algunas ideas que tenemos naturalizadas como el quehacer artístico, la posición marginal de éste frente a otras disciplinas que se

invierte cuando está al cobijo del discurso oficial y adquiere una potencia inmensurable que se refleja de manera más clara en lo identitario, lo económico e incluso lo diplomático.

Respondiendo a la situación de pandemia a nivel mundial iniciada a principios del 2020, este trabajo de investigación se llevó a cabo con las medidas de seguridad adecuadas, por lo que se ejecutó de forma virtual a través de las distintas plataformas digitales.

1.2 Estado del Arte.

La investigación antropológica en el campo del arte y los museos ha generado mayor interés tanto en América Latina como en España. Países como Colombia, Argentina y Chile tienen una clara perspectiva crítica en materia de una museología que se construya desde dentro y en conjunto con las comunidades con las que trabajan. Estas investigaciones tienen un carácter interdisciplinario centrado en el análisis del museo como un espacio de discusión. Y es que al involucrar una disciplina como la antropología, su praxis estimula la intervención en los espacios donde se realiza el estudio.

Hablar de arte es necesariamente hablar de estética. El término Estética fue descrito por primera vez por el filósofo alemán Baumgarten en 1750. Las discusiones más importantes en este campo se dieron entre Kant (1790), como mencioné anteriormente, proponía una idea formalista del arte, donde la experiencia estética le daría su estatuto autónomo para acercar al individuo a lo sublime. Mientras que Hegel (1807) acentuaría el contenido en las obras de arte con su arraigo en la historia y en la cultura, dando al valor estético un carácter de consenso social. El filósofo Jacques Rancière en su artículo *Una estética del conocimiento*⁵

⁵ Publicado originalmente en el número 0 de la revista *Inaesthetik*, junio de 2008. Traducción y establecimiento al español: Alejandro Arozamena.

explica que la estética no es la teoría de lo bello, ni tampoco la teoría de la sensibilidad. “Estética es un concepto históricamente determinado que designa un régimen específico de visibilidad y de inteligibilidad del arte, que se inscribe en una reconfiguración de las categorías de la experiencia sensible y su interpretación” (2014) de tal modo se concluye que el acercamiento a la investigación del arte a través de la antropología no puede darse únicamente por la teoría estética, política, o económica. Deben considerarse las relaciones sociales que éstas suscitan.

El arte no es un reflejo pasivo de la realidad. Su vínculo con otras esferas sociales es obligado. Su punto de contacto con la política ha sido una constante histórica, este vínculo es tratado con extensas fuentes en tanto se critica a los gobiernos totalitarios. Tanto el fascismo como el nazismo han sido analizados en términos de una clara manipulación del arte, desde mecanismos como la censura y la repetición de elementos que sugieren de manera sutil una carga ideológica explicado en *Patología de la imagen* de Román Gubern (2004). En México el arte contemporáneo ha sido estudiado a través de las ciencias sociales en conjunción con la violencia, su estilización y la manera en la que éste opera en los espacios institucionales como son los museos.

La autora Elsie McPhail (2014) así como la crítica de arte contemporáneo Avelina Lesper , tienen un enfoque crítico y desarrollan una perspectiva que problematiza el espacio entendido como museo, revelan los intereses latentes detrás de una exhibición o la manera en la que el arte se torna instrumental para fines políticos como en su momento llegó a hacerlo la historiadora de arte mexicana Raquel Tibol en textos como *Documentación de arte mexicano* o *textos de arte de Siqueiros* (1973) prevaleciendo una fuerte ausencia de un ejercicio

empírico por democratizar el arte, de crear puentes que vinculen a las personas a las que se ha aislado del goce del diálogo, la identificación y la creación de obras artísticas.

El encuentro teórico del arte con diversas disciplinas ha generado articulaciones entre lo económico, lo cultural y lo filosófico, entre otras. Sin embargo, a partir de finales de los setentas del siglo pasado, comienzan una serie de estudios acerca de la formación de públicos con textos que reflejan los códigos de representación del arte en la sociedad como *La producción simbólica* de Néstor García Canclini, cuya propuesta no se centra “en estudiar la obra sino el proceso social en el que sus significados se construyen” (1979: 17).

Es importante resaltar que fuera de las ciencias sociales, particularmente en la filosofía, los análisis contienen un carácter fragmentario en tanto se centran en variantes como la estética o la conformación metodológica de las artes plásticas así como los estudios históricos que tratan de contextualizar ya sea a través de una comparación de elementos representativos como *El significado de las artes visuales* de Panofsky (1979) o *La historia social de la literatura y el arte* de Arnold Hauser (1951), sin embargo estos dos textos referentes en las artes visuales no posicionan a las personas como agentes, como si el arte fuera una esfera autónoma de las condiciones políticas y sociales al momento de permear sobre el público.

Un texto que se aproxima a una mirada crítica en la perspectiva de la producción de la imagen entendida como un resultante de los medios de producción material, abriendo el debate acerca del impacto de las ideas hegemónicas de las clases dominantes se atisba en *Historia del arte y lucha de clases* de Nicos Hadjinicolaou (1974) donde éstas ideas hegemónicas son condensadas en la ideología, entendida por el autor como un “conjunto de coherencia relativa

de representaciones, valores, creencias, en el cual se expresan las persona la manera como viven sus relaciones con sus condiciones de existencia” (Hadjinicolaou: 96).

Si bien, mi investigación no se centra en la producción del arte, considero importante entender cómo y desde dónde surge la producción artística para tener una perspectiva amplia en relación con las partes que integran el museo. Como parte de mi formación artística, tomar en cuenta el aspecto histórico de las artes plásticas es necesario para proponer un análisis del museo con un enfoque crítico.

Entender cómo se ha fraguado la tradición artística en las artes visuales es de suma importancia, tomando en cuenta que el origen de los museos en Europa tiene como propósito coleccionar y mostrar el mundo desde un enfoque colonialista. Esta forma de vincular al museo con la población se realiza a través de la mediación hecha por el coleccionista, un especialista, un curador de arte o por el artista mismo. Al estudiar las bases sobre las que se ha entendido el arte partiendo desde la institucionalidad, se establece una relación directa con la forma de vincular el arte con aquellos espacios fuera del museo.

La reflexión en torno a la cualidad epistemológica de la imagen y sus repercusiones sociales a través de la historia y su carga ideológica se da en análisis centrados en las artes plásticas sobre todo dentro de Estados Unidos como en *Modos de ver* de Jhon Berger (2012) donde la interpretación de pinturas icónicas sobrepasa la hermenéutica, otorgando un contexto socioeconómico a las obras además de integrar variantes como el género. Este es un texto clave para acercarse al arte posicionándose críticamente ante el discurso unilateral del museo.

Desde la sociología el autor francés Pierre Bourdieu (2015) en *El sentido social del gusto* donde da cuenta de la complejidad de reflexionar sobre el arte y sugiere tener en cuenta las

propiedades socialmente atribuidas, es decir, la imagen social de las obras. El trabajo sociológico de Bourdieu ha sido base conceptual para el estudio del arte. En la última década, se ha analizado el papel de las empresas transnacionales en la promoción y el consumo del arte en textos tan importantes como *Privatizar la cultura* de la escritora asiática Chin-tao Wu (2007), donde reflexiona acerca del arte como una moneda de cambio no solo en el ámbito empresarial y político sino en las negociaciones simbólicas que se realizan con el arte al usarlo como una cara humanista de la producción industrial para acaparar consumidores que esperan el beneficio simbólico de la obra en un esfuerzo por apropiarse de una parte del valor distintivo del arte.

El arte ha sido estudiado bajo el prisma de la antropología, seminales son los textos de Claude Levi-Strauss *Arte, lenguaje, etnología* (1971) mismo que retoma Alfred Gell para su obra *Art and agency. An anthropological theory* (1998). Es ante todo este último texto, donde se reflexiona la metodología y la forma de acercarse a los fenómenos culturales desde la antropología del arte la cual sea capaz de comprender las lógicas simbólicas con las que circulan las obras de arte en el medio social.

Alfred Gell explica en su texto que su propuesta teórica contiene una relación directa con la tradición antropológica al remitirse al trabajo de Marcel Mauss (1923) acerca del intercambio de dones, para evidenciar que si en materia económica es posible concebir ciertos objetos como extensiones de la personalidad, se puede hacer una operación similar con respecto al arte, donde un agente primario es un ser intencional, un agente secundario es un artefacto.

Para el autor, la antropología del arte “no puede ser el estudio de los principios estéticos de tal o cual cultura, sino de la movilización de tales principios o lo que se les parezca, en el

curso de la interacción social” (1998: 34). Ésta interacción social es la que opera en los espacios descentralizados del museos así como en el ejercicio de una descolonización de la museología. Como se mencionó al inicio, en América Latina destacan perspectivas como la propuesta por la antropóloga Carla Pinochet Cobos (2016) quien recurre al concepto de performatividad para el análisis del papel de los museos,

“La performatividad constituye una perspectiva epistemológica antes que una realidad en sí misma, de modo que todos los museos pueden ser observados desde esta óptica. Pensar las prácticas y discursos sociales desde su performatividad significa preguntarse por la capacidad que éstos tienen para contribuir a la construcción de la realidad que describen” (2016: 12-13).

En Colombia, por parte del Museo de Arte Contemporáneo de Bogotá (MAC), Tatiana Quevedo (2020) argumenta que la construcción de experiencias estéticas se volvieron excluyentes en términos sociales e instauraron el imaginario colectivo de concebir el museo como un espacio excluyente. Para ello, propone un co-diseño como un proceso donde se necesita reflexión y hacer constantes pausas de análisis para mejorar. “El Co-diseño permite ser coherentes y ganar empatía, confianza, trabajar en equipo, es decir el golpe de alteridad”. Ella argumenta no proponer programas asistencialistas porque la inclusión no es un ejercicio exclusivo de las áreas educativas del museo sino un ejercicio de corresponsabilidad con la ciudadanía. La inclusión no es física sino emocional.

El curador y museólogo de origen salvadoreño Armando Perla (2020) ante la ideología impuesta en la gente, critica la supremacía blanca como la base del colonialismo. Su propuesta se basa en la “descentralización del poder del curador” en su trabajo en Canadá y,

en sintonía con Tatiana Quevedo y Carla Pinochet, se retoma la definición de museo performativo “para destacar la operación constructiva que caracteriza a una serie de experiencias museales que se conforman en un proceso acumulativo y en permanente diálogo con sus contextos de emplazamiento” (Cobos, 2016: 13).

Los trabajos anteriores sirven como guía en el propósito de esta investigación ya que no hay textos que se enfoquen en específico en las representaciones sociales del arte en espacios temporales en México, tomando en cuenta que el programa *MUAC en tu casa* es relativamente nuevo y hasta el momento es único en el país.

Como proyecto precursor directo, resalto el trabajo de la antropóloga Lucía Pérez Castellanos (2020) quien investigó un proyecto museológico llamado La Casa del Museo, desarrollado entre 1972 y 1980 para llevar actividades a la periferia de la Ciudad de México a partir de una estrategia de democratización cultural. La autora refiere acertadamente a MUAC en tu casa como un eco de este programa creado en su momento por el Museo Nacional de Antropología.

La bibliografía referente al MUAC se basa principalmente en textos de arquitectura. Resalta una tesis del área de periodismo de Maytte Hernández (2019) donde, a manera de crónica y análisis de las implicaciones estéticas, describe los procesos de difusión *dentro* del museo, reflexionando sobre las dinámicas de la institución dentro del espacio oficial. Éste texto sirve como un antecedente de los ejercicios de difusión que se han realizado.

Para problematizar el papel del arte contemporáneo, distintos enfoques como la producción o venta de éste pueden ser variables a analizar. Sin embargo, el proceso de la politización del

arte ha sido estudiado más ampliamente en el arte contemporáneo, desde autores como Alain Badiou (2013) en su texto *Las condiciones del arte contemporáneo*⁶ donde destaca los principales valores y las propuestas del arte contemporáneo, así como sus contradicciones al hacer una crítica al arte a través del arte mismo pero siempre bajo un respaldo institucional que le designe como arte.

Al respecto de la contradicción política del arte contemporáneo, Keti Chukhrov en su texto *Sobre la falsa democracia del arte contemporáneo*⁷ afirma que “la lógica de inscripción en el archivo y en la historia del arte contemporáneo dista mucho de ser pública y requiere un conocimiento de las normas y regulaciones de dicha inscripción” (2014: 66) por lo que la revisión de los trabajos referentes al MUAC como institución son importantes para conocer tales normas.

Para tener un conocimiento claro de los conceptos que operan al hablar del arte y las ciencias sociales, el trabajo de Ben Davis (2014) *Tesis sobre arte y clases sociales* nos ayuda a entender las relaciones ideológicas existentes en la producción artística y en el artista como sujeto perteneciente a una clase social que trabaja con ideas impuestas, ideas que a través de la obra cobran un simbolismo que justifica la posición de las élites a través del sentido del gusto y del conocimiento hermético en la esfera de las artes visuales. Comprender la producción del arte y las relaciones que lo integran es de suma relevancia para analizar los

⁶ Texto de la conferencia impartida por Alain Badiou en Buenos Aires el 11 de mayo de 2013. Puede consultarse en el siguiente link: <https://www.youtube.com/watch?v=0Jpqqoic0rc>. Transcripción, corrección y retraducción de la traducción directa: Brumaria Team

⁷ Traducción de Hugo López-Castrillo. Aparecido originalmente en <http://www.e-flux.com/journal/on-the-false-democracy-of-contemporary-art/>

símbolos que han permeado en la sociedad y que sirven como base de las representaciones sociales.

Alfred Gell no se centra en el aspecto estético, pues para él "los juicios estéticos son sólo actos mentales interiores" (1998: 32) así se manifiestan pero se construyen intersubjetivamente. La teoría de las representaciones sociales no toma al individuo como unidad de cognición, puesto que de hacerlo, separaría a la persona del ambiente interpersonal, al construirse las representaciones sociales en la intersubjetividad, estarían orientadas a ser afectadas por la construcción de los mundos de los "otros", en tanto evoquen la posibilidad de una representación percibida o subjetividad social (Wagner et al, 2011: 290). Las representaciones sociales constituyen un sistema de precodificación de la realidad porque establece un conjunto de anticipaciones y expectativas. La significación de la representación está determinada doblemente por efectos del contexto (Doise et al, 2005: 14), es decir que el contexto discursivo depende de las relaciones concretas que se desarrollan en el tiempo de la interacción.

Una forma de percibir la realidad se da a través de los sentidos, y para percibir las artes plásticas es necesario el sentido de la vista. "Los órganos de percepción son aparatos del sentimiento. Por ello, los sentimientos son percibidos con las características de los objetos perceptuales, lo cual implica que no están dentro del cuerpo, sino de la sociedad" (Fernández, 2000: 26). Esta misma idea ya la había abordado Durkheim, para quien "las emociones no provienen del cuerpo individual sino lo que mantiene unido o ligado al cuerpo social, siendo las emociones prácticas culturales" (Ahmed, 2015: 27). Estas percepciones y los discursos de las personas son el núcleo de esta investigación en torno al arte y las relaciones que éste suscita.

El arte expresa los sentimientos más sutiles, comunicándolos a través de imágenes que, hiriendo los sentidos, van directamente a las zonas desconocidas del ser humano. De tal manera, es un extraordinario elemento generador de estados emotivos, por la forma directa e inmediata que transmite los contenidos más profundos de la realidad. “Esta característica determina su eficacia ilimitada en la creación y mantenimiento de los factores subjetivos predominantes de la sociedad” (Carpani, 2012: 49) en este sentido, el arte como generador de emociones es compatible con la teoría de las representaciones sociales, cuyo aspecto característico entendido como cognitivo y afectivo, liga estas experiencias que “se relacionan con fenómenos que afectan directamente a los individuos en sus vidas cotidianas” (Wagner et al., 2011:70).

En España, la investigadora de arte Marián Cao (2019) hace uso de la sensorialidad y visualidad en la antropología para saber cómo se construye la violencia de género en niñas y niños. A través de proyectos interdisciplinarios, creó guías de visibilidad que trabajó en escuelas para superar estereotipos de la mujer con papel subversivo, de dependencia. Por otra parte, el ejercicio de mediación entre el museo y el público, se crea un diálogo, nombrado también como *espacio de sentido*. Para ahondar en el espacio de sentido que propone la investigadora Paloma Hernández (2018), me baso en el texto de Claudia Díaz (2014) *Cambio de piel, arte político y simpatía ética* donde hace una crítica al artista contemporáneo y al aparato institucional que le rodea:

“No sospechamos que siempre que observamos una obra interpretada, nunca observamos la obra desnuda y luego procedemos a interpretarla; no podemos entrever que la interpretación ya está condicionada a ser el gesto persuasivo del artista, creado por todo el aparato de producción y reproducción de la obra y que esa producción es

la encargada de fijar esos patrones interpretativos en el público, a través de los eslóganes publicitarios, previos a la instalación de la obra en el museo” (2014: 103).

De esta forma, al trabajar directamente con el público receptor se verifica que las representaciones sociales “son más que un sistema de imágenes heredadas culturalmente. Son el resultado del encuentro de un grupo con su medio ambiente y con su sistema de referencia” (Wagner et al, 2011: 94). El trabajo de campo no comienza con la obra ya instalada fuera del museo sino que se inicia en el proceso de selección de los participantes, en la toma de decisiones en el consejo directivo del museo para localizar y analizar la estructura de los símbolos que se seleccionan como sistema de referencia.

Para establecer un vínculo inteligible entre el ejercicio pictórico y las representaciones sociales en el que subyace el significado de una determinada colección museística, los textos y los discursos de los que hace uso a través de narrativas oficiales (institución) y el imaginario que pretenden enseñar los miembros de dichas instituciones a *los otros*. Me baso principalmente en los trabajos de Teun Van Dijk (2008) sobre *ideología y el discurso*, en Gramsci (1971) y desde luego en Bourdieu, donde el capital cultural y el capital económico son relevantes en la narrativa que se inserta en el imaginario colectivo donde quienes tienen una cantidad mayor de estos capitales, tienen un acceso claro con su relación frente a una obra de arte.

1.3 Objetivos.

Objetivos Generales:

- Analizar las representaciones sociales que tienen los anfitriones de las obras de arte a través del programa del museo, El MUAC en tu casa, por medio de los símbolos

que han permeado en la sociedad y que sirven como base de las representaciones sociales.

- Identificar los discursos de las personas en torno al arte y las relaciones que éste suscita.

Objetivos Específicos:

- Examinar los antecedentes del museo y los alcances del programa.
- Identificar en el público receptor, cómo se construyen las representaciones que afectan en la conformación del espacio artístico.
- Describir la manera en que las relaciones sociales fueron un soporte para el significado del arte, es decir cómo las representaciones sociales que tienen las y los participantes de las distintas ediciones del *MUAC en tu casa* sobre el arte contemporáneo en su comunidad repercutieron en la forma de relacionarse.

1.4 Argumentación Teórica.

La museología juega un papel importante en la legitimación de la producción de conocimiento en la antropología en México a través de la narrativa sobre la historia de las culturas indígenas y en materia de arte también se conjunta la visibilización de una realidad, además de los libros, artículos y los medios audiovisuales. La museología opera como una disciplina que estudia tanto la historia como la razón de ser del museo, su función dentro de la sociedad, así como los sistemas específicos de investigación, conservación, educación, organización y sus respectivas relaciones con el medio social y físico.

Pensar el ejercicio museológico como una entidad abstracta que es parte de un museo impide poder rastrear quiénes y cuál es su línea de pensamiento que se verá reflejada en el accionar

museológico. En el caso del MUAC, el realizar el servicio social en el equipo de Miriam Barrón y sus colaboradores en el equipo de Mediación me otorgó herramientas para comprender desde dónde parte la manera de organizar y relacionar el gusto por el arte con la sociedad. Es a través del museo como vehículo cultural de la modernidad⁸ que se configuran los imaginarios y sustentan una trama de jerarquías y categorizaciones de la realidad social.

El Estado configura el gusto artístico que “constituiría precisamente el instrumento mediante el cual se introyectan las escalas del valor artístico hegemónico, instalando en el horizonte de los individuos un ideal de perfección cultural ciertamente inalcanzable, que regula y jerarquiza la conducta social con fines de administración gubernamental” (Cobos, 2016: 36). Es en este sentido donde se focaliza la crítica a través de la globalización⁹ y la decolonización¹⁰ como procesos que han modelado la práctica museal contemporánea, cuestionando la lógica y las categorías que habían signado estas prácticas.

Al traspasar los límites físicos del museo para tener un alcance con aquellas zonas periféricas al museo donde se desenvuelve y circula el arte, éste se enfrenta a una diversidad de formas de significar y apropiarse del arte. Entra en un conflicto necesario con la sociedad, no para pensar al museo como espacio de representación de realidades externas sino como dispositivo que en su ejercicio construye esas realidades culturales. De manera que el museo debe reconceptualizarse, no abordarlo desde la “precariedad que caracteriza a la escena

⁸ Se basa en una idea de discontinuidad en el desarrollo social moderno. Las formas de vida tradicionales fueron modificadas sin precedentes con la modernidad, teniendo una característica abarcativa y con influencia en la cotidianidad. Un par de conceptos fundamentales son el tiempo y el espacio, donde el dinamismo de la modernidad deriva precisamente de la separación de éstos. Con la modernidad se produce el desanclaje, entendido como la separación de las relaciones sociales de sus contextos de interacción (Giddens, 1990).

⁹ La existencia de procesos globales trascienden los grupos, las clases sociales y las naciones (Ortiz, 2004: 17). Los efectos de la globalización en la cotidianidad, en fenómenos como la alimentación, las artes, el comercio, reflejan la mundialización de la cultura.

¹⁰ El cuestionamiento de la mirada eurocéntrica como base para las relaciones sociales, emerge de la fundación modernidad-colonialidad (Castro-Gómez y Grosfoguel 2007).

latinoamericana como una carencia netamente museográfica, sino más bien considerarla en su compleja dimensión museológica. Un museo no es un lugar sino un espacio: social, cultural, cívico. Político, en el mejor sentido del término (Buntinx, 2007: 22)

Para tener un acercamiento a la coyuntura entre el museo y las personas desde una perspectiva antropológica, retomo el concepto de performance de Victor Turner (2002) analizado a través de los museos por la antropóloga chilena Carla Pinochet Cobos (2016) donde el primero asegura que el performance “logra sacar a la luz aquello que yace en las profundidades de la vida sociocultural, ofreciendo un canal para la expresión de una experiencia que en otras condiciones no sería comprensible para otros”. En este sentido, la performatividad constituye una perspectiva epistemológica antes que una realidad en sí misma, una enunciación, siendo la teoría de las representaciones sociales el canal por el cual analizo esas experiencias museológicas en particular donde el “pensar las prácticas y discursos sociales desde su performatividad significa preguntarse por la capacidad que éstos tienen para contribuir a la construcción de la realidad que describen” (Cobos, 2016: 12-13).

Las representaciones sociales establecen que el conocimiento es social en su origen, no es individual. Para los individuos, la percepción individual se toma como la percepción de la verdad y por lo tanto se ve como objetiva. Es ésta percepción individual subjetiva que, al compartirse dentro de una comunidad se torna intersubjetiva. “El fin de las representaciones sociales es traducir los hechos sociales estructurales, que las condensa en forma de pensamiento a fin de hacer posible las explicaciones verticales arriba-abajo, de lo social a lo individual” (Wagner y Hayes, 2011: 74). La función de las representaciones sociales es establecer una identidad y dirigir una acción.

Estas acciones son analizables al momento de enunciarse en un espacio de sentido dentro de las exposiciones temporales donde también podemos pensar el museo como una forma de ficción reguladora. Parto de la definición de museo performativo para destacar la operación constructiva que caracteriza “a una serie de experiencias museales que no se instituyen de una vez y para siempre, determinando las fronteras de sus guiones curatoriales en el momento de su fundación, sino que se conforman en un proceso acumulativo y en permanente diálogo con sus contextos de emplazamiento” (Cobos, 2016: 13).

Desde las artes visuales el concepto de performance tiene cabida en su formación epistémica al dotarle a la mirada de este carácter performativo. El conocimiento, el contexto sociocultural dirige e influye en la mirada, haciendo visibles esos aspectos de la realidad que de otra manera permanecerían invisibles, “lejos de tratarse de un aspecto del objeto que se ve, la visibilidad también es una práctica, incluso una estrategia de selección que determina que otros aspectos u objetos permanecerán invisibles” (Bal, 2016: 31). Sin embargo, aunque mi tema de estudio no se centra en los objetos artísticos, como ya había mencionado, éstos no se omiten del lugar al que los acoge ni del lugar del que salen siendo obras de arte, es decir el museo, ya que, como apunta Appadurai (1991) “es preciso seguir a las cosas mismas puesto que sus significados no radican en una escena intrínseca e inmutable, sino que se actualizan constantemente conforme adoptan formas, usos y trayectorias”.

1.5 Marco teórico metodológico.

1.6 Hipótesis.

1. La institución museo ha generado históricamente significados simbólicos en el público. Al institucionalizar un espacio que no era considerado artístico como lo es

el seleccionado por el programa MUAC En tu casa, hay un cambio en el paradigma de las relaciones entre el público y el arte, donde se podrán analizar los símbolos y las formas que se usan por parte del museo.

2. Si la difusión artística está basada en el pensamiento crítico, el estudio del simbolismo nativo de la forma “museo” nos permitirá entender cómo se recibe y se negocia el sentido de un espacio temporal de exposición artística. Este desplazamiento de una representación del espacio en un espacio de representación tiene efectos en las representaciones sociales del arte en espacios descentralizados.

1.7 Metodología.

Para analizar las representaciones sociales de los anfitriones en torno al arte a través del programa del museo e identificar la construcción de éstas, haré uso de distintos métodos de investigación que me permitan acercarme a los sujetos que participaron en los espacios temporales de exhibición. Debo subrayar que la flexibilidad de la antropología para la obtención de los datos cualitativos contiene un potencial a explotar a través de las distintas plataformas virtuales, necesarias en un marco de prevención ante la reciente enfermedad infecciosa causada por el coronavirus.

1.8 Diseño

El trabajo etnográfico no se reduce al objeto mismo como un medio para aproximarse al conocimiento de las diferentes culturas y procesos sociales, sino que su riqueza radica en una articulación sustentada en hipótesis y teorías cuya finalidad es la interpretación de las culturas. Como consecuencia del planteamiento anterior, no debemos olvidar que las

enunciaciones que recolectamos a través de los métodos etnográficos, son parte de procesos más complejos.

Desde la mirada etnográfica, la manera de conocer e interpretar es participar en situaciones de interacción, esta sólo es posible gracias al trabajo de campo, en él, el investigador se involucra y está consciente de que su participación lo convierte en el principal instrumento de investigación y producción de conocimiento. Así, dependiendo de las circunstancias, algunas veces sólo se observa o se observa y se participa. En mi caso, la posibilidad de participar activamente en el programa pedagógico se vio impedido por la situación sanitaria a nivel mundial. Para tener un acercamiento a las dinámicas del museo y la participación del equipo de mediación con la comunidad estudiantil, decidí integrarme al equipo dirigido por Miriam Barrón como parte de mi servicio social.

La utilización de la etnografía en los estudios de representaciones sociales no es nueva, ya ha sido empleada por varios investigadores, entre los que destacan: Denis Jodelet (1989), Jean Piaget (1926) y Lévy-Bruhl (1923), entre muchos otros. Así mismo, el valor y la trascendencia del papel que juega la etnografía en el estudio de las representaciones sociales también nos ayuda a dimensionar su importancia al momento de hacer estudios relacionados con el arte y los espacios culturales. Resalto la importancia de profundizar en la etnografía virtual no sólo como un medio que permita flexibilizar la mirada antropológica sino también, en el marco de salubridad, como una forma de cuidado y respeto ante las personas con las que se estudia.

1.9 Sujetos

En mi experiencia, las relaciones con mis sujetos de estudio se gestaron de distintas maneras. La característica que tuvo más peso en el establecimiento de estas relaciones fue el origen universitario del grupo en el que me desenvolvía. Por ejemplo, en el equipo de mediación del MUAC, de primera instancia, pude distinguir que las y los integrantes estábamos en la etapa final de nuestras licenciaturas y todas tenían el mismo enfoque en las artes, viniéramos desde las ciencias sociales o las artes visuales: el compartir el gusto por las artes en general a través de la convivencia y el compartir experiencias sin imponer o dar por hecho el bagaje cultural de las y los demás. Por otra parte, el grupo de personas entrevistadas también abarcó diversas ediciones del programa, sin embargo, el factor en común fue el haber estudiado en la UNAM.

Durante mi trabajo de campo, establecer relaciones con el grupo de los participantes del MUAC en tu casa fue el mayor reto, esto debido al soporte virtual en el que se llevó a cabo esa interacción. Los principales obstáculos fueron la coincidencia de tiempo entre las y los entrevistados y la poca espontaneidad de la entrevista. Asimismo, mi trabajo y el contacto durante el servicio social fueron también a distancia. Sin embargo, una ventaja fue el poder escucharnos activamente y lograr una remembranza nítida de las experiencias en la participación apoyada en video o imágenes que potenciaron las memorias del programa pedagógico.

1.10 Instrumentos.

Diario de campo.

La idea de que el uso del diario de campo es conveniente que sea sistemático y que elaboremos los registros de forma diaria que en mi caso esto tuvo un giro virtual cuyas

características mencionaré más adelante. La etnografía, como ejercicio inductivo, se orienta al conocimiento de la realidad a través de la observación, así como de la participación directa en los hechos. Este conocimiento debe dirigirse a los hechos y dar cabida a una conclusión general. En este sentido, el conocimiento surge de la acumulación de observaciones, marcando la pauta para la organización metodológica.

Para este caso en particular, la escritura se enfocó en el registro de palabras clave que se repetían tanto en las entrevistas como en los videos, el detalle de los espacios donde se colocaron las obras y la transcripción de los diálogos narrados o escritos en los videos con la intención de generar un ambiente de familiaridad al momento de entrevistar a las y los sujetos participantes. Ya que, aunque el distanciamiento evitó que pudiera asistir a los espacios físicos, observé el espacio en los metrajés del canal Periscopio MUAC en YouTube e hice un recorrido virtual de las colonias a través de Google Maps para reconocer ese espacio. Estas herramientas y estrategias de inmersión en una espacialidad virtual no pretendieron asemejar algo tan único como *estar* en un lugar y realizar observación participante, sino para evitar una barrera de desconocimiento de mi parte hacia las y los entrevistados y crear un ambiente de confianza y así poder enfocarme en otros aspectos de su experiencia como las prácticas previas al programa en su entorno familiar o la elección de un espacio en la casa para colocar la obra de arte.

Para esta investigación, la etnografía virtual fue la estrategia apropiada para el contexto en el que se desarrolló la investigación donde se desarrollaron las prácticas socioculturales ocurridas en el ciberespacio, se tomó en cuenta la aplicación interpretativa a través de distintos procesos de significación e interpretaciones reflexivas en torno a las prácticas de

elaboración de significado de la comunidad virtual establecida con las y los entrevistados. La edición y la lectura de escritos, captura de imágenes para registrar eventos, diálogos y mensajes instantáneos y notas de campo, todas como una serie de herramientas de análisis del discurso.

Análisis de documentos visuales.

Debido al registro fotográfico y audiovisual que forma parte de los requisitos de la convocatoria del programa MUAC en tu casa, me baso en la técnica de Análisis de Contenido, la cual es una “técnica de investigación para la descripción sistemática del contenido manifiesto de la comunicación de cualquier tipo” (Junyent, 1994: 264). Dicho lo anterior, esta técnica se define como una herramienta cuantitativa para la recopilación de la información que permite cuantificar los elementos de información que constituyen un mensaje, sea escrito, visual o sonoro, con la intención de ubicar aquellos elementos constantes para inferir a partir de su contexto el propósito del mensaje estudiado.

Esto me permitió examinar los antecedentes del museo y los alcances del programa, así como el reconocimiento de los espacios donde se llevaron a cabo las exposiciones. Siendo una importante fuente de información visual, en la cual, a partir de la imagen se puede realizar un análisis acerca de quiénes aparecen, qué están haciendo, qué lugar ocupan, cuáles son sus posturas, cómo se relacionan, etc.



Figura 2. Inauguración y mediación [Captura de pantalla]. (Periscopio MUAC, 2015)

Entrevista Semiestructurada.

Decidí dividir la entrevista en diferentes bloques de acuerdo con las tres dimensiones planteadas por Moscovici (1979: 45): actitud, información y campo de la representación. Los bloques recuperan las características educativas, laborales y los intereses sobre los medios de comunicación de los sujetos.

Este método me permitirá incursionar en el estudio de la intersubjetividad y de las prácticas sociales en un contexto local para conocer cómo se construyen cierto tipo de representaciones del espacio artístico. A través de este método, no sólo se analizará la perspectiva de los anfitriones en su espacio transformado temporalmente, también podré identificar las relaciones sociales que intervienen en el ejercicio de mediación, permitiendo a los sujetos la libertad de expresar sus opiniones en sus propios términos, es decir en las creencias y comportamientos explícitos que se verbalizan y materializan. De ese modo, las entrevistas semiestructuradas pueden proporcionar datos cualitativos fiables y comparables.

Grupo de discusión.

El grupo de discusión es una técnica de investigación social, tiene un elemento común a la entrevista y es que comparte la premisa del material de análisis donde los sujetos, a partir de su discurso, reproducen el orden social, es decir que a partir de lo que dicen los sujetos se puede extraer la información necesaria para explicar las estructuras y las relaciones sociales en torno al fenómeno estudiado. “Produce discursos particulares y controlados que remiten a otros discursos generales y sociales. Proporcionan conocimiento sobre los sistemas de representaciones los objetos de estudio” (Batthyány, 2011: 92). A partir de esta herramienta, se podrá describir la práctica artística a través del ejercicio museológico como espacio para la conformación de representaciones sociales, así como la forma de entender el arte en las comunidades temporales donde se exponen las obras, de forma que la dinámica grupal produce un dispositivo de influencia mutua en la conformación de los discursos.

1.11 Procedimiento.

A través del área de enlace del MUAC en el cual realicé mi servicio social de octubre del 2020 a junio del 2021, solicité la facilitación del directorio de aquellas y aquellos participantes de todas las ediciones del programa MUAC En tu casa realizado desde el 2013 al 2019. Al contactar a las y los participantes, se les explicó el propósito de la investigación, así como su disposición en la participación de la misma.

Posteriormente se agendaron las entrevistas a través de una video-llamada con cada miembro, para que se agendara un grupo de discusión con aquellas personas que hayan participado como equipo en el programa. Asimismo, como parte del equipo de enlace y mediación del

Emiliano Reyes Ramos

MUAC, solicité acceso al registro de la documentación visual de las ediciones del programa pedagógico.

Se realizó una búsqueda de material audiovisual en internet acerca del programa pedagógico con el fin de recabar información y ubicar a través de imágenes las dinámicas llevadas a cabo durante las distintas etapas de la convocatoria al MUAC en tu casa.

Capítulo 2

2. Antropología del arte.

La antropología es una ciencia social que estudia las dimensiones humanas, así como las sociedades y la cultura. Desde un postulado clásico de la antropología

“puede definirse la cultura como la totalidad de las reacciones y actividades mentales y físicas que caracterizan la conducta de los individuos componentes de un grupo social, colectiva e individualmente, con relación a su ambiente natural, a otros grupos, a miembros del mismo grupo y de cada individuo hacia sí mismo” (Boas, 1964: 166).

Este carácter diverso de cada grupo social se opone a una necesidad de generalizar o imponer una visión unidireccional de la cultura, así mismo, el análisis de ésta “ha de ser, por lo tanto, no una ciencia experimental en busca de leyes, sino una ciencia interpretativa en búsqueda de significaciones” (Geertz, 1973: 20). Algunas de las dimensiones a tratar en la presente investigación son el arte y su coyuntura con otros aspectos humanos como las representaciones sociales.

Dentro del estudio de las sociedades y su cultura, encontramos que alrededor de 60,000 a 30,000 años atrás se produce una explosión cultural que marca la transición del Paleolítico Medio al Superior en diversas partes del mundo donde habitaba *homo sapiens sapiens* cuya integración cerebral “abarcaba ya la inteligencia técnica, la historia natural, social y lingüística” (Mithen, 1998: 163) es decir que se ensamblaron las bases para una tarea de suma complejidad: simbolizar¹¹.

¹¹ Un símbolo es un signo que representa una idea. El referente del símbolo es arbitrario, siendo éste un rasgo fundamental del lenguaje, característica que comparten los símbolos visuales. Es decir que el símbolo no se parece ni remite directamente a dos unidades de algo. Este vínculo que une al símbolo con su objeto es voluble,

Un símbolo es creado bajo la premisa de comunicar y en este ejercicio puede existir un desplazamiento considerable del espacio/tiempo entre el símbolo y su referente. “La comunicación verbal está subordinada al contexto y comporta elementos de carácter no verbal y de forma similar la comunicación no verbal se sitúa en un contexto que incluye el lenguaje” (Rota, 1990: 50) en el cual se incluyen los símbolos visuales. Por ejemplo, algunas representaciones se trazan en una imagen de algo que ha ocurrido en el pasado inmediato o que podría acontecer en el futuro. Si se tomara la lengua sin considerar a la sociedad no se tendría registro alguno de una alteración y viceversa, al no contemplar el tiempo no sería evidente la influencia de las fuerzas sociales.

El significado de un símbolo también puede variar entre personas y desde luego, entre culturas. Dependiendo por lo general del conocimiento y de la experiencia, un símbolo puede tolerar cierto grado de variabilidad, acotando la posibilidad de universalizar su significado. Por otra parte, lo que sí supone un fenómeno general es que mediante los símbolos se manifiesta la necesidad de clasificar y codificar las partes de un sistema, “sea de parentesco o culinario, de vestido o de construcción de viviendas. Y además de clasificar, hay un poderoso impulso no sólo a nombrar, sino también a marcar, decorar, adornar, señalar o rotular los componentes del sistema” (Bartra, 2014: 208).

Al hablar de símbolos que se producen en la diversidad de las culturas y cuyo significado también responde a las conexiones entre las distintas dimensiones humanas, se alude a una actividad cuya materia prima es la capacidad simbólica, es decir el arte.

sin embargo, este principio de arbitrariedad es colectivo, el cual se basa en una convención, no con un lazo dado naturalmente con la realidad (Saussure, 1945).

No existe una definición universal del arte. Desde distintas disciplinas como la historia del arte, la sociología, la psicología o las propias artes plásticas, al teorizar las artes, a mi modo de ver, contienen una visión Occidental que sesga la categorización de arte. El arte es todo lo que se manifiesta ante la experiencia humana, sea natural o artificial. En el arte, la función simbólica incluye lo estético.

Desde mi propia experiencia como artista plástico, la definición de arte que corresponde a la diversidad humana apela a la definición que otorga la filósofa mexicana Elí Bartra, para quien el arte es una forma de conocimiento, y “como toda forma de conocimiento contiene elementos ideológicos que, a diferencia de otras formas de conocimiento, no se dirige fundamentalmente a la razón sino también a la sensibilidad” (Bartra, 1994: 46). El arte sirve para dar un sentido al mundo y a la propia vida. En él se manifiesta la cultura desnuda, sin ser ocultada de alguna función, es decir que la *función* del arte es ahondar dentro del universo simbólico.

El objeto artístico es resultado de un proceso tanto de creación, como de distribución y consumo, dando como resultado un producto del trabajo humano que se plasma en un lenguaje, “pero aquellos no son signos propiamente dichos que posean significado, y, si de verdad lo tienen, entonces son parte de la lengua, es decir, signos gráficos, no otra lengua con carácter visual” (Gell, 1998: 36). En este sentido, las imágenes a las que se hacen referencia en una obra no aluden a un lenguaje plástico propio del artista o de la obra misma sino que está en relación con la realidad a la que pertenecen.

La conjunción entre disciplinas sucede cuando la antropología cultural comienza a interesarse por el arte a principios del siglo XX “dispuesta a investigar especialmente el arte

primitivo, las producciones plásticas tradicionales y prehistóricas de las civilizaciones antiguas. Los antropólogos veían el arte como sistema simbólico, dotado de significación y más allá de meros objetos estéticos” (Freitag, 2012: 127). De este interés surgen dos vertientes relevantes. La primera es la antropología del arte y la segunda es la antropología visual. Al respecto de la segunda, como el propio nombre sugiere, fundamenta su investigación en el uso de técnicas audiovisuales como la fotografía y/o la cinematografía, así como en el estudio de la imagen en un sentido amplio.

Cabe resaltar que la antropología del arte se centra en el contexto social de la producción, circulación y consumo del arte, no en los valores estéticos de las obras o su particularidad. Para el antropólogo británico Alfred Gell, una premisa de esta rama de la antropología es el análisis de

“la movilización de tales principios o lo que se les parezca, en el curso de la interacción social [...] los objetos de arte se producen y circulan en el mundo externo físico y social. La producción y circulación tiene que sostenerse sobre ciertos procesos sociales objetivos que se conecten con otros distintos, como el intercambio, la política, la religión y el parentesco” (Gell, 1998: 33).

Encontramos aquí un aspecto en el que se distingue también la antropología del arte de otras teorías y análisis técnicos que no comprenden al ser humano como usuario, sino únicamente como inventor de nuevas técnicas. Uno de los puntos en los que coinciden tanto artistas como antropólogas y antropólogos es el compartir “la dimensión práctica de sus actividades al momento de apropiarse y de representar al otro. Ambos trabajan con conceptos dicotómicos pero a la vez complementarios, como son las nociones de público y privado y de individual

y colectivo” (Malysse, 2005: 741). El artista se enfoca primeramente en hacer visible su percepción personal de la otredad, imprimiéndonos su mirada subjetiva sobre lo que considera importante ser enseñado a través de su arte. Tanto es así que, en algunos casos, se romantiza y se distorsiona la problemática presentada en virtud de la expresión estética (Freitag, 2012).

En un momento en que se afirma la necesidad de lidiar con la condición humana y reencarnar el pensamiento visual en el sentido de existencia, la antropología se involucra en procesos de investigación en el campo del arte y en los procesos de creación y expresión artística (Malysse, 2005: 740). Sobre esta línea crítica, dentro del arte podría surgir el interés más comprometido por la mirada del otro/otra y hacia el otro/otra, es decir con una perspectiva étic que no se vea opacada por la estetización.

La imagen es más que sólo un producto de la percepción. Las mujeres y los hombres seleccionan el marco de actividad visual en esa unidad simbólica a la que llamamos imagen. Como se mencionó anteriormente, en la imagen habitan signos que se manifiestan como resultado de simbolización personal o colectiva. Desde la perspectiva antropológica “el ser humano no aparece como amo de sus imágenes, sino como *lugar de las imágenes* que toman posesión de su cuerpo: está a merced de las imágenes auto-engendradas” (Belting, 2005: 14). Para Gell, los juicios estéticos son sólo actos mentales interiores. Yo agregaría que así se manifiestan pero se construyen intersubjetivamente.

El antropólogo escocés, Victor Turner entiende lo inconsciente como una personificación de la sociedad. “Un aspecto importante en el ejercicio de teorización por parte del antropólogo, es no dar por hecho que las personas estudiadas son conscientes de la relación de los símbolos

con los valores sociales” (Turner, 2013: 43). En este sentido, la antropología del arte se centra en el análisis de la circulación consciente de los valores artísticos insertos en las relaciones sociales, en un espacio ajeno en principio, por la institución museo y no en tanto realidades estéticas objetivas inscritas en las obras.

El arte a través de la resistencia sirve para crear poderosos símbolos que transforman el imaginario del régimen oficial, este choque entre concepciones teóricas del arte y la praxis de la agencia de las personas es lo que se analiza en la presente investigación.

Para ello me apoyo en la teoría de las representaciones sociales con la cual se demostrará que el arte contiene valores universales como “la belleza”, “la idea del genio”, “la verdad”, “lo sublime” pero que al contraponerse a espacios donde no opera la institución museal directamente en el caso del programa pedagógico MUAC en tu casa, se cuestionan dichos valores haciendo manifiesta la agencia de quienes reciben las piezas para ser exhibidas en sus casas. Este aspecto universal alude a la falta de reconocimiento de la diversidad cuando se habla de las obras maestras, clásicas, de las artes visuales. Es solo para hacer uso de la comparación de lo que jamás llegaría a ser arte cuando las obras fuera de los museos son tomadas en cuenta y llegan a legitimarse posteriormente tras la absorción por parte de la historia del arte, adjudicando los valores antes mencionados como garantía de poder colocar el rótulo de Arte a otras propuestas.

2.2 La estética desde un enfoque antropológico.

Como hemos visto, la estética¹² es una forma de encuadrar la realidad, cuya interpretación está motivada por la cultura y las tradiciones de cada sociedad. “Expresa asimismo las principales preocupaciones de la primera mitad del siglo XVII, y sobre todo las aspiraciones de una generación que participa [...] en la instauración progresiva de una monarquía absoluta, de derecho divino, fuertemente centralista y sedienta de orden y estabilidad” (Jiménez, 1999: 47).

Este principio estético contemplativo parece requerir una autonomía referente a otras prácticas humanas, esta voluntad de aplicar de modo sistemático que supuestamente traduce todo en certezas matemáticas refleja un dogmatismo frío, una imposición de la omnipresencia del racionalismo y desde luego un discurso en detrimento de las facultades sensibles como la imaginación y el sentimiento. Para matizar esta propuesta científica, la antropología, al estudiar el arte y la estética, hace necesario el “servicio de distinguir firmemente ‘la cualidad estética’ (que considera universal para la humanidad) del ‘arte’ (que es específico de ciertos tipos de cultura y ciertas sociedades históricamente específicas)” (Flores, 1985: 27).

Como se mencionó al principio de este capítulo, la antropología estudia la diversidad humana en todos sus aspectos. Al entrar en las discusiones acerca de la estética, cobra sentido escuchar a las y los Otros. Es decir que no podemos quedarnos con la acepción del propio

¹² Con base en la etimología griega *empathēia* “sentir dentro”, el término “Estética” como disciplina moderna se crea en el siglo XVIII por Alexander Baumgarten para designar la capacidad de percibir la experiencia subjetiva de otra persona. La idea misma de estética en el sentido moderno, no aparece sino en el momento en que “el arte es reconocido y se reconoce, a través de su concepto, como una actividad intelectual, irreductible a cualquier otro trabajo puramente técnico” (Jiménez, 1999: 25) la estética se encuentra pensada como sinónimo de arte, siendo reconocida epistemológicamente como una estructura particular de la conciencia.

objeto de estudio, sino que tenemos que matizar con sus vasos comunicantes con otras dimensiones de la sociedad, pues de otro modo estaríamos cerrándonos a una tautología conceptual, mutilando la diversidad y la apertura a un pensamiento antropológico en constante reflexión.

La estética visual¹³ de una sociedad es, en su sentido más amplio, la forma en que las personas de esa sociedad miran. La sensibilidad estética de un pueblo y todas sus manifestaciones pertenecen a ese pueblo. Es importante hacer una distinción entre esta rama de la antropología y la antropología del arte, puesto que, por la naturaleza del estudio de caso abordado en este trabajo, no se analizará la producción estética de quienes reciben obras de arte, ya que el hecho de recibir piezas ajenas –ajenas en un sentido de producción estética– se confrontan las representaciones de las y los anfitriones con las obras de arte.

Para Clifford Geertz, investigar una forma de arte corresponde a estudiar una sensibilidad que es una conformación colectiva, derivada de todo un orden cultural. “Un pueblo tiene una experiencia completa y él mismo hace y da forma a ese todo. Materializar [...] una forma de experimentar: llevar una determinada forma de pensar al mundo de los objetos, donde [las personas] puedan mirarla” (Geertz, 1976: 1478).

Oponiéndose al pensamiento occidental post-renacentista donde el interés estético está fundamentalmente localizado en los objetos, y no en otras culturas, el autor reflexiona que

¹³ Para Jeremy Coote, la antropología de la estética consiste en “el estudio comparativo de la experiencia perceptiva valorada en diferentes sociedades. Si bien nuestra fisiología humana común sin duda da como resultado que tengamos respuestas universales y generalizadas a ciertos estímulos, la percepción es un proceso activo y cognitivo en el que los factores culturales juegan un papel dominante. Las percepciones son fenómenos culturales” (Coote, 2006: 283).

es posible que aquellas otras culturas se centren sobre objetos instrumentales, es decir concebidos para usos distintos al de ser contemplados, como en los usos rituales. Esto significa que “el locus estético, o las categorías de objetos en las que se concentran las representaciones y expectativas estéticas de una cultura varía interculturalmente” (Maquet, 1999: 98).

La problematización de lo anterior sería: si los objetos de arte transmiten significados solamente a partir de la experiencia estética a la que dan lugar tal, establecida en sus formas y tomando cada objeto de forma individual, ¿significaría lo mismo un objeto de arte de origen estético distinto en un gran museo metropolitano que en la sala de una casa organizado por miembros de una comunidad diferente del origen del objeto? ¿No se confrontaría esa acción en un proceso de auto-afirmación como grupo?

Es decir, que las distintas acepciones estéticas dadas por las desigualdades materiales se tornarían homogéneas a partir del discurso del museo. Acerca de cómo surgirían y dónde radicarían estas otras significaciones, así como dónde se ubicaría la especificidad de la experiencia a la que darían lugar, se vislumbra a partir de las representaciones sociales en conjunción con el concepto de afectividad.

La antropología contiene en sí misma una particularidad en relación con el arte, más allá del cruce metodológico o “la obsesiva empiria de nuestro trabajo de campo [que] sitúa al antropólogo frente a un cúmulo inmenso de imágenes sensoriales” (Rota, 1990: 60). Ésta particularidad es devolver a la sociedad un conocimiento incomparable de la realidad. No mejor *en comparación a*, sino *distinto en tanto* que la sensibilidad tiene otras formas de aprehender la realidad.

Como hemos visto anteriormente, al hablar del estudio de quien experimenta el arte, se habla de sentimientos. Debemos saber que éstos no existen en la realidad como tales, sino que, en su lugar, lo que existe es una afectividad, concepto propuesto por Pablo Fernández (2000).

La afectividad es aquella parte de la realidad que no posee una denominación:

“No significa en lo más mínimo que sean subjetivas, es decir, que se encuentren al interior de los individuos y que no tengan material alguno [...] la afectividad no puede seguir la lógica de la racionalidad, y a cambio, tiene su propia lógica, pero esta lógica no puede llamarse *lógica* porque tal término viene de *logos, palabra, racionalidad lingüística*, y la afectividad no tiene palabras, sino que tiene que llamarse con un término que venga de *sensación o afecto*, así que se llama *estética*” (Fernández, 2000: 82).

El aspecto de las representaciones sociales “es como una imagen: estructurada, cognitiva, afectiva, evaluativa, operativa, metafórica o icónica de los fenómenos socialmente relevantes” (Wagner y Hayes, 2011: 69). Lo anterior contrasta con las opiniones y actitudes singulares y su naturaleza unidimensional. Entre sus principales características se encuentra que es una descripción estructurada, es decir, un conjunto de afirmaciones que, tanto en los videos como en las entrevistas realizadas actualmente, transcurridos casi diez años de la primera edición de MUAC en tu casa, siguen siendo mayoría al describir el programa como *novedoso* o *innovador*. Estas afirmaciones se revisarán en el capítulo 3 profundizando en la experiencia de las y los participantes.

El carácter de imágenes de los hechos sociales ya sea icónica o metafóricamente, las liga a experiencias afectivas, ya que afectan a las personas en su cotidiano. Debido a este carácter

simbólico de las representaciones sociales, median entre el individuo y la sociedad, dotando a los hechos u objetos de un significado social único.

La teoría de las representaciones sociales define un objeto social no por características inherentes a los objetos, “sino por la relación que existe entre las personas, los objetos y los eventos representados por éstos. Lo que hace de las cosas un objeto social es su significado en y para la vida de las personas” (Wagner y Hayes, 2011: 71) . Para ello es necesaria la conciencia de la idea social para investigar una representación social. Una idea es considerada una representación social siempre que se comparte entre miembros de un grupo culturalmente distinto dentro de la sociedad.

En algunos testimonios se confronta esta representación del arte influenciada por las instituciones culturales con la posibilidad y el reconocimiento de la participación cultural de las personas: “El arte no es reservado para una élite que conoce de cultura. Sino poderlo llevar a las comunidades, a donde vivimos y ahí poder exponerlo y platicarlo con las demás personas”¹⁴.

De manera que un sistema estético revela categorías nativas de simbolización. El análisis de un enfoque estético dirigido a *quiénes* y no a *qué*, es útil porque implica que debemos buscar algún mecanismo subyacente más profundo en las relaciones humanas, pero inútil si no se hace explícito dónde o cómo podríamos mirar, en el sentido de que se emplee una serie de conceptos y términos que mistifiquen la realidad a partir de la belleza en las formas de un objeto.

¹⁴ Equipo Tlatolli ubicado en Tlalnepantla en la tercera edición en 2015 (Periscopio MUAC, 2015; 1m32s)

Al ubicar la experiencia estética en la sociedad, lejos de la pura abstracción teórica, se vuelve factible otorgarle un carácter político. Entonces, dentro de la discusión de la estética como medio de libertad, se entrevé que dicha libertad no es performativa, puesto que no se engendra la acción por el mero hecho enunciarse. De este modo, podemos afirmar que la historia social del arte se encuentra en el “ámbito de la teoría cultural y la práctica histórica del marxismo. Debido a que [...] la sociedad se encuentra estructurada con base en relaciones de inequidad [...] de la producción material, también se halla estructurada sobre divisiones y desigualdades sexuales” (Pollock, 2001: 46). Esta división de quién tiene la capacidad de abstraerse en la experiencia estética y quién no, supone que hay un a espacialidad destinada a dicha contemplación y que alberga al mismo tiempo que excluye a quienes no.

Clifford Geertz dice que podemos comprender otra forma de vida no a través de un proceso de empatía sino buscando y analizando las formas simbólicas, ya sea en palabras, imágenes, instituciones o comportamientos, en términos de las cuáles, dependiendo en cada lugar, las personas se representan a ellas mismas ante ellas mismas y ante las y los otros. Desde la antropología del arte, el trabajo con las personas involucradas en el caso de estudio, se puede matizar que de esta organización del espacio visual, varía con el grado de estratificación en la sociedad, dando respuestas a preguntas como “¿qué debemos pensar, por ejemplo, sobre la relación? [entre arte y sociedad] ¿Cuál refleja cuál? ¿Qué influencia a cuál? ¿Cómo? ¿y por qué?” (Flores, 1985: 28). Como se verá en el siguiente apartado, la resolución a dichas cuestiones gira en torno a la carga ideológica del arte y aquellos espacios en donde se legitima un discurso visual y, por ende, la posición de una clase social sobre otras.

Habitamos lugares significativos, los elementos simbólicos contienen o representan la memoria que tiende puentes entre lo individual y colectivo. Ser conscientes de estos símbolos no basta, se deben construir las relaciones deseadas para la identificación común, que nos contengan e incluyan para la apropiación colectiva.

“Se requiere de creatividad para romper con la morfología urbana dominante que impone los usos sociales de los lugares y espacios públicos, así como contra los sistemas institucionalizados de representación (monumentos, estatuas, decoraciones urbanas, nomenclatura de calles, plazas y lugares públicos) para proponer nuevas informaciones, nuevos significados y, deseablemente, para la construcción de comunidad [...] en donde se establecen relaciones igualitarias, espontáneas y no racionales (que no es sinónimo de irracionales) generadoras de imágenes sensoriales, por la afectación de los sentidos y sentimientos a través de lenguajes y gramáticas variadas, que propicien e impulsen nuevos modos de interacción social” (Híjar, 2016: 12).

Definida la estética como una afectividad presente en la sociedad, cuya ubicación se facilita en el arte como una forma de conocimiento observable a través de las representaciones sociales, la estética es comprendida, en ese contexto, como un elemento para la confrontación con el arte, dado que la estética como un modo de sentir, al ser institucionalizada se vuelve una herramienta ideológica del Estado. Al entrar en conflicto una obra de arte fuera de su espacio legítimo, los discursos emergidos de la exposición temporal del programa *MUAC en tu casa*, arrojan las contradicciones y las necesidades de apertura museológica por parte de la institución museo.

2.3 La reconfiguración estética en un espacio ciudadano.

Toda obra de arte visual contiene elementos estéticos. Para la modernidad, la obra se vuelca sobre sí misma, se suscita la cuestión de saber si una obra es bella. Estas reglas sobre la que se basa una obra se evalúa en relación a convenciones, trabajo que incluye a las academias. "Se comienza a formar, educar el gusto y legitimar el juicio mediante criterios, siendo éste un asunto de los críticos de arte" (Jiménez, 1999: 34) y por otra parte, se vuelve una entrada para indagar en las redes sociales, las construcciones del valor y las dinámicas del sistema de arte, desplazando el discurso de la autonomía del arte moderno.

Dentro de mi formación como artista plástico, es pertinente reconocer estos desplazamientos de los movimientos artísticos al campo de la acción político-social "con el objetivo de estetizar la manifestación y la protesta en los espacios ciudadanos, interpelando de maneras creativas y efectivas por la afectación subjetiva derivada de proponer otras formas de vivencia, de experimentación colectiva y de lo común" (Híjar, 2016: 4).

2.4 Mi experiencia en la formación como artista plástico.

Al ubicar el origen de mis inquietudes por las artes plásticas puedo remontarme al entorno en el que nací. Crecí en la colonia Anáhuac en la alcaldía Miguel Hidalgo, cercana al casco de Santo Tomás y la Escuela Normal de Maestros. Por su ubicación, se facilita transportarse para llegar al centro histórico de la Ciudad de México el cual alberga una cantidad de museos y recintos culturales importantes como el Palacio de Bellas Artes, el Museo Nacional del Arte, el Palacio de Minería entre otros.

Por la influencia de mi padre, arquitecto y mi madre, restauradora de arte, durante mi infancia, especialmente en las vacaciones escolares, me inscribían a actividades para niñas y niños que tenían que ver con las colecciones que mostraban los museos. La disposición en casa para dibujar y colorear facilitó el crear un talento para las artes plásticas.

Al iniciar la educación media superior, se presentó la oportunidad de estudiar en un bachillerato integrado al sistema del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) llamado Centro de Educación Artística (CEDART) “Luis Spota Saavedra” ubicada en la calle de Londres 16 en la alcaldía Cuauhtémoc –la alcaldía con más museos reconocidos oficialmente en la Ciudad de México-. El bagaje que había adquirido a través de las actividades institucionales encajó con la formación como artista plástico en el CEDART. Sin embargo, sentía un desencanto por la incongruencia en la forma de enseñar y las expectativas que se tenían sobre nosotros y nosotras como futuro talento mexicano.

Como un ejercicio tautológico, tenía la sensación de que los valores que había aprendido en los museos sobre lo que eran las grandes obras de arte los estaba aprendiendo ahora en la escuela. Sin embargo, en los museos parecían valores inalcanzables, prodigios que pocas personas podían alcanzar, de modo que el nivel de preparación que recibía me pareció insuficiente y opté por dejar la escuela de artes para descubrir mi propio camino.

Fue en ese trayecto en el que conocí a personas del medio artístico, algunas profesionales, otras recién egresadas de las universidades de artes como la Facultad de Artes y Diseño (FAD) de la UNAM, la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado “La Esmeralda” del INBA o el Centro Universitario de Teatro de la UNAM, y comprendí que no era solo el gusto por el arte lo que le daba a uno la oportunidad de llegar a representar los valores de la

sociedad en una obra. Había otras variables que, si bien estaban presentes en esa escuela de artes, aún no podía distinguir y se manifestaban en la predilección o ignorancia de una obra de arte por parte de mis compañeros y compañeras aludiendo al gusto. Éstas variables eran la posición económica, la cercanía a los recintos culturales, el capital económico, el género y el color de piel que facilitaba ese “libre acceso a la cultura”.

Mi interés por los museos entonces cambió por una visión más horizontal, que tomara en cuenta estas variables al momento de difundir el arte y, en mi posición como profesor independiente de pintura, tomar estas mismas variables para crear una enseñanza que sea congruente y no motive la falsa sensación de que se necesitan cumplir todos los valores oficiales para que una obra sea reconocida como arte. Es decir, que no se opte por el hermetismo y la autoreferencia sino por la creatividad al conjuntar el cuerpo, la mente, los sentimientos y otorgar a las personas que se hagan parte de la obra.

Es entonces que esta experiencia estética la ubiqué en las actividades a las que acudía en mi infancia. En este sentido, la experiencia estética se torna manipulable, fomentando un conjunto de elecciones que son el resultado de la libertad, una libertad supuestamente otorgada con la llegada de la Ilustración y la creación de los museos. Es por eso que las industrias culturales han sido criticadas en tanto comportan la esfera de producción de mensajes que, pese a su aparente diversidad y democratización, “promueve una estructura psíquica pasiva uniformizada y uniformizante. La cultura y el arte, para ellos, pierden su carácter crítico y potenciador de las subjetividades dentro de la devastadora lógica capitalista” (Ibarra, 2009: 25). En este contexto, la propuesta del MUAC es precisamente superar este estatismo institucional donde la categoría de Arte no se fundamenta sólo

comercialmente. Se reconoce como una categoría focal en algunas instituciones educativas como el museo de arte.

Que los museos de arte contemporáneo se fragüen en las ciudades denota que, entre las cosas que nos rodean, hay una clase distinta de cosas conocidas como objetos de arte, “donde el sentido común designa dónde encontrarlas: en museos y galerías. Ésta es una realidad que se vive en cualquier ciudad del mundo contemporáneo industrializado” (Maquet, 1999: 35). Lo que es arte se designa sobre una escala de valores que ha sido estructurada y estructurante desde la historia misma de la tradición pictórica. Ya no sólo la ubicuidad de una obra de arte se designa a través de su lugar en el espacio; museo y galería, sino que se introduce el "valor" artístico y como todo valor, se acredita con el tiempo, teniendo entonces ya una ubicación espacio-temporal del arte.

2.5 Aspectos ideológicos dentro del arte.

Como se mencionó anteriormente, ya que la sociedad se encuentra estructurada con base en relaciones de inequidad de la producción material y sobre divisiones y desigualdades sexuales, en el núcleo social de la historia del arte se encuentra la práctica histórica del marxismo.

Para vislumbrar la relación entre la ideología y el arte, se parte de que la clase social es un asunto fundamental, puesto que el arte no es independiente sino parte de la sociedad, como se vio en el apartado anterior, y la sociedad está marcada por división de clases, esto influye en el funcionamiento y la aproximación a las artes visuales.

El arte posee diversos valores dependiendo del punto de vista de la clase social desde el que se le mire. Comprender el arte, implica la comprensión de las relaciones de clase por fuera

de la esfera de las artes visuales y cómo éstas relaciones afectan a la esfera artística, del mismo modo se deben entender las relaciones de clase al interior de la esfera de las artes visuales.

“La noción de un *mundo del arte* implica una esfera que está separada o que se coloca aparte del mundo que no es del arte (y así se separa de los asuntos de clase social por fuera de esta esfera)” (Davis, 2014: 82). La idea de un “mundo del arte” se utiliza para ocultar en el discurso este tipo de consideraciones. Dicha noción ilustra la esfera del arte como la confluencia armoniosa de profesionales y especialistas cuyos intereses comunes confluyen en el arte, no como un conjunto de intereses en conflicto, negando las relaciones de clase al interior de esta esfera. Es decir, anulando el conflicto y con ello el diálogo que hace posible toda posibilidad de creación.

Desde principios del siglo XX los objetos no occidentales se han clasificado generalmente ya sea como arte primitivo o como especímenes etnográficos. La distinción entre lo estético y lo antropológico pronto se reforzó institucionalmente. Antes de la revolución modernista asociada con Picasso y del surgimiento simultáneo de la antropología cultural asociada con Boas y Malinowski, estos objetos se ordenaban en forma diferente: como antigüedades, curiosidades exóticas, remanentes del hombre primitivo. “En las galerías de arte se exhibieron objetos no occidentales por sus cualidades formales y estéticas; en los museos etnográficos se representaban en un contexto *cultural*” (Clifford, 2001: 238).

De la misma manera que sucede con la estética, la ignorancia del contexto cultural pareciera un requisito para la apreciación artística, para la introducción a lo sublime. En este sistema,

esto se traduce a que una pieza tribal se desvincula de un medio ambiente para circular por otro, en la esfera del arte integrada por museos, galerías, mercados y saberes de especialistas.

En la producción artística opera la siguiente triada; la o el individuo que la realiza, la sociedad en que se produce la obra y el sistema artístico al que pertenece. En este sentido, dentro del circuito producción-distribución-consumo hay algo “que en materia de comunicación denominaríamos *ruido*, o sea una suerte de interferencia que impide u obstaculiza la eficacia del mensaje, es decir que dificulta o anula la relación entre emisor y receptor” (Corzo y Rodríguez 2011: 295).

James Clifford en su texto *Dilemas de la Cultura* (2001) problematiza la exposición realizada en los años 1984-1985 en el Museum Of Modern Art de Nueva York (MoMA) titulada “Primitivismo en el arte del siglo XX. Afinidad de lo tribal y lo moderno” analizando que una vez que la historia del arte deviene en dogma, se vuelve posible reintroducir y cooptar el discurso de la etnografía a favor de un sistema de creencias en el que el arte occidental se acerca a las expresiones artísticas de otras latitudes bajo sus propios imperativos estéticos. Este enlace del método de exhibición y los elementos para lograr un discurso particular se volvieron tarea de dos áreas específicas: la museología y la museografía, ambos conceptos que serán abordados más adelante para comprender la estructura de la institución museo y su base teórica traducida en la praxis social.

Para el autor, si los objetos no occidentales expuestos en el MoMA se disponen de una manera que confirman continuamente los valores estéticos establecidos sin cuestionarlos directamente, se producen interrogantes sobre el potencial revolucionario del primitivismo modernista. “La ausencia de cualquier ejemplo de modernismo del Tercer Mundo o de obras

tribales recientes refleja una penetrante y *autoevidente* alegoría de redención” (Clifford, 2001: 252). Se cuestiona acerca del papel estático en materia de estilo y cambio de formas que se les da a aquellos objetos que se colocan bajo la etiqueta de arte tradicional, del mismo modo es inoperante deplorar los cambios en las expresiones creativas ya que reflejan las realidades actuales, y por tanto, las interacciones dinámicas con el entorno y con sus comunidades contiguas, expresando ideas culturales.

Una de las conclusiones de James Clifford es la necesidad de exhibiciones en los museos que cuestionen los límites del arte, un influjo de artefactos desde la alteridad sin realizar una traducción condescendiente al público a través de los valores estéticos occidentales. “Las relaciones de fuerza en las que una porción de la humanidad puede seleccionar, valorar y recolectar los productos puros de los otros necesita criticarse y transformarse”. (Clifford, 2001: 252-253) prácticas que se problematizan de forma crítica en las propuestas museológicas de las últimas décadas.

Como hemos visto, tanto en el proceso creativo como en la distribución y el consumo del arte, se proclama la supremacía de una racionalidad que reprime la subjetividad, las emociones y las creencias al momento de otorgarle una explicación al arte en el contexto institucional. Es un intento de *objetivar* la experiencia. Una de las ramas de La historia del arte llamada *estudios visuales* busca la incorporación del afecto y de la ideología al ámbito del análisis, de acuerdo a Mieke Bal (2016).

Una de las maneras en la que los estudios visuales analizan lo anterior, consiste en profundizar en “los diferentes *encuadres* que afectan a la visibilidad, no sólo del objeto encuadrado, sino también del hecho de ver las cosas y las formas en que se encuadra ese

acto” (Bal, 2016: 31). El conocimiento dirige e influye en la mirada, visibilizando los aspectos de los objetos que de otra manera permanecerían ocultos. La visibilidad deviene en práctica, incluso una estrategia de selección que determina qué otros aspectos u objetos permanecerán invisibles. De manera que se puede asumir que el conocimiento tiene un carácter performativo en la mirada.

Desde un punto de vista desde la reflexividad, las escuelas de arte se han resistido en su mayoría a exponer y discutir temas relacionados con la economía del artista, con el mercado, lo que se explica por diversos prejuicios e interpretaciones erróneas acerca de lo que un artista es o debe ser.

2.3 El arte contemporáneo.

Hemos revisado de manera breve las tensiones que han suscitado la formación de las artes en conjunción con el poder, más específicamente de las artes plásticas a partir de un cambio de paradigma en el cambio de relaciones sociales, económicas y políticas que le otorgaron al arte un estatuto de importancia, no sólo como producto terminado sino en el proceso y en la figura misma del personaje del artista.

Es importante aclarar que la presente investigación tiene un enfoque antropológico, por lo que se omiten diversas etapas y corrientes artísticas, tarea ya ejecutada por la historia del arte y también reformulada por corrientes de pensamiento como el feminismo, donde, entre otras cosas, se cuestiona la figura del genio, figura que representa e invisibiliza las relaciones de opresión y división sexual del trabajo.

Ya que el caso de estudio se enfoca en el Museo Universitario Arte Contemporáneo, es pertinente describir puntualmente cómo se comprende el arte contemporáneo y de qué manera juega un papel protagónico no sólo en relación con la institución del museo en un contexto local, sino que trasciende este vínculo a nivel global por características que se analizarán a lo largo del apartado.

La discusión estética se ha abordado, con más ímpetu desde el siglo XVIII en el campo de la filosofía, sin dilucidar una definición única del arte, ocurriendo lo mismo con el arte contemporáneo. El arte contemporáneo, en su acepción más amplia, es “una forma de organizar la producción y las políticas de una zona de la creatividad y la percepción, en función de una actividad mercantil, y a través de una serie de estamentos y rituales institucionales de significación” (Toscano, 2014: 11).

En la génesis del arte contemporáneo no existe un acuerdo del momento en el que esta etapa del arte se solidifica frente a todas las demás. Por una parte, se puede pensar que la expresión arte contemporáneo se comprende a partir del arte moderno, como una relación de causa y efecto. Me parece que esta forma lineal y “objetiva” de mirar los fenómenos sociales responden al sesgo ideológico de mirar la diversidad.

Las distintas corrientes artísticas se muestran desde una forma tradicional como una consecuencia una de la otra, un símil con la evolución del ser humano, como una versión que engendra a otra hasta lograr lo actual. Al borrar la diversidad en el mismo tiempo y espacio, se anula también la posibilidad de imaginar las circunstancias que esa diversidad originó, así como el cuestionarse por las características que dieron el papel protagónico a una de esas

versiones, en el campo de las artes es lo que ya se ha mencionado que ocurre al aludir un “mundo del arte”.

A partir del siglo XVII, las bases de las bellas artes se asientan en las Academias destinadas al perfeccionamiento de la técnica, siendo el siglo XIX la institucionalización de éstas en la Academia de las Bellas Artes (Jiménez 2010). Un aspecto innegable es que las vanguardias y el arte moderno que surgió en el siglo XX contribuyeron a la mezcla e hibridación de materiales y estilos, reformulando las bases tradicionales de las artes plásticas y cuestionando su carácter unitario. El arte contemporáneo, a diferencia del arte moderno que franqueaba los límites del academicismo para acercar el arte a la vida, desdibuja las fronteras entre lo que es arte y lo que no lo es, difuminando la frontera entre el arte y la vida cotidiana.

Este despojo de la unidad en las prácticas contemporáneas provoca sospechas, ya se trate de artes plásticas propiamente dichas, de la danza, el cine o la arquitectura, de esta manera parece que el arte contemporáneo se torna cada vez más ajeno al público que le es precisamente contemporáneo.

La ausencia de claves para la interpretación de las obras, consolida la sensación de que el arte contemporáneo podría ser cualquier cosa. Este espacio de sentido tiene un punto contradictorio, por una parte, se propone una democratización del arte y por otra, queda reducido a un grupo de especialistas como las y los curadores, y desde luego, al mercado del arte.

La aparición de la crítica de arte en su forma moderna surge en el siglo XVIII. Su desarrollo, así como el del concepto del arte, la estética filosófica y el mercado del arte parten de un mismo lugar; el Iluminismo. El interés en este periodo no es la belleza de un objeto, sino que

reconocer como objeto artístico significa singularizar dicho objeto y colocarlo en una categoría que no es la de los objetos banales. El arte contemporáneo está fuertemente condicionado por el sistema de gestión, masificación y mediatización encargado de promover lo cultural, lo que le impide juzgarse de autónomo, variables que épocas y corrientes artísticas anteriores estaban un tanto ocultas por el conjunto de ideas que prevalecían en cada periodo.

El arte contemporáneo se asume como una crítica del arte mismo, una crítica artística del arte. Esta crítica abarca la noción finita de la obra. Esta unicidad de la obra

“era la traducción de la relación del artista con la Idea, era como una firma única de esta empresa espiritual. Entonces, la repetición, la reproducción son procedimientos para destruir la idea misma de obra única. En segundo lugar, va a haber una crítica contra la figura del artista. Va a decir que el gesto artístico no está determinado por sus medios: podemos pintar y cantar al mismo tiempo, sin que se pueda decidir que es lo más importante” (Badiou, 2014; 29).

Se combate, también, esta separación de géneros como la pintura, la escultura, la arquitectura. Siendo la instalación y la performance como medios predilectos en los que logra sus fines, puesto que solo existe en el instante. Lo que tenemos es un arte que muestra su capacidad de desaparecer, contrario al arte contemplativo.

El arte contemporáneo por su parte refleja las limitaciones de un sistema cultural que se basa en mayor medida sobre la gestión institucional y económica de la creación artística. La renuncia a “la argumentación estética y al juicio crítico va acompañada de la sensación de que el arte occidental ha terminado [...] con su historia, y reproduce una y otra vez las formas y estilos del pasado” (Jiménez, 2010; 34). Para el arte occidental, resulta válida esta visión

de desencanto, la cual surge de una concepción etnocéntrica, en tanto que el carácter contemporáneo de la actividad artística sigue siendo privilegio de la vieja cultura occidental en detrimento de otras formas de expresión artística categorizadas como tradicionales, folclóricas o exóticas, sin embargo, también éstas expresiones son plenamente contemporáneas.

La lógica cultural a la que apela el arte contemporáneo confluye en la combinación de nuevas técnicas, de los medios de comunicación y del mercado masivo. Logra conciliar con el individualismo de masas y la participación colectiva en el sistema de gestión de los bienes culturales. Ante ello, el arte contemporáneo, aún el más extravagante, no parece estar en condiciones de adoptar una posición crítica, frente a este sistema.

La creación artística y las obras de arte son hechos sociales, la forma y el material artístico están impregnados por la historia y la sociedad. El arte está permanentemente expuesto a la integración de las formas de expresión cultural que predominan en ciertos momentos en determinada sociedad. El filósofo francés Alain Badiou realiza una serie de críticas puntuales al arte contemporáneo. En cuanto a la crítica ontológica, analiza que la filosofía del arte contemporáneo acepta lo infinito, sin embargo, considera que el tránsito y la movilidad no sean más que apariencias.

El filósofo también realiza una crítica estética. Para Badiou, gran parte del arte contemporáneo rechaza la diferencia entre la forma y lo informe, lo que remite a la dialéctica en el arte romántico entre lo sublime y lo abyecto. Reflexiona que gran parte del arte contemporáneo contiene un romanticismo escondido, dialéctica que ha formado parte del cristianismo en el sentido de pretender realizar obras excelsas a partir de la escasez. De la

misma manera que el cristianismo sugiere una precariedad material para alcanzar lo divino, una parte del arte contemporáneo parte de objetos de la vida cotidiana para exponer y vender esas obras para la élite.

Finalmente, la crítica política da cuenta de la relación socioeconómica del arte contemporáneo. Para el filósofo, el gran símil del modelo de lo que es inmediato, de lo que circula, de lo que sucede, de lo efímero, lo que debe ser consumido y después debe desaparecer es la mercancía. La existencia del mercado del arte, especialmente del mercado del arte contemporáneo, en donde “la valorización no genera ningún problema pues obedece a las mismas leyes de la oferta y la demanda, leyes que regulan la circulación de las mercancías” (Badiou, 2014; 33).

La aparente autonomía del arte es un supuesto cultural. Acercarse al sistema del arte como una dimensión del quehacer humano, facilita despojarlo de sus mitos de producción y consumo. Se trata de cuestionar qué papel ha cobrado el sistema del arte en nuestro tiempo como “participante privilegiado para la normatividad, el control y el condicionamiento de la creatividad y la imaginación y [...] qué consecuencias ha tenido [...] en la configuración de formas concretas con las que se construye y delimita lo cotidiano” (Toscano 2014; 18).

Siempre ha existido una complicidad entre los artistas y las clases dominantes, donde la obra de arte deviene activo financiero. Si la estrategia del arte contemporáneo para disolverse en la vida no coincide con la transformación social radical, la reivindicación del arte sobre su compromiso político no es válida. Paradójicamente, cuando el arte ambiciona la participación directa en lo social y el abandono de sí mismo, vuelve al territorio del arte contemporáneo, a sus mecanismos de archivo y a su retórica autorreferencial.

Exigir a una institución artística, así como a una o un artista que ejerza influencia en las condiciones sociales obliga a actuar de conformidad con las políticas generales de la democracia liberal y con su diseño social (Chukhrov, 2014). Por mucho que muestre su apertura y transigencia en lo que a la organización de eventos culturales se refiere, la lógica de inscripción en el archivo y en la historia del arte contemporáneo dista mucho de ser pública y requiere un conocimiento de las normas y regulaciones de dicha inscripción.

“Fomentar la eficacia social del arte y sus potencialidades participativas por medio de la asociación de artistas, arquitectos, sociólogos y filósofos en el proyecto interdisciplinario de la construcción de nuevas redes urbanas y sociales, representa un caso muy elocuente de apropiación del arte público y participativo por el gobierno –despolitizándolo y convirtiéndolo en diseño aplicado” (Chukhrov, 2014; 68-69).

Siempre que se observa una obra interpretada, nunca se observa la obra desnuda y luego se procede a la interpretación. No sospechamos que no podemos entrever que la interpretación ya está condicionada a ser el gesto persuasivo del artista en conjunción con el ejercicio de la o el curador, creado por todo el aparato de producción de la obra, encargada de direccionar patrones interpretativos en el público, a través de eslóganes publicitarios, previos a la instalación de la obra en el museo. En este sentido, “el arte político significa pensar de un cierto modo el arte y la realidad, es un condicionamiento, una ideología publicitada por el artista y la producción del aparato del arte político” (Díaz, 2014; 103).

2.7 El aspecto museológico.

El origen del museo universitario se encuentra a principios del siglo XVI, principalmente en Europa con antecedentes en el coleccionismo. El Ashmolean Museum en Oxford, con el

propósito de mostrar el mundo como una colección exótica de otras latitudes. “Museo” tiene su origen en *Museion*, palabra de origen griego que significa “casa de las musas”. Recordemos que estas hijas de Zeus son figuras de la omnisciencia al poseer el saber absoluto. No es casualidad que la idea de museo remita al proyecto moderno que en Europa se forjó bajo la voluntad civilizatoria de las instituciones del Estado y las lógicas del capital, posibilitando el acceso a la población en general a dicha institución bajo la idea de progreso.

El museo moderno se establece como heredero del conocimiento enciclopédico y absoluto, cuya labor es la recomposición del inventario de todos los mitos, la totalidad de las fabricaciones artísticas y científicas de todos los tiempos y lugares. Desde su fundación en la época de la Ilustración, ha cimentado su autoridad en el dominio del conocimiento y ha elaborado un relato del modo científico. A través de su mirada impone el condensar la información, prioriza el rigor y la exposición de los datos, desde una perspectiva eurocéntrica.

La institución museo se concibió como un espacio de comprobación y demostración de certezas absolutas por medio de evidencias históricas como un escenario ideal para la clasificación y el orden donde se establece el imaginario de la autenticidad. La garantía que avala la producción científica de su época, operando bajo “el supuesto positivista de que las identidades nacionales constituyen realidades esenciales y discretas, que pueden ser puestas en escena de forma transparente a través de los métodos de representación adecuados” (Cobos, 2016: 37).

Los museos y la forma en la que se muestran las colecciones crean la ilusión de formular una representación adecuada de una realidad extraída a través de los objetos, de sus contextos

específicos culturales, históricos o intersubjetivos, realizando que éstos representen totalidades abstractas, mutando en una metonimia etnográfica de la cultura a la que representan.

La constitución del significado en la clasificación del museo se asienta como una *representación adecuada* de la otredad. El orden taxonómico de la colección, así como el carácter asincrónico del mismo borran el trabajo social de su construcción. Para matizar la diferencia con las colecciones privadas anteriores a los museos, se establece que “el límite entre la colección y el fetichismo está mediado por la clasificación y la exhibición, en tensión con la acumulación y el secreto” (Clifford, 2001: 261).

Los museos, al ser creados por los Estados a menudo poseen la tendencia de custodiar objetos bajo el rótulo de alto valor nacional, cuyos recintos son percibidos como espacios sagrados de un culto a la memoria que es obligación de la ciudadanía conservar.

“El gusto, constituiría precisamente el instrumento mediante el cual se introyectan las escalas del valor artístico hegemónico, instalando en el horizonte de los individuos un ideal de perfección cultural ciertamente inalcanzable, que regula y jerarquiza la conducta social con fines de administración gubernamental” (Cobos, 2016: 36).

En este sentido, la formación del gusto equivale al control cultural. Es a partir del museo que la reproducción y la transmisión de las obras se verá afectada profundamente, obteniendo el carácter de ubicuidad. De manera que el museo sirve como instrumento cultural “al servicio de la lógica moderna que marcó la vida de occidente en el siglo XX al construir los imaginarios y ofreciendo una sólida trama de jerarquías y categorizaciones de la realidad social” (Cobos, 2016: 13). En la condición de organización de la representación de las

identidades, el museo se percibe como un espacio externo al mundo social cuyas formas recrea, como una entidad que es capaz de sustraerse de los condicionamientos del medio.

La institución museo es una figura que emerge a partir de la tradición museística rígida, desarrollando un vínculo con la lógica de la modernidad y la construcción política de la nación. Los mecanismos de adquisición, clasificación y selección para exhibir los objetos constituyen los mecanismos que conforman el discurso. Sin embargo, la contradicción más evidente es que se plantea a nivel discursivo como institución abierta, con la capacidad de expresar la diversidad de la población, por otra parte, incorpora a la variedad de sujetas y sujetos de la nación en torno a un comportamiento hegemónico ante esa representación de la diversidad.

Es entonces cuando se hace evidente que la probabilidad de asistir a museos de arte se incrementa significativamente cuando se han tomado cursos de arte durante la infancia o durante los estudios universitarios, o cuando se ha crecido en un entorno que fomenta estas prácticas. En este sentido, se observa una representación de individuos pertenecientes a estratos sociales de mayores ingresos en el consumo de las artes (Valenzuela et al. 2015).

Con el surgimiento de la institución, se abrió una discusión frente a la museología y la museografía, entendiendo la primera como *la ciencia que estudia la misión y la organización del museo* y la segunda como *el conjunto de técnicas en relación con la museología* (Soares, 2019). En la mayoría de sus definiciones imprecisas surgidas de la discusión teórica durante los siglos XIX y XX, la museología evolucionaría junto con el desarrollo de los museos. En un sentido general, en Francia fue ampliamente aceptado como "la ciencia de la organización

de los museos". La idea de la museología como ciencia fue aceptada más fácilmente en Francia y en otros países de tradición latina que en los países anglófonos, por ejemplo.

La museología es, entonces, cierta relación con el medio, conlleva la expresión, valorización y afirmación de varias formas de identidad. Sus alcances trascienden las paredes del museo, estudian el lugar y el papel de los museos en la sociedad, su posicionamiento político, así como su posibilidad en el mejoramiento de la sociedad en la que se enmarcan.

En el caso del programa MUAC en tu casa, el ejercicio crítico por parte de la museología encuentra eco en otras propuestas latinoamericanas como el Museo de Arte Contemporáneo en Bogotá. La cual hace un trabajo de integración con la comunidad con discapacidad física, donde el trabajo de mediación se adapta a la diversidad de esta comunidad y no como una forma de moldear a las personas para acercarse al arte.

De acuerdo a la antropóloga chilena Carla Pinochet Cobos, una institución artística es un acto enunciativo. El concepto que propone en su obra *Derivas críticas del museo en América Latina* (2016) es la performatividad, la cual constituye una perspectiva epistemológica antes que una realidad en sí misma, de modo que todos los museos pueden ser observados desde esta óptica. "Pensar las prácticas y discursos sociales desde su performatividad significa preguntarse por la capacidad que éstos tienen para contribuir a la construcción de la realidad que describen" (Cobos, 2016; 12-13).

En este sentido, la identidad del museo se construye en su ejercicio al interior, desde su praxis organizativa y museal si pensamos en la cualidad performativa, superando su correspondencia derivativa de los museos metropolitanos. Es entre las fisuras que se

producen entre el modelo ideal y las prácticas culturales que las y los sujetos abren un espacio para la negociación, es decir el reconocimiento de la agencia.

Un puente performativo entre museo y sociedad asume el rol en la activación de la ciudadanía, efectuando los recursos que ofrece la institución para construir nuevas tramas de sentido social (Cobos 2016). La propuesta se dirige a pensar al museo como aparatos que en su ejercicio construyen esas realidades culturales, no como espacio de representación de realidades externas a las que es ajeno. Dentro de esta propuesta no se trata de plantear la precariedad del panorama latinoamericano como una carencia museográfica sino más bien considerarla en su compleja dimensión museológica.

Hacer un museo es en su sentido más fértil, un modo de política cultural.

“Se trata de que sea contemporáneo de nuestra imaginación, de nuestros intereses, de nuestra curiosidad. Que no nos imponga a los visitantes, a la gente, a las masas, una lectura *autorizada* de su colección y nos obligue a vivir pasivamente nuestra experiencia en el museo, sino que nos ofrezca la oportunidad de disentir y hacernos preguntas” (Atienza, 2011; 9).

Construir un museo entonces, cambia la posibilidad unidireccional de conservación y adquiere un gesto constructivo que puede adoptar la fuerza crítica. La dificultad al delimitar el carácter político de alguna acción radica en la acción misma. Al hablar del museo, se caracteriza porque irrumpe en el espacio público. Lo que realmente constituye la experiencia museal tiene más que ver con el trabajo cotidiano de un conjunto de personas que con un espacio físico o un cúmulo de objetos.

Desde un enfoque al público, la variable que mejor explica la inasistencia a los museos de arte es sociodemográfica, estando referida a una distribución desigual de ingresos y trayectorias educacionales (Valenzuela et al. 2015). A diferencia de las estrategias de acceso al arte, las de inclusión social no tienen por objetivo final generar audiencias para las artes, sino confrontar el fenómeno más amplio y complejo de la exclusión social.

La institución museo tiene la posibilidad de convertirse en un instrumento de apoyo para el reconocimiento de la agencia, la educación del ciudadano y el fortalecimiento de las identidades culturales a través de la reorganización de sus propuestas y programas, incluyendo a las y los visitantes y a su comunidad.

2.5 La relevancia de los espacios descentralizados al museo: el caso del MUAC.

Inaugurado en el año 2008, el Museo Universitario Arte Contemporáneo ha sido un referente en el panorama cultural tanto del país como a nivel internacional, siendo un espacio de exposición y también donde se gestan proyectos a través de propuestas de interacción social. Al ubicarse en el territorio de la Universidad Nacional Autónoma de México, es parte de “un legado histórico y cultural, cuya colección de arte abarca desde el año 1952 fecha de inauguración de la UNAM” (Torre, 2015: 11). El MUAC es una institución que ha configurado un marco de sustento propio, conforma parte integral de la Zona Cultural de Ciudad Universitaria donde tienen cabida otros recintos de igual importancia, como la Sala Netzahualcóyotl y la Biblioteca Nacional. A través de diferentes acciones, participa de manera activa con la comunidad estudiantil a través del arte.

Durante la creación del museo surgieron temas relacionados con su público, objetivos, colección y estructura. Todos estos rubros ayudaron a crear un contexto de continuo flujo de

información, principalmente en medios universitarios como Gaceta UNAM. Estos escritos plantearon visiones distintas sobre la conveniencia de un museo de estas cualidades. La difusión institucional configuró un esquema de interés sobre lo que sería el MUAC.

Las necesidades de comunicación se centraron en informar cuáles eran las exposiciones, así como dar un perfil de sus autores, en lugar de promover únicamente la imagen de la institución. Las exposiciones apelan a un objetivo mediante el ciclo curatorial en curso, las cuales se sujetan a periodos de hasta por un año mientras los Programas se realizan en paralelo y tienen una temporalidad diferente porque se plantean en función de un lugar o una situación.

“La diversidad de contenidos responde a la inserción de las muestras en el interés por parte varios tipos de públicos, siendo las y los visitantes el eje de todas las acciones del MUAC: “[...] lo importante es que las personas vayan al museo, conozcan, convivan, intercambien experiencias y sensaciones, aprendan o amplíen sus conocimientos y pasen un momento agradable en familia o con amigos” (López, 2013: 105).

Precisar quienes muestran mayor receptividad ante la información del museo, es parte del interés del museo para generar estrategias de comunicación ya que cada asistente llega bajo un contexto particular. Una de las circunstancias que condiciona la visita a sus exposiciones se da en función de la ubicación geográfica, al estar inmerso en el campus universitario tiene recintos próximos a institutos de investigación, facultades y centros de estudio, dentro de los cuales se encuentra a un amplio potencial de público interesado.

Un punto importante es describir el tipo de relación preexistente o como podría vincularse al público potencial, incluidas las personas con nulo interés por el arte. Ante este panorama, el museo plantea un esquema de difusión a través de diferentes modalidades. Una de las primeras conjeturas acerca de los visitantes fue considerara en la construcción del inmueble:

“son tres zonas con las que contará el museo para las distintas edades: niños, universitarios y adultos [...] Esta división de edades surgió por una serie de estudios de público que realizaron para quitarse la idea del *gran público* e identificar así, los intereses que tiene cada rango de edades” (López 2013: 106).

Es posible considerar entre los visitantes del MUAC, dos segmentos: uno es el compuesto por la comunidad universitaria, integrado principalmente por jóvenes estudiantes de nivel licenciatura, bachillerato y posgrado además de los profesores, investigadores y empleados de la UNAM que laboran principalmente en el campus de Ciudad Universitaria. Todos ellos representan la mayor afluencia de visitas al museo. El otro grupo son personas con diferentes actividades, pueden ser estudiantes de todas las edades pertenecientes a otras instituciones educativas, interesados en las expresiones de arte así como turistas nacionales y extranjeros.

En los públicos asistentes están presentes distintas motivaciones, por ejemplo los estudiantes afines con temáticas artísticas o visuales establecen un grado de interés más profundo que el resto de la comunidad universitaria. Otras formas de relacionarse son por medio de vínculos de participación como el servicio social y prácticas profesionales, que pude comprobar durante mi participación a través del servicio social en el equipo de Mediación.

Con estas acciones surgen vínculos sustanciales, las y los jóvenes colaboran activamente dentro del MUAC y esta relación contribuye a generar un flujo de información de manera

directa, entre el círculo inmediato de los estudiantes. A nivel institucional, las facultades y el museo crean redes de cooperación para contribuir en el acercamiento de la comunidad a las vertientes del arte, como se desarrollará más adelante en el caso del MUAC en tu casa. La comunidad universitaria y principalmente los estudiantes, son el segmento del público de mayor relevancia para el MUAC. Las estrategias de comunicación y difusión son motivadas en función de los intereses y motivaciones de este grupo.

La planeación y ejecución de cada estrategia debe mantener un contacto directo con la mayoría de los públicos, un ejemplo de ello es el Centro de Artes y Oficios Escuelita Emiliano Zapata, ubicada en Santo Domingo, Coyoacán, la cual tiene la encomienda buscar la conexión ideal para lograr interesar a los potenciales asistentes al museo y crear vínculos con la comunidad. Los métodos y herramientas publicitarias empleadas son parte de la invitación al público, describir la manera en que el museo lleva el mensaje hacia puntos específicos y a su vez cómo es percibido por las personas, es la vía para comprender sí el impacto entre el público cumple con los objetivos planeados.

A través del proyecto de vinculación por parte del área de pedagogía del museo, llamado *MUAC en tu casa*, un programa interdisciplinario de carácter museológico dirigido a estudiantes del Colegio de Ciencias y Humanidades (CCH) y la Escuela Nacional Preparatoria de la UNAM, de manera temporal se trasciende el museo físico a otros espacios urbanos de la Ciudad de México de la mano de artistas, curadores y restauradores. En esta investigación, que es un estudio de caso, se abordarán todas las ediciones del programa que abarcan del 2013 al 2019.

El programa *MUAC en tu casa* tomó cuatro años de trabajo para llegar a la primera edición, la cual se implementó durante el periodo de José Narro Robles como rector de la UNAM, quien tenía como una de sus líneas de trabajo vincular a los alumnos de bachillerato con la vida universitaria. Beatriz Servín, jefa del Programa Pedagógico del MUAC, comentó para un reportaje que uno de los objetivos de este proyecto es

“salirnos del núcleo en donde está toda la oferta cultural, es llegar a lugares en donde normalmente no hay presencia de este tipo. Que ellos se conviertan en un núcleo que irradia arte, en especial arte contemporáneo, y que puedan involucrar a las personas de una manera casual en especial pensando en que sean sus vecinos o sus familiares”

(Núñez, 2019)

El desarrollo del proyecto *MUAC en tu casa*, consiste en un inicio en pláticas por parte del equipo de enlace del museo quienes visitan los distintos planteles para exponer el programa a las y los estudiantes. Posteriormente, las y los interesados tienen que formar equipos de máximo cuatro integrantes y enviar un video de corta duración donde se responden las siguientes preguntas para participar en el programa pedagógico.

“1. Si tuvieran en su casa una obra de arte contemporáneo, ¿qué harían para divulgarla entre sus familiares, amigos, vecinos y comunidad?

2. ¿De qué manera creen que el arte contemporáneo puede acercarnos al reconocimiento del otro sin importar su etnicidad, su preferencia sexual y género, su clase social, su religión o nacionalidad?

3. ¿De qué manera crees que el arte contemporáneo puede generar cambios en la sociedad?”¹⁵

Después, por parte del museo, se realiza una preselección de seis equipos. Se hace una visita a los domicilios. El orden en el que los equipos seleccionan una obra no depende del promedio del alumno o de su lugar de residencia. Los equipos se componen por cuatro integrantes, sin embargo, se selecciona a una o uno que se hará cargo de ser anfitriona o anfitrión, es decir que dentro del domicilio de uno de los integrantes, se instalará la obra cuyo espacio no debe remodelarse o modificarse al ser seleccionado, y el resto del equipo, con apoyo del museo, dará difusión y creará eventos o talleres que vinculen a las personas con la obra.

En uno de los testimonios se recuerdan las expectativas previas al concurso, “pensé que no nos iban a tomar en cuenta pues fue de esas veces así como de que pues si participa pero a ver qué pasa. Es bonito saber que si existe ese tipo de cosas, que si son ciertas, y sobre todo que si es algo que a ella le gusta, mi compromiso es apoyarla”¹⁶.

La experiencia en el programa pedagógico no se limita a reflexionar y difundir la parte estética sino que se dimensiona la labor técnica que hay detrás de la conservación y el montaje de las piezas aprovechando el espacio del hogar como ejemplo de cómo se realiza en un museo lo cual también tiene un impacto en la formación de las y los participantes:

“Cuando les conté a mis papás y a mis hermanas, igual se sacaron de onda, no entendían de qué se trataba todo esto, cuál era el fin de tener una pieza de arte contemporáneo en tu casa.

¹⁵ Preguntas obtenidas de la convocatoria 2018-2019 del Museo Universitario de Arte Contemporáneo, https://muac.unam.mx/assets/docs/mec7_convocatoria_web.pdf

¹⁶ Testimonio de madre de familia en el video de registro de la quinta edición en 2017 (MUAC, 2018; 0m45s)

Teniendo ya los conocimientos de la opción técnica los reforzamos conociendo los curadores, el museógrafo. Me di cuenta que la museografía es algo más interesante de lo que pensaba porque en la opción te atrae la restauración pero viendo el trabajo que haces es más interesante” Ángel¹⁷.

Posteriormente, el equipo de conservación y museografía junto con mediación del museo realiza una visita al domicilio para corroborar que las condiciones espaciales sean óptimas, es decir, se toman medidas del espacio, que no haya exceso de humedad o que sea inestable.

“Fuimos al MUAC a hacer una práctica de embalaje y conservación de la pieza. La parte de embalaje estuvo muy padre porque aplicamos lo que ya habíamos visto en la opción técnica. Nos explicaron qué instrumentos tenemos que ocupar para medir temperatura y luz en el espacio donde va a estar como el fluxómetro, el plumero, el reporte semanal, el dictamen y ya. Nosotros, en la semana pasada hemos estado pues yendo a invitar a la gente. Pegamos varios volantes, difundimos en las redes sociales pues para acercar a la gente” Antonio¹⁸.

Finalmente, al hacer la valoración del equipo basándose en la motivación que tiene éste para participar en la convocatoria, en su conocimiento del arte contemporáneo o su interés para trabajar en comunidad.

“Cuando me comenta mi hija acerca del proyecto a mí la verdad me emocionó mucho el hecho de que haya participado y que haya sido ganadora. Cuando llega la obra para nosotros, para mí en especial ha sido una experiencia diferente, enriquecedora porque generalmente

¹⁷ Integrante del equipo Coyolxauhqui en la tercera edición en 2015 (Periscopio MUAC, 2015: 0m51s)

¹⁸ Integrante del equipo Coyolxauhqui en la tercera edición en 2015 (Periscopio MUAC, 2015: 0m09s)

vamos al museo y ella ve las piezas colocadas y no se imagina el proceso que está detrás”

Ana María¹⁹.



Figura 3. Muestra de embalaje [Captura de pantalla]. (Periscopio MUAC, 2015: 4m43s)

Se realiza una última visita para la instalación de la obra que generalmente se lleva a cabo en presencia del artista, generando así un espacio artístico descentralizado del museo. Para que acudan a una conversación como una forma de familiarizarse con el trabajo de restauradores, curadores y artistas que participan en el programa, también para tener un primer acercamiento a las obras que las y los estudiantes podrán seleccionar para su exposición. Las obras se caracterizan por ser piezas de arte contemporáneo, es decir que pueden variar en instalaciones, fotografía, pintura, dibujo u objetos.

“Hicimos una revisión de las piezas, describimos las piezas, hicimos el embalaje, venimos a casa y lo montaron. La pieza se llama Falla de Mauricio Alejo. Este es un proyecto muy

¹⁹ Madre de Familia. Equipo Mistli Toltecayotl en la tercera edición en 2015 (Periscopio MUAC, 2015: 0m07s)

interesante y es una gran oportunidad que nos permite a nosotras y al público que va a asistir interesarse y acercarse al arte”²⁰ (Periscopio MUAC, 2015: 0m11s).



Figura 4. Montaje en casa [Captura de pantalla]. (Periscopio MUAC, 2015: 4m57s)

La obra convive con la comunidad a través de los ejercicios de activación propuestos por cada equipo con apoyo del MUAC:

“Tuvimos un pequeño debate con varios invitados. Fue ameno. Trabajamos con muchos niños, con adolescentes, con sus papás. Estuvimos debatiendo sobre lo que era el arte y el arte contemporáneo sobre sus diferentes puntos de vista y apreciación. Que nos hizo pensar, reflexionar y sobre todo compartir y convivir todo entorno al arte” Diego Jiménez²¹.

Este tipo de ejercicios son elaborados dentro del equipo de Mediación donde realicé mi servicio social. Miriam Barrón, encargada de dicha área, nos compartía un espacio virtual –

²⁰ Integrante del equipo Stellae Insulae de la tercera edición en 2015.

²¹ Biólogo. Asistente taller “Activación escultórica” del equipo Stellae Insulae (Periscopio MUAC , 2015: 1m04s)

que antes fue físico en las instalaciones del museo- para poder compartir entre las y los integrantes del equipo alguna experiencia libre que decantaba en nuestro gusto por el arte partiendo desde algo personal.

Por razones de salubridad no se realizó una edición del MUAC en tu casa durante el 2021 - aunque se efectuó una prueba para una versión a distancia pero fue desechada por la complejidad y la dependencia de otros medios que podían entorpecer la dinámica, como la saturación en ese entonces del servicio de paquetería y mensajería- pero el equipo de Mediación afirmó que durante esa temporada acuden a los planteles a difundir la convocatoria y apoyan a la creación de las actividades de difusión de la obra de arte en conjunto con los equipos seleccionados.

Es decir que el trabajo que realiza el equipo de Mediación no se piensa mecánicamente para uno u otro proyecto, sino que dentro del equipo se trabaja de manera horizontal para proyectar ese ambiente en otras actividades.

Capítulo 3

3. Representaciones Sociales.

A lo largo de los primeros capítulos de esta investigación, elaboré una amplia descripción y análisis de la forma en la que el arte, el artista y su obra se han imbricado históricamente en las representaciones sociales, así como el medio donde se ha sabido legitimar ante el público; el museo. Las representaciones sociales del arte en espacios descentralizados del museo son mi punto de partida y aquellos actores sociales que están involucrados directamente con el programa pedagógico *MUAC en tu casa*. La información expuesta brindó los elementos necesarios para comprender el contexto y las circunstancias que convergen entre el MUAC y su repercusión en las y los participantes en el programa pedagógico en la Ciudad de México. Por una parte: las y los estudiantes de nivel medio superior de la UNAM, y por otra, la mediación al arte contemporáneo guiada por el MUAC.

El objetivo de este capítulo es dilucidar la manera en que las relaciones sociales fueron un soporte para el significado del arte, es decir cómo las representaciones sociales que tienen las y los participantes de las distintas ediciones del *MUAC en tu casa* sobre el arte contemporáneo en su comunidad repercutieron en la forma de relacionarse. También se analizará cómo este desplazamiento de una representación del espacio, del museo, en un espacio de representación tuvo efectos en las representaciones sociales del arte. Para la elaboración de este análisis me basé en el discurso de seis personas y la revisión de testimonios de padres de familia y otros participantes, mismos que pude registrar en diversos momentos durante el año 2021. Todos los nombres son los correspondientes a las y los participantes. Todas las actividades se llevaron a cabo de manera virtual en el marco de la contingencia mundial ocasionada por el SARS COVID-19. Este número de integrantes se

decidió por la disponibilidad de las personas. Se envió una convocatoria de forma virtual en diversas ocasiones y las personas participantes fueron a las que se entrevistaron. De las personas entrevistadas, una participó en la primera edición lanzada en 2013, otra en la 2da edición en 2014, tres participaron en la cuarta edición, en 2016 y uno más en la quinta edición en 2017. Las entrevistas fueron grabadas y posteriormente escuché y transcribí los testimonios.

Entre los temas que consideré más relevantes del material analizado se encuentran los siguientes: descripción del programa pedagógico, la idea de arte contemporáneo, comparación entre la obra dentro del museo y dentro de la vivienda, las repercusiones de las actividades de divulgación dentro de la comunidad, cambios en la percepción del arte (estética, producción, divulgación), relación de las y los anfitriones con su comunidad a través del arte contemporáneo, el discurso de parte del museo para la convocatoria del programa pedagógico y la producción física y social del espacio para la exposición temporal.

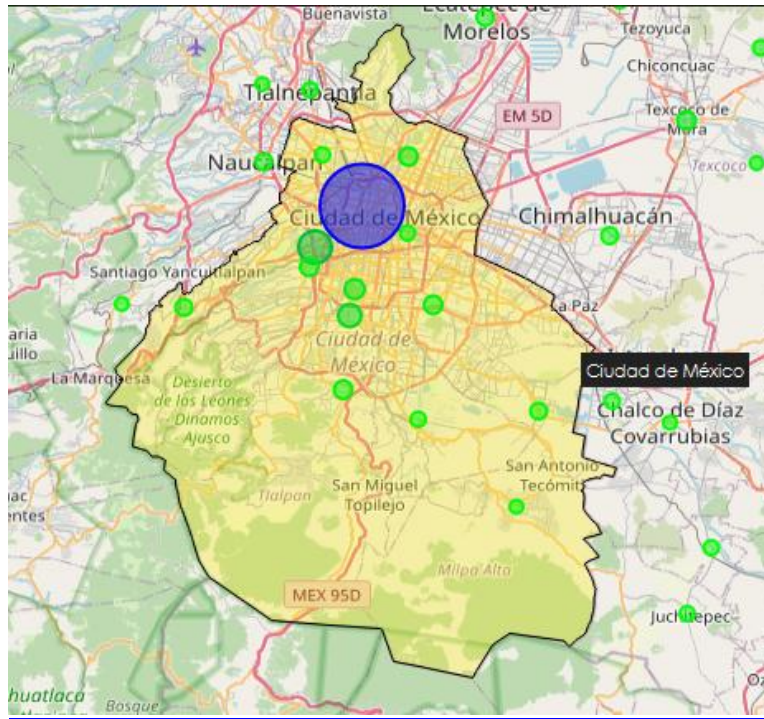
La elección de estos temas responde a la conformación de representaciones sociales, entendiendo aquellas formas de pensamiento del sentido común en las que se conjuntan las nociones individuales y colectivas que van a guiar una serie de acciones ante una persona, objeto, situación o idea. En este caso, ubicar las opiniones y actitudes de las y los participantes sobre el arte ante el programa MUAC en tu casa, actividad que confronta y conlleva a la reflexión de esas ideas.

3.1 Características del grupo de anfitriones.

Como se mencionó en el apartado número 6 del segundo capítulo, las y los estudiantes interesados en participar en el programa pedagógico conforman equipos de cuatro integrantes. Las edades de éstos rondan entre los 16 y los 19 años. La primera edición del proyecto se lanzó en 2011, dirigida a estudiantes de 4to, 5to y 6to año de los planteles del Colegio de Ciencias y Humanidades y la Escuela Nacional Preparatoria, ambas instituciones de nivel Medio Superior integradas a la Universidad Nacional Autónoma de México. Se recibieron un total de 21 propuestas de las cuales se seleccionaron 9 ganadoras a través de un jurado conformado por representantes del MUAC y de la Escuela Nacional Preparatoria.

Las localidades de los participantes varían, los equipos a los que se les entrevistó estuvieron ubicados en la alcaldía Gustavo A. Madero, al norte de la ciudad, en la zona del Ajusco en Tlalpan, al sur de la ciudad, en Santo Domingo, Coyoacán, al sur, y en Pantitlán, en el límite de las alcaldías Venustiano Carranza e Iztacalco, al oriente de la Ciudad de México. Esta diferencia geográfica es relevante en el ejercicio de la mediación que hace el museo, este ejercicio no es tanto una transmisión de conocimientos sobre el arte, sino un compartir herramientas que acerquen a las personas al pensamiento artístico. Este ejercicio se “aleja del modelo positivista, lineal y conductista de la museografía tradicional para alentar la participación y la interacción del visitante en un marco de equidad que acoge sus intenciones, experiencias y modos de pensar” (Torre, 2015: 12). Esta diferencia se acentúa por la centralidad de los espacios culturales, como se muestra en la siguiente imagen donde los círculos en verde muestran la presencia de museos mientras que el círculo azul resalta la mayor concentración de museos:

Figura 5. La centralización de los espacios culturales.

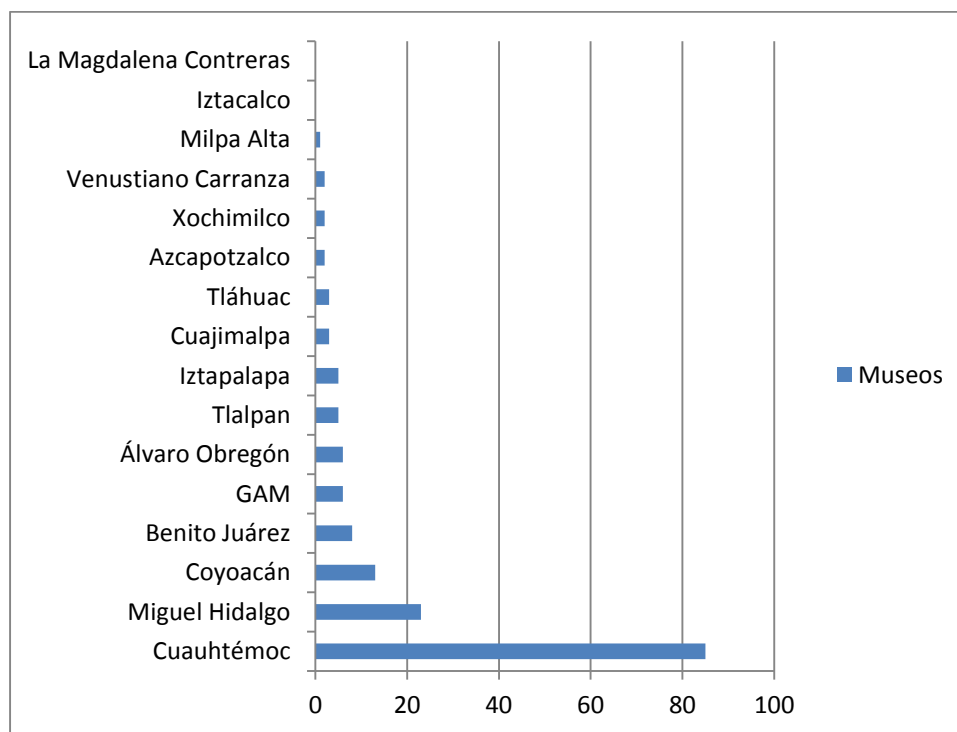


Fuente: Sistema de Información Cultural

https://sic.cultura.gob.mx/mapa.php?table=museo&estado_id=9

Esta centralidad marcada se conjuga con la presencia comercial y política de la ciudad. Esto se ve reflejado en la cantidad de museos que existen en cada alcaldía de la Ciudad de México, como se muestra en la gráfica 2:

Gráfica 1. Distribución de museos en la CDMX



Fuente: Sistema de Información Cultural

https://sic.cultura.gob.mx/lista.php?table=museo&disciplina=&estado_id=9&municipio_id=0

Estas diferencias geográficas, las jerarquías sociales y el acceso a la producción cultural se manifiestan en la concentración de museos en localidades centralizadas, como se verá en los testimonios citados. En este sentido, es necesario comprender la idea social para investigar una representación social. El conocimiento en su origen no es individual, sino que se configura en sociedad. “La relación epistémica no es natural. Solo desde fuera, los creadores de una representación social parecen ser confrontados con un objeto que existe independientemente de ellos” (Wagner y Hayes, 2011: 72) como en este caso sucede con una obra de arte.

Las relaciones sociales definen un objeto social por la relación existente entre las personas, los objetos y los eventos representados por éstos objetos, no por sus características inherentes,

en este caso, de las obras de arte contemporáneo. Es decir que lo que hace de las cosas un objeto social es su significado en y para la vida de las personas.

Para profundizar en esta confrontación de ideas, Henri Lefebvre hace una crítica a los estudios desde la etnología y la antropología. Para él, estas disciplinas estudian los espacios de representación, pero a menudo se omite “confrontarlos con las representaciones del espacio con que coexisten, concuerdan o interfieren; aún más, desatienden la práctica social” (1974: 100).

Para analizar lo anterior, hice un seguimiento de los medios audiovisuales de cada edición del programa relacionados con el *MUAC en tu casa* y con temas vinculados a la importancia de esta actividad. El período de consulta abarcó agosto y octubre del 2021. Por otro lado, hice una revisión de algunos reportajes de las páginas de internet de distintos sitios dedicados a la difusión cultural universitaria como Cultura UNAM y TV UNAM. Esto con el fin de tener un panorama detallado acerca de los espacios y las dinámicas llevadas por parte del museo para completar un ejercicio etnográfico que por razones de salubridad no pudieron llevarse a cabo de manera presencial.

De modo que el estudiar las dinámicas que se llevaron a cabo por cada equipo para activar la pieza elegida y las propuestas para integrar a la gente de cada comunidad, es lo que se revisa a lo largo del presente capítulo, ya que es necesario desde un enfoque de la antropología del arte para analizar el impacto de este programa en las representaciones sociales del arte contemporáneo.

3.2 Una mirada previa al espacio temporal.

A través del trabajo de campo descubrí que para las y los participantes del *MUAC en tu casa* no existe una sola forma de pensar un museo. Éste se conceptualiza de acuerdo a su contexto histórico y al lugar geográfico al que pertenece, siendo diferente un museo comunitario a un museo de arte contemporáneo.

“Para mí, un museo es un espacio de interacción, de comunicación y transmisión de ideas. Dependiendo de su objetivo inicial, también recibe o simplemente es un difusor. Para mí existe esa conexión entre la cultura que se está generando y la forma en la que se recibe en la comunidad en general. No podemos determinar un concepto solo de museo sin determinar su contexto.” (Liliana)²²

Esta forma plural de pensar un museo remite a las diferentes localidades de cada participante. Sin embargo, al problematizar esta visión urbana homogénea, podemos ubicar la importancia que tienen las relaciones sociales en el proceso de descentralización cultural. Para enfatizar en la división anterior, es relevante el análisis que realiza Henri Lefebvre (1974) sobre la producción del espacio a través de las categorías de la práctica espacial, las representaciones del espacio y los espacios de representación, con el fin de comprender los movimientos en las representaciones sociales del arte a partir de pensar el museo en general y el arte en particular, a través de la experiencia de las y los participantes de *El MUAC en tu casa*.

La categoría de la *práctica espacial* corresponde a la relación con el espacio por parte de cada miembro de una sociedad, “esta cohesión implica a la vez un nivel de *competencia* y un

²² Estudiante de Historia. Testimonio del 7 de noviembre del 2021

grado específico de *performance*” (1974: 31). Para el autor, la práctica espacial de una sociedad se configura en una interacción dialéctica y se descubre al descifrar su espacio.

En la práctica espacial de lo que se reconoce como casa, se adhieren cualidades como lo privado, lo íntimo, lo vulnerable donde se marcan pautas al abrirse a otras personas. Puede ser en fiestas o reuniones donde se siguen ciertas pautas de organización. Por ejemplo, la disposición del espacio en la casa se piensa para el evento en particular que va a suceder cuando éste se abre fuera del núcleo familiar. No se piensa un espacio para personas desconocidas por el hecho de ser una casa, un espacio personal.

Al momento de colocar una pieza de arte con la idea de difundirla, estas cualidades se confrontan con la práctica espacial de un museo:

“al principio si lo tomaron como un poco de caos porque era abrir las puertas de mi casa. Mi familia era muy hermética ante los vecinos y la gente de aquí. Abrir la casa fue símbolo de vulnerabilidad de *Ay*, *ya van a ver qué hay aquí en la casa*, pero creo que conforme fueron viendo cómo trabajábamos y el día de la inauguración que ya pudieron ver plasmado nuestro trabajo y hacia dónde iba todo, lo tomaron bastante bien” (Andrea).

Esta idea se repite en otro equipo lo que permite comprender que los valores asociados a la casa no son únicos a una zona de la ciudad por estar más alejada o no de los recintos culturales.

“El caso de mis papás pues les fue muy es sorprendente que un museo te preste una pieza para que pueda estar en tu casa para que la puedan llegar a conocer personas”²³ (Periscopio MUAC, 2015: 0m36s).

La práctica espacial en un museo, por otra parte, no exige una participación activa por la manera unidireccional sobre la que se basa esa práctica, es contemplativa. En el momento en que ambas prácticas se conjugan, creando un sentido de comunidad a partir de compartir una obra de arte a través de las actividades ejercidas por los agentes participantes del MUAC en tu casa que, como iremos revisando, es un papel indispensable para lograr los objetivos del programa.

La categoría de *las representaciones del espacio*, se vincula a las relaciones de producción, al *orden* que ejercen a los conocimientos, signos, códigos y relaciones directas. Es decir, “el espacio concebido, [...] todos los cuales identifican lo vivido y lo percibido con lo concebido” (Lefebvre, 1974: 91). Es el espacio dominante en cualquier sociedad.

En este sentido, el espacio dominante en materia artística, está claramente marcado por una centralización de los espacios culturales. Como vimos en el capítulo 2 de esta investigación, el museo se establece como el espacio que dispone de herramientas para direccionar un conocimiento estético, a través de signos, códigos e interacciones que se contienen en el propio museo.

De modo que la representación del espacio *museo* por parte de las y los participantes del *MUAC en tu casa*, reconocen una manera plural de entender el museo posterior a la

²³ Integrante del equipo Stellae Insulae en la tercera edición en 2015.

participación del programa, no ya como un ente aislado de la sociedad donde aparecen obras de arte sino un espacio donde se proponen exposiciones y discursos con un fin en particular.

“Esta lejanía a los espacios culturales se vio reflejada en la participación de mis familiares. Saben que participé. Lo que les dejó fue saber la existencia del MUAC. Ahora tienen presente que existe un museo de arte contemporáneo” (Liliana).

De modo que la *espacialidad urbana* remite directamente al centro y la centralidad, “actual o posible, saturada, quebrada, acosada, poco importa cómo, lo importante es que se trata de una centralidad *dialéctica*” (Lefebvre, 1974: 156). Es decir que la representación del museo como un lugar donde se legitima un conocimiento particular como lo es el arte. Cobra importancia en la relación con los espacios culturales, para las y los entrevistados, los museos que suelen visitar están en la Ciudad de México aun viviendo en Estados cercanos con una oferta cultural distinta:

“Los museos que suelo visitar están en la Ciudad de México. Los museos temáticos me gustan, los que están alrededor del primer cuadrante. No me acerco tanto al arte contemporáneo. El MUAC fue un acercamiento interesante. Fue una buena introducción. La visita a otros museos no se me hace tan difícil, se me hace más agradable” (Liliana).

“Una representación del espacio mezcla ideología y conocimiento dentro de una práctica socio-espacial” (1974: 92). Lo que significó que al mostrar una obra de arte legitimada por el MUAC, dotaba de un sentido diferente a las actitudes asociadas al museo y se buscó familiarizar a través de las prácticas espaciales de la casa el conocimiento que suele comprenderse como un campo especializado:

“Creo que es muy innovador que se de este tipo de préstamos así porque en todo el proceso. Algo que nos importó mucho para elegir el video es que no solo vamos a esperar a que la gente venga sino que la vamos a llevar a otras comunidades entonces es como algo que nos interesó y prestamos atención porque planeamos hacerlo en lugares públicos para que puedan conocerlo si les interesa”²⁴ (Periscopio MUAC, 2015: 1m04s).

Por último, *los espacios de representación*, expresan los espacios vividos a través de las imágenes y los símbolos que lo acompañan, el espacio de los habitantes, se trata del espacio pasivamente experimentado, que la imaginación desea modificar y tomar. “Recubre el espacio físico utilizando simbólicamente sus objetos. Por consiguiente, esos espacios de representación mostrarían una tendencia hacia sistemas más o menos coherentes de símbolos y signos no verbales” (1974: 97).

En este rubro se ubica la representación que se tiene del museo. Es en esta última categoría propuesta por Lefebvre, los espacios de representación, donde converge este análisis del *MUAC en tu casa*, ya que la representación del espacio *museo* se entiende como unidireccional, público y general, pensando esta generalidad como un efecto de la propuesta cultural de un museo para acaparar al público.

Cuando esta idea se resignifica al ejercer la comunidad la actividad de mediación, se abre la posibilidad de acercarse y comprender al arte desde otros medios. La institución museo entonces abre los canales de relación diversa con el público y cumple con la función de

²⁴ Integrante del equipo Huitzilipochtli en la tercera edición en 2015.

trabajar con la sociedad y no de ejercer una distancia a través de la práctica espacial que condiciona la experiencia estética.

Como hemos visto, las representaciones del espacio se modifican, impregnadas de conocimientos e ideologías y son dinámicas. En las y los entrevistados, esto queda asentado en los recuerdos que tienen sobre los museos antes de la experiencia en el MUAC. Como “templos del conocimiento” donde únicamente se visita el recinto para obtener la información de las cédulas de las piezas, que son como la verdad absoluta y esto

“es lo que detiene a la gente a acercarse y son estos momentos donde se sienten ignorantes y no participan porque se sienten como agredidos” (Andrea).

En este sentido, los productores del espacio se guían y desarrollan una propuesta de acuerdo a una representación, lo que sería el arte, mientras que se espera que las y los usuarios experimenten de manera pasiva esta inserción en su espacio de representación, como una mera aproximación contemplativa.

Las representaciones del espacio poseen un alcance práctico. Las representaciones del espacio tendrían de ese modo un impacto considerable y una influencia específica en la producción del espacio. “Mediante la construcción, es decir, por la arquitectura, concebida no como la edificación de un *inmueble* aislado, sino en calidad de un proyecto insertado en un contexto espacial [...], lo que exige a las *representaciones* que no se pierdan en el simbolismo o en el imaginario” (Lefebvre, 1974: 101).

Es entonces que la representación social del arte se ve confrontada puesto que quienes llevan a cabo el proyecto MUAC en tu casa son personas que conocen, personas de la comunidad en la que se desenvuelven y la memoria de dicha experiencia se crea a partir de algo propio, de una espacialidad propia. Al desplazar la representación del espacio *museo* a la casa, es decir la verticalidad, las pautas de comportamiento y la forma de relacionarse en un museo se ve afectada por la familiaridad, las pautas de comportamiento y la forma de hacer comunidad en una casa.

Al vivirse un espacio de representación, al verbalizarse, contiene un núcleo o centro afectivo (1974). Este núcleo afectivo se comparte con la teoría de las representaciones sociales, ya que para esta corriente el percibir es la racionalización de un sentimiento, sentir es la percepción que unifica precepto y receptor en una misma instancia. Si aunamos que esta percepción se conjuga a partir del colectivo, de la intersubjetividad, se profundiza en la importancia del aspecto popular, lo otro, en relación al arte. Se aspira, entonces, “a que lo popular no sea ya una presencia imaginaria, sino más bien una fuerza fáctica que penetra el discurso cultural” (Cobos, 2016: 101).

A través de las instituciones y las representaciones, se comprende que la hegemonía no se ejerce sólo a través de la política, la sociedad y la cultura. El vínculo entre *saber* y *poder* que no es posible leer directamente en la obra de arte, se vuelve manifiesto del espacio, como saber y acción, conlleva un proceso de significación. “El espacio así producido sirve tanto de instrumento del pensamiento como de la acción; al mismo tiempo, que constituye un medio de producción, un medio de control y, en consecuencia, de dominación y de poder” (Lefebvre, 1974: 86).

Este espacio social no se reduce a una forma que contiene los fenómenos, la materialidad física, ni tampoco en un vacío colmado de materias diversas. La forma del espacio social es el encuentro, en lo simultáneo. “La credulidad particular del sentido común arrastra una convicción engañosa en que las *cosas* tienen más existencia que el *sujeto*, su pensamiento y sus deseos” (Lefebvre, 1974: 88). El espacio social, para Lefebvre, contiene y asigna los lugares adecuados a las relaciones sociales de reproducción, siendo éstas las relaciones que se dan al interior de la organización familiar, incluyendo los sexos y las edades. Incluye también las relaciones de producción: aquellas que tienen que ver con la división del trabajo y su organización que responden a las funciones sociales jerarquizadas.

Como se aprecia en los testimonios, al transcurso de algunos años después de la participación en MUAC en tu casa, el espacio social no se determina por un lugar construido, físico como el museo, sino en las relaciones sociales construidas a partir del programa. Entonces el arte ayuda a cumplir una función al potenciar el encuentro y el diálogo con la otredad.

Es relevante tomar en cuenta estas variables ya que el ejercicio de mediación por parte del museo no podría comprender a los espacios fuera la institución como algo homogéneo, sino que las actividades de divulgación de la pieza, precisamente deben responder al contexto de cada vivienda, no sólo en lo físico sino en materia de relaciones sociales.

Paloma Hernández (2018) designa como *espacio de sentido* la relación dialógica entre el arte y el espectador. Un espacio unidireccional, actualmente otorgado que a nivel teórico recae en el observador, es decir en la subjetividad. En la práctica, dice la autora, la ideología de la

mano del artista, un determinado museo, el curador, el comisario de arte o el departamento de estética de una universidad imponen el sentido de qué es el arte. Sin embargo, a través del trabajo de campo, se remarcó que este espacio de sentido en este programa pedagógico en particular se dio a través del ejercicio de mediación, no como un canal impuesto, sino una mediación de parte de la comunidad con la misma comunidad.

“Creo que fue una experiencia que abrió muchos horizontes. Nos abrió la idea de que la Universidad no es un espacio a dónde vas, tomas clases y ya. Sino como un espacio donde podías aprender cosas, adquirir más habilidades y, por supuesto, compartir con otras comunidades. Insertar en estos espacios donde no son galerías sino casas donde son casas habitacionales completamente, que la gente tuviera este encuentro frontal. Esto ocurrió con nuestra experiencia” (Mauricio).



Figura 6. Montaje [Captura de pantalla]. (Periscopio MUAC, 2015: 6m46s)

Para autores como Nelson Goodman (en Moreno González, 2010: 2) el mundo es una construcción simbólica y plantea cómo a partir del arte el sujeto puede revisar su representación de su entorno y, a partir de su agencia, realizar una modificación en su ambiente. Para él, el arte “permite una relación dialéctica entre lo que sabemos y lo que percibimos, entre lo aprendido y lo experimentado, entre el objeto y el sujeto, entre lo real y lo imaginario, entre lo sentido y lo vivido, entre la forma y los símbolos” (Moreno González, 2010: 3)

La mediación artística institucionalizada era y es algo tradicionalmente ligado de manera muy estrecha con la enseñanza escolar y la educación.

“Para Carl Peter Buschküle, profesor en pedagogía del arte solicitó en uno de sus textos que no se colocase en primer término la transmisión de conocimiento sobre el arte, sino la apropiación del pensamiento artístico para percibir y modelar la propia vida [...] Joseph Beuys subrayó la integración de contenidos artísticos y culturales en otros espacios comunitarios y para la configuración de relaciones sociales” (Schmitt, 2011: 6)

La representación del espacio, ligada al saber y al poder, deja una grieta a los espacios de representación, “los cuales son reducidos a obras, imágenes y recuerdos cuyo contenido (sensorial, sensual, sexual) resulta tan desplazado que apenas roza el simbolismo” (Lefebvre, 1974: 108). Este espacio abstracto adquiere una significación a través de las funciones, los elementos y circunstancias de la práctica social que integra el nuevo espacio diferencial. “Las representaciones del espacio permiten manipular los espacios de representación” (Lefebvre,

1974: 116). Este proceso se logra a través del ejercicio de mediación. Lo que más interesa desde un enfoque antropológico no es si la obra plástica producida es de mayor o menor calidad técnica o estética, sino estas imbricaciones simbólicas que permean en las relaciones sociales.

En este sentido, en tanto que espacio social, es obra y producto, es la realización del ser social. Esta perspectiva implica una distinción entre el pensamiento y el discurso en el espacio “(en un espacio particular, dado y localizado); el pensamiento y los discursos *sobre* el espacio, que no son sino palabras, signos, imágenes y símbolos; y, por último, el pensamiento *del* espacio, que parte de conceptos elaborados” (Lefebvre, 1974: 159).

La teoría de las representaciones sociales reconoce el hecho de que lo que hace de las cosas un objeto social es su significado en y para la vida de las personas. Para que puedan llamarse representaciones sociales, se requiere de una base amplia de consenso entre los integrantes de un grupo social. “No es coincidencia que esta psicología social se denomine antropología de la sociedad moderna” (Wagner y Hayes, 2011: 80).

De manera que uno de los propósitos de la antropología del arte no radica en dar cuenta de lo que es o no una obra de arte, lo que vale o lo que dice en su referente estético, sino de comprender las relaciones sociales que éstas potencian en el contexto específico en el que se desenvuelven. “El papel del investigador no sería otro que el de describir los modos cómo los diversos actores incluyen o excluyen a los objetos en la categoría de lo artístico” (Cobos, 2016: 160).

Si bien en esta investigación no nos centramos en el objeto artístico, se debe tomar en cuenta que la naturaleza de los objetos es relacional. Para el antropólogo Alfred Gell (1998) un agente primario es un ser intencional, un agente secundario es un artefacto. Aunque los objetos sean capaces de ejercer agencia social, ello no quiere decir que posean voluntad e intencionalidad ontológicamente. Para Gell, el arte debe ser tratado con fines analíticos, como a las personas, como fuentes de origen de las que la agencia emerge y objetivos sobre los cuales ésta se ejerce. La aproximación que ofrece Gell permite observar en las formas diversas en que los objetos pueden ser, en sí mismos, fuente causal de acción en el medio en el que se desenvuelven, de manera que “la unicidad de la obra de arte depende de un observador que pueda detenerse en ella y permitirle ejercer agencia sobre su mirada” (Cobos, 2016: 165).

Partiendo de esta base y como pudimos revisar en el capítulo anterior con la representación del museo, para el entorno familiar de las y los participantes, la yuxtaposición del espacio de representación (el hogar) con la representación social del arte por parte del museo (unidireccional) se contrapuso y las opiniones de su entorno familiar dieron cuenta de esa resistencia:

“Mi hermana estaba emocionada porque era ir metiéndome en cuestiones que me interesaban y para ella era eso representaba una buena oportunidad. No habían escuchado de algo similar, de la idea de transportar una obra de arte afuera de un museo como que como tal no habíamos conocido algo así. Recuerdo el día de la inauguración. Fueron mis tíos que siempre andan trabajando en el comercio informal, por ello no es que tengan la oportunidad, el tiempo o tal vez el interés de acercarse a un museo o un museo como el MUAC que es hasta Ciudad Universitaria” (Carla).

A través de las entrevistas, se revela que antes y después del programa pedagógico, no existe una sola referencia temporal, sino múltiples temporalidades. Se propone la discontinuidad y la diversidad en contraparte a la línea uniforme que ofrece el discurso oficial de la Historia del arte. De manera que las palabras Innovador, Oportunidad y Experiencia, son constantes al describir el programa El MUAC en tu casa.

Esta diversidad da cuenta de la relación entre lo subjetivo y lo objetivo en la teoría de las representaciones sociales. Siendo la comunicación y la matriz cultural adquirida en los procesos de socialización, importantes potenciadores de opiniones, experiencias, sentimientos e ideas que se puedan comparar intersubjetivamente y favorecen el surgimiento de reflexionar acerca de la verdad subjetiva. En este caso, la verdad que se problematizó fue el carácter contemplativo del arte como único medio de acercamiento.

“Lo que se me viene a la mente cuando pienso en arte contemporáneo es la expresividad. Hablando de arquitectura²⁵, yo creo que el haber estado en este tipo de proyectos donde convives con tanta gente fue donde encontré mi vocación de arquitecto, porque no se trata sólo de ladrillos y muros sino esta actividad con la gente de poder escucharnos y me gustaría que pudiéramos participar en algo así. Esta formación que tuvimos con la gente me abrió el panorama” (Carlos).

Para la teoría de las representaciones sociales, la o el protagonista no interactúa con el objeto mismo sino con su forma representada. En este caso, el vínculo con el objeto se dio a través del discurso de mediación con apoyo del MUAC. El discurso no es sólo verbal sino también corporal y espacial. “Por sus funciones justificadoras, adaptadoras y de diferenciación social,

²⁵ Carlos estudia arquitectura actualmente en la UNAM.

es dependiente de circunstancias exteriores y de las prácticas mismas, es modelada e inducida por la práctica” (Doise et al., 2005: 15).

Es desde un principio que se les pide a las y los participantes exponer la forma en la que harían el ejercicio de divulgación en caso de ser seleccionados. Posteriormente se hace un trabajo conjunto con el MUAC y el artista en cuestión para facilitar las actividades dentro de la comunidad:

“Yo creo que, como artistas, antes de estar pensando primero debemos sentir, porque baja el artista del pedestal. Ya no está en el pedestal sino que está ahí junto con las personas explicando su arte, entendiendo lo que las personas ven porque el arte no acaba nunca, gracias a la experiencia estética y a que las personas son completamente distintas” (Angel)²⁶

La forma en la que la representación social del arte se va integrando a lo cotidiano de las comunidades, se analiza separar estas categorías como dominios. Se le llama *dominio experiencial* al “contenido mental icónico y concreto, cercano a la experiencia personal y debido a su base empírica es inmediatamente comprensible” (Wagner y Hayes, 2011: 114).

Pueden existir representaciones contradictorias y coexisten porque sus discursos son utilizados en contextos separados. En esta investigación este contraste es el arte y el contexto en el que se desarrolla: la centralidad y la periferia, oposición que se refleja en la narrativa de una de las participantes:

“Fue un acercamiento muy interesante sobre todo para las comunidades escolares que fue lo que trabajamos nosotras y nosotros. Fue interesante para la comunidad que tenían un

²⁶ Alumno egresado de la Escuela Nacional Preparatoria 9, representada por el equipo Tlatoli, expuesta en Tlalnepanta en la tercera edición 2015.

museo cerca e ir y venir sin ser alumnos porque además existe esta resistencia de decir es que me van a pedir la credencial para entrar a Ciudad Universitaria. Fue un acercamiento productivo. Porque la gente que fue una o dos veces a la exposición o que no alcanzó a ir de plano les decíamos ve al MUAC. Y si iban” (Mauricio).

La asimilación de estos contrastes se da a través del entendimiento, el cual no es un proceso meramente cognitivo, sino que también “incluye las dimensiones icónicas, afectivas y sinestésicas” (Wagner y Hayes, 2011: 120). En este caso, se da por una propuesta contra las nociones establecidas de lo artístico, en el caso de *El MUAC en tu casa*, ofreciendo herramientas para el reconocimiento de una contemporaneidad periférica. El arte, en conjunto con las representaciones, es un medio de adaptarse estratégicamente a la realidad. Esto es posible “al significar la realidad, de tal forma que concuerde con el universo ideológico y cognitivo del individuo [...] el sistema de representación de un individuo es un factor esencial para mantener y defender su identidad” (Doise et al., 2005: 12) se transmiten a través de una tradición cultural, la educación y los procesos de comunicación social.

“Se trata de compartir ideas y de una semblanza como de preservación cultural. Creo que hasta cierto punto no cambia el espacio de un museo no lo puedes concebir como un lugar tangible, puede ser cualquier lugar en tanto tenga esta conceptualización ideológica de compartir y de contemplar” (Carlos).

Para comprender el sistema de representación de una persona, es necesario que las representaciones sociales sean entendidas como esquemas principales arraigados en el discurso y la estructura social de los grupos, lo que las hace un constructo socialmente compartido. El hecho las hace relevantes para la identidad de sus miembros, tanto a nivel de identidad del yo, como al de identidad social. “Definen la identidad y permiten salvaguardar

la especificidad de los grupos. Al ubicar a los individuos y grupos en el campo social permiten la elaboración de una identidad social y personal compatible con sistemas de normas y valores social e históricamente determinados”. (Doise et al., 2005: 14)

Las representaciones sociales dan significado, peso y estructura a los fenómenos que son relevantes en los eventos cotidianos. Dentro de una representación, aquellos elementos que tengan mayor influencia sobre la estructura serán los que sean más generales y tengan mayor relevancia para la acción, de acuerdo con la situación en un momento dado. Por esquema entendemos “las estructuras y los procesos mentales que forman la base de los aspectos molares del conocimiento y las habilidades humanas” (Wagner y Hayes, 2011: 144).

La forma en la que las representaciones sociales funcionan como un metasistema se ilustra en los estudios de marcaje social. El marcaje social es el proceso a través del cual las condiciones sociales van zurcidas a las operaciones cognitivas al tratar con objetos en particular. Pensar en la relación con los objetos –en este caso el arte– que pueda transmitir las normas sociales y relaciones en la vida cotidiana.

El cómo se estructuran las representaciones en relación con los procesos de clasificación se da por la importancia de la clasificación dentro del sistema de conocimiento existente. No es sólo un proceso de categorizar y nombrar algo. Enriquece el objeto ya que le proyecta cualidades adicionales y virtuales que están implicadas en la categoría. La objetivación es el proceso que transforma lo desconocido y todavía no familiar en una realidad concebible.

Como se mencionó anteriormente, en los videos de Periscopio MUAC así como en las entrevistas, eran constantes las bajas expectativas al ser seleccionado un equipo, asociando los valores hegemónicos aprendidos a la idea de albergar una obra de arte en una casa. Tras

la experiencia en el programa pedagógico, las y los participantes, se proyectan nuevas cualidades como la difusión accesible y el diálogo horizontal, reestructurando en un primer momento la manera de acercarse al arte para, al momento de asimilarlo y accionar, cambiar la manera hegemónica de entender el arte, haciendo uso de su capacidad agentiva.

Esta visión de la objetivación refiere al hecho de mantener una representación y atribuir una realidad ontológica a sus creencias asociadas. La objetivación vuelve concreto lo abstracto, transforma lo relacional del saber en una imagen de una cosa. “El proceso de objetivación facilita la comunicación, lo que es de gran relevancia para el tejido del vínculo social [...] mediante la disociación de un concepto [...] en relación con el marco conceptual científico o ideológico que le otorga su sentido completo” (Doise et al., 2005: 24).

Tres procesos de transformación que caracterizan la objetivación: la personificación, la figuración y la ontologización. Las representaciones sociales existentes inicialmente son utilizadas para comprender lo desconocido a partir de categorizarlo y anclarlo. Aunque si el discurso que le acompaña conserva el tema en la agenda, “esto conlleva a la creación de una nueva representación. Se le asigna un dominio experiencial a partir del cual se objetiva y se torna un elemento familiar del mundo cotidiano” (Wagner y Hayes, 2011: 168).

La convergencia entre las representaciones sociales y la antropología es que buscan identificar cuáles son las respuestas modales en una población, que por tanto sean consideradas como el reflejo de un consenso funcional, “una visión funcional del mundo que posibilita al individuo o al grupo dar un sentido a sus conductas y entender la realidad a través de su propio sistema de referencias y por consiguiente, adaptarse a él, definirse en un lugar.” (Doise et al., 2005: 13).

En el proceso de la investigación se encontró que la forma nativa de entender el arte puede ser similar a otras latitudes desde un acercamiento superficial. Sin embargo, al confrontar esa manera de entender el arte y volverla propia para darle un significado acorde a las necesidades de la comunidad, esta aparente similitud se diluye y es cuando podemos dar cuenta de la diversidad. Desde una perspectiva antropológica esta diversidad nos ayuda a comprender otras necesidades y visiones del arte. En el caso particular de MUAC en tu casa, dentro de la Ciudad de México, da cuenta del interés por el acceso cultural por parte de la población. De un interés participativo y no desde la pasividad a la que se alude cuando se habla sobre la “falta de interés de la sociedad en los museos”.

Las representaciones sociales son patrones en el discurso que comprenden el conocimiento compartido de contexto, las cuales son verdaderas en un mundo de grupo y dependen poco de la situación particular. En este contexto, dichas representaciones se manifestaron durante el programa pedagógico que abarcaba siete semanas bajo las circunstancias particulares de cada edición, actividades que se mencionarán en el siguiente apartado.

Se ha mencionado anteriormente que las representaciones sociales se relacionan con imágenes y metáforas. Con el surgimiento de nuevos fenómenos y los conflictos asociados que motiven a un grupo a involucrarse colectivamente en la elaboración de una nueva representación. Se adoptan las viejas representaciones ante las nuevas situaciones y conllevan a una transformación gradual sin una ruptura ya que “la significación de una representación social está siempre imbricada o anclada en significaciones más generales que intervienen en las relaciones simbólicas propias de un campo social dado” (Doise, 1992: 189).

Las representaciones no son reproducciones verídicas de los hechos del mundo, están arraigadas en los contextos sociales, en los grupos y en la cotidianidad, así como en las situaciones y que requieren formas específicas de pensar, hablar y actuar. Las diferencias entre experiencia y representación llevan al sistema a negociarse nuevamente de manera colectiva:

“Esta parte fue interesante de adaptar a la obra. Cuando elegimos la pieza no tenía mucho que ver con lo que nosotros habíamos propuesto pero justo fue también beneficioso elegir esa porque pudimos incluirla justo con la historia de Los Pedregales que es donde estaba la expo. Esa parte vinculó mucho a la gente de la comunidad y a mi familia también le encantó” (Mauricio)

3.3 Talleres y actividades en torno al objeto artístico.

El eje de campo de actitud se conforma por expresiones de carácter evaluativo con relación al objeto de representación. Es decir, a partir de la información que se comparte con el grupo y los significados que le son atribuidos al objeto de representación social se adoptan posturas y se ejercen acciones. Para acercarse a esta dimensión hay que apuntar a la indagación de las valoraciones que hacen los sujetos, la posición que asumen y las acciones que pretenden emprender ante el objeto de representación social. En este apartado se analizan los caminos y rutas de circulación que se utilizaron para transmitir las representaciones sociales del arte por medio de las actividades propuestas en torno a la obra de arte.

La significación del contexto se da a través del contexto discursivo, de la producción de éste, “de ahí que la representación dependa en parte de las relaciones concretas que se desarrollan en el tiempo de una interacción” (Doise et al., 2005: 14). De manera que, tanto el sujeto

clasificador, como el objeto artístico que está siendo clasificado, se encuentran ligados a través del campo social, del ejercicio de mediación, involucrado en la representación (del arte) y su relación con otras representaciones como el hogar, la comunidad donde está asentada la vivienda y el contraste de poseer un objeto artístico.

La referencia para la clasificación no se encuentra en el objeto ni en la persona cognoscente sino en el campo social que incluye a ambos, para lo cual fue necesario repasar la producción social del espacio en el apartado anterior, y no asumirlo como una categoría abstracta o entender ese espacio como un vacío neutral, ya que el acto de categorizar un objeto hace que las personas se posicionen. Ese acto expresa la relación del sujeto con el objeto, su identidad y su pertenencia a un grupo social. El posicionamiento es un concepto relacional que adquiere sentido en un contexto social y contiene realidades tanto simbólicas como materiales:

“Las necesidades de la gente en su contexto son importantes para el arte y para los proyectos culturales y artísticos, que quien los hace que tenga una noción de lo que se necesita en la comunidad. Cuando no se hace esto y no se hacen consultas, o diálogos, se vuelven un proyecto que no se sabe para quién responde. Quizá nada más para la institución o para quien esté a cargo, pero no tiene un fin o propósito que involucre a otras personas afuera de ese sector. El contar con esa red de MUAC fue un alivio. Sigo pensando en esa iniciativa de querer llevar la obra a otras partes y no solo la obra sino también esta parte de que también sea necesaria esa activación y las charlas, es un esfuerzo valioso por seguir generando comunidades y discursos, identidades” (Carla)

Las representaciones tienen una carga epistémica y afectiva, por lo que en conjunción con el arte somete a discusión la proposición estética que asume un papel pasivo y unidireccional por parte del espectador. Todo arte es político en medida en que “la unicidad de la obra de

arte depende de un observador que pueda detenerse en ella y permitirle ejercer agencia sobre su mirada” (Cobos, 2016: 165). Este aspecto agencial no se activa únicamente desde lo individual, sino que al ser parte de su comunidad, las y los participantes pudieron integrar la pieza de arte a su contexto:

“A nosotras nos pidieron que llenáramos unos formularios como para ir viendo qué gente venía y lo que pasaba era que, o no llenaban las encuestas por omisión o porque no sabían escribir. Teníamos cédulas de información de *El Contador*²⁷. Así que pusimos información en la pared y cuando vimos que la gente no se acercaba pues si nos daba curiosidad hasta un poco de enojo yo creo porque pensábamos que nuestro esfuerzo había sido en vano. Luego nos fuimos dando cuenta que había gente que no sabía leer. Nos volvimos más cercanas a la gente y hubo varios casos en los que la gente salía feliz. Había casos en los que, cuando nosotras nos quedábamos con ellos y les íbamos explicando, como desmenuzando la información, se sentían incluidos y se sentían parte. Ya no era parte de *Ah como no sé leer, pues me excluyo*” (Andrea).

Las representaciones sociales se construyen y presentan en imágenes, sistemas y categorías, que transmiten a través de la comunicación social. “El lenguaje, al tener el mismo significado para quien habla y para quien escucha, permite presentar un objeto ausente o invisible, a la vez que evocar el pasado o el futuro ya que eleva la comunicación a un nivel simbólico” (Doise et al., 2005: 12).

Por ello, el lenguaje se convierte en un medio de análisis para el estudio de las representaciones sociales. Si en un principio el espacio institucional impone un discurso hermético, con tecnicismos e información especializada, el resultado de mediación por parte

²⁷ Obra audiovisual del artista Iván Ledezma.

de los integrantes de cada equipo replicaría este rechazo. Sin embargo, por la perspectiva crítica de la museología propuesta en el MUAC, los ejercicios de activación de las obras de arte tienen un sentido particular en cada espacio:

“Las actividades de activación no fueron complicadas. En las escuelas, quienes pueden llegar a tomar decisiones de compra son los niños. Entonces si llegabas con los chavitos de preescolar podías decirles *mira, así se ve un museo o esto es una parte de lo que puedes ver en un museo* y les das una experiencia lúdica, que es lo que nosotros les dimos, y pues por supuesto que llegan a su casa y le dicen *mamá quiero ir al museo*.”

Nosotros tuvimos una teoría que comprobamos en el MAUC, *no se desea lo que no se conoce*. Entonces, los niños que jamás habían ido a un museo no tenían la curiosidad de visitarlo si no saben qué hay adentro. Esta parte fue en la que el MUAC coadyuvó, a que estas comunidades lo conocieran y los mismos niños le decían sus papás, y tanto los papás como los vecinitos llevaban a la familia a ver la exposición porque fue de boca en boca” (Mauricio).

“Las representaciones sociales son de manera simultánea el producto y el proceso de una actividad mental por la cual un individuo o un grupo reconstituye lo real con lo que está confrontado y le atribuye una significación específica” (Abric, 1994: 64), siendo así que se distingue de otras construcciones cognitivas como los estereotipos. Una representación social está imbricada en significados generales que intervienen en relaciones simbólicas. Para su acercamiento y posterior análisis es necesario conocer la dinámica de las interacciones sociales para aclarar las determinantes de las prácticas sociales.

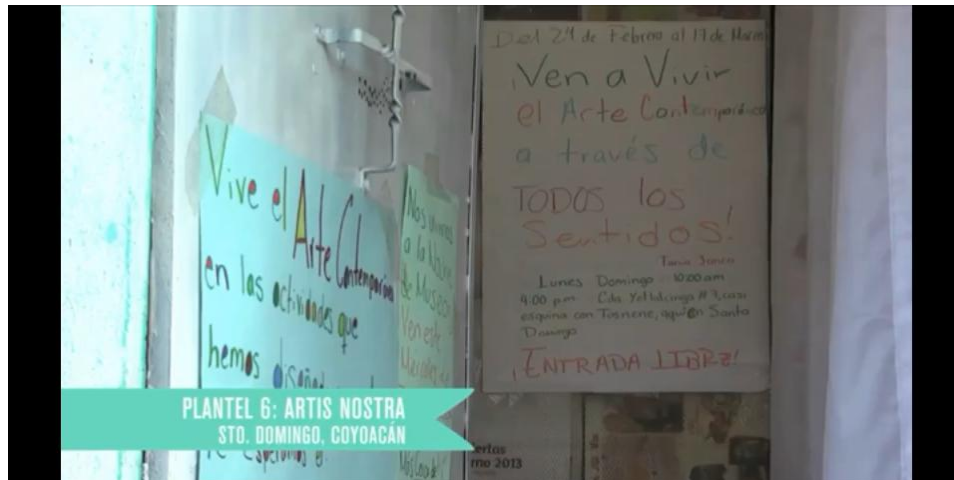


Figura 7. Actividad de difusión [Captura de pantalla]. (Periscopio MUAC, 2015)

3.4 El término Museo como una realidad dinámica.

Hay que tomar en cuenta la participación activa del equipo de mediación del Museo Universitario Arte Contemporáneo para la construcción de los ejercicios de activación con las comunidades por lo que es necesario retomar el aspecto museológico para comprender de dónde parte este ejercicio relacional con los espacios descentralizados. La formación museológica se basaba en la transmisión de conocimientos que se reducían a documentar la historia del museo y de sus colecciones y a enumerar sus funciones. De manera que el objeto de la Museología no puede ser el museo, ya que el museo no es un fin sino un medio.

Se concibe éste como una de las formas posibles de la relación entre la persona y su entorno en la que el museo siempre representará una realidad fragmentada a través de una forma de conocimiento, como lo es el arte. “La Museología es la ciencia que examina la relación específica de la persona con la realidad y, a través de estas relaciones, tiene lugar la elección de todo lo museable para ser preservado en lo inmediato y para el futuro”. (Hernández, 1994: 63)

La museología como disciplina se incluye entre las ciencias sociales, pues su objetivo principal es el análisis de una realidad histórico-social de larga tradición, enmarcada en unos postulados que se extienden en el espacio y en el tiempo. Este ejercicio debe ser interdisciplinario. “De ello, se deduce que la tensión sujeto-objeto ha sido el factor más importante en la dinámica museística” (Hernández, 1994: 63).

Con esta propuesta, lo que se pretende es remover en la propia intimidad de las personas con el objetivo de crear dentro del visitante una cierta desestabilización de sus esquemas actuales mediante la formulación de preguntas que van más allá de lo que simplemente se ve, para adentrarse en el mundo de lo sensible y ofrecerle la posibilidad de escoger diversas alternativas al momento de relacionarse con el arte. Se rompen los esquemas tradicionales y, en un esfuerzo de legitimar el arte contemporáneo, se le considera como el lugar donde es posible reinventar y proponer en el entorno.

Por otra parte, las características de las obras del siglo XX han cambiado con respecto a los cuadros convencionales del siglo XIX en formato. A veces, se exigen espacios específicos “para una obra concreta del pop-art, minimal, video-art, que exigen la realización de infraestructuras especiales de alto nivel tecnológico. La imposibilidad de establecer colecciones cerradas obliga a pensar en edificios adaptables con espacios amplios y pequeños” (Hernández, 1994: 149). En una etapa inicial con las y los participantes de *El MUAC en tu casa*, se les presenta a la gente de curaduría que les enseñan los procesos que hay detrás del manejo de la obra.

Esta integración con el equipo de trabajo del museo y su disposición a compartir los saberes para el manejo de una pieza, refuerza “la clara importancia de considerar al museo como un

actor social con una clara finalidad: entroncar interacciones” (Monistrol, 2012: 3) que en conjunto con la comunidad, permiten la participación en proyectos determinados, en actividades relacionadas a la participación ciudadana en eventos culturales:

“Desencadenó a que haya una feria del libro cada mes. Cosa que no había antes. Ahora hacen desfiles culturales. Muchas cosas que antes no se hacían o no tenían tanta difusión. En mi núcleo familiar, siempre les ha gustado acudir a los museos pero los museos de arte contemporáneo tenían como un freno para ellos por esta idea de que es complicado, de que no es arte, entre muchas otras cosas” (Andrea).

Esta participación se llevó a cabo con las y los artistas, quienes también se involucraban con la comunidad

“la fotografía que nos tocó se llamaba *Las Noches de Reventón*²⁸ y era una serie que el artista realizó en unos antros de la Zona Rosa y tratamos de conceptualizar eso en una actividad en un *happening*. Trajimos disfraces, primero se dio una conferencia y las actividades se fueron desarrollando, hicimos Street Art para invitar a la gente de la localidad” (Carlos).

El ejercicio de mediación no queda en control del museo sino que se establece un diálogo entre éste, el o la artista y los equipos de jóvenes. Es en este ejercicio de una museología crítica genera cierta “relación entre los seres humanos y su medio, y conlleva la expresión, valorización y afirmación de varias formas de identidad” (Navarro y Tsagaraki 2009: 50).

El propósito de la museología crítica no es el de reformar la institución, sino de establecer un diálogo crítico, continuo que fomente una actitud de autorreflexión constante. Este

²⁸ Serie de fotografías del artista Armando Cristeto Patiño.

ejercicio interdisciplinario profundiza “a medida que los conocimientos teóricos pasan del campo académico al de los museos, ellos mismos pasan inevitablemente por un proceso de desintegración, mediación y reintegración dentro de las prácticas, los objetivos, la visión y los valores del museo” (Shelton, 1967: 33).

Esta propuesta efectuada por el MUAC permite que sus alcances trasciendan las paredes del museo, “estudian el lugar y el papel de los museos en la sociedad, sus raíces políticas, sociales y económicas así como su posible rol en el mejoramiento de la sociedad en la que se enmarcan” (Navarro y Tsagaraki 2009: 50).

Al ser un museo que se enmarca en la Universidad, los “factores que señalan los grados de libertad y acción del museo son los factores históricos, estructurales, profesionales y sociales” (Navarro y Tsagaraki 2009: 51) mismos que al tomarse en cuenta y reconfigurarlo en el discurso del programa pedagógico, amplían la representación de ese espacio Universitario.

“Fue una experiencia que abrió muchos horizontes. Nos abrió la idea de que la Universidad no es un espacio a dónde vas, tomas clases y ya. Sino como un espacio donde puedes aprender cosas, adquirir más habilidades y por supuesto compartir con otras comunidades”
(Mauricio)

3.5 Una oportunidad para entender el arte.

A lo largo de los distintos apartados, se ha hecho énfasis en la importancia del arte para generar nuevas formas de relacionarse con el entorno y con otros grupos sociales, sin embargo no es por las características de una obra artística o por la perfección técnica de ésta, sino por las relaciones que hay alrededor de una pieza de arte:

“Mi perspectiva del arte se encuentra en una relación de amor-odio porque detona muchas cosas y abre muchas posibilidades aunque también a veces es difícil acercarse a la esfera artística, incluso aunque estudies artes visuales es difícil saber por dónde. También varía del contexto donde estés. El proyecto involucra una museología crítica, social y éstos son esfuerzos valiosos” (Carla)

Estas dificultades para acceder a un medio artístico no se explican únicamente por el contraste centro-periferia sino todo lo que existe en medio de esta oposición. En particular, al momento de realizar las labores de difusión en el programa del MUAC, la falta de experiencia podría suponer una carga de responsabilidades que sobrepasen a alguien que no está familiarizado con la comunidad que recibe la obra, “Tienes que hacer mucho esfuerzo para cuidar de esta obra y difundirla. Es complicado porque estás muy chavito y te lanzan a difundir la pieza, pero está padre que tengas interacción con el artista y eso hace más fácil el trabajo en la difusión” (Aurora).

Este diálogo entre las partes que componen un espacio temporal (el museo, el artista, la pieza de arte y los participantes del MUAC en tu casa) construyen un espacio social que soporta y transmite un acercamiento al arte necesariamente distinto a un espacio oficial, dentro de un edificio destinado únicamente a la exposición de arte. Estos matices evidencian la contradicción del estatuto autónomo del arte y obliga a tomar un posicionamiento por parte de las personas

“Yo no creo en esto de quitar el velo o abrir los ojos. Yo creo en explicarle a la gente que no hay verdades únicas, que no todo lo que se ha dicho es lo correcto y que ellos pueden tener interpretaciones y no hay bueno ni malo, son interpretaciones que las personas hacen y a lo mejor alguien se siente identificado con ello” (Andrea)

Los resultados, pues, son diversos en tanto que cada comunidad construye relaciones sociales a partir de una obra que comprenden en su cotidiano aunque siguen un mismo factor que es residir en espacios periféricos. No como una forma de apropiación sino como una forma de extrañarse ante nuevas experiencias y trasladar esa sensación de aprendizaje que otorga el arte a otras esferas de la vida social

“La experiencia con esto de la comunidad, creo que para las infancias que participaron, fue muy interesante. Nosotros dábamos un recital al final y ellos decían *Yo nunca había visto un violín*. Cuando los papás o los maestros regresaban y veían la pieza y entendían lo que los niños les habían contado en casa, creo que es una experiencia formativa muy interesante. Los vecinos preguntaban ¿Ahora qué hay en el museo? o te preguntaban ¿cuándo lo van a volver a traer? Refleja un interés cultural en las comunidades”. (Mauricio)

3.6 Transformaciones en las representaciones sociales y la relación actual con el arte.

Hemos visto que el papel de la museología es relevante en el proceso de mediación. Otros factores como la globalización y la decolonización son procesos importantes que han reconfigurado la práctica museal contemporánea, cuestionando la lógica y las categorías que habían signado estas prácticas. Así, “los procesos de construcción institucional pueden representar, en sí mismos, trayectorias críticas respecto a las formas convencionales de la musealidad metropolitana” (Cobos, 2016; 12)

Esta posibilidad del museo de compartir herramientas analíticas en lugar de ir a enseñar, en una posición paternalista, tiene una repercusión notable en el descubrimiento de las inquietudes personales de cada miembro de la comunidad en la que se integra, en la

exploración de alternativas con su comunidad inmediata o en la reafirmación de intereses ligados al trabajo con la sociedad:

“Para mí como estudiante de arte fue como una oportunidad de ver que también existe una forma de hacer arte que no es sólo pintar o esculpir sino un proyecto que detone otras cosas. El fin último no es hacer una pieza sino cómo activas esa pieza o qué generas más allá de colgarla en una pared y ya” (Carla)

El ejercicio más importante, es precisamente el respetar la capacidad de agencia de cada persona a la que se le comparten estas herramientas de reflexión. Es decir que el museo en el caso de este programa, no homogeniza a las comunidades a las que visita, sino que en su diversidad se reconfigura, impulsando las relaciones intersubjetivas que habitan en un espacio social para mirar a través de un pensamiento más amplio al propio museo, al arte:

“Definitivamente El MUAC en tu casa influyó en mis decisiones profesionales. Te enseña estructura. A veces vemos a los museos como espacios que solitos aparecen, como que hoy vas al museo y hay una pieza y mañana hay otra y apareció. A entender que no es generación espontánea, ves a los museos con un ojo más crítico, ves a los espacios culturales en general, si no más crítico si analítico. Definitivamente influyó en que no me fuera del ambiente cultural. Esta adrenalina que seguimos experimentando a la fecha a mí El MUAC en tu casa me hizo darme cuenta que esto es a lo que me quería dedicar” (Mauricio).

Conclusiones

Durante la recolección de mis datos, a través del uso del método etnográfico en la virtualidad y al haber participado dentro de la institución con el equipo de Mediación he descubierto el papel de la agencia de las personas potenciada por el arte. A este programa lo nutren distintos actores sociales que concursan: los hombres y mujeres que tienen un interés por el arte y que expresan la necesidad de colectivizar esa forma de aprehender el mundo.

Todos ellos aportaron desde sus propias miradas, vivencias y desde su sentido común, elementos para develar lo imbricado que son las relaciones entre la comunidad a la que pertenecen y quienes dirigen los espacios culturales, reflejo de sus representaciones sociales construidas en un contexto de performatividad de su hogar en exposición temporal.

El museo, es decir, a qué institución o sector se encuentra adscrito administrativamente y debe responder en términos de cumplir con la misión y visión de largo plazo de dicho ente, así como con sus normas y procedimientos. El factor profesional se vincula con la mano de obra profesional con la que cuenta el museo dentro de su personal, y la oferta de la misma, que se encuentra en el medio laboral donde el museo ejerce sus funciones. Finalmente está el factor social que es la determinación del contexto humano donde el museo repercute.

La existencia del arte depende de las ideas o de las representaciones asociadas a él, de manera que las relaciones que se construyen en esa espacialidad particular del hogar están matizadas por el espacio físico en el que se establecen y a su vez se encuentran condicionadas por la estructura misma de lo que se entiende o se espera que suceda en un museo. Así, encontramos que en el ejercicio de activación de las piezas, las relaciones tienen un sentido de empatía y

acercamiento a la otredad, un otro que no se siente rechazado por la institución y el discurso que centraliza el saber y el sentido del gusto estético.

El significado que tienen las y los jóvenes sobre el compartir el arte, juega un papel fundamental en la reproducción de un acercamiento colectivo durante la construcción de las relaciones. Es entonces cuando este proceso da cuenta de la capacidad del arte como forma de conocimiento que integra el pensar y el sentir como un elemento que puede redirigir la atención de las personas hacia su capacidad de agencia y los efectos que ésta puede tener en su cotidianidad.

Uno de los elementos que coadyuva en el sesgo de esta capacidad de agencia es la vinculación del ejercicio artístico, tanto producción como consumo, con otras esferas como el clasismo, el racismo y el género. Es frecuente escuchar entre las y los jóvenes participantes, la falta de acercamiento de sus familias a un museo por el largo trayecto que deben realizar. Esto crea un círculo de rechazo hacia quienes no poseen un capital cultural y económico al que se le ha adjudicado el carácter casi inherente del goce artístico.

Las representaciones sociales en materia artística es dónde históricamente la burguesía y los valores de peso para ésta: ser hombre, blanco, heterosexual, es donde han ejercido mayor influencia en su conformación. Su función es legitimar y justificar en la colectividad la autonomía del arte bajo distintos argumentos, entre ellos destacan los que imponen un papel únicamente receptivo a quienes se interesan por el arte y de no ser así, entonces se reprocha la falta de educación en materia de sensibilidad, es decir que se intenta medir el grado de humanidad en una persona. Por otra parte, se justifica la explotación laboral del artista

aludiendo al goce y el privilegio de hacer lo que se disfruta en algo aparentemente sin más repercusión que la exaltación del espíritu humano.

La representación social que tienen las y los participantes del MUAC en tu casa del museo tiene un valor positivo, sobre todo en materia de discurso y éste radica en su amplia diversidad. Dentro de esta representación existen dos variantes que están influenciadas por cuestiones emocionales, en donde el territorio y la sensibilidad se expresan de manera fehaciente.

Entre la figura del museo y el público, quien es reconocido como homogéneo, se genera una relación en donde el primero obtiene beneficios relacionados, fundamentalmente la producción de un discurso político, y por ende, con la ideología, mientras que el segundo se favorece de cierto tipo de compensaciones que traen consigo un reconocimiento social por parte de los miembros de su comunidad por representar una persona culta, con sentido del gusto.

Por otro lado, dentro del equipo de Mediación del MUAC, la forma de trabajar, de proponer y de integrarse corresponde a un ejercicio de escucha activa y de un esfuerzo constante por empatizar y sensibilizarse entre las personas que lo integran. Dichos vínculos permiten a las y los miembros establecer este tipo de relaciones donde se permiten desenvolverse fluidamente aún en un esquema virtual por las condiciones sanitarias causadas por la pandemia.

La representación social del arte es una piedra angular de una forma de biopolítica que favorece al Estado, en la que se niega a las personas la posibilidad de acercarse a esos

espacios, saberes y sentires, relegándolos así bajo un estatus de ciudadana o ciudadano y por ende, en una posición de vulnerabilidad que las y los habitantes de la periferia enfrentan y que en ocasiones se convierte en justificación de su posición en determinada clase social.

Por otro lado, las representaciones sociales en la parte urbana se erigen bajo un principio económico que se liga directamente al acceso a la educación. Sin embargo, existen personas que tienen una representación colectiva del arte. Esas personas construyen otro tipo de vínculos que no están fundados en la justificación individual de la pobreza, un ejemplo lo encontramos en las personas que mencioné, quienes participaron en el programa pedagógico, cuya profesión actual no les impide reconocer la importancia del acercamiento con las personas.

La importancia de la Historia en el estudio de las representaciones sociales entorno al arte fue fundamental para la exclusión de las personas que no tienen un acercamiento directo a las artes. Estos hechos no surgieron por una brecha en las diferentes formas de expresión entre culturas, como se ha hecho pensar a través de la división entre arte y artesanía, sino que se remonta al surgimiento del capitalismo y sus derivados ideológicos que tomaron forma, por ejemplo, de genio, un hombre dueño de los medios de producción que puede explotar no sólo los recursos naturales sino el tiempo y los recursos de otros hombres y, sobre todo, de las mujeres. Así, éstas figuras como la idea de un talento proveniente de la divinidad al servicio de la clase acomodada, fue desplazando otras formas de expresar la sensibilidad, justificando la posición política y económica de una clase burguesa.

Esta representación se ha ido transformando a través del tiempo. En la actualidad el arte ha sido cuestionado desde su producción hasta la idea de autoridad en materia de acercamiento

a la sensibilidad humana a partir del museo. Esta crítica tiene que tomar distintas direcciones, por ejemplo, cuestionando que a través del arte es donde el género masculino ha sido socializado para entender la belleza en tanto puede poseerla, entendiendo toda manifestación de la belleza como una mercancía, sea un elemento de la naturaleza, un producto humano u otra persona. Desmontando certezas que parecen inherentes a la percepción, se podrán poner en discusión las formas en las que nos relacionamos y buscar de manera colectiva, en un diálogo constante, una mirada que visibilice la diversidad.

Tomando en cuenta la dinámica de las representaciones sociales del arte en conjunto con la práctica espacial y las representaciones del espacio, se logra un enfoque crítico con respecto al papel del arte en el entorno de cada persona:

“Las exposiciones de arte e historia son muy importantes, ver cuál sería la posibilidad de hacerlo de una forma más local, que no tenga que ser en un museo, que no tenga que ser desde una institución, que no tenga que ser directamente por el gobierno municipal, en mi caso, sino que sean los mismos habitantes los que les den difusión a las mismas tradiciones, historia, incluso al arte que se realiza aquí. Tendría que ser algo territorial ya que el Centro Municipal es muy específico por la red tan estrecha entre sus integrantes. Todos se conocen. A partir de ahí, la periferia es donde se están dispersando, así que tendría que ser una inmersión territorial grande” (Liliana).

Anexos.

Entrevista

Datos personales:

Nombre:

Sexo	Ciudad	Edad	Lugar de nacimiento
M/F			

Esquema de preguntas para la entrevista.

Esta propuesta se basa en la búsqueda de información de lxs participantes en las diversas ediciones del programa MUAC en tu casa, con la finalidad de dar con aquellas representaciones que las personas tienen acerca del arte a través de su participación en el programa del museo. A continuación se explica brevemente en un párrafo el rubro que justifica teóricamente cada grupo de preguntas, seguido de las preguntas mismas.

Condiciones de producción de las representaciones sociales.

Construir preguntas dirigidas a las condiciones de producción de representaciones implica conocer al sujeto y su entorno ya sea género, formación profesional, puesto que se ocupa, edad, escolaridad de los padres, entre muchos más. En esta dimensión se necesita recuperar elementos de los antecedentes, la problematización, las preguntas de investigación y los supuestos, con el fin de concentrar los aspectos que, considera, influyen en la construcción de la representación social.

- 1.- ¿Qué representa un museo para ti?
- 2.- ¿Cuántos museos hay en tu alcaldía?
- 3.- ¿Cada cuánto acudes a un museo?
- 4.- ¿Por qué ir a un museo?
- 5.- ¿Dónde se ubican los museos que sueles visitar?

Campo de información

El eje de campo información, se relaciona con la organización de conocimientos que posee un grupo con respecto a un objeto social, en este caso el arte. Éste comprende la selección que hacen los sujetos de una parte de la información que está disponible sobre el objeto de representación. Así, se puede enunciar preguntas acerca de los conocimientos e informaciones que tienen los sujetos, los medios por los cuales tuvo contacto con el mismo, las fuentes que ha consultado al respecto, los elementos que resultan relevantes de la información disponible sobre el objeto de representación.

Sobre la exposición:

- 6.- ¿Qué te dijeron en tu casa cuando fuiste seleccionada (o) para el programa pedagógico?
- 7.- ¿Cómo y quién decidió el espacio de la casa, por parte de tu familia, que propondrían para la exposición?
- 8.- ¿Cómo se decidió en tu equipo el espacio para participar?

9.- ¿Se modificó esa idea con la intervención del museo? ¿De qué manera?

10.- ¿Qué te decían las y los vecinos acerca de la exposición en tu casa?

11.- ¿Has notado cambios en tu espacio después de la exposición? ¿Cuáles?

Sobre el Arte Contemporáneo:

12.- ¿Puede mencionar los aspectos que le resultan relevantes del arte contemporáneo?

13.- ¿Cuál consideras que fue el impacto del arte contemporáneo en tu comunidad?

Campo de representación

El campo de representación comprende los significados que se le asignan al objeto de representación y que pueden ser diversos como juicios, aserciones, creencias, elementos culturales. Tales elementos se ordenan y jerarquizan de acuerdo con el contenido de la representación. En esta dimensión se pueden generar preguntas de evocación para que el sujeto exprese con qué o quién relaciona el objeto de representación, qué significados le atribuye, con cuáles elementos de la vida cotidiana relaciona el objeto.

14.- ¿Qué imagen o imágenes te vienen a la mente cuándo te mencionan “arte contemporáneo”?

15.- ¿Consideras que el espacio donde se montó la obra, tuvo similitudes con los museos?
¿Cuáles?

16.- ¿Hubo cambios en tu relación con el espacio en tu casa a partir de la exposición?

17.- Una vez montada a la exposición en tu casa ¿tu vínculo con el arte y los museos fue distinto? ¿Por qué?

Campo de actitud

El eje de campo de actitud se conforma por expresiones de carácter evaluativo con relación al objeto de representación. Es decir, a partir de la información que se comparte con el grupo y los significados que le son atribuidos al objeto de representación social se adoptan posturas y se ejercen acciones. Para acercarse a esta dimensión hay que construir preguntas que apunten a la indagación de las valoraciones que hacen los sujetos, la posición que asumen y las acciones que pretenden emprender ante el objeto de representación social.

18.- ¿Qué te decía tu familia durante la exposición en tu casa?

19.- ¿Cómo fue la comunicación con personas ajenas a tu familia? ¿De qué manera?

20.- A partir de tu participación en el programa ¿cambió tu percepción del arte? ¿De qué manera?

21.- ¿La obra expuesta tuvo alguna relación con un aspecto cotidiano en tu comunidad?

Evocación de palabras

22.- Escribe 7 palabras con las que definas al programa MUAC en tu casa y ordénalas jerárquicamente, siendo el 1 la posición primordial.

Bibliografía

- Abric, Jean Claude. 1994. *Pratiquessociales et Représentations*. París: Presses Universitaires de France.
- Ahmed, Sarah. 2015. *La Política Cultural de Las Emociones*. México: UNAM.
- Appadurai, Arjun. 1991. *La Vida Social de Las Cosas*. México: Grijalbo.
- Atienza, María Bolaños. 2011. “Los Museos, Las Musas, Las Masas.” *Museo y Territorio. Museología Crítica* 4 (Museología Crítica): 7–13.
http://museodelpatrimoniomunicipal.malaga.eu/portal/menu/seccion_0008/documentos/revista_nx_4_definitiva1.pdf#page=49.
- Badiou, Alain. 2014. “Las Condiciones Del Arte Contemporáneo.” In *El Arte No Es La Política/La Política No Es El Arte*, edited by Alejandro Arozamena, 27–36. Madrid, España: Brumaria.
- Bal, Mieke. 2016. *Tiempos Trastornados*. España: Akal.
- Bartra, Elí. 1994. *Frida Kahlo. Mujer, Arte, Ideología*. Barcelona: Icaria.
- Bartra, Roger. 2014. *Antropología Del Cerebro*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Batthyány, Karina. 2011. *Metodología de La Investigación En Ciencias Sociales. Angewandte Chemie International Edition*, 6(11), 951–952. Vol. 13. Uruguay: Universidad de la República.
- Belting, Hans. 2005. *Antropología de La Imagen*. Buenos Aires, Argentina: Katz.
- Berger, Jhon. 2012. *Modos de Ver*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Boas, Franz. 1964. *Cuestiones Fundamentales de Antropología Social*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Solar. <https://antroporecursos.files.wordpress.com/2009/03/boas-f-1911-cuestiones-fundamentales-de-antropologia-cultural.pdf>.
- Bourdieu, Pierre. 2015. *El Sentido Social Del Gusto*. Argentina: Siglo XXI.
- Buntinx, Gutavo. 2007. *Lo Impuro y Lo Contaminado. Puliones (Neo) Barrocas En Las Rutas de Micromuseo*. Lima: Micromuseo.
- Canclini, Néstor García. 1979. “La Producción Simbólica.” México: Siglo XXI.
- Cao, Marián Fernández. 2019. “Conferencia Virtual: Metodologías Para El Abordaje Del Arte Desde La Perspectiva de Género.” In *Congreso: Género, Museos, Arte y Educación*. México: Centro Cultural de España en México.
- Carpani, Ricardo. 2012. *La Política En El Arte*. Buenos Aires, Argentina: Ed. Continente.
- Castorina, José Antonio, and Alicia Barreiro. 2006. *Representaciones Sociales e Ideología: Un Análisis Conceptual de Sus Relaciones*. XIII jorna. Buenos Aires, Argentina: Facultad de Psicología.
- Castro-Gómez, Santiago, and Ramón Grosfoguel. 2007. *El Giro Decolonial. Reflexiones Para Una Diversidad Epistémica Más Allá Del Capitalismo Global*. Bogotá: Siglo del hombre.

- Chukhrov, Keti. 2014. "Sobre La Falsa Democracia Del Arte Contemporáneo." In *El Arte No Es La Política/La Política No Es El Arte*, edited by Alejandro Arozamena, 63–80. Madrid, España: Brumaria.
- Clifford, James. 2001. *Dilemas de La Cultura*. España: Gedisa.
- Cobos, Carla Pinochet. 2016. *Derivas Críticas Del Museo En América Latina*. México: UNAM-S. XXI.
- Coote, Jeremy. 2006. "'Marvels of Everyday Vision'" The Anthropology of Aesthetics and the Cattle-Keeping Nilotes." In *The Anthropology of Art: A Reader*, 281–201. United Kingdom: Blackwell Publishing.
- Davis, Ben. 2014. "9.5 Tesis Sobre Arte y Clases Sociales." In *El Arte No Es La Política/La Política No Es El Arte*, edited by Alejandro Arozamena, 81–98. Madrid, España: Brumaria.
- Díaz, Claudia. 2014. "Cambio de Piel, Arte Político y Simpatía Ética -Abrir La Exclusa de La Compasión En El Arte Colombiano-." In *El Arte No Es La Política/La Política No Es El Arte*, edited by Alejandro Arozamena, 99–118. Madrid, España: Brumaria.
- Dijk, Teun Van. 2003. *Ideología y El Discurso*. España: Ariel.
- . 2008. *Ideología y Discurso*. Barcelona: Ariel.
- Doise, Willem. 1992. *Représentations Sociales et Analyses de Donnés, Grenoble*. Press Universitaires de Grenoble.
- Doise, Willem, Alain Clémence, and Fabio Lorenzi-Cioldi. 2005. *Representaciones Sociales y Análisis de Datos*. México: Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora.
- Fabelo Corzo, José Ramón, and Alicia Pino Rodríguez. 2011. *Estética, Arte y Consumo. Su Dinámica En La Cultura Contemporánea*. Vol. 12. <http://egsp.lyellcollection.org/content/12/1/283.short>.
- Fanger, Elsie McPhail. n.d. "Huellas de Violencia En Cuerpos y Cavidades." *Versión Nueva Época* 09.
- Fernández, Pablo. 2000. *La Afectividad Colectiva*. México: UNAM.
- Flores, Toni. 1985. "The Anthropology of Aesthetics." *Dialectical Anthropology* 10 (1): 27–41.
- Freitag, Vanessa. 2012. "Encuentro de La Antropología: Reflexiones y Diálogos Posibles." *Praxis & Saber* 3 (Artículo de Investigación científica y tecnológica): 121–40.
- Geertz, Clifford. 1973. *La Interpretación de Las Culturas*. España: Gedisa.
- . 1976. "Art as a Cultural System." *Mln* 91 (6): 1473–99. <https://doi.org/10.2307/2907147>.
- Gell, Alfred. 1998. "Art and Agency. An Anthropological Theory." Buenos Aires, Argentina: Ed. SB.
- Giménez, Gilberto. 2005. *La Teoría y El Análisis de La Cultura*. Vol. 1. México: CONACULTA.
- Gramsci, Antonio. 1971. *El Materialismo Histórico y La Filosofía de Benedetto Croce*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Nueva Visión.

- Gubern, Roman. 2004. *Patologías de La Imagen*. Barcelona: Anagrama.
- Hadjinicolau, Nicos. 1974. *Historia Del Arte y Lucha de Clases*. Madrid, España: Alianza.
- Hauser, Arnold. 1951. *La Historia Social de La Literatura y El Arte*. México: Siglo XXI.
- Hegel, Georg. 1946. *De Lo Bello y Sus Formas*. Buenos Aires, Argentina: Espasa-Calpe.
- Hernández, Francisca Hernández. 1994. *Manual de Museología*. Madrid, España: Editorial Síntesis.
- Hernández, Maytte. 2019. “El Arte a Través de Una Visión Moderna e Interactiva En El Museo Universitario de Arte Contemporáneo.” México: FES Aragón.
- Hernández, Paloma. n.d. “Corrupción Ideológica En Las Artes.” Madrid, España: Escuela de Filosofía de Oviedo.
- Híjar, Cristina. 2016. *Okupaciones Estético-Políticas Del Espacio Público*. Ciudad de México: INBA.
- Ibarra, Carolina. 2009. “Los Márgenes de La Crítica Cultural.” UNAM.
- Jiménez, Marc. 1999. “¿Qué Es La Estética?” Barcelona: Idea Books.
- . 2010. “La Querella Del Arte Contemporáneo.”
- Jodelet, Denise. 1989. *Folies et Représentations Sociales*. Paris: PUF.
- Junyent, Balcells I. 1994. “La Observación Documental.” In *La Investigación Social. Introducción a Los Métodos y Las Técnicas*. Barcelona: Escuela Superior de Relaciones Públicas.
- Kant, Immanuel. 1951. *Crítica Del Juicio*. Buenos Aires, Argentina: El Ateneo.
- Lefebvre, Henri. 1956. *Contribución a La Estética*. Buenos Aires, Argentina: Procyon.
- . 1974. *La Producción Del Espacio*. España: Capitán Swing.
- Levi-Strauss, Claude. 1971. *Arte, Lenguaje, Etnología*. México: Siglo XXI.
- Lévy-Bruhl. 1923. *Les Fonctions Mentales Dans Les Sociétés Inférieures*. Paris: Alcan.
- López, Rocío. 2013. “Las Estrategias de Publicidad Empleadas Por Los Museos de Arte Para Generar El Interés Del Público. Análisis Del Museo Universitario de Arte Contemporáneo.” México: UNAM.
- Malysse, Stéphane. 2005. “Entre Arte e Antropología: Diálogos e Apropriações.” *Revista de Antropología* 48 (2): 739–47.
- Maquet, Jacques. 1999. *La Experiencia Estética*. Vol. 2. España: Celeste Ediciones.
- Mauss, Marcel. 2009. *Ensayo Sobre El Don*. Argentina: Katz.
- Merleau-Ponty, Maurice. 1977. *Sentido y Sinsentido*. España: Ediciones Península.
- Mithen, Steven. 1998. *Arqueología de La Mente*. Barcelona: Crítica.
- Monistrol, Ricard. 2012. “Museo y Comunidad ¿Un Binomio Imperfecto?” *Anuari DifuCom* 1.

- Moreno González, Ascensión. 2010. "La Mediación Artística: Un Modelo de Educación Artística Para La Intervención Social a Través Del Arte." *Revista Iberoamericana de Educación* 52 (2): 1–9. <https://doi.org/10.35362/rie5221797>.
- Moscovici, Sergej. 1979. *El Psicoanálisis, Su Imagen y Su Público*. Buenos Aires, Argentina: Huemul.
- Navarro, Óscar, and Christina Tsagaraki. 2009. "Museos En La Crisis: Una Visión Desde La Museología Crítica." *Revista de La Subdirección General de Museos Estatales* 5: 50–57.
- Ortiz, Renato. 2004. *Mundialización y cultura*. Bogotá: Convenio Bello. III.
- Pallasmaa, Juhani. 2012. *Los Ojos de La Piel. La Arquitectura y Los Sentidos*. Barcelona, España: Gustavo Gili.
- Panofsky, Erwin. 1979. *El Significado de Las Artes Visuales*. Madrid, España: Alianza.
- Pérez Castellanos, Leticia. 2020. "La Casa Del Museo (Ciudad de México, 1972-1980). Una Etnografía Multilocal Sobre La Acción Cultural Extramuros." Universidad Autónoma Metropolitana.
- Perla, Armando. n.d. "Módulo: Museos e Interculturalidad." In *Diplomado: Museos y Espacios Pedagógicos*. Colombia: Universidad del Cauca.
- Piaget, Jean. 1926. *La Représentation Du Monde Chez l'enfant*. París: Alcan.
- Pollock, Griselda. 2001. "Visión, Voz y Poder: Historias Feministas Del Arte y Marxismo." In *Crítica Feminista En La Teoría e Historia Del Arte*, edited by Karen Cordero Reiman and Inda Sáenz, 45–80. México: CONACULTA.
- Quevedo, Tatiana. n.d. *Co-Diseños Posibles Para Una Reconciliación Entre Ciudadanos, Los Sentidos y El Museo de Arte*. Seminario. Bogotá: Centro de Estudios Latinoamericanos de Educación Inclusiva.
- Rancière, Jacques. 2014. "Pensar Entre Las Disciplinas Una Estética Del Conocimiento." In *El Arte No Es La Política/La Política No Es El Arte*, edited by Alejandro Arozamena, 175–88. Madrid, España: Brumaria.
- Rota, José Fernández de. 1990. "Antropología Del Arte." *Anales de La Fundación Joaquín Costa* 07: 55–62.
- Saussure, Ferdinand de. 1945. *Curso de Lingüística General*. Buenos Aires, Argentina: Losada.
- Schmitt, Eva. 2011. "¿La Mediación Artística Como Arte? ¿El Arte como Mediación Artística?" *Humboldt 156. Goethe-Institut e. V., Humboldt Redaktion*, December 2011.
- Shelton, Anthony A. 1967. "De La Antropología a La Museología Crítica y Viceversa." *Museo y Territorio* 4 (Critical museology / museological theories): 28–39.
- Soares, Bruno Brulon. 2019. *A History of Museology. Key Authors of Museological Theory*. Edited by Bruno Brulon Soares. Paris: ICOFOM.
- Tibol, Raquel. 1973. *Documentación de Arte Mexicano o Textos de Arte de Siqueiros*. México: Fondo de Cultura Económica.

Torre, Graciela de la. 2015. "El Museo Universitario Arte Contemporáneo." In *MUAC 2008-2015*, edited by Ekaterina Álvarez Cordero, Primera Ed. Ciudad de México: Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM.

Toscano, Javier. 2014. "Contra El Arte Contemporáneo." Ciudad de México: Tumbona Ediciones.

Turner, Victor. 2002. "Antropología Del Performance." In *Antropología Del Ritual*, edited by Ingrid Geist, 100–125. INAH.

———. 2013. *La Selva de Los Símbolos*. México: Siglo XXI.

Valenzuela, Fernando, Alejandro Espinosa, Ignacio Madero-Cabib, Camila Moyano, and Francisca Ortiz. 2015. "Los Museos de Arte Como Mecanismos de Inclusión y Exclusión Social En El Arte y En La Sociedad : Un Estudio de Caso En Chile." *Boletim Do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas* 10: 723–37.

Wagner, Wolfgang, and Nicky Hayes. 2011. *El Discurso de Lo Cotidiano y El Sentido Común. La Teoría de Las Representaciones Sociales*. Edited by Fátima Flores Palacios. Barcelona: Anthropos.

Wu, Chin-Tao. 2007. *Privatizar La Cultura*. España: Akal.

Zúñiga, José. 2017. *Autonomía y Valor Del Arte*. Granada, España: Comares.

Audiovisual

Periscopio MUAC. (13 de Enero del 2015) Vinculación *MUAC en tu casa, Primera edición* [Archivo de video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=rB0jXXUIIhY&t=137s>

Periscopio MUAC. (27 de Marzo del 2015) *MUAC en tu casa, Tercera Edición* [Archivo de video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=Y3ke3d06PSE&t=720s>

Periscopio MUAC. (16 de Octubre del 2015) *MUAC en tu casa 3: Toltecatoytl* [Archivo de video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=Nc7BmNdsPCk>

Periscopio MUAC. (23 de Noviembre del 2015) *MUAC en tu casa 3: Tlatolli* [Archivo de video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=SKeygpMcFgA>

Periscopio MUAC. (12 de Octubre del 2015) *MUAC en tu casa 3: Huitzilipochtli* [Archivo de video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=WCfOMDMdCoA&t=68s>

Periscopio MUAC. (06 de Octubre del 2015) *MUAC en tu casa 3: Coyoxauhqui* [Archivo de video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=3gBr6hA2Pk8&t=16s>

Periscopio MUAC. (13 de Noviembre del 2015) *MUAC en tu casa 3: Mistli Toltecatoytl* [Archivo de video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=xwBVte6q_L0&t=1s

Museo Universitario Arte Contemporáneo. (8 de Diciembre del 2021) *MUAC en tu casa 1ª Edición* [Archivo de video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=NN5At2pUUbc>

Museo Universitario Arte Contemporáneo. (8 de Diciembre del 2021) *MUAC en tu casa 3ª Edición* [Archivo de video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=Ysv6JS-4hEc&t=17s>

Museo Universitario Arte Contemporáneo. (19 de Abril del 2018) *MUAC en tu casa 5ª Edición* [Archivo de video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=CG5Tkrfg1c0&t=53s>

Museo Universitario Arte Contemporáneo. (12 de Junio del 2018) *MUAC en tu casa Primera edición* [Archivo de video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=s0pFPIq1bSE&t=143s>