



# **UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

**FACULTAD DE ARQUITECTURA**

**TALLER “FEDERICO MARISCAL Y PIÑA”**

**“DIVERSIFICACIONES: LA ADAPTABILIDAD DEL ESPACIO EXPOSITIVO ANTE  
LA PRODUCCIÓN ACTUAL DE ARQUITECTURA MUSEAL Y ARTE  
CONTEMPORÁNEO.”**

**TESIS TEÓRICA**

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE ARQUITECTA**

**PRESENTA**

**PAMELA BERENICE TONANTZIN VÁZQUEZ TORRES**

**ASESORES:**

**MTRO. EN URB. JESÚS ENRIQUE SALAZAR VALENZUELA**

**MTRA. KARLA RODRÍGUEZ HAMILTON**

**ARQ. FERNANDO RIVAS LADRÓN DE GUEVARA**

**CIUDAD UNIVERSITARIA, CIUDAD DE MÉXICO, NOVIEMBRE 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.



# DIVERSIFICACIONES:

LA ADAPTABILIDAD DEL ESPACIO EXPOSITIVO ANTE LA PRODUCCIÓN ACTUAL DE ARQUITECTURA MUSEAL Y ARTE CONTEMPORÁNEO.

PAMELA BERENICE TONANTZIN VÁZQUEZ TORRES  
NO. DE CUENTA: 314079473

MTRO. EN URB. JESÚS ENRIQUE SALAZAR VALENZUELA  
ARQ. FERNANDO RIVAS LADRÓN DE GUEVARA  
MTRA. KARLA RODRÍGUEZ HAMILTON

FACULTAD DE ARQUITECTURA - UNAM  
TALLER FEDERICO MARISCAL Y PIÑA



**“EL ÚLTIMO FIN DE TODA ACTIVIDAD  
PLÁSTICA ES LA ARQUITECTURA.”**

*WALTER GROPIUS*

*MANIFIESTO BAUHAUS, 1919*



Instalación "*Les Colonnes de Buren*", Daniel Buren. (1986)<sup>i</sup>

# MUSEO CONTEMPORÁNEO

ESPACIO  
EXPOSITIVO

SIMBIOSIS

INSTALACIÓN

Palabras Clave

## INTRODUCCIÓN

La producción contemporánea de arquitectura museística ha dejado atrás el carácter de salvaguardar los bienes y memoria de un lugar, para proponer un objeto arquitectónico desligado de su contexto, rompiendo vínculos no solo con el exterior, sino también con su contenido, haciendo que corte lazos incluso con su función. Tal como dice Josep María Montaner<sup>1</sup> en el artículo *El museo como espectáculo arquitectónico*<sup>2</sup> “La misión primordial del museo como contenedor arquitectónico, además de resolver el programa funcional es el expresar el contenido del museo como colección y como edificio cultural y público”, sin embargo, esta tipología de museo se disuelve como respuesta a un nuevo sistema social de carácter global. Ante una sociedad líquida<sup>3</sup>, la arquitectura contemporánea se ve en la necesidad de atraer a su usuario mediante estructuras impactantes en las que este pueda interactuar, convirtiéndose a la vez en arquitectura perteneciente a cualquier lugar; haciendo suya sólo la identidad que maneja la globalización, la cual al intentar ser tan extensa se vuelve poco definida; indescriptible por su multiplicidad de lecturas; sin permitir una reflexión.

El nuevo museo es más un símbolo dentro de la clasificación de “espectáculo arquitectónico”, como lo es el Centro de Arte Contemporáneo en Tourcoing, primer edificio que inauguró el museo como lugar de entretenimiento. El tipo de sociedad a la que pertenecemos también se denomina bajo este nombre ante una era de globalización neoliberal, entrando así a la cultura de masas en la que “la persona ideal del nuevo capitalismo”<sup>4</sup> siempre está buscando lo nuevo, viajando de un lugar a otro y abandonando los comportamientos habituales, derivándose de aquí la relación institución-iniciativa comercial. Esto, a la vez, ha repercutido en que los museos han dejado el espacio museográfico de lado, provocando una ruptura en la relación museo

---

<sup>1</sup> Doctor arquitecto, catedrático de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona y autor de unos 35 libros sobre arquitectura.

<sup>2</sup> Ver bibliografía.

<sup>3</sup> Término que utiliza el sociólogo Zygmunt Bauman para definir el estado fluido y volátil de la actual sociedad.

<sup>4</sup> Término utilizado en el libro *The Culture of the New Capitalism* de Richard Sennet.



- espacio museográfico - obra de arte; convirtiéndose en un objeto arquitectónico individualizado.

La producción artística igualmente se ha transformado; se ha dejado de lado el academicismo para construir un reflejo experimental, a partir de varias manifestaciones de nuestra realidad y ser utilizada como herramienta para criticar el sistema en el que vivimos como sociedad y todas sus derivaciones, siendo el contexto en el que son creadas su más grande cualidad. O como sostiene Guasch<sup>5</sup> “lo que convierte un objeto en arte no son sus cualidades intrínsecas sino su relación con el contexto”. Esto nos lleva a observar nuestro propio contexto y al tipo de sociedad que pertenecemos en una era de hipermodernidad.

Dentro de este nuevo escenario, en el que el arte contemporáneo puede ser cualquier cosa y el museo tal como lo conocíamos está cambiando radicalmente, el espacio expositivo ha creado su propia forma de sobrevivir al diversificarse. Este proceso de diversificación es del que hablaremos a lo largo de del presente documento conformado por cuatro capítulos.

Área	Subárea	Disciplina	Tema	Subtema	Casos de estudio
<b>Arquitectura</b>	Teoría de la arquitectura	Arquitectura efímera	El espacio expositivo	Diversificación del espacio expositivo ante los formatos de arte contemporáneo y la nueva producción museal	Museos de arte Espacios experimentales de arte Arte en Espacio Público Instalaciones
	Museografía	Arquitectura museal			
		Diseño museográfico			
		Museología			



En la primera parte de este texto se abordará la evolución que ha tenido el aparato museal tanto en el ámbito internacional como en el nacional; desde sus inicios hasta lo que hoy en día es el fenómeno que se ha convertido el museo contemporáneo.

<sup>5</sup> Anna María Guash. Profesora de Historia del Arte Contemporáneo y de Estudios Visuales Globales. Crítica de Arte. Universidad de Barcelona.

Dentro de este apartado es de suma importancia el identificar las razones por las que el espacio expositivo ya no es propio sólo del museo, llegando al punto de emancipación de la institución, sin embargo, se comenzará a analizar las estrategias que utilizan estos espacios hasta el segundo capítulo.

Dentro del segundo capítulo se verá cómo los museos contemporáneos han apostado por el cubo blanco, la estrategia de espacio expositivo para conservar la brecha con el arte en la actualidad. Esta ideología propone desaparecer el contexto, extrayendo a la arquitectura de la escena y posicionando únicamente la obra con el espectador para que este hipotéticamente centre toda su atención en ella, valiéndose de la simplicidad para su éxito.

No obstante, esta propuesta se vuelve disfuncional al momento de entender que estas obras contemporáneas se valen de su contexto para lograr su cometido, siendo este elemento el que les da un valor vigente en la sociedad y los separa de ser objetos de consumo. Esta postura museográfica que se ha tomado ya casi como regla en la contemporaneidad, trae consigo que los discursos de las muestras sean inaccesibles para un gran extracto social, desembocando en una lucha de clases en estos espacios culturales y convirtiéndolos en espacios políticos de contradicciones.

Si bien este tipo de oferta cumple con el objetivo de vender la experiencia teniendo como gancho un espectáculo arquitectónico y la idea de ser parte de un consumo cultural con conocimiento superficial como objetivo, no siempre cumple con hacer consciente al público de lo que está detrás de las piezas; la producción, el contexto y la reflexión.

Ante los nuevos formatos de producción de arte, el espacio expositivo se ve envuelto dentro de la obra, muchas veces llegando a su simbiosis y siendo un elemento vital el cual le otorga su valor ante el mundo del arte. Tal es el caso de las llamadas “instalaciones”, las cuales serán nuestras protagonistas del tercer capítulo.

Si nos damos cuenta, el espacio expositivo ha tenido que salir del edificio museal para poder expresarse. Tal vez porque la institución museal se ha preocupado más por satisfacer la demanda como edificio de consumo o porque los formatos de producción de arte han cambiado y ya no son sólo un lienzo.

Ante este escenario podemos llegar a encontrarnos con la coexistencia de los espacios consolidados con los experimentales, viéndose así como un espacio en expansión, relación que se puede volver “parasitaria”, como mismo propósito de la

instalación. Lo cual nos llevará a nuestro cuarto y último capítulo, para finalmente preguntarnos a dónde nos lleva esta diversificación de espacios.

## OBJETIVO PRINCIPAL

Analizar las diversificaciones que ha presentado el espacio expositivo por medio de las diferentes alternativas que nos presenta nuestro país (México) con el fin de revalorizar estos espacios y su vigencia.

## OBJETIVOS PARTICULARES

- Sistematizar los factores arquitectónicos, sociales y artísticos involucrados en la disruptiva entre el museo y el espacio expositivo, mediante líneas del tiempo tanto nacionales como internacionales, para clasificar en dos rublos: espacios expositivos consolidados y espacios expositivos experimentales.
- Hacer una revisión de las diversificaciones que presenta el espacio expositivo dentro de distintos tipos de espacios arquitectónicos consolidados, por medio de los ejemplos más representativos de nuestra metrópoli, con el fin de conocer sus principales características.
- Analizar cómo se construye el espacio expositivo mediante la simbiosis con la obra de arte y el espectador con el propósito de legitimar estos espacios como expositivos, aunque no estén propiamente dentro de una institución museal.

## INDICE

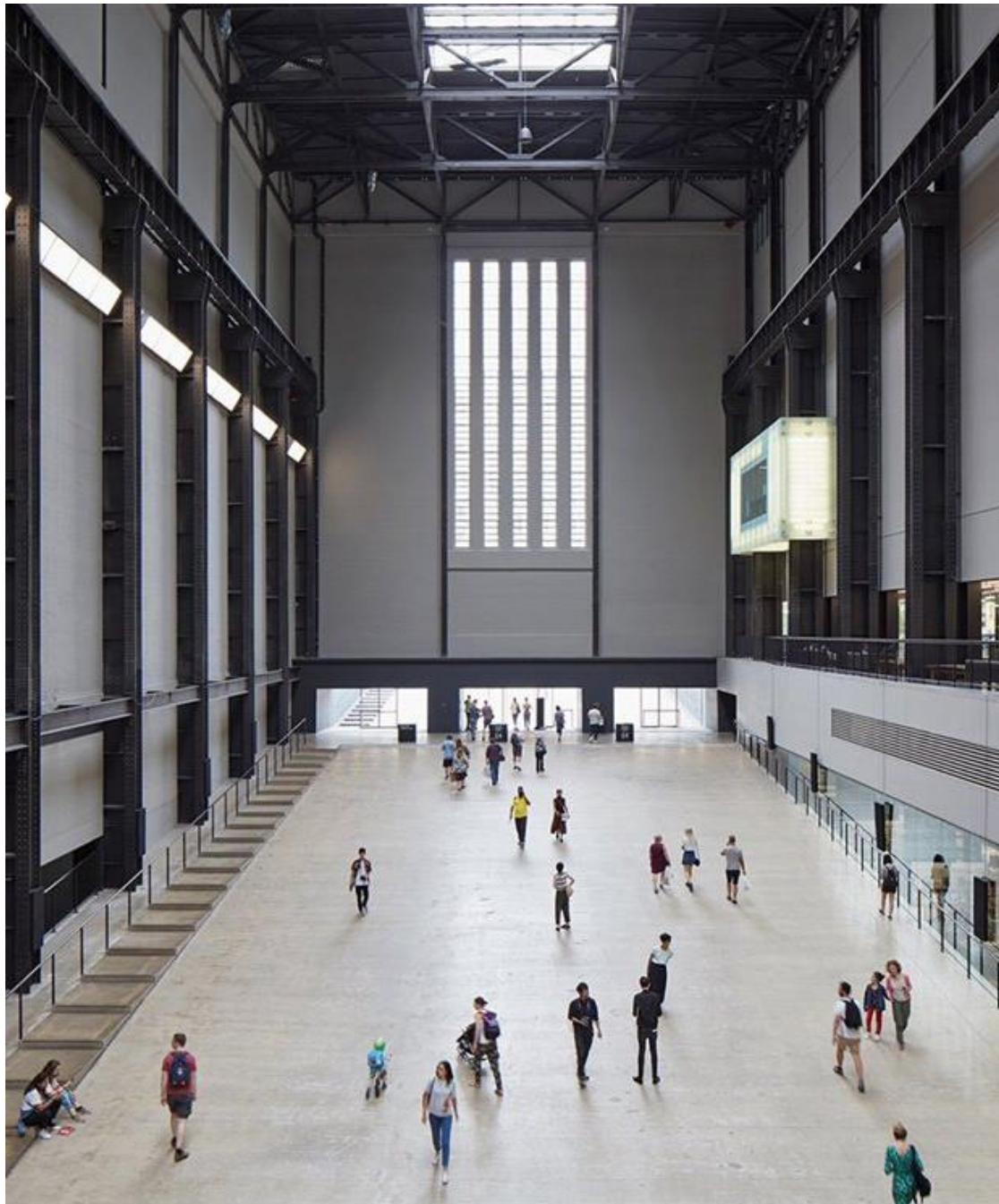
INTRODUCCIÓN	4
1. MARCO TEÓRICO: La emancipación del espacio expositivo	
1.1 Antecedentes del museo de arte de contemporáneo	12
1.1.1 Línea de Tiempo Internacional: Espacio Expositivos	
1.1.2 Línea de Tiempo Nacional: Espacios Expositivos	
1.1.3 Características arquitectónicas del museo contemporáneo	
1.2 El museo contemporáneo como respuesta a un paradigma social	21
2. ESPACIOS MUSEÍSTICOS CONSOLIDADOS	
2.1 ¿Qué es el espacio museográfico?	25
2.2 Museo de Arte Contemporáneo Fundación Jumex	29
2.2.1 Ubicación y Entorno	
2.2.2 Recorrido por los espacios	
2.2.3 Interacción con el contenido del museo	
2.3 Museo Experimental El Eco	38
2.3.1 Historia del museo	
2.3.2 Arquitectura	
2.3.3 Programas	
2.3.4 Interacción espacio-artista-obra	
3. ESPACIOS EXPERIMENTALES: Simbiosis del espacio expositivo con la obra de arte	
3.1 Orígenes de la instalación	51
3.2 El espacio público como soporte	55
3.3 Instalación	57
3.4 Tercerunquinto	59
3.4.1 Colectivo	
3.4.2 Escultura Pública	
3.4.3 Estrategia Estética	
3.4.4 Estrategia de Apropiación	
3.5 Zona Virtual	68
3.5.1 Análisis	
3.5.2 Influencia del entorno	
3.5.3 Percepción del público	
3.6 Biblioteca Vacía	75

3.6.1	Ficha técnica	
3.6.2	Diálogo	
4.	EL NUEVO MUSEO: El espacio expositivo como un espacio que se expande.	
4.1	Museo de Arte Carrillo Gil	81
4.1.1	Historia	
4.1.2	Recorrido	
4.2	Paracaidista	91
4.2.1	Historia de la pieza	
4.2.2	La pieza como arquitectura	
4.2.3	Como experiencia museográfica	
	CONCLUSIONES GENERALES	109
	BIBLIOGRAFÍA EXTENDIDA	111
	BIBLIOGRAFÍA	113
	IMÁGENES INTEGRADAS EN EL TEXTO	116
	LÁMINAS	120

# CAPITULO 1:

## MARCO TEÓRICO

LA EMANCIPACIÓN DEL ESPACIO  
EXPOSITIVO



Museo Nacional Británico de Arte Moderno (*Tate Modern*) ii

## ANTECEDENTES DEL MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO

Hay diferentes tipos de museos, sin embargo, su origen es el mismo. Partiendo de lo general a lo particular, etimológicamente la palabra museo deriva del término griego μουσεῖον (mouseion), un templo de las musas. Este fue el nombre que le otorgaron los griegos a los primeros espacios destinados a la acumulación de los conocimientos de la humanidad. De ahí, devinieron los gabinetes y posteriormente el museo. Hoy en día, siguiendo la definición del libro “Conceptos Claves de Museología” el cual tuvo la participación de la ICOM<sup>6</sup> y tomada de los estatutos de dicho Consejo en el 2007: “El museo es una institución permanente, sin fines de lucro, al servicio de la sociedad y de su desarrollo, abierta al público que adquiere, conserva, estudia, expone y transmite el patrimonio material e inmaterial de la humanidad y de su medio ambiente con fines de educación y deleite”.

Los primeros museos tenían propuestas muy limitadas y arquitectónicamente su estilo correspondía al clasicismo<sup>7</sup>; la idea de museo moderno llega durante la segunda mitad del siglo XVIII y la primera del siglo XIX. Eventos como la Revolución Francesa y la Revolución Industrial le dieron un impulso impresionante a esta institución, ya que a partir de este momento se empiezan a crear un gran número de museos, provocando que se dispararan nuevas propuestas tanto en estilos como en contenido. En América del norte hacia finales del siglo XIX pueden reconocerse dos tendencias: el Gótico Ruskiniano<sup>8</sup> y la integración del renacimiento francés con el barroco. En Latinoamérica

---

<sup>6</sup> Consejo Internacional de Museos, creado en 1946. Única organización de museos y profesionales de museos con alcance mundial dedicada a la promoción y protección del patrimonio cultural y natural, presente y futuro, material e inmaterial.

<sup>7</sup> Estilo arquitectónico que se desarrolla de acuerdo a los preceptos y los valores de la Antigüedad clásica: es decir, del periodo de apogeo de la Antigua Roma y la Antigua Grecia.

<sup>8</sup> Gótico Ruskiniano en referencia a John. F Ruskin de la Inglaterra Victoriana, inspirada en los siglos del siglo XIV al XVI italianos.



sigue vigente el clasicismo y el eclecticismo.<sup>9</sup> Posteriormente se manifiestan las reinterpretaciones del art-decó<sup>10</sup>, el racionalismo y el estilo internacional.<sup>11</sup>

Un momento importante de ruptura y tensión como institución es a inicios del siglo XX, ante el auge de los movimientos vanguardistas<sup>12</sup>, los cuales comienzan a cuestionar el arte y su forma de presentarla ya que, según el movimiento, las piezas hechas solían pedir ciertas exigencias para que el público al verlas realmente pueda entender, a través de la obra, la ideología del movimiento. Sin embargo, estas vanguardias en un inicio se ven rechazadas por los académicos e instituciones, resultando en que este arte se vea adquirido, muchas veces sin presentarse previamente, por coleccionistas que apuestan por las innovaciones artísticas de su época.

Al mismo tiempo, las muestras de arte de carácter temporal juegan un papel importante, ya que nace una nueva relación exhibición-museo; más allá de las paredes de este organismo, los artistas comienzan a organizar sus propias muestras en los espacios que llegan a encontrar disponibles como galerías, para dar a conocer y legitimar su arte. En este momento se separa la obra de la pared y se tiene además de las exposiciones permanentes del museo, también las temporales.

Mientras esto pasa en el viejo continente, en el año de 1929 nace en América el MoMA (*Museum of Modern Art*)<sup>13</sup> ejemplo de museo de alta modernidad y modelo perfecto del cubo blanco. Este museo mezcló disciplinas que hasta el momento no se consideraban artísticas y por esta razón no habían sido ligadas, tales como el cine, la fotografía, la arquitectura, el diseño y las artes escénicas actuales.

---

<sup>9</sup> *Tendencia que mezcla elementos de diferentes estilos y épocas de la historia del arte y la arquitectura. Nacido en Francia y rápidamente exportado por toda Europa y Rusia, y luego a Estados Unidos. El estilo se manifestó en Occidente entre 1860 y finales de los años 1920.*

<sup>10</sup> *Estilo de diseño arquitectónico, industrial y gráfico que comenzaron a surgir alrededor de la década de 1910, y alcanzó su apogeo en el período de entreguerras, especialmente entre 1925 y 1935.*

<sup>11</sup> *Estilo arquitectónico que se desarrolló en todo el mundo entre 1925 y 1965, aproximadamente. Es considerado como la principal corriente arquitectónica de la primera mitad del siglo XX.*

<sup>12</sup> *Acción de un grupo artístico que se enfrenta, con su ideología y trabajo a algo ya establecido.*

<sup>13</sup> *Museo de Arte Moderno en Nueva York.*

Surgirá un nuevo museo con el movimiento moderno que responde a la necesidad que presentan los museos de crecer, modernizarse en cuanto a la museografía e incorporar servicios complementarios; caracterizados arquitectónicamente por la transparencia formal, planta libre y flexible, el espacio universal, funcionalidad, precisión tecnológica en función a los propósitos museológicos del edificio, la neutralidad y la falta de mediación entre el espacio y la obra.

A causa de la segunda guerra mundial la devastación fue tal que se hizo prioridad salvaguardar el patrimonio, por lo que la creación de museos fue algo fundamental y la tarea de acercar a la sociedad a estos edificios fue prioritaria. Con la apertura del Guggenheim de Nueva York (1959) de Frank Lloyd Wright<sup>14</sup> y la Galería Nacional de Berlín (1968) de Mies Van Der Rohe<sup>15</sup> se inicia el fenómeno de museos diseñados con gran espectacularidad arquitectónica y suponiendo el triunfo del diseño arquitectónico sobre la funcionalidad propia del edificio. Lo anterior es un antecedente de lo que posteriormente vendría siendo el museo-espectáculo. Sin embargo, no solo se inicia este fenómeno, sino que dentro del museo-espectáculo comienzan a generarse distintos tipos, principalmente el museo como organismo singular, iniciado por Wright y desarrollado por Frank Gehry. Así como también, el museo como caja, generado por las propuestas de Mies y Le Corbusier. Encontrando su realización más radical en el Museo de Arte de Sao Paulo, de Lina Bo Bardi<sup>16</sup>. Con el tiempo, pasaría

---

<sup>14</sup> Museo caracterizado por ser un cilindro con curvas orgánicas, que asemejan un remolino que parece girar hacia el cielo alzándose 28m y rematando con una cúpula de cristal. El recorrido es el mismo remolino exterior, que en el interior se convierte en una rampa, fluyendo de una planta a otra. Posteriormente en 1992 se construyó una ampliación lo cual resolvería ciertas fallas en función de su plan inicial.

<sup>15</sup> Edificio que se constituye como un gran zócalo de piedra de 105x110m, sobre el que se desplanta una cubierta metálica sustentada por 8 columnas cruciformes perimetrales, el recubrimiento lateral es remetido y totalmente de vidrio, haciendo que el edificio se integre al entorno. Este volumen superficial está destinado para albergar exposiciones temporales. La disposición del edificio permite una gran flexibilidad en los espacios.

Dentro del zócalo se encuentran las exposiciones permanentes, áreas administrativas y cafetería, espacios que se logran iluminar mediante la apertura de las salas de exposiciones hacia el oeste y las cuales ven hacia un jardín también diseñado por Mies.

<sup>16</sup> Edificio emblemático de la arquitectura moderna en Brasil ubicado en medio de dos ejes viarios, compuesto por cuatro pilares unidos por dos enormes vigas. Estos elementos actúan como exoesqueleto para sostener un gran volumen suspendido a 8 metros del suelo, lo cual genera una planta libre convirtiéndose en un gran hall el cual puede dar lugar a distintas actividades sociales.

de ser caja tradicional a caja electrónica en consecuencia del desarrollo de las nuevas tecnologías.



*Museo de Arte de Sao Paulo, diseñado por Lina Bo Bardi.<sup>iii</sup>*

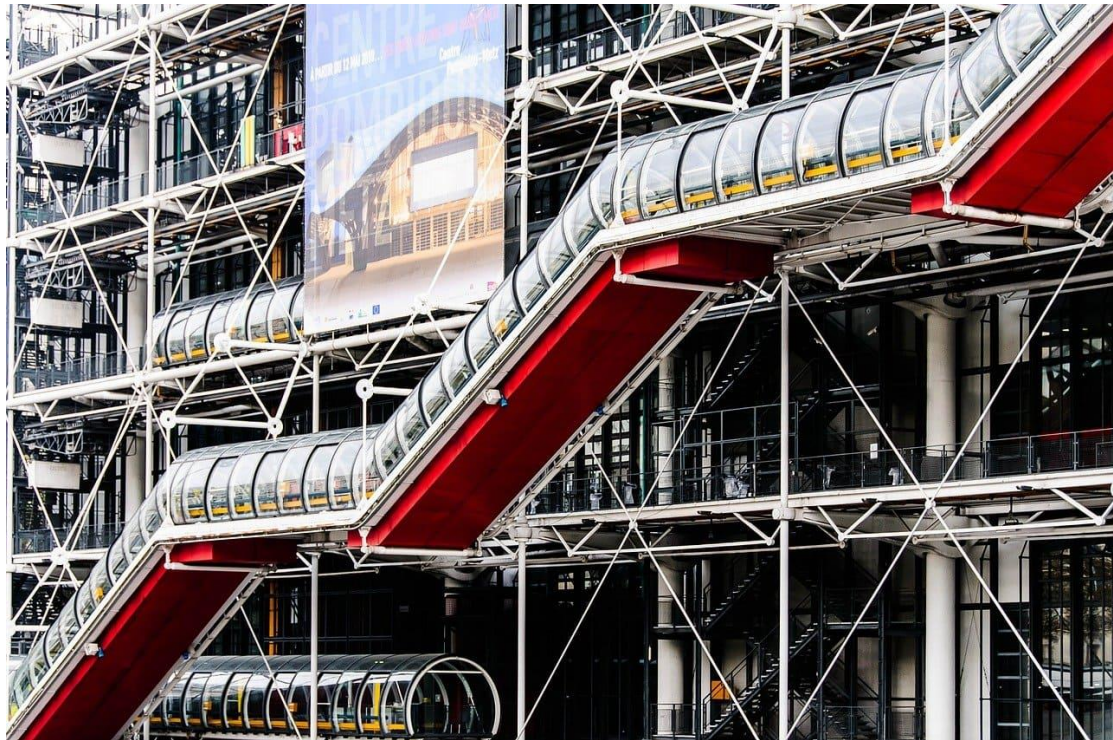
Se sigue poniendo en tela de juicio la funcionalidad de la institución, teniendo incluso impacto en el movimiento estudiantil del 68 en México, el cual criticaba el autoritarismo de las instituciones culturales y la utilidad de los museos. Como respuesta al panorama de desprestigio que atravesaba, surgió una corriente llamada *Nueva Museología*.

A finales del siglo XX, el colosalismo espectacular se ve reflejado, por ejemplo, en el museo Guggenheim de Bilbao<sup>17</sup>, símbolo de la relación entre la industria cultural y la sociedad mediática. En Francia se busca crear un modelo alternativo al MoMA, concibiéndose de esta forma el Centre National d' Art et Culture Georges Pompidou

---

<sup>17</sup> Edificio clave para restaurar la ciudad industrial de Bilbao, España, se materializó mediante azulejos de titanio de 0.38 mm para albergar 19 galerías. Dichos azulejos contienen un clip de fijación que crean una deformación en el centro haciendo parecer que la superficie tiene ondas con los cambios de luz.

de Paris (1977)<sup>18</sup> con una arquitectura que deja a la vista los elementos técnicos tales como tuberías, respiraderos, escaleras mecánicas. Planta libre, abstracción compositiva espacial, transparencia en el volumen arquitectónico y el solucionar estos espacios con estructuras metálicas de alta tecnología, se vuelven características arquitectónicas importantes en esta época.



*Centre Nacional d' Art et Culture Georges Pompidou de Paris (1977)<sup>iv</sup>*

En los años 80's es notorio un incremento exponencial de museos: "la sociedad de consumo encontró su contrapunto en una museomanía implacable"<sup>19</sup>. Así, dentro de esta museomanía, la resolución de estos edificios comienza a ser cada vez más compleja al enfrentarse diferentes fenómenos como la fuerte representatividad del edificio, alojamiento y presentación de las obras, su inserción en la trama urbana y un

---

<sup>18</sup> Institución diseñada por Renzo Piano y Richard Rogers, en la cual su estructura forma una malla de acero que permite formar distintos espacios interiores, en cuanto al recubrimiento, este es una curtain wall de acero y vidrio que se encuentra fuera de su estructura para permitir nuevos acomodos en el interior. Los diferentes sistemas que contiene el edificio están pintados de diferentes colores para lograr su diferenciación. En su interior alberga el Museo Nacional de Arte Moderno (MNAM).

<sup>19</sup> Afirmación realizada por Josep María Montaner en su texto "El museo como espectáculo arquitectónico".

programa funcional que presenta diversificaciones como nunca antes. Esta década ve el nacimiento de la Museología Crítica, corriente consagrada a los museos y centros de arte contemporáneo.

Hoy en día los museos ya no sólo albergan exposiciones permanentes y temporales: se han convertido en un laboratorio de actividades, por lo que su mayor punto de apoyo son los espacios polivalentes, en donde se pueden presentar libros, dar charlas, promover la investigación; todo esto de la mano de la tecnología, la cual cada vez es un elemento esencial en nuestra vida a tal punto de existir actualmente el museo virtual que encuentra su razón de ser en la desmaterialización del espacio. Sin embargo, no sólo la documentación es lo que se ha llevado al límite; el mercado ha venido a invadir y mutar estos espacios, con los diferentes servicios públicos de entretenimiento que se han hecho parte de la tipología del museo contemporáneo; las tiendas que venden derivados de las obras de arte presentadas, reproducidas en cantidad.

# ESPACIOS EXPOSITIVOS

Los espacios expositivos se originaron a causa del coleccionismo. Al principio para salvaguardar aquellos objetos que los pueblos ganaban en sus batallas, posteriormente los objetos coleccionables se fueron ampliando, lo cual fue generando especialización. Con el tiempo estos espacios se volvieron importantes para preservar el patrimonio de la sociedad y se convirtieron en símbolos de la industria cultural y la sociedad mediática.

01



## ANTIGÜEDAD

Civilizaciones antiguas como Babilonia, Egipto, Grecia y Roma utilizan sus templos y palacios para guardar botines de guerra y objetos de valor.

### Características:

En estos primeros espacios no había características, ya que se utilizaban edificios existentes pero de gran importancia, para darle realce a los botines.

03



## REVOLUCIÓN FRANCESA E INDUSTRIAL

Se concreta la idea moderna del museo, por lo que se dió un vuelco al progreso de estas instituciones.

Primer Museo de Carácter Público:  
Palacio Real del Louvre (1793)

Surgen las academias de Arte, en donde se hacen y exhiben colecciones artísticas con obras de los alumnos.

Se consolida 3 tipologías museísticas: museo de arte, museo de ciencias naturales y arqueológico.

Por esto, las colecciones se reordenan conceptualmente, con lo que se da pie a nuevas a nuevas edificaciones exclusivas y con características de acuerdo a su tipología.

06



## SIGLO XX

En latinoamérica los estilos arquitectónicos de estos espacios son el clasicismo, ecléctico, Art Déco.

Espacios de exhibición que surgen con el Movimiento Moderno se liberan de los lastres decimonónicos de este tipo de lugares.

Estos espacios buscan crecer, modernizarse museográficamente e incorporar servicios complementarios: esto se fortalece con la creación del Consejo Internacional de Museos (ICOM).

02



## RENACIMIENTO

La idea de atesorar sólo por el valor económico va sustituyéndose a partir del siglo XV por su valoración histórica, artística y documental.

Estilo arquitectónico: Clasicismo.

### Características:

En este momento todavía no hay clasificación de objetos, ni zonificación. Son espacios totalmente farrados, hasta el techo, de obras. Sin embargo, lo que sí hay es una cierta distribución de las piezas dependiendo el tamaño; piezas más grandes en el techo y suelo; medianas y pequeñas más cerca de la vista.

04



## SIGLO XIX

Los espacios expositivos adquieren importancia en EUA, ante la preocupación de proporcionar al país de un patrimonio del que se carece.

Estilos arquitectónicos: Templo griego, clasicismo, eclecticismo (Gótico Ruskiniano y Renacimiento francés con el barroco).

En Europa se muestra un avance, ya que comienzan a utilizarse nuevos recursos como el museo móvil o ambulante.

05



## SEGUNDA GUERRA MUNDIAL

Por la devastación se busca rescatar el patrimonio.

Se vuelve primordial acercar a la gente sin importar estrato social o nivel cultural.

Creación de edificios de espectacularidad arquitectónica surgiendo conceptos como Museo - Espectáculo.

En cuanto a las características, se empiezan a utilizar materiales y diseños que proporcionen luz sin que esto perjudique a las obras; se toma en cuenta que estos edificios necesitan espacios de respaldo como auditorios y talleres; el mobiliario comienza a cobrar importancia al relacionarse con instalaciones eléctricas y de aire acondicionado.

# ESPACIOS EXPOSITIVOS MEXICO

Los espacios expositivos en México se enfocaron primero en dar a conocer ámbitos históricos y científicos de la ciudad, poco a poco, cobran importancia los sitios que exponían arte en sus diferentes presentaciones, sin embargo, para este fin se tomaban espacios arquitectónicos con un uso distinto y lo adaptaban. Arquitectos como Pedro Ramírez Vázquez o Teodoro González de León, se dieron a la tarea de diseñar espacios de exposición.

07



1790

*Primer museo público, dedicado a la flora y fauna de la Nueva España, por el naturalista español José Longinos Martínez.*

*Este primer espacio carecía de condiciones específicas aún, solo era la casa del naturalista donde exhibía su colección particular gracias a sus expediciones.*

09



1909

*Museo de Historia Natural. Al principio se ubicó donde actualmente se encuentra el Museo del Chopo, en 1964 se movió a Chapultepec. Esto porque el espacio carecía de las condiciones necesarias para conservar sus colecciones.*

11



1944

*Museo Nacional de Historia en el Castillo de Chapultepec. Siguen siendo espacios adaptados, aunque las colecciones se continúan especializando: época y técnica.*

13



1982

*MUNAL. Evolución del Arte Mexicano. Aunque igualmente fue un espacio adaptado, la decisión de tomarlo fue porque no había lugares suficientes para albergar piezas nacionales del siglo XIX. Con el tiempo se invierte más capital para darle las condiciones necesarias, respetando su tradición histórica.*

15



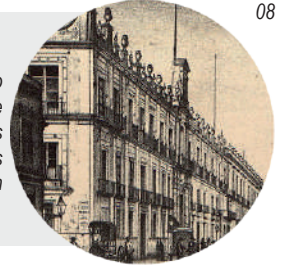
2011

*Museo Soumaya. Los museos espectáculo comienzan a realizarse en México. Se trata de hacer diferentes las dinámicas de recorrido.*

— 1825

*Primer Museo Nacional Mexicano por encargo de Guadalupe Victoria. Se amplían las colecciones y se divide en dos ramas, esto ocasiona que se busquen ciertas características arquitectónicas que alberguen estas colecciones.*

08

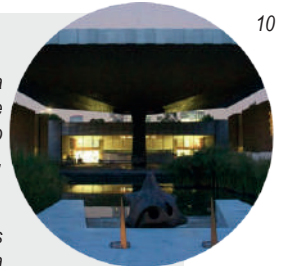


— 1910

*Museo Nacional de Antropología e Historia se ubicaba en la calle de Moneda, hasta que en 1964, Pedro Ramírez Vázquez diseña uno nuevo, concebido para su función y además, para crear identidad.*

*Este diseño comienza a pensar en los recorridos, y es así como se empieza a desechar el museo europeo con grandes galerías y pasillos, lo cual era agobiante. Hacer cada uno de sus elementos independiente pero un recorrido conectado.*

10



— 1980

*Museo Franz Mayer. El lugar fue acondicionado por lo que aunque otros espacios como el Museo de Antropología buscan una identidad propia, en México los espacios adaptados siguen siendo muy comunes y en ocasiones sin las características apropiadas para la conservación.*

12



— 2008

*Museo de Arte Contemporáneo. En los 2000 se ve un fuerte cambio en estos recintos ya que comienzan a aparecer nuevos museos diseñados específicamente para su función, sin espacios adaptados.*

*Igual que alrededor del mundo, se comienza a utilizar materiales y diseños que permitan la iluminación natural.*

*A diferencia de los espacios adaptados, estos respetan sus fachadas como lo son sus ventales, ya que otros tienen que recurrir muchas veces a tablaroca para ganar lugar o proteger las obras. Esto sucede porque no hay espacio pensado para la exhibición.*

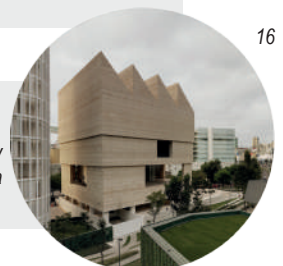
14



— 2013

*Museo Jumex. Espacios más abiertos y multifuncionales, con las condiciones para la conservación de obras.*

16



## CARACTERÍSTICAS ARQUITECTÓNICAS DEL MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO

Arquitectónicamente existen tres tipos de museos, según Rodrigo Witker<sup>20</sup>: museos adaptados, mixtos y ex profeso. Los primeros dos se alojan en edificios generalmente históricos y adaptan los espacios para poder exhibir las piezas, ejemplos muy conocidos pueden ser el Museo Nacional de Arte (MUNAL) en la Ciudad de México ilustrando los museos adaptados; el museo Louvre es un ejemplo perfecto de museo mixto y en caso del tercero, son museos que se diseñan y construyen específicamente para su función, en este campo entran los museos de arte contemporáneo, como son el Museo Jumex en la Ciudad de México o el Guggenheim en Bilbao.

Ante una necesidad de que los servicios que preste este tipo de edificio sean cada vez más diversos, así mismo deben ser sus espacios; es decir, prestarse a múltiples usos.



*Museo Nacional de Arte, Ciudad de México. <sup>v</sup>*



*Museo Guggenheim de Bilbao. <sup>vi</sup>*

---

<sup>20</sup> *Especialista en Museografía y Museología por la Universidad Iberoamericana*



## EL MUSEO CONTEMPORÁNEO COMO RESPUESTA A UN PARADIGMA SOCIAL

Ante un nuevo paradigma social, los elementos con los que interactúa se ven directamente afectados. El museo se ve entre la tensión de la ruptura con su tipología y la tendencia “líquida” de logotipo individualizado. De ser un lugar de conservación y alta cultura ha pasado a ser un medio de masas<sup>21</sup>. En una estructura inicial esta institución siempre salvaguardaba una colección permanente, la cual le permitía cargar una bandera de identidad y pertenencia del lugar en el cual se situaba el edificio, sin embargo, ante una sociedad la cual exige cada vez más experiencias y en la que algo se vuelve obsoleto desde el momento que se hace realidad, este tipo de colecciones han perdido su vigencia, obligándolas a circular. Afectando no solo a su programa, sino también haciendo que el objeto arquitectónico corte lazos con su contexto, proponiendo un museo de todos, una identidad global y, a la vez, poco definida.

Sin embargo, no sólo ha sido las exigencias de las masas lo que ha venido a cambiar a la institución museal. El arte cada vez diversifica más sus manifestaciones lo cual ha generado una relación, por un lado, de atracción, ya que un fenómeno nuevo siempre llama la atención del público y, por otro lado, de repulsión, al no entender realmente lo que quiere decir el artista con sus piezas. Tal situación ha complicado el encontrar estrategias de comunicación entre público y museo, sin embargo, esta problemática se viene gestando desde comienzos del siglo XX, al surgir la primera crítica de gran importancia hacia el museo, teniendo como principales puntos de queja una museografía obsoleta, sostener una visión estática de la historia y una ceguera al dar a conocer el arte nuevo. Esto surge en gran medida, por el arte de vanguardia, el cual no es reconocido en ese entonces por las instituciones y el mundo académico generando el primer punto de desacreditación al museo tradicional.

El museo se ha adentrado al mundo del espectáculo, donde las exposiciones se conciben y anuncian como grandes eventos de entretenimiento, viéndose como capital acumulado hasta el momento de convertirse en una imagen.

---

<sup>21</sup> Término utilizado por Huyssen, Andreas (2002).

Este primer capítulo expone cómo ha repercutido que el espacio expositivo se vea en la necesidad de diversificarse. De no ser sólo algo inherente a lo museal, sino también tomando otros espacios como exploración, donde no es necesario que las variables sean controladas, dando lugar a la interacción social y la materialización de las dinámicas sociales del espacio en donde elige insertarse. Por lo tanto, se tienen dos grandes categorizaciones de lo expositivo. Por un lado, nos encontramos con los que se hallan inmersos en territorios hegemónicos, ya consolidados, y por el otro, los que se desarrollan en los territorios heterotópicos, en los que se producen formas alternativas de organización. Es importante estudiar la forma en el que se desenvuelve el espacio expositivo en distintos escenarios, haciendo que la percepción e interacción con el público cambie e incluso el mismo significado del arte en la contemporaneidad. Con este propósito, en los siguientes apartados examinaremos estos lugares, dedicando un capítulo a cada categorización.

# CAPITULO 2:

## ESPACIOS MUSEÍSTICOS CONSOLIDADOS



*Autodestrucción 2. Museo Experimental El Eco <sup>vii</sup>. Esta intervención al Eco, concebida por Abraham Cruzvillegas, pretende evidenciar mediante elementos de la construcción que generalmente se encuentran en la periferia la constante transformación en la que se ve envuelta esta zona, gracias la necesidad que se vive en función y economía de las familias, intentando expresar que la autoconstrucción también significa autodestrucción.*

## ¿QUÉ ES EL ESPACIO MUSEOGRÁFICO?



*Espacio Museográfico en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid. <sup>viii</sup>*

Para definir qué es el espacio museográfico, nos tenemos que valer también de otras definiciones relacionadas con lo museal. El espacio museográfico es el espacio de exposición el cual une fuerzas con la museografía, que en su definición más formal es la práctica de la museología<sup>22</sup>. Sin embargo, también esta definición se les asigna a las técnicas de exposición, por lo que se ha propuesto que se le llame expografía, ya que no necesariamente se dan dentro de un contenedor museal.

---

<sup>22</sup> Según la ICOM, se le llama museología al conjunto de técnicas desarrolladas para llevar a cabo las funciones museales y particularmente las que conciernen al acondicionamiento del museo, la conservación, la restauración, la seguridad y la exposición.

Un espacio museográfico es un lugar donde se provoca una mirada que reconoce una escenografía, en el que es posible tener una experiencia museográfica. En este espacio se muestran conceptos expuestos, ya sean físicos o inmateriales, con apoyo de elementos como recorridos, diseño, estética, arquitectura, condiciones de lectura, etc., permitiendo que el visitante sea capaz de involucrarse con las obras, convirtiéndolo en uno de los actores principales de este fenómeno. Dicho de otro modo, el espacio museográfico es el proceso de comunicación espacial y de elementos que hay dentro de este, en el que el visitante se relaciona con la obra; no solo que exista dentro del mismo tiempo y espacio con ella, sino que, por medio de este el usuario pueda ser capaz de comprenderla mediante diversos elementos, no solo tangibles.

El espacio museográfico, al igual que el museo ha sufrido transformaciones, Desde las vanguardias artísticas de finales del siglo XIX y principios del XX, tales como impresionismo, expresionismo, fauvismo, dadaísmo, futurismo, cubismo, ultraísmo, pop art, surrealismo, estridentismo, etc., la forma en que se distribuya el espacio y los elementos que apele serán esenciales para que el visitante se interese por lo que se le presenta en las exposiciones.

En cambio, el arte contemporáneo ha hecho que el espacio museográfico tenga problemas para expresarse dentro del aparato museal; esto muchas veces a causa de los nuevos formatos los cuales son “voluntariamente incompatibles física y conceptualmente con el museo”. Si ponemos atención a los museos de arte contemporáneo que tenemos a nuestro alcance, como es el Museo Jumex, nos daremos cuenta de que el espacio museográfico en el que se desenvuelven sus exposiciones opta por la estrategia del cubo blanco: espacio neutro, abstracto y desornamentado. La arquitectura interior se abstrae para presentarnos frente a frente solos con la obra de arte, sin una escenografía que nos sea de ayuda para entenderla, con un gran espacio entre obra y obra, ubicándolas en una gran fila, a la altura del ojo; muchas veces se llega a presentar solo una obra por sala, para no perturbar el impacto de la otra o por una magnitud descomunal, tamaño que muchas veces eligen los artistas actuales. Sin embargo, no todo lo referente al cubo blanco es negativo; como recordaremos del capítulo anterior el MoMA de Nueva York fue el modelo perfecto de esta tipología, pero aún dentro de ella, fue el primero en relacionar disciplinas como el diseño gráfico, la fotografía, el diseño industrial y gran variedad de objetos, creando una capacidad de contextualizar nunca antes vista. Esto daría pauta a las “micro-narraciones” como recurso del espacio museográfico.

La llegada de la Nueva Museología supuso el nacimiento de nuevas propuestas museográficas. Georges Henri Rivieré proponía un tipo de espacio vivo y participativo, definido por el contacto directo entre el público y los objetos mantenidos en su contexto. Esto tuvo éxito solo en los museos etnográficos.

Con el tiempo, modelos alternativos como Pompidou a pesar de que la organización de la colección al principio evocaba al cubo blanco, intentó dejar de lado el protagonismo sólo de la obra, posicionando al público en el mismo nivel. Se pensaron en disposiciones que respondieran a diferentes niveles de interés ya que no todo el mundo es un entendido en el tema que se exhibe. Esto genera un recorrido sin itinerario, que si bien la intención era buena solo los especialistas comprendían la disposición de los espacios y de las obras, situación que se quería evitar, además de que los visitantes con esta forma “libre” de recorrido se perdían o dejaban de ver objetos que podían ser de su interés.

Novedosos planteamientos museográficos han surgido en los últimos tiempos en el propósito de aminorar la brecha entre el espacio museístico y el arte. Estas propuestas impulsan a que el público genere su propio discurso.

Recursos como las micro-localizaciones; introducen en el recorrido varios aspectos de la historia del arte; manera de entender las relaciones que los objetos establecen entre sí a la hora de conformar el tejido histórico de la época o las micro-narrativas en donde las piezas de gran importancia, conviven con otras menos relevantes, pero de gran valor documental, sin ser exclusivamente artísticas, pues la obra cede su lugar protagónico a la idea o concepto buscado por el responsable del discurso. Estas se convierten en unas mini exposiciones que generalmente siguen un hilo conceptual, formal o temático y otras se centran en una circunstancia histórica.

En México, tal recurso se ve empleado constantemente en el espacio museográfico del Palacio de Bellas Artes. Donde sus exposiciones giran en torno a núcleos de exposición, los cuales se ven convertidos en micro-narrativas con hilo temático. Si la exposición habla de Kandinsky, por ejemplo, no todos los núcleos contendrán piezas de este artista. Un núcleo hablará sobre los antecedentes del abstraccionismo y el contexto histórico y social en el que nació, situando en dialogo entre diferentes objetos, autores y lenguajes capaces de poner las bases para este entendimiento: vitrinas con recortes de lo que sucedía en esa época, pinturas predecesoras que visualmente nos proporcionan los principios tomados, proyecciones de lo notable de la época, etc.

El espacio se verá bañado de detalles que nos indiquen en que núcleo nos encontramos, incluso el recorrido nos lo dirá.



*Exposición de Marcel Duchamp y Jeff Koons en el Museo Jumex.<sup>ix</sup>*



*Exposición "Kandinsky: Mundos pequeños" en el Palacio de Bellas Artes.<sup>x</sup>*



# MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO

FUNDACIÓN JUMEX



xi

Se escogió como caso de estudio el Museo de Arte Contemporáneo Fundación Jumex para el presente documento ya que es uno de los modelos más representativos en la Ciudad de México para ilustrar la interacción fragmentada y la relación “atracción – repulsión” que el arte contemporáneo y por ende, el museo que lo alberga, a creado con el público. Además de que muestra la culminación del proceso que ha tenido el fenómeno de producción museal hasta el momento.

<sup>23</sup> *“Atracción – repulsión”*

---

<sup>23</sup> *Término acuñado en las primeras críticas al museo contemporáneo en el siglo XX.*

### Tipo de museo: Ex profeso

Museo diseñado por el arquitecto David Chipperfield para exponer colecciones privadas. Construido en Polanco, CDMX, 2009-2013.



### Tipo de arte que exhibe: Arte Contemporáneo

Museo diseñado para exponer las mayores colecciones privadas de arte contemporáneo de Latinoamérica.

### Características Arquitectónicas

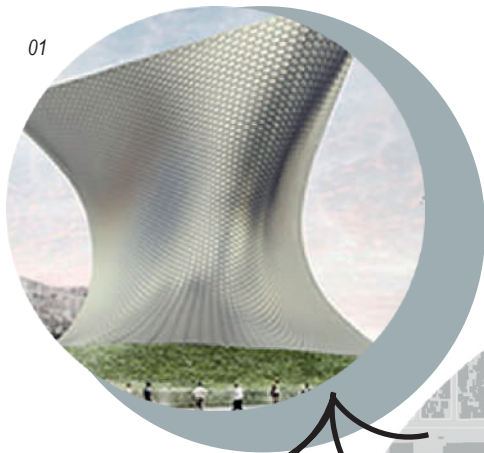
Su arquitectura se asemeja más al estilo arquitectónico de los museos que surgen con el movimiento moderno: transparencia formal, planta libre y flexible, la funcionalidad, precisión tecnológica en función a los propósitos museológicos del edificio, la neutralidad y la falta de mediación entre el espacio y la obra.

# UBICACIÓN / ENTORNO

LOCALIZACIÓN: Boulevard Miguel de Cervantes Saavedra 303, Colonia Ampliación Granada, Miguel Hidalgo, CDMX.

Incrustado en un moderno complejo inmobiliario, el Museo Jumex responde a la necesidad de la sociedad mexicana que demanda nuevos y diferentes complejos culturales que ofrezcan "experiencias diferentes". Incluso, es muy interesante ver la unión de museos con Plazas Comerciales, tal vez sugiriendo de forma sutil como poco a poco la brecha entre tipologías de objetos arquitectónicos se acorta.

El mejor ejemplo de Museo Espectáculo en México. Aunque el tipo de arte que exhibe no es contemporáneo.



01

Museo Soumaya



02

Torres Corporativas



03

Teatro Cervantes



06



05

Torres Residenciales

Es interesante como desde el propio museo puedes observar a los habitantes de esta zona en sus hogares.

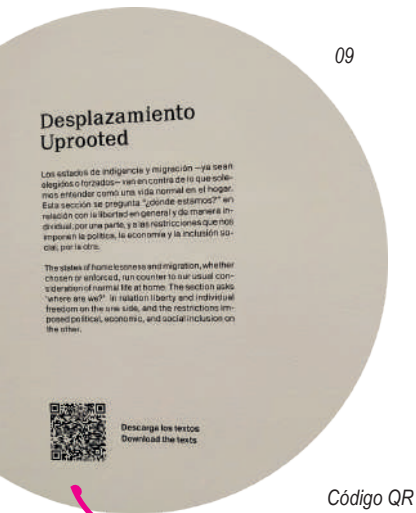


04

Centros Comerciales

La ubicación tan cercana de dos de los museos más emblemáticos de la ciudad y este teatro que cada vez ha ido ganando más importancia podría sugerir un espacio cultural de "masas".

# INTERACCIÓN



La relación museo-tecnología-espectador cada vez es más fuerte. Hoy en día es un recurso que utilizamos diario, y con ello el uso de las redes sociales. La institución ha utilizado esta herramienta para acercar al público de cualquier estrato social y a la vez, hacer que esto sea una forma de interacción más representativa con las obras en estos recintos hoy en día.

También está el uso, del cada vez más famoso, código QR para obtener la información necesaria del discurso de la muestra y de cada una de las obras. Sin embargo, rara es la vez que lo utilizan, ya que el texto se llega a encontrar lejos de la pieza.

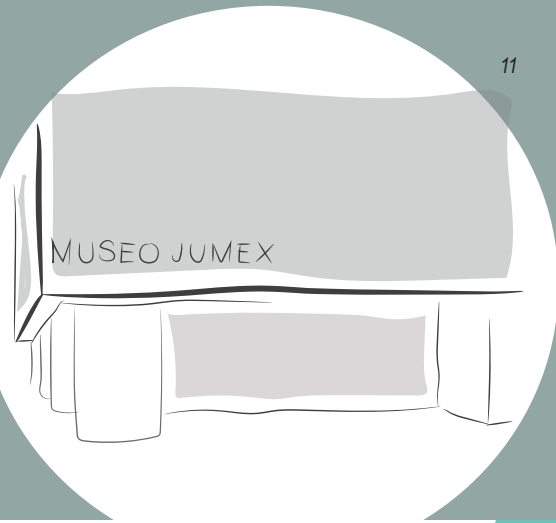
Así, los visitantes atrapados por los diferentes formatos de las piezas se quedan a la mitad de la experiencia, quedándose con la sensación de que le faltaron herramientas para comprender la colección.

Una adecuada señalización, recursos textuales claros (con ello se quiere decir que cualquier tipo de público lo pueda entender) que permitan una fácil circulación y una mejor comprensión del contenido y sobre todo, que el público sea participe de este discurso.



# RECORRIDO

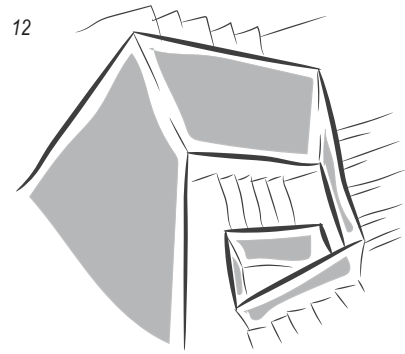
## PLANTA DE ACCESO



11 Acceso

La transición del exterior al interior se ve marcada por la iluminación. No es una sorpresa lo que encontraremos al entrar ya que lo podemos observar a través de los ventanales que manejan en los primeros dos niveles.

12



Núcleo de circulación

Punto de interés, ya que este núcleo te conducirá al inicio de tu recorrido en las exposiciones

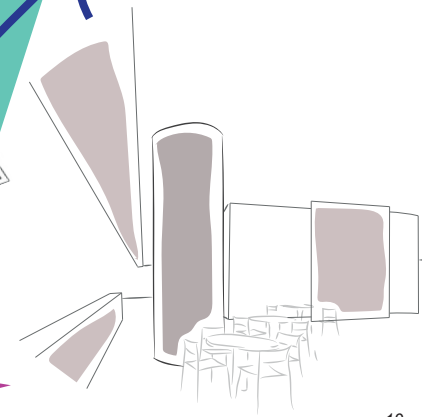
Tienda del museo

Plaza de Acceso



15 PLANTA DE ACCESO

Cafeteria

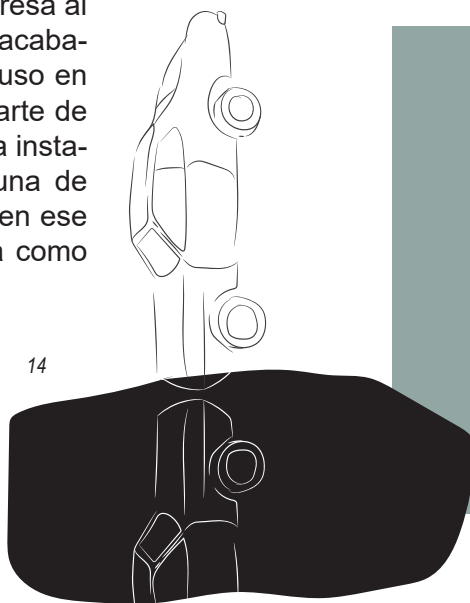


13

Espacios reconocibles

Es evidente cuando se ingresa al espacio del museo por el acabado en piso que ocupa incluso en el exterior. Se ha vuelto parte de la exhibición el colocar una instalación con relación a alguna de las muestras que alberga en ese momento el museo. Actúa como cebo para el público.

14



No es conflictivo encontrar la zonificación que maneja, ya que uno puede ubicar fácilmente la cafetería, la cual se puede ver a través del mismo ventanal; la tienda de souvenirs que no se ve delimitada por muros, sino por los mismos estantes que exhiben los productos del museo; la taquilla la cual uno encuentra desde que accesa a la plaza, ya que está a un lado la puerta principal.

# RECORRIDO

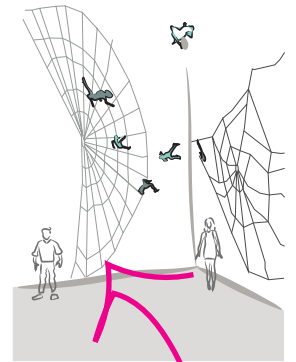
## PLANTA NIVEL 3

16

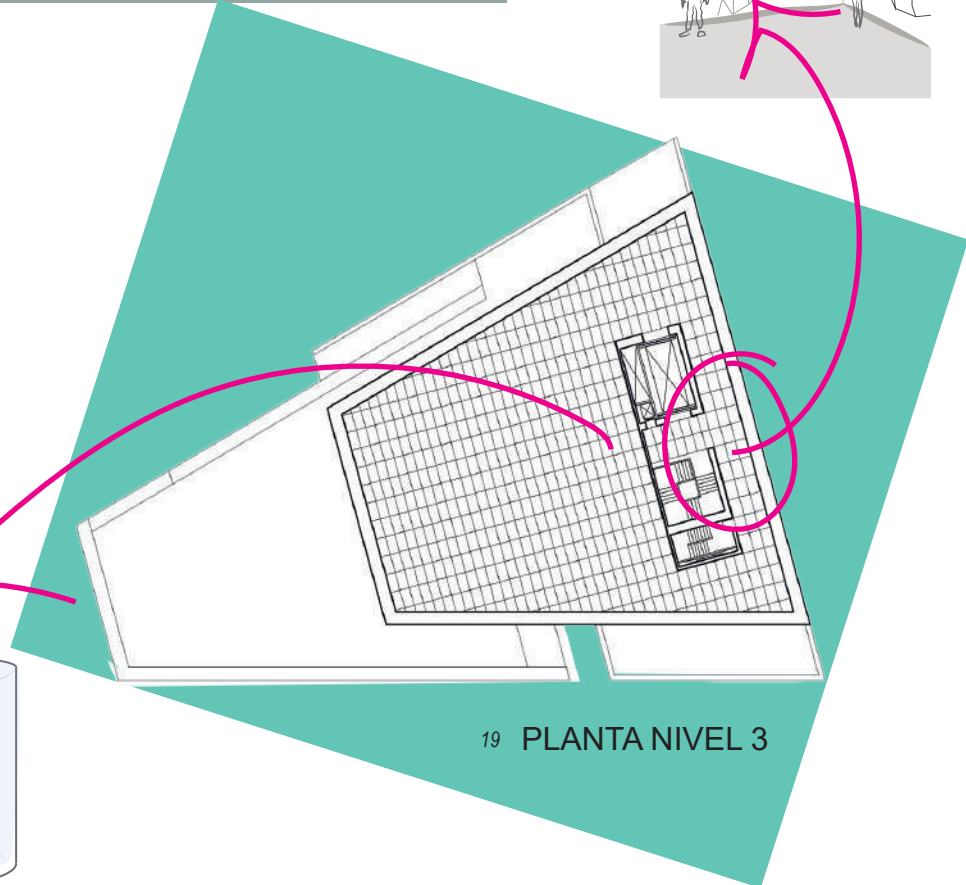
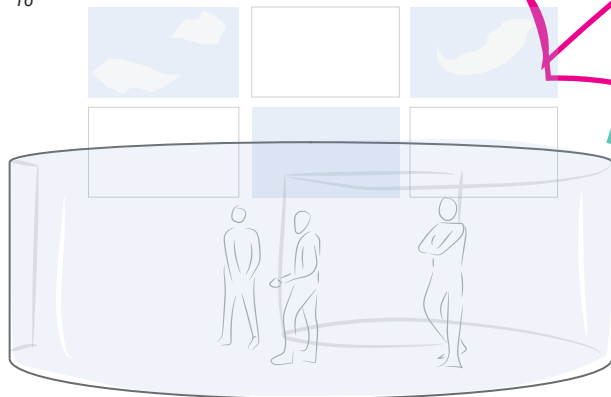


Remate visual monumental al entrar a la sala nos indica de quién o sobre qué trata la exposición.

17



18



19 PLANTA NIVEL 3

El recorrido en cuanto a exposiciones comienza en la tercer y última planta. Al salir del elevador y entrar a la sala, nos topamos con algún elemento visual generalmente monumental e icónico (tal fue en caso de la reproducción de el "Cartel de Vaca" de Warhol) que nos sirve como preámbulo de lo que contemplaremos a continuación y que muchas veces nos hace sentir pequeños ante su escala.

Este piso el cual conciben como una sala completa ya que no tiene delimitaciones espaciales tan marcadas (esto no quiere decir que sean inexistentes) tiene una gran altura, que se ve incrementada por los dientes de sierra. Este tipo de cubierta deja pasar gran cantidad de luz natural, elemento que nos da la sensación de una elevación infinita y que refuerza la estrategia museográfica de "cubo blanco". La luz artificial, al menos en esta sala llega a ser poco utilizada, por la intensidad de la luz natural.

# RECORRIDO

## PLANTA NIVEL 3

21 Recorrido bloque

El recorrido es confuso por la gran apertura que muestra el espacio. Si se toman de referencia los recorridos de Lehmbrock, en este caso sería una fusión de un recorrido bloque y recorrido libre. Si bien existen delimitantes como muros de tablaroca, no cumplen adecuadamente la función de guiarte en el recorrido, sino de soporte para los viniles. Actualmente lo que nos da noción del recorrido es la señalética que se ha incorporado por la pandemia, con el fin de no cruzar flujos. Sin embargo sigue siendo confuso al encontrar flechas en diferentes direcciones.



20



Recorrido mediante flechas y puntos de espera

23



Función de muros como soporte para textos.

Obras que no son compatibles con las paredes se ven situadas en el gran espacio que hay entre los muros del edificio, lo cual llega a ser conflictivo, ya que muchas veces el visitante no sabe de qué pieza se trata al no encontrar inmediatamente la cédulas.

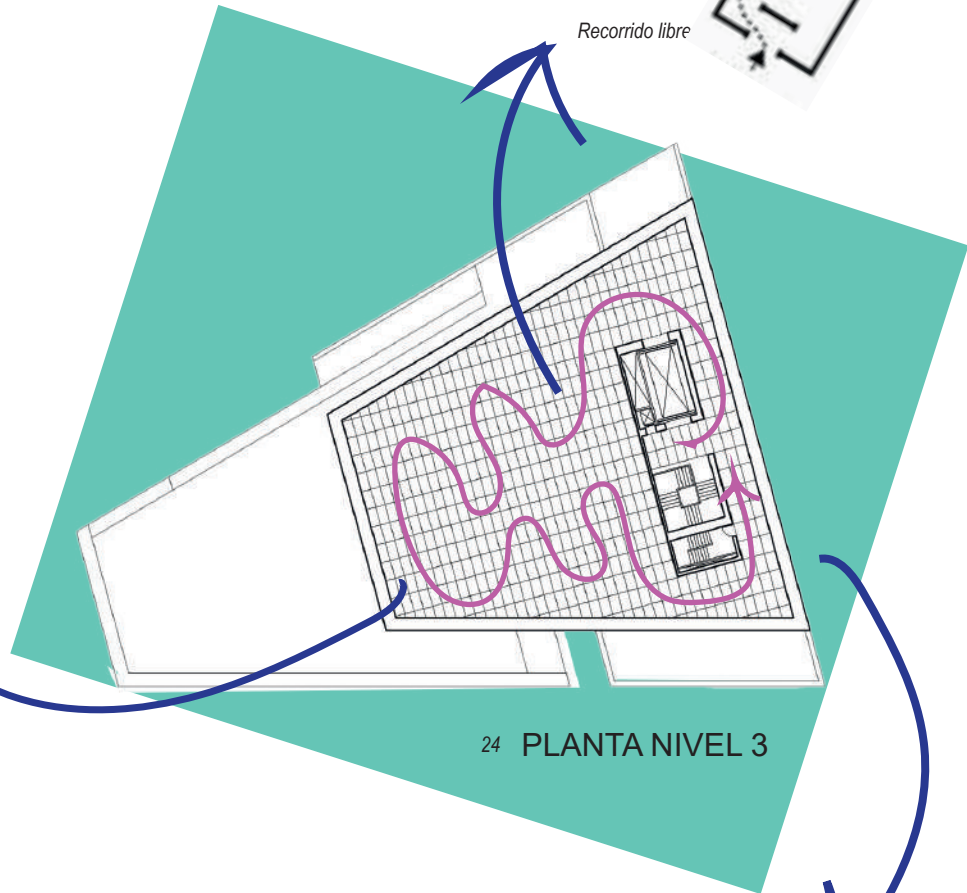
Obra incompatible con espacio

22



Cédula lejos de objeto

Recorrido libre



24 PLANTA NIVEL 3

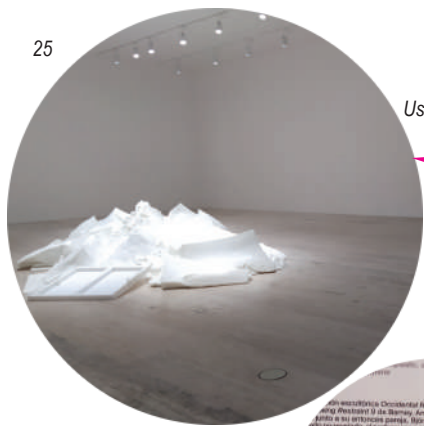


# RECORRIDO

## PLANTA NIVEL 2 Y 1

El recorrido sigue en el segundo nivel del museo. Este piso a diferencia del anterior contiene un número mayor de salas, la disposición temporal de estas son las que generan la circulación del visitante. Al delimitar y guiar es mucho más intuitivo encontrar la ubicación de la información (cédula) que se necesita. Sin embargo, aunque institucionalmente el museo nos dice que el arte es para todos, especialmente hay una negación, al poner una limitación de acercamiento con las obras.

Se impide, también el acercamiento intelectual al poner un texto extenso en una cédula de tamaño minúsculo en comparación, el cual se tiene que leer desde el límite de acercamiento, lo que provoca que, una vez más, el visitante se encuentre en problemas para obtener información de la pieza que está observando.

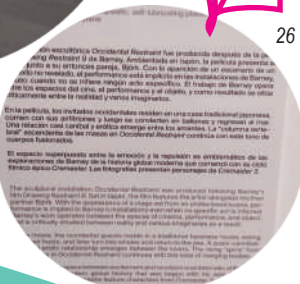


25

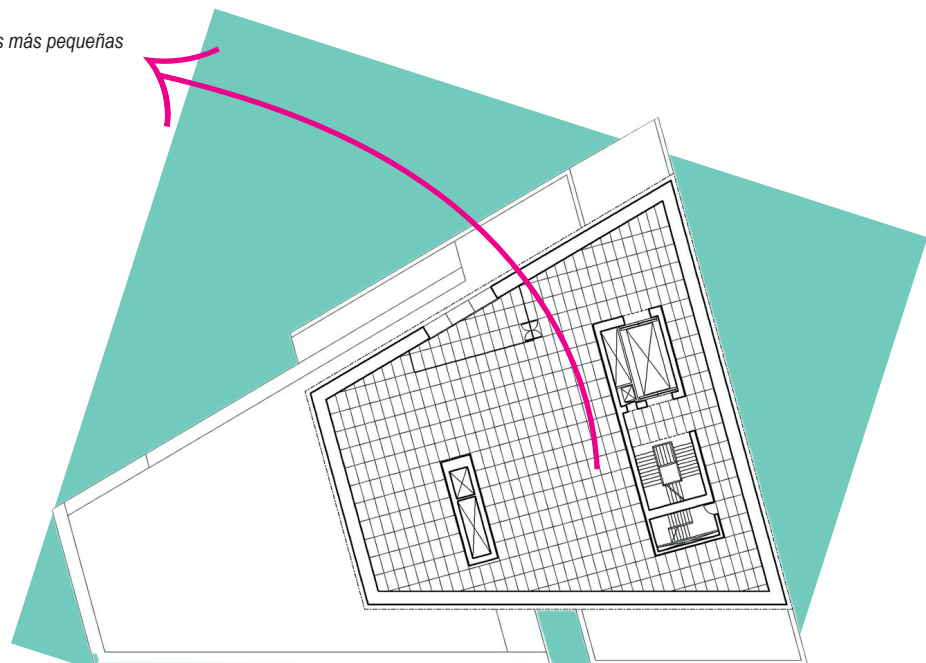
Uso de luz artificial

Salas más pequeñas

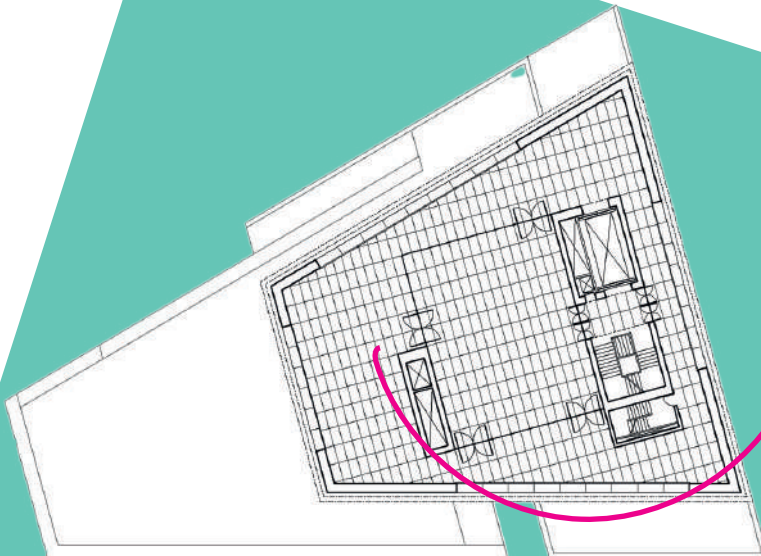
Cédulas con demasiado texto



26



27 PLANTA NIVEL 2



28 PLANTA NIVEL 1



29

Terraza  
Punto de atracción

El recorrido de las exposiciones, acaba en el nivel 1, que aunque también tiene una pequeña sala la atención se ve desviada por la terraza y la vista que ofrece de Polanco, lo cual la hace un punto de interés para el público

# MUSEO EXPERIMENTAL

EL ECO

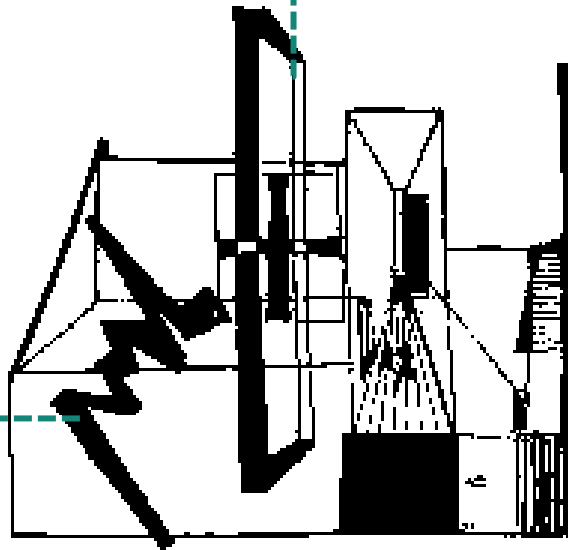


xiii

El estudio del Museo Experimental del Eco fue seleccionado para poder ilustrar la importancia del espacio para crear y exponer arte contemporáneo. Aquí se verá, sobre todo, que es un espacio dedicado a la relación espacio-artista-obra en donde si bien el foco no es el espectador, al hacer que esta relación sea más armónica, se creará un puente más estrecho con el público.

Tipo de museo: Ex profeso /  
Experimental

Mathias Goeritz proyectó el edificio como una escultura penetrable donde confluyeran plásticas, escénicas y literarias.



xiv

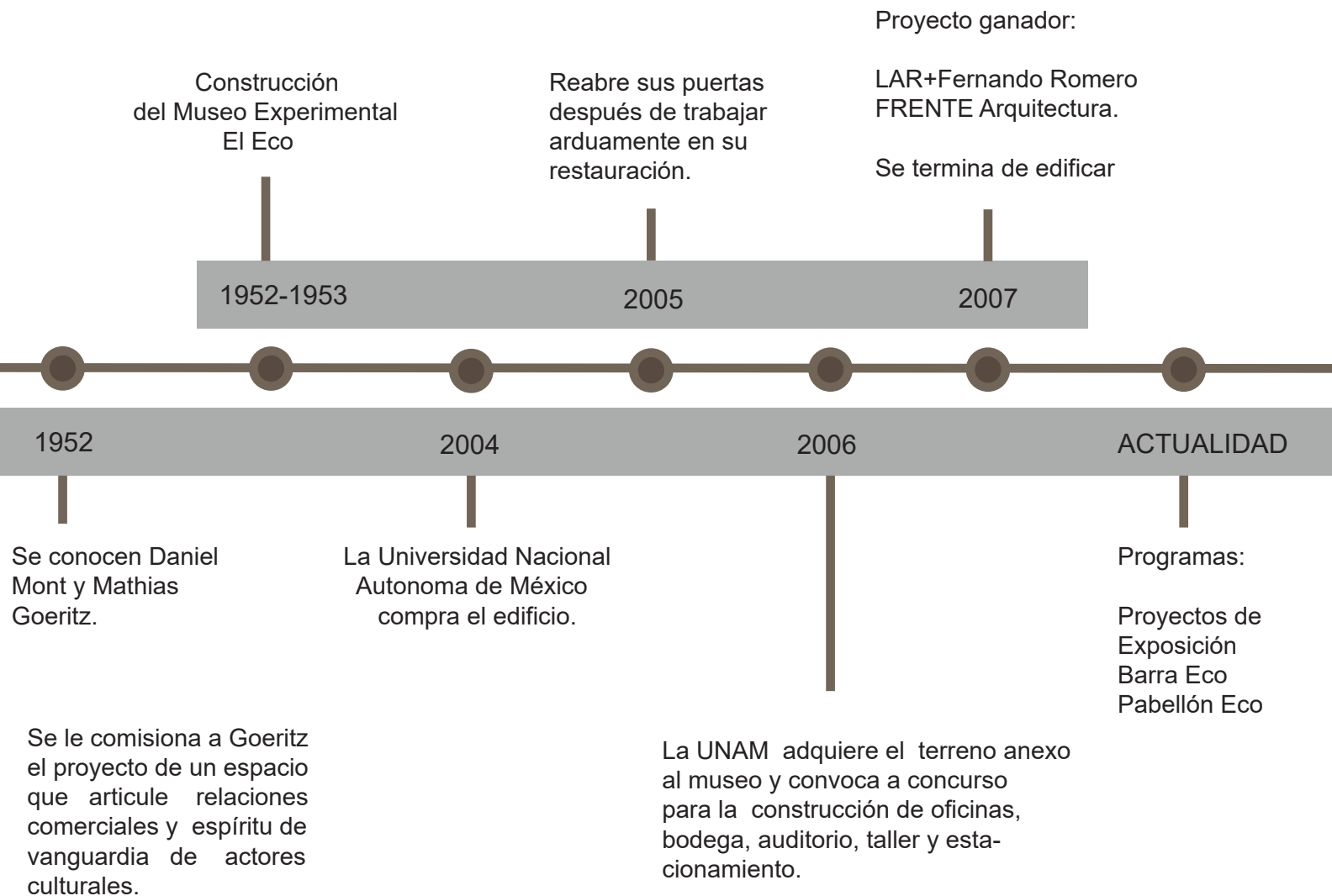
Tipo de arte que exhibe:

Este edificio es un espacio versátil; invita a exponer prácticas artísticas en torno a la reflexión espacial.

Arquitectura: Arquitectura emocional /  
Expresionismo alemán

Este objeto arquitectónico se basó en el Manifiesto de la Arquitectura Emocional, en la experiencia religiosa, en la arquitectura gótica y barroca.

# HISTORIA



## VOCACIÓN

Documenta, preserva y difunde el legado multidisciplinario de Goeritz para provocar experiencias significativas desde el proceso artístico.

## MISIÓN

Lugar que activa las prácticas en torno a la reflexión del espacio.

Constituye una caja de resonancia entre modernidad y lo contemporáneo.

Plataforma para el conocimiento que favorece a la experimentación, la libertad y el riesgo.

## VISIÓN

Sus actividades y programas generan e impactan sobre el complejo tejido de relaciones políticas, sociales y culturales.

# ARQUITECTURA

## MURAL POR CARLOS MÉRIDA

“La pintura hay que fundirla en el cuerpo arquitectónico y no tomarla como mera ornamentación”

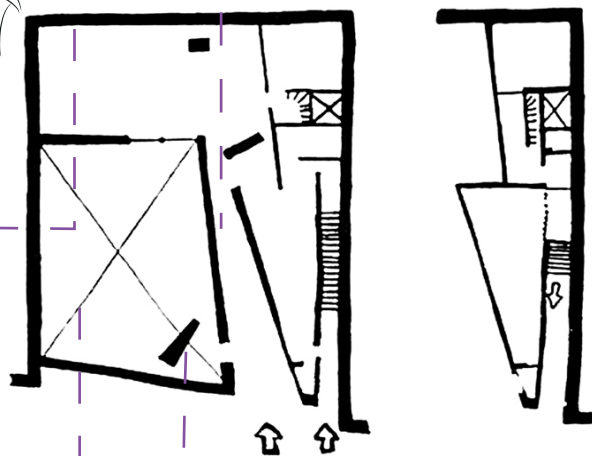


El nacimiento del Museo Experimental de “El Eco”, insertado en la corriente del expresionismo alemán supuso una crítica al museo como promotor de expresiones artísticas a aceptar, comenzando con la construcción del propio edificio como el más emblemático de sus experimentos e inaugurando a la vez el concepto de “Arquitectura Emocional” con lo que se crearía una oposición al funcionalismo, cuestionando su capacidad de satisfacer las necesidades metafísicas del hombre: “La arquitectura emocional es la invención fundamental de Goeritz en el campo del arte contemporáneo”.

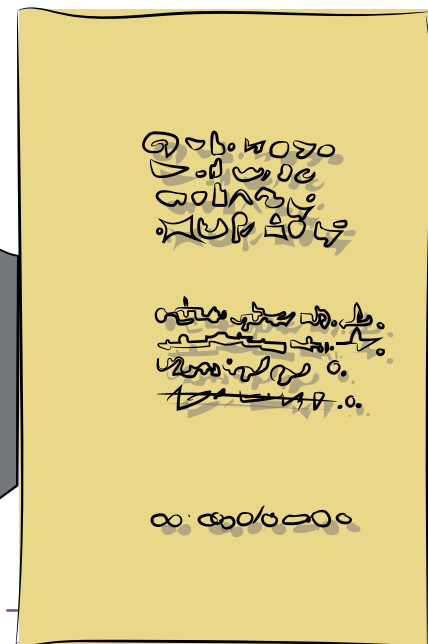
También el edificio tiene una raíz Dadá. Cuando se realizó el museo, contenía elementos que hoy en día ya no están presentes, tal es el caso de la escultura de la serpiente.

## TORRE AMARILLA/ POEMA PLASTICO

Elemento escultórico amarillo que, como rayo de luz, penetra en el conjunto.

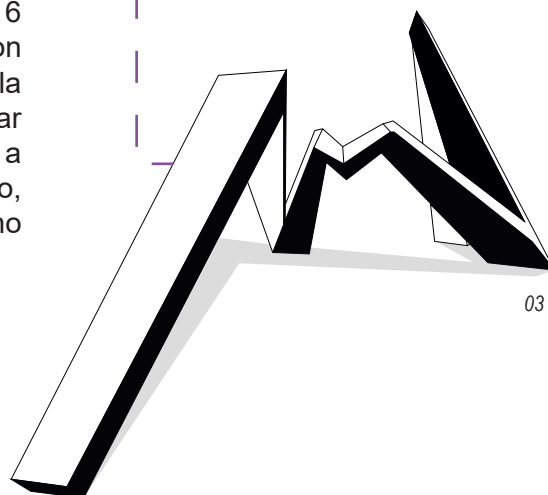


02



## MURAL HENRY MOORE

Moore hizo unos bocetos basándose en las calacas de papel maché, los cuales se reprodujeron en paneles de grisalla sobre masonite de 6 metros de altura y se fijaron sobre la pared del salón. En la inauguración, se invitó a Pilar Pellicer, una joven bailarina, a improvisar en ese espacio, utilizando las figuras como escenografía.



## LA SERPIENTE

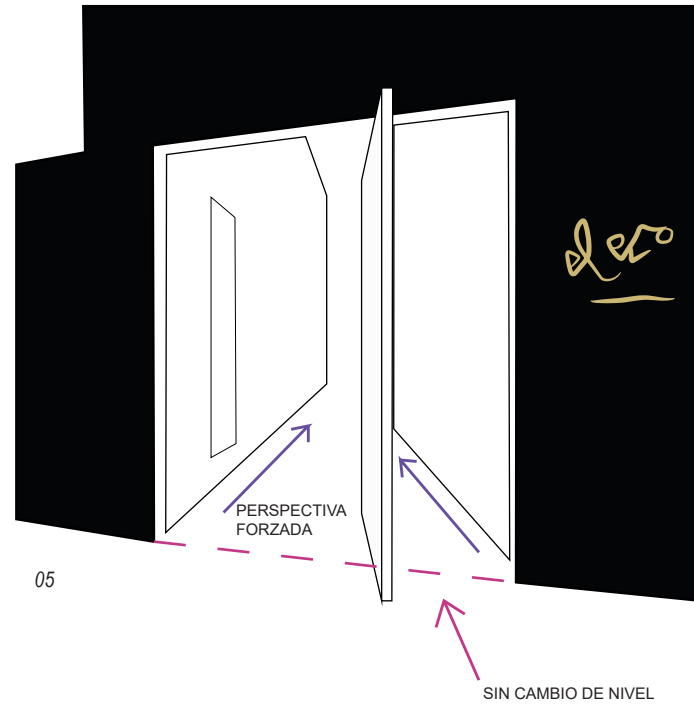
Se concibió la escultura de acuerdo con el ambiente del patio del museo. Pensada a la vez para volverse construcción arquitectónica casi funcional sin dejar de ser escultura. En la inauguración fue parte de la escenografía de Walter Nicks.

# ARQUITECTURA

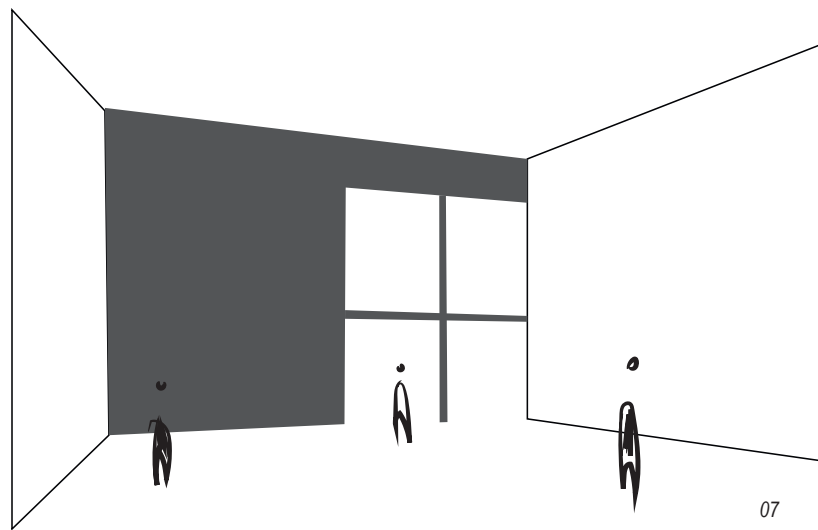
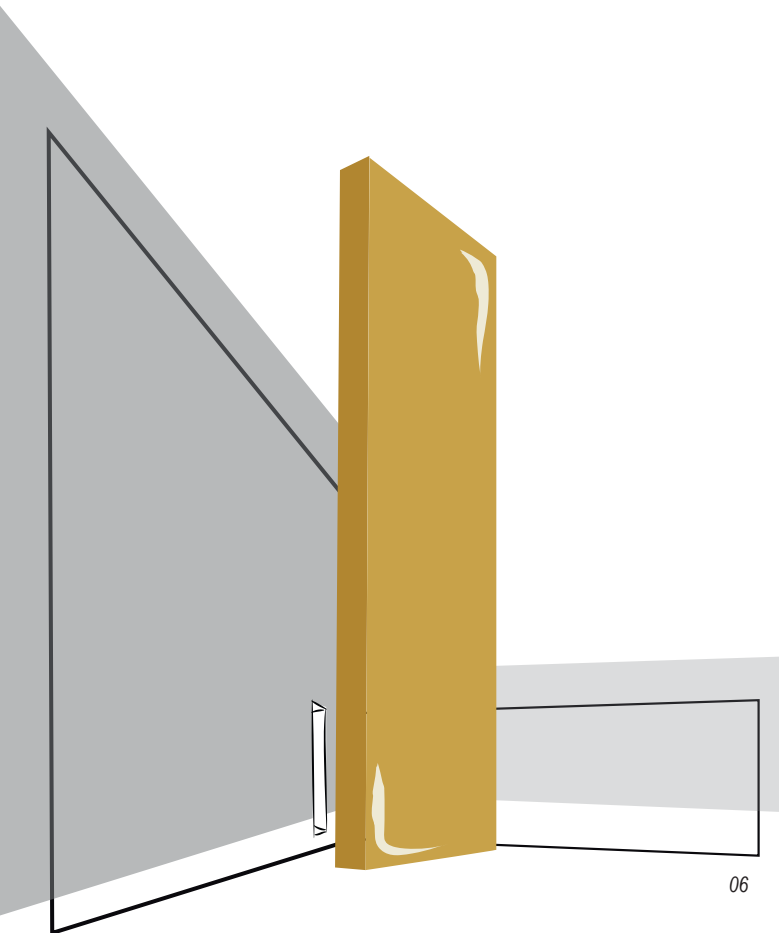
Inmediatamente al acceder nos encontramos con un nulo cambio de nivel lo que genera fluidez metafórica entre espacio interior y exterior.

Al levantar nuestra mirada nos encontramos con un pasillo que nos causa una impresión de profundidad por la perspectiva forzada que utiliza causada por la posición de los muros laterales del pasillo los cuales se cierran (método utilizado por escenógrafos) y la gran altura interior que maneja. Este efecto se ve reforzado con la disposición de la madera como acabado en piso, la cual tiene su despiece en el mismo sentido que el pasillo.

Desde la entrada nos muestra el enfoque del espacio, con un elemento plástico o poema plástico.



El patio, aunque da la sensación de ser una plaza privada, ya que no tiene contacto directo con la calle, es un espacio para la experimentación de cualquier artista, dándole otro significado realmente a esa falta de conexión: la contemplación.



Juego de alturas con los muros utilizando colores neutros en su mayoría, consiguiendo protagonismo en el único muro de color amarillo; poema y elemento que dota de energía al lugar, haciéndole justicia a su concepto como rayo de luz petrificado.

# PROGRAMAS

## PROYECTOS DE EXPOSICIÓN

Por medio de artistas y curadores El Eco pretende desarrollar proyectos que articulen discursos desde lo expositivo. Esto con el apoyo de programas que refuercen los discursos desde lo experimental.

## BARRA ECO

Con la intención de evocar su antigua función, Barra Eco pretende ser un espacio en el que se intercambien ideas en el mundo artístico mediante reuniones privadas.

## PABELLON ECO

Con este programa, se pretende dar una oportunidad de producción arquitectónica experimental con la finalidad de reflexionar sobre el espacio. Esto con una intervención temporal en la plaza privada del museo. Durante los dos meses que permanece esta intervención, se hace todo un programa con diferentes actividades relacionados al tema del pabellón.

## ESTANCIAS DE TRABAJO

En el anexo del museo, se desarrolla un espacio para que profesionales del arte se dediquen a desarrollar proyectos o investigaciones relacionadas con los intereses del museo. De esto se pretende diseñar actividades relacionadas con el tema para el público.

## CÁTEDRA GOERITZ

La cátedra extraordinaria Mathias Goeritz tiene como objetivo buscar la función actual del arte y la arquitectura.

La prioridad del museo con estos recursos es apoyar la investigación y la experimentación de la arquitectura y del arte desde un punto de vista teórico-crítico, pasando por lo plástico y culminando en el diseño de ejercicios para el público. Por esto podemos deducir que aunque el público es integrado, el punto medular es el descubrimiento y la exploración en el campo de las artes; un lugar donde los profesionales de este rubro pueden innovar, dialogar y generar conocimiento. Es importante mencionar que estos programas son parte del proyecto actual del museo, no del proyecto original planteado por Goeritz.



# INTERACCIÓN ESPACIO-ARTISTA-OBRA

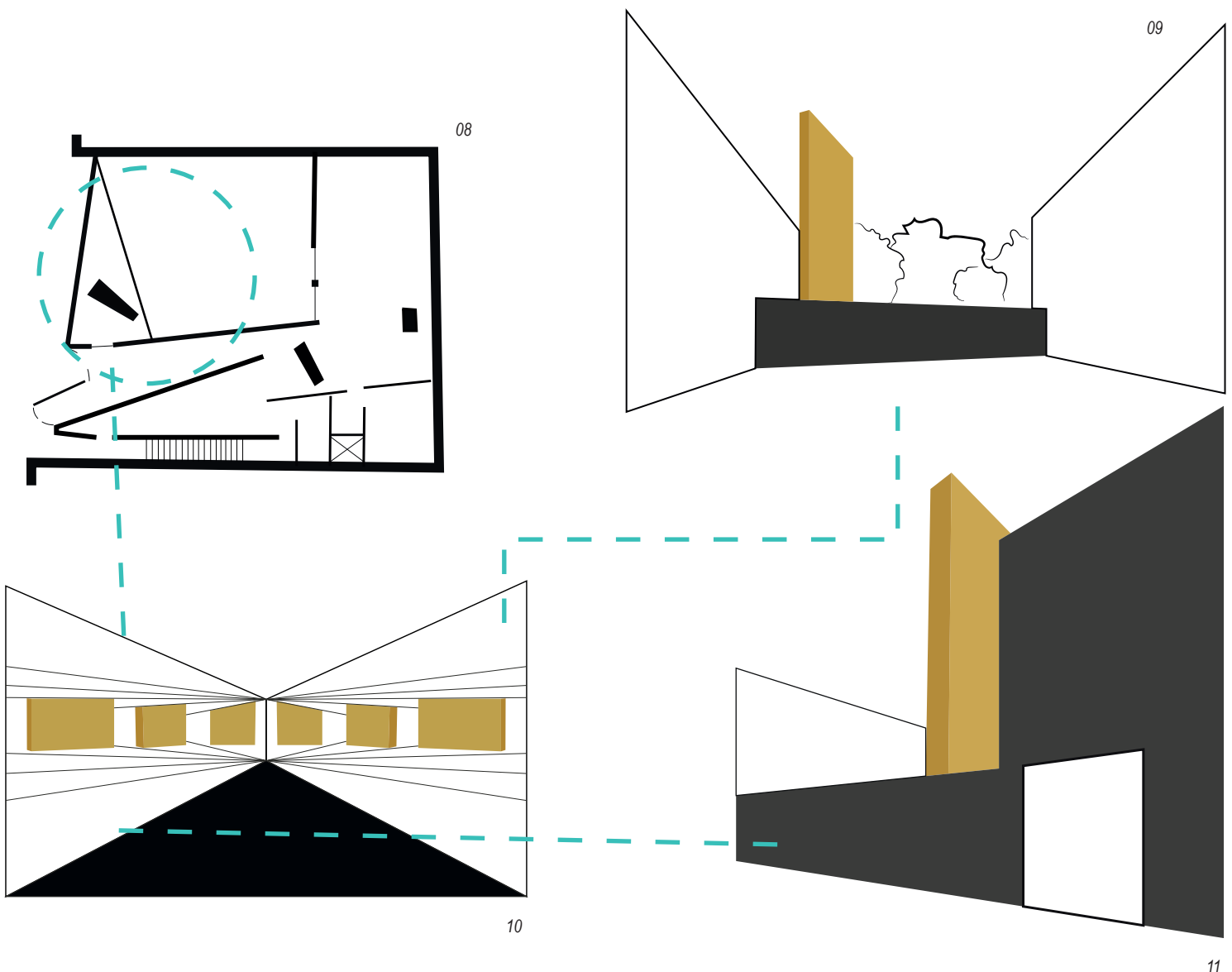
## DESPLAZA (MIENTO)

PABELLÓN

LUIS ALDRETE

2012

Sobre el mismo manifiesto en el que se edificó el museo, nace esta intervención. Aldrete juega con lo que espera el espectador al entrar a un espacio, y más aún cuando ya es un lugar conocido. Valiéndose de una fachada neutral, un muro en perspectiva triangular forrado de espejos en el interior y el protagonismo del poema plástico que Goeritz proporcionó al lugar, la intervención busca reflexionar sobre el “recorrido emocional” del museo.



Al “desplazar” el muro de la fachada al interior del patio del museo, la intervención del arquitecto tapatío logra confundir al espectador, ya que este, al ingresar al edificio concibe la idea de que el emblemático elemento de El Eco se encuentra dentro del museo. La confusión se logra al tener la misma vista de fachada, en el interior. El intersticio que se abre muestra desde el vano del acceso el poema plástico reproducido en los espejos adyacentes a los muros, recreando la sensación de un patio circular el cual está provisto de más de un muro amarillo causado por el reflejo.

# INTERACCIÓN ESPACIO-ARTISTA-OBRA

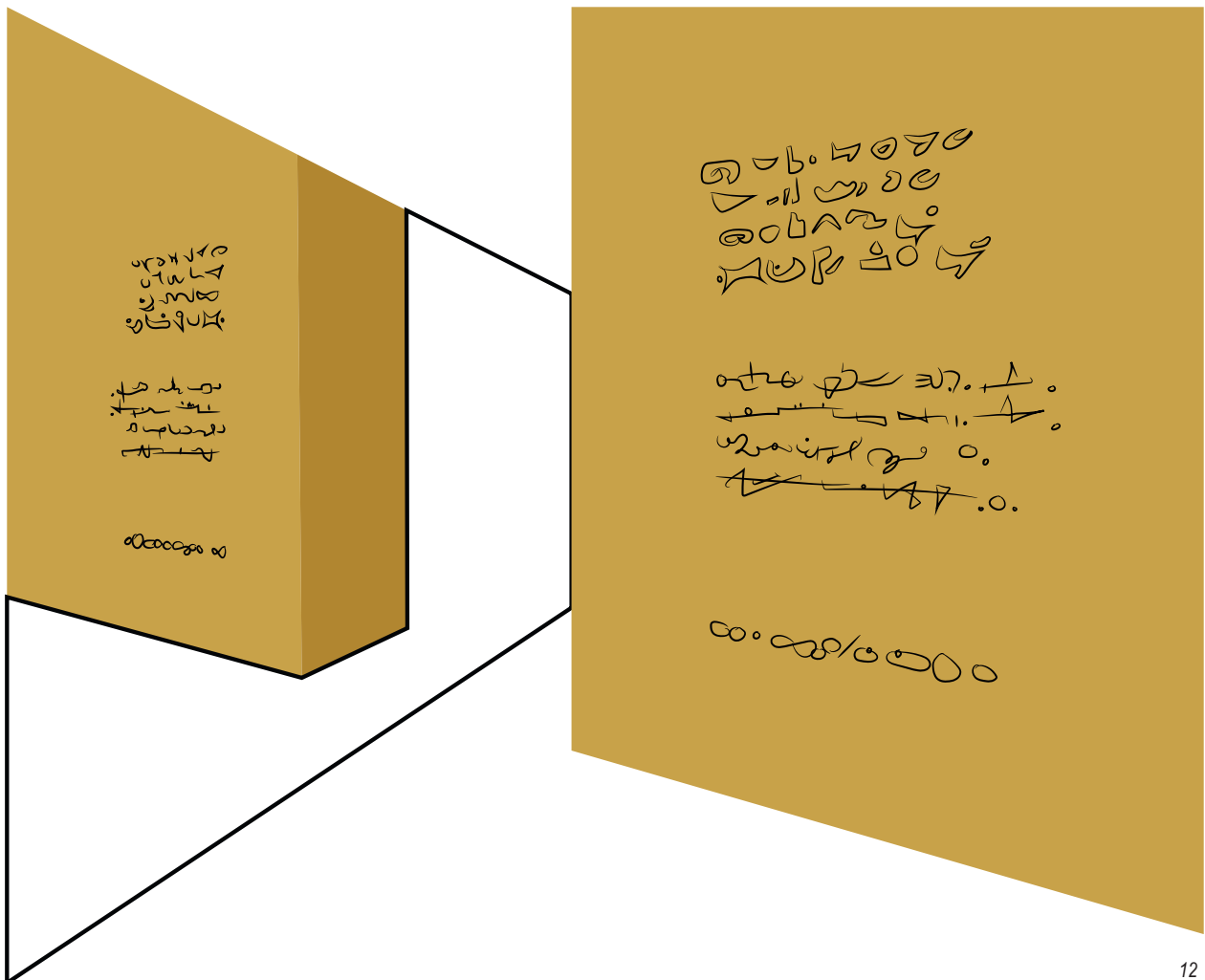
## DESPLAZA (MIENTO)

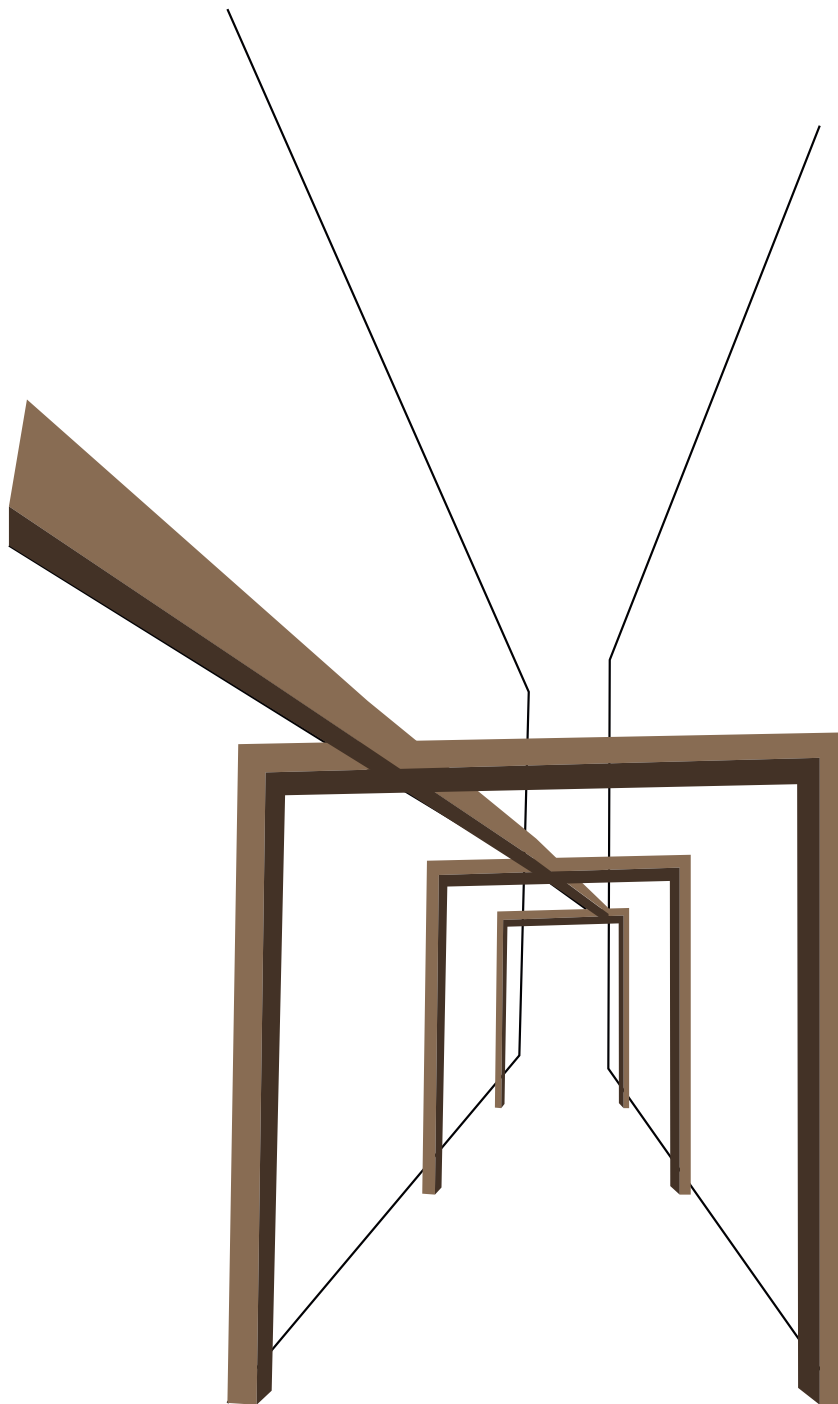
PABELLÓN

LUIS ALDRETE

2012

Como se puede ver en páginas anteriores el museo “El Eco” tiene varios programas, en los que desde diferentes actividades, se busca alentar el diálogo y experimentación en el mundo de la arquitectura y el arte. Como parte de su oferta, desde el año 2010 se lanza una convocatoria para que jóvenes arquitectos diseñen intervenciones temporales que dialoguen con la arquitectura del lugar. Ya que en este documento se busca evidenciar como el espacio expositivo es de suma importancia se eligió el Pabellón Desplaza (miento) diseñado por el arquitecto tapatío Luis Aldrete para analizar cómo el espacio es un elemento activo en la producción de obras que invitan a la reflexión.





13

Aunque algunas experimentaciones que se exhiben en el lugar no tienen su concepción en el mismo y pueden llegar a presentarse en otros sitios similares, resulta sorprendente cómo el espacio ayuda a que el público comprenda mejor la exposición. Tal es el caso del ejercicio escultórico “Autodestrucción 2” de Abraham CruzVillegas quien mediante objetos cotidianos en el ámbito de la construcción busca generar una reflexión sobre el espacio que se transforma en las periferias mediante la autoconstrucción: se derrumba y se vuelve a edificar como respuesta a necesidades sociales, económicas y afectivas.

Posteriores variaciones sobre la misma temática fueron presentadas en lugares como el Museo Amparo, sin embargo, la alteración a la arquitectura de “El Eco” hace que el museo adquiera el carácter de un taller de aprendizaje y el cual da pie a una edificación provisional y emergente, como lo son las construcciones en las afueras de la ciudad.

Este apartado pone sobre la mesa algunos ejemplos de los diferentes espacios expositivos consolidados que podemos encontrar en México. Por consolidados nos referimos aquellos museos que han sido diseñados y construidos para esa función: los cuales ya se erigen sobre una línea de investigación y un acervo propio. En los casos de estudio mostrados, podemos ver que estos espacios suelen ser utilizados para exponer la documentación de las nuevas propuestas de arte (viniles que explican la concepción del proyecto; croquis; maquetas de experimentación; fotos del montaje de la pieza o intervención, así como del usuario conviviendo con la obra, siendo participe de ella o bien, su reacción ante esta) o exponer un producto / pieza ya terminado como es el caso de las obras sembradas en la plaza de acceso del Museo Jumex o los pabellones anuales en el Museo del Eco.

En estos lugares se generan dinámicas educativas, reflexivas y de contemplación. Por todo lo anterior estos espacios no se vuelven obsoletos, sino que se adaptan a su tiempo por su labor de llevar propuestas contemporáneas al público. Así, se generan los dos grandes rublos estudiados en este escrito: los espacios expositivos consolidados; donde las variables se pueden tener controladas; donde el espacio expositivo es un soporte y actor pasivo en la interacción con el espectador – obra de arte y después, tendremos los espacios que estudiaremos a continuación: los espacios experimentales.

# CAPITULO 3:

## ESPACIOS EXPERIMENTALES

SIMBIOSIS DEL ESPACIO EXPOSITIVO  
CON LA OBRA DE ARTE

Este capítulo se centra en las intervenciones espaciales con el fin de señalar como el espacio expositivo no propiamente puede estar situado al interior de cuatro paredes, sino también fuera de estas, haciendo que el usuario tome un papel activo física y reflexivamente con las piezas presentadas en él.

## ORIGENES DE LA INSTALACIÓN

Como se planteó en el primer capítulo, el museo como institución comenzó a presentar problemas para cumplir sus funciones a causa de diferentes fenómenos, uno de ellos fue que los soportes del arte cada vez fueron más incompatibles con sus espacios. La instalación se comenzó a gestar desde el momento que se empiezan a cuestionar estos soportes clásicos y el arte plano y macizo. Otro factor de gran relevancia y tal como sostiene el doctor en arquitectura, Javier Maderuelo, en su libro “El espacio raptado”, el origen de la instalación se empieza a rastrear desde diferentes puntos del desarrollo de la escultura.



*Formas únicas de continuidad en el espacio.<sup>xv</sup>*

Cuando el futurismo entra a escena en 1916 se siembra la primera semilla: los exponentes manifiestan la inquietud por incorporar el espacio en las obras. El escultor y pintor Umberto Boccioni ofrece un nuevo concepto de escultura totalmente abierta en la que el aire puede pasar a través de ella, quebrantando así la escultura tradicional. Boccioni a su vez fue reconocido como un teórico sobresaliente; de acuerdo a los conceptos que desarrolló se puede advertir la relación entre los objetos y el ambiente que los rodea.

En 1917 Marcel Duchamp, representando al movimiento dadaísta busca un procedimiento provocador para lograr el objetivo de esta vanguardia: protestar contra el sistema vigente al cual quieren poner en crisis. De este modo se hace autor de los ready-mades, desplazando así el arte de su carácter representativo, posicionando a su vez objetos de uso cotidiano como nuevos materiales de experimentación. Estos antecedentes darían lugar al arte conceptual, lo que llevaría a una abertura total del espacio por medio de los *environments* y *happening*, manifestaciones que se consolidan simultáneamente.

El *environment* es una corriente que evoluciona dentro de la estética del *pop art* y cuyo término es utilizado para referirse a una configuración surrealista de un entorno. Esta apropiación del espacio impulsa a que el usuario, el cual se ve envuelto en un movimiento de participación, explore las posibilidades físicas del espacio y los objetos que sitúa ante él, incluso se explora el espacio de una forma perceptual, convirtiendo a los sentidos un material del ambiente creado. Allan Kaprow, uno de los iniciadores del *environment* y, por lo tanto, uno de los padres de la instalación, estableció en "*The Legacy of Jackson Pollock*" que el *art painting* nos había llevado al ensamblaje y con esto, a la experimentación tridimensional. Esto originó que Kaprow, junto con otros artistas como Robert Morris, Carl André y Claes Oldenburg experimentaran con el *environment* y el *happening*.





*Bedroom Ensemble I, autor Claes Oldenburg.<sup>xvi</sup>*

De manera paralela el *happening* también requiere de la apoderación de un espacio para lograr su cometido, sin embargo, esta representación emplea actitudes más formalistas para apelar la participación del espectador, y en el que la realidad es manifestada en un evento. A través de ellos, surgirán los *performances*, algunos de estos consisten en el acto de realizar la obra. Se obtiene un fenómeno en que los objetos que instalados comienzan a ocupar el espacio, cargándose de contenido conforme se realiza el acto.

A finales de los años sesenta tiene lugar otro fenómeno que es importante mencionar, el cual liga de forma análoga al arquitecto con el artista. El arte como idea es un pensamiento que se empieza a extender en el mundo intelectual del arte, como consecuencia del abandono de la materialización de piezas, surge una nueva clasificación denominada *Project Art*, siendo a primera instancia una modalidad del arte conceptual, no obstante, presentaría con el tiempo un desarrollo que la llevaría a un resultado físico.

La variante del *Project Art* pretende legitimar como obra de arte los escritos, bocetos, fotografías y muestras de materiales de obras. De esta forma a principios de la década de los setentas comienzan a realizarse proyectos de instalación; el trabajo de los artistas que llevan a cabo esta modalidad se aproxima al trabajo del arquitecto, quien por medio de planos y croquis da las instrucciones para construir un proyecto arquitectónico.

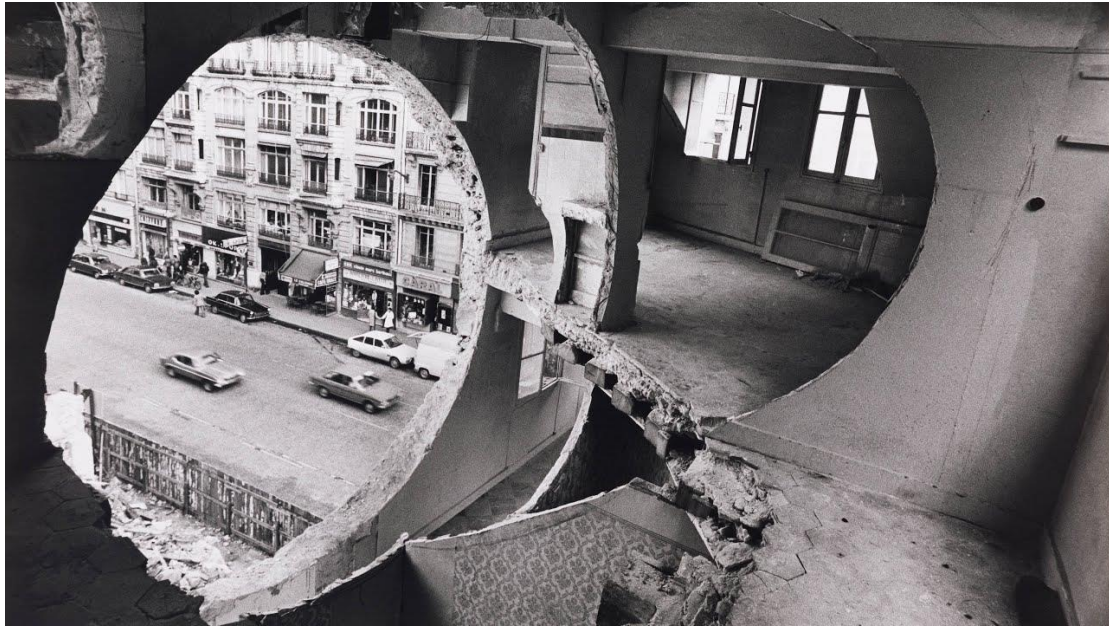
## EL ESPACIO PÚBLICO COMO SOPORTE

Por otro lado, en la década de los sesentas el síntoma de que la crítica hacia las instituciones adquiriría más fuerza y de que el arte se estaba politizando fue la invasión de los espacios públicos como espacio de exposición; un salto del espacio institucional al alternativo, acción con la que autores intentaban alejar sus obras del sistema comercial del arte y así atraer al público por diversas razones de carácter social y cultural.

Ante la necesidad de nuevas locaciones para las obras de arte se aprecia la invasión del espacio teatral con los *happenings* y los *performances*. El paso de espacios institucionales a alternativos.

Como los edificios, los espacios públicos de la ciudad son parte del vocabulario estético arquitectónico como reflejo de la ideología dominante de la sociedad que la habita, pero se puede experimentar, cuestionar y reflexionar sobre los límites de este lenguaje, muchas veces llevándolos a los absurdos, como en su momento se llevó a cabo con los *ready-mades* o como actualmente lo hacen las intervenciones e instalaciones de entidades como lo es la obra del colectivo regiomontano Tercerunquinto, el cual se estudió brevemente en la segunda parte de este trabajo.

Así mismo al tratar a la ciudad como una estructura codificada que refleja significados sociales e históricos, tanto el artista como el arquitecto han pretendido que su obra tenga como marco el espacio público. Sin embargo, esto no sólo sucede con este tipo de espacios: al trabajar con la propia ciudad los artistas han encontrado en los edificios un nuevo material escultórico. Proyectos como los de Gordon Matta Clark que, en un intento por desaparecer el límite del espacio público con el privado, aunque fuera sólo figurativamente, usa edificios abandonados en los cuales altera elementos de la fachada o entresijos para desaparecer estas fronteras o el trabajo de Héctor Zamora, quien explora mediante estrategias constructivas y espaciales distintos temas de reflexión utilizando edificios como soporte.



*Conical Intersect, Gordon Matta Clark. xvii*

A mitad de esta década se da un enfrentamiento inminente y desintencionado entre un público que nunca se había encontrado con una manifestación de arte moderno y unos artistas que jamás habían pensado en un público ciudadano. Siendo de gran importancia encontrar la manera de articular proyectos urbanos, para que mediante la obra pública el ciudadano pueda llegar a entender el arte contemporáneo. De esta forma surge una nueva idea: la obra individual no se debe colocar en un lugar siendo esta un elemento totalmente ajeno y autónomo, sino colocarla y concebirla teniendo una cuenta el lugar, esta preselección será parte de la pieza.

Con esta idea, en los setentas se identifica una nueva categoría de arte en donde blanco es aquel grupo de ciudadanos que no son expertos en arte contemporáneo y cuya ubicación es el espacio público abierto. Esta reciente clasificación refuerza, junto con el *Project Art* la idea de que la colaboración entre escultores y arquitectos si puede ser posible, siendo Siah Armanaji, escultor, arquitecto y pintor iraní, uno de los mayores ejemplos de esta asociación y uno sus mayores exponentes al consagrar su trabajo la intención de producir un arte innovador el cual fuera independiente de los géneros de representación y cuyo objetivo es el espacio público.

## INSTALACIÓN

El arte contemporáneo ha puesto en tela de juicio los medios de materialización, modificándolos y encontrando en la experimentación del uso del lenguaje arquitectónico una nueva forma de representación llevándonos así a la instalación.

Tal como sostiene la historiadora de arte londinense Claire Bishop en su libro *Installation Art: A Critical History*, “Instalación es un término que se refiere a un tipo de arte en la cual el espectador puede entrar físicamente, y en que es muchas veces descrita como *teatral, inmersiva o experimental*”. Sin embargo, podemos encontrarnos con otro término que puede causar confusión el cual es “instalación de arte”. No obstante, la clave para diferenciar una de otra es el nivel de importancia que le da cada una a los elementos con los que trabaja, aunque a simple vista sean los mismos. Por un lado, en la instalación el espacio y el conjunto de elementos colocados en ella son considerados en su totalidad como una sola identidad. Crea una situación dentro de la cual el espectador entra y en donde su presencia y experiencia de este es la principal característica, por lo que sólo si se cumple, se completa la obra. En cuanto a la instalación de arte, esta es sólo secundaria a las piezas que contiene sin llegar a presentar una simbiosis con la obra.

Otros autores como Concha Jerez, pionera en el arte conceptual, argumenta que “una instalación es una obra única que se genera a partir de un concepto y/o narrativa visual creada por el artista en un espacio concreto. En él se establece una interacción completa entre los elementos inducidos y el espacio considerado como obra total”.

Las instalaciones, no solo encuentran en elementos arquitectónicos y el espacio material de producción, sino que también tienen semejanzas con un proyecto arquitectónico ya que se requiere un proyecto de instalación. Ambos casos se someten las condiciones legales, estructurales, elección de materiales, tipos de construcción, plazos de ejecución, presupuestos, etc.

Tal es el caso de los proyectos de Christo; instalaciones como *Running Fence* (California, USA) que consistía en una gran valla de tela que atravesaba ranchos y carreteras antes de verse inmersa en el océano, dándole un significado diferente al que se ha dado como elemento delimitador de un espacio, convirtiéndolo en un elemento de unión o *Umbrellas* (California, USA / Ibaraki, Japón) el cual unió a dos países al instalar paraguas azules y amarillos con dimensiones de 6 metros de alto y 8.66 metros de diámetro en las dos regiones al mismo tiempo; estos ejemplos al ser de una escala monumental y que consistía en la ocupación de territorios los cuales están en poder del gobierno o por entidades privadas, se tuvo que presentar ante las autoridades documentos precisando los detalles técnicos de construcción y permisos legales para adquirir un documento aprobatorio para concretar sus ideas.



*Umbrellas, Christo Vladimirov Javacheff.<sup>xviii</sup>*

# TERCERUNQUINTO

ESCULTURA URBANA



xix

Este colectivo se eligió ya que, mediante sus intervenciones, se reflexiona sobre la construcción y negociación del espacio, cuestiona el significado de los elementos arquitectónicos entendido como un lenguaje, y lleva su límite el significado del espacio público y el privado, esto trabajando sobre un discurso de arte contemporáneo. Aquí ocurre cierta simbiosis entre el espacio expositivo y la obra, sin tener en cuenta el espacio fuera de esto, pero al situarse en un lugar abierto, invita el público a acercarse, cosa que, por ejemplo, El Eco, con su patio privado, no hace. Intervenciones de este tipo toman en cuenta al espectador dentro de la experiencia siendo él la clave de la obra.



# COLECTIVO



*Gabriel Cazares y Rolando Flores, integrantes del Colectivo Tercerunquinto.<sup>xx</sup>*

Desde 1998, el colectivo Tercerunquinto originario de Monterrey y conformado por Gabriel Cazares, Rolando Flores y Julio Castro (participó hasta el año 2014), ha experimentado a partir de intervenciones y obras realizadas en sitios específicos, temas inherentes a la arquitectura desde un punto de vista crítico cuestionando las normas que rigen los espacios. Su trabajo toma al espacio urbano como un laboratorio experimental y de cuestionamientos entorno a temáticas como el uso y apropiación del espacio público, la tensión que surge al transgredir los espacios públicos y privados, así como la confrontación entre ellos; la negociación entre diferentes instituciones y agentes evidenciados en el contexto espacial en las que el colectivo muchas veces asume la posición activa y mediadora; el papel simbólico y social de la arquitectura; la relación centro-periferia en la metrópoli regiomontana

A lo largo de poco más de dos décadas, estos artistas egresados de la Facultad de Artes Visuales de la Universidad de Nuevo León han puesto sobre la mesa experimentaciones en las cuales se entiende la arquitectura como un lenguaje, el cual, mediante su desmantelación puede provocar reflexiones, además de ahondar en las posibilidades del arte contemporáneo como intervención espacial.

Así, acciones experimentales a simple vista tan sencillas presentan un gran contenido; el trabar una puerta se vuelve una intervención específica tanto de emplazamiento como de situación poniendo en juego la accesibilidad del espacio y expresando con esto la relación entre el propietario y los inquilinos desalojados (Trabas para puerta, 1998); la demolición de un muro adquiere otro papel al realizarse en una institución gubernamental (Integración del Consulado General de México en Miami, 2001) creando comunicación entre dos áreas distintas lo cual conlleva cierta negociación de ambas partes, incluso en estas estrategias el colectivo ha participado como mediador entre dos agentes distintos (Vecindad, 2007); la extensión de elementos de carácter privado en espacios públicos como el muro de colindancia de una galería en una banqueta (La Bf15 + Pared, 1999) o a la inversa, una jardinera invadiendo en un cajón de estacionamiento (Ampliación de un área verde) adquiere un discurso fenomenológico interpretadas como lo que el sociólogo Harold Garfinkel sostiene como “procedimientos de ruptura”.



*Trabas para puerta. <sup>xxi</sup>*



*Integración del Consulado General de México en Miami. <sup>xxii</sup>*



*La Bf15 + Pared. <sup>xxiii</sup>*

# ESCULTURA PÚBLICA

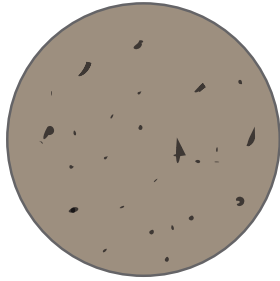


*Intervención "Escultura Pública", Monterrey. <sup>xxiv</sup>*

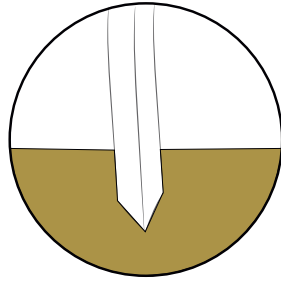
"Escultura Pública" es una pieza creada por el colectivo regiomontano Tercerunquinto en la periferia urbana de Monterrey en el 2003. La intervención consistía en una placa de concreto de 50 m<sup>2</sup> la cuál, al término de su instalación podía ser utilizada libremente por los habitantes de la zona. Sin embargo, dicho territorio era propiedad federal, por lo que la población que decidía establecer su residencia en el lugar se enfrentaba contantemente a desalojos por parte de las autoridades. El planteamiento del colectivo era ver una escultura como una relación de la periferia con el centro y ver a la escultura generando su propia actividad (el colectivo da a los usuarios un estado activo en la obra, y que estos tengan el poder de decidir sobre su entorno) se percibe el contexto como un elemento importante para poder situar la obra, de esa forma este absorbe la pieza y la va modificando.

# ESTRATEGIA ESTÉTICA

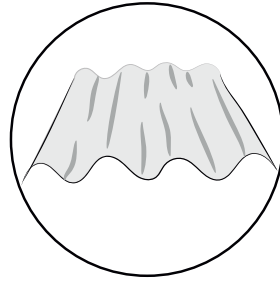
VIVIENDAS SIN PISO FIRME  
(TIERRA)



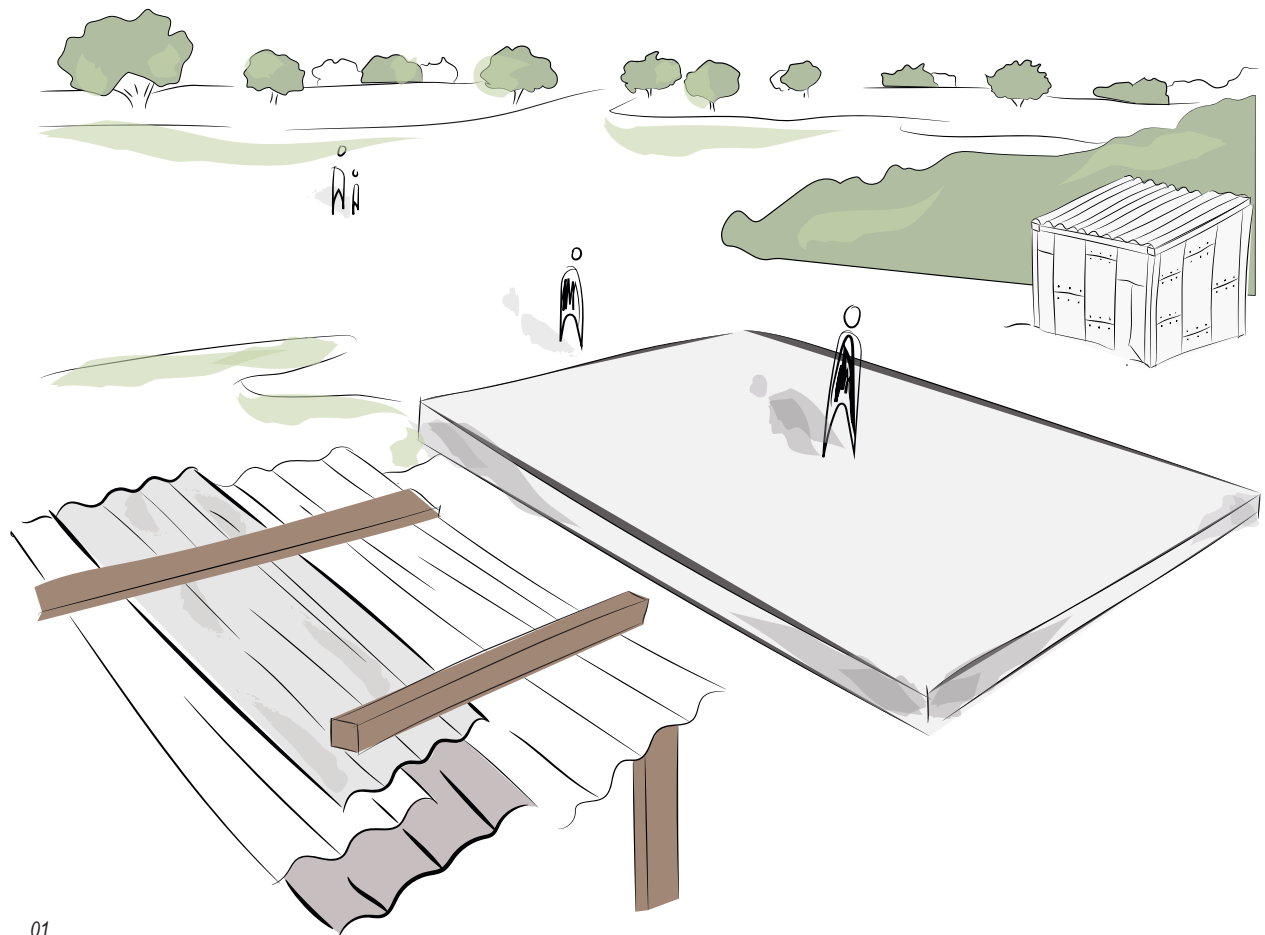
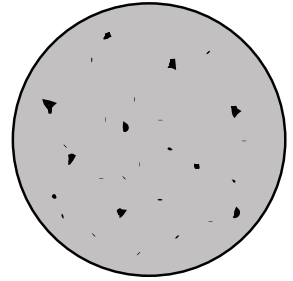
CONSTRUCCIONES DE FÁCIL  
DESMANTELAÇÃO  
(AUTOCONSTRUCCIÓN)



MATERIALES SIN NECESIDAD  
DE MANO ESPECIALIZADA



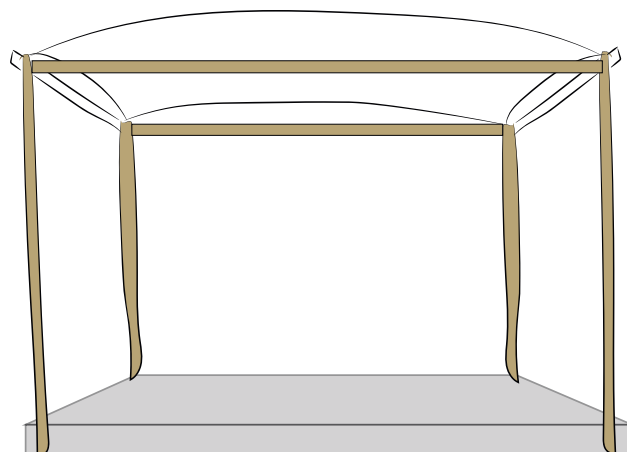
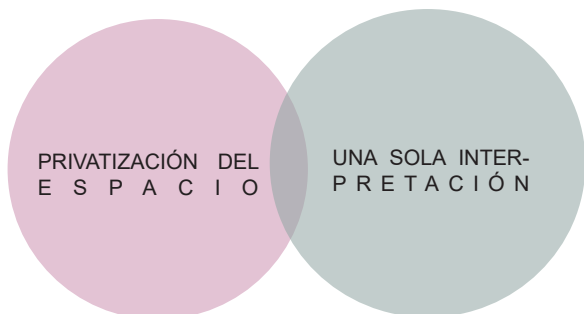
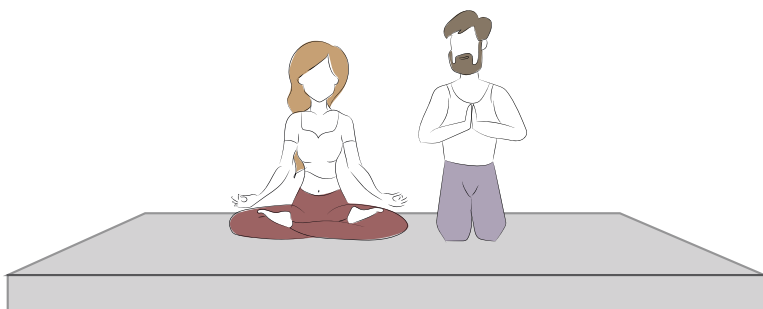
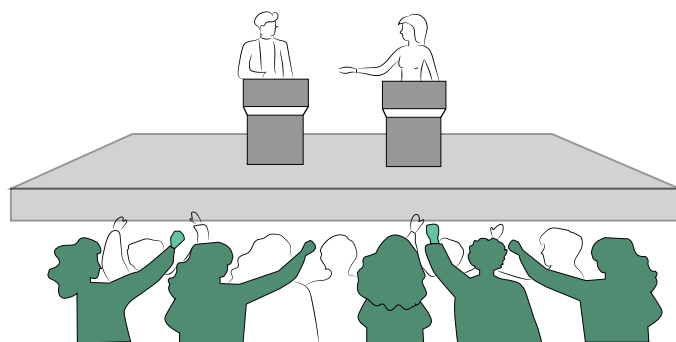
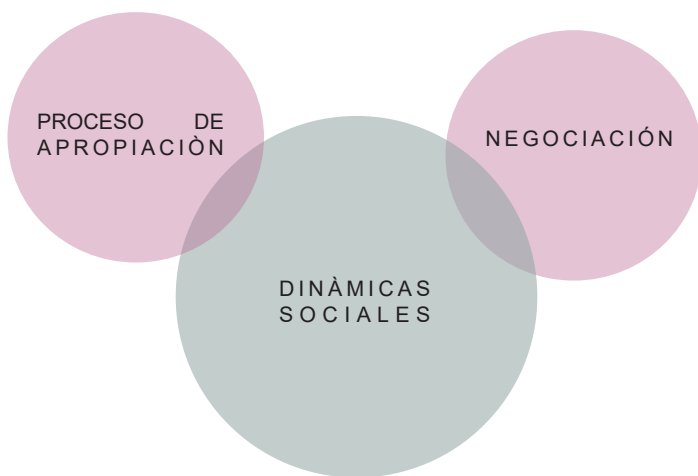
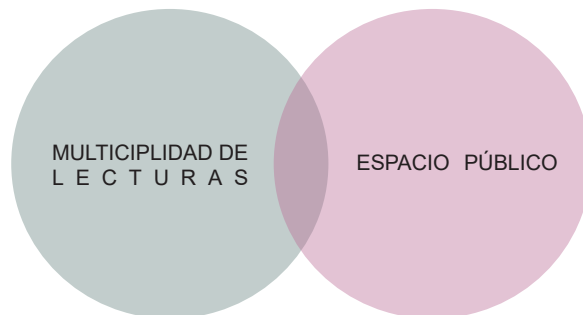
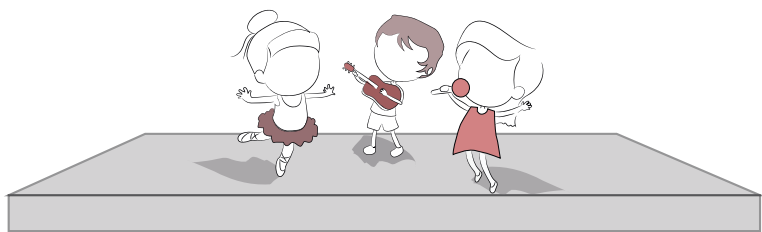
PLANCHA DE CONCRETO  
(MATERIAL FIRME)



01

Una de las estrategias abordadas por el colectivo en “Escultura Pública” es la estrategia estética del material a ocupar. La comunidad al estar habitando un terreno federal elige para construir sus hogares aquellos materiales que suelen ser fácilmente desmontables, esto por el continuo desalojo que sufren, lo que vuelve clave fundamental la elección del concreto como material para realizar la escultura. De esta manera se genera un enfrentamiento visual; por un lado, componentes de fácil desmantelamiento sobre una base insegura al no haber piso firme, y por otro, un material duradero que evoca a un espacio consolidado. Esto da lugar a un antagonismo estético entre el contexto y la obra.

# ESTRATEGIA DE APROPIACIÓN



Esta obra explora diversos fenómenos; el uso de la placa estimula las dinámicas sociales de un sitio en específico, develando así la necesidad de un espacio público dentro de este contexto, si este objeto se hubiese situado en una zona más urbanizada seguramente se hubiera convertido rápidamente en un no-espacio. La escultura se carga de contenido al dar lugar a eventos de carácter político, lúdico y religioso, descomponiendo a su vez la idea de escultura tradicional, deshaciéndose del pedestal al colocar el objeto de tal forma que la población pueda acceder e interactuar con él, convirtiéndola así en una escultura social al hacer que la población se vuelva la pieza clave para concluir el proyecto. Esto a su vez evidencia que el espacio social se negocia entre los diferentes agentes de la comunidad.

También se muestra mediante este objeto estetizado la relación de la periferia con el centro mediante el lenguaje urbano-arquitectónico de las ciudades; una plaza, un monumento, una escultura son ubicadas al centro de la zona urbanizada junto con edificios de carácter político e histórico, sin embargo, que la población construya mediante un objeto un espacio público, demuestra que el “centro” es perceptual y va a ser regido por las dinámicas sociales de un sitio, no por la ubicación que ocupa en el territorio. Como cualquier otro espacio público, este tiene como característica inherente una multiplicidad de lecturas, producto de las diferentes actividades y vínculos que se suscitan en el lugar, no obstante, esto desaparece cuando el lugar se privatiza ya que las funciones que se le otorgan se reducen, dándole una sola interpretación. Esto fue lo que ocurrió con el proyecto tres años después de su construcción, asimismo esto reflexiona sobre el límite que decide el usuario en cuanto a la apropiación de la plancha, sin olvidar el discurso que se establece sobre el arte contemporáneo.

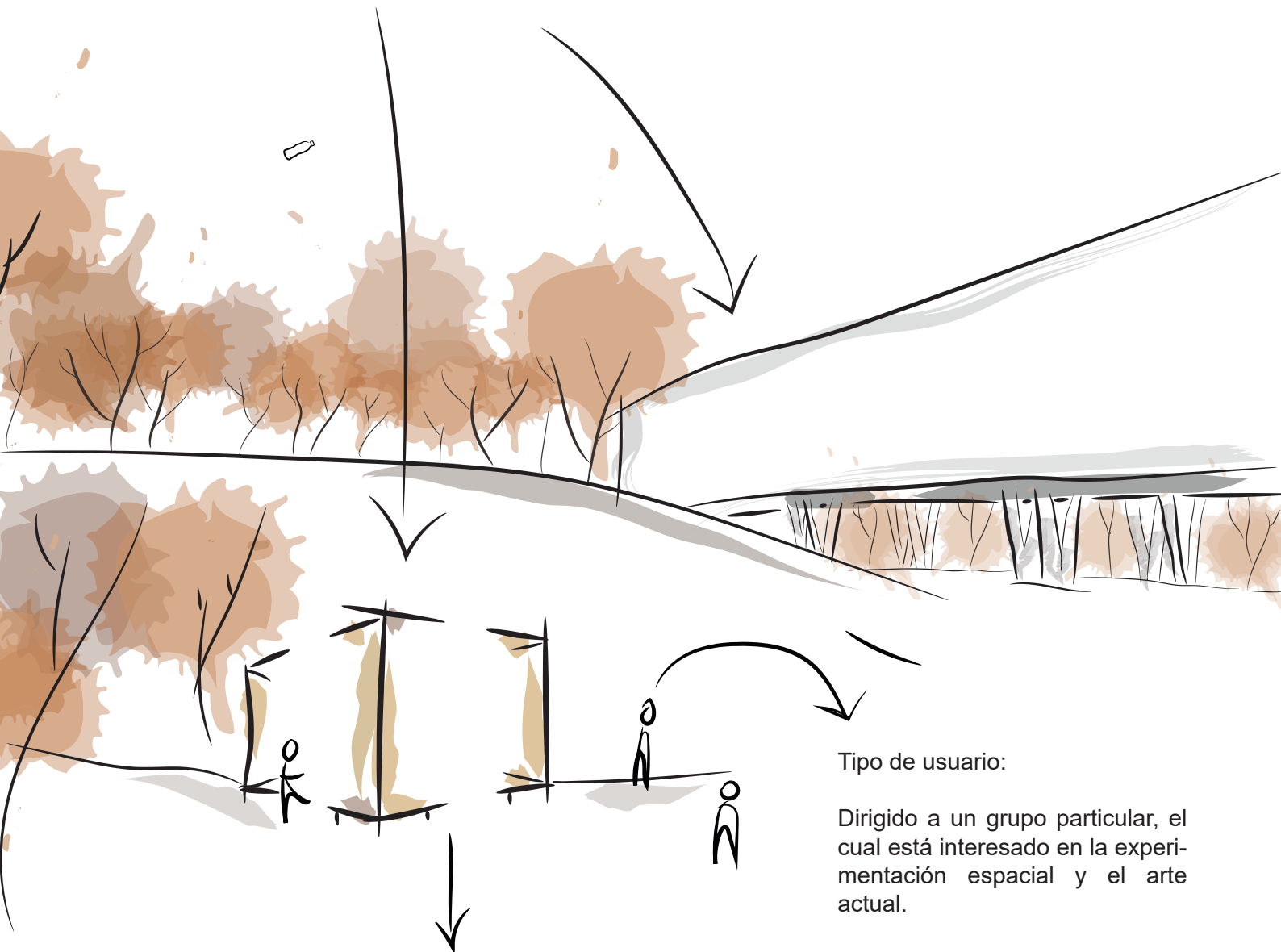
Aunque a lo largo de este documento nos centramos en casos de estudio nacionales, considero que el siguiente caso, aunque fuera del país, ilustra de forma adecuada como el espacio expositivo se separa de la contención del espacio institucional y a la vez juega con la percepción misma del espacio, abriendo un mundo de posibilidades desde la idea de una escultura y en un entorno de emplazamiento similar al que podríamos encontrar en nuestro país.

# ZONA VIRTUAL

Ubicación: Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Carraffa. Córdoba, Argentina. Complejo cultural dedicado a vincular las distintas facetas y experimentaciones de arte contemporáneo.

## Tipo de espacio:

Privado, exterior. Se activa un espacio exterior dentro del nodo cultural el cual busca que se viva e interactúe con el arte.



## Tipo de usuario:

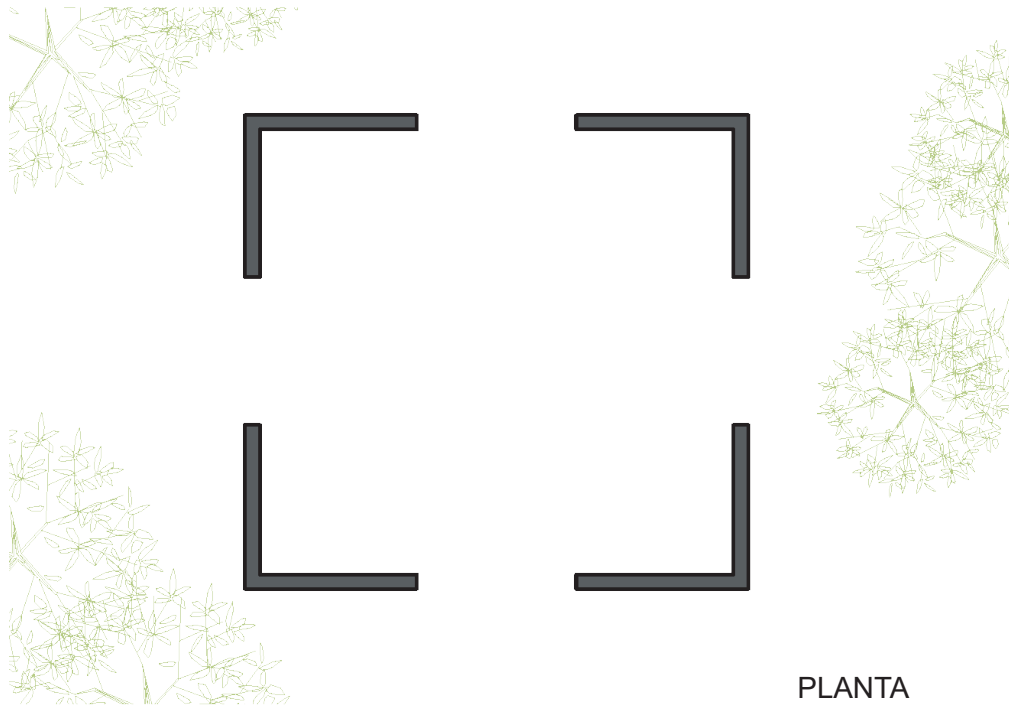
Dirigido a un grupo particular, el cual está interesado en la experimentación espacial y el arte actual.

## Tipo de intervención:

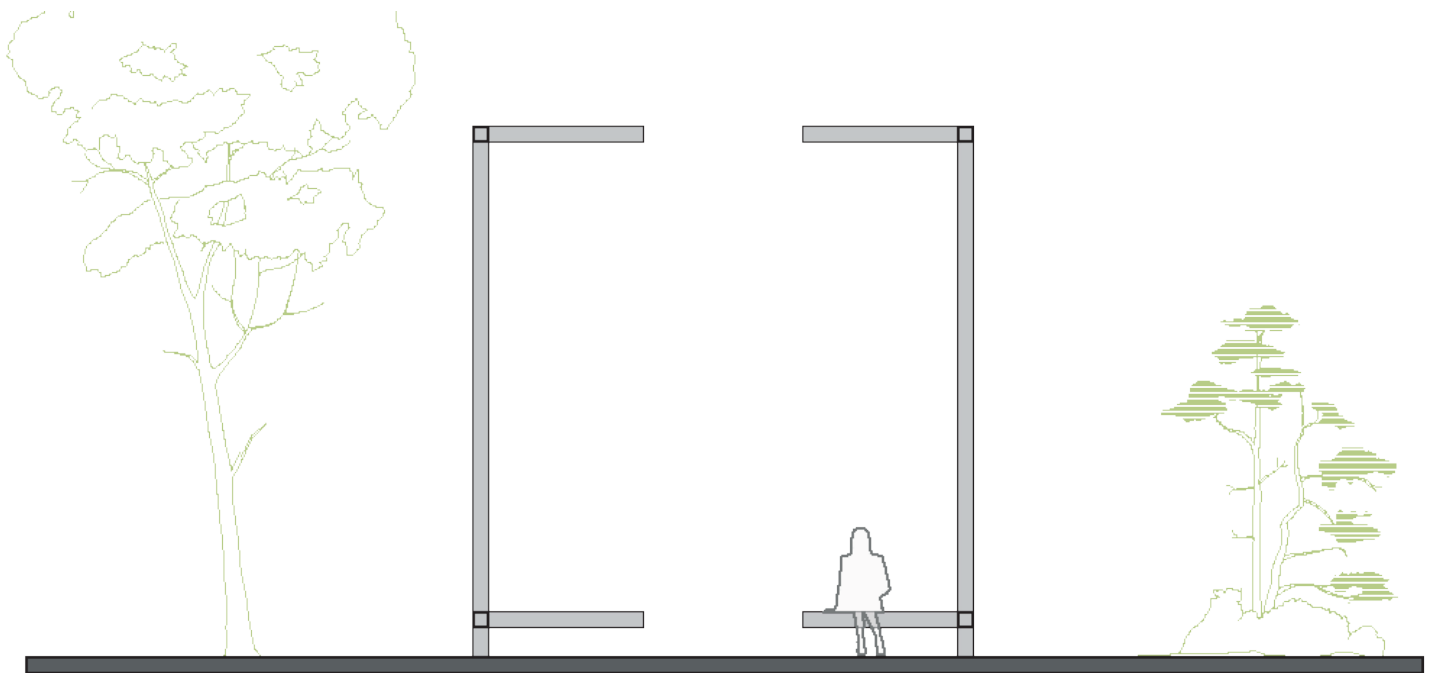
Instalación escultórica, intervención permanente. La escultura invita a al público que recorre el sitio a involucrarse con la pieza y experimentar el paisaje y el espacio de otra forma, activando a su vez, con los elementos de instalación, la reflexión.



# FICHA ARQUITECTÓNICA



PLANTA



ALZADO

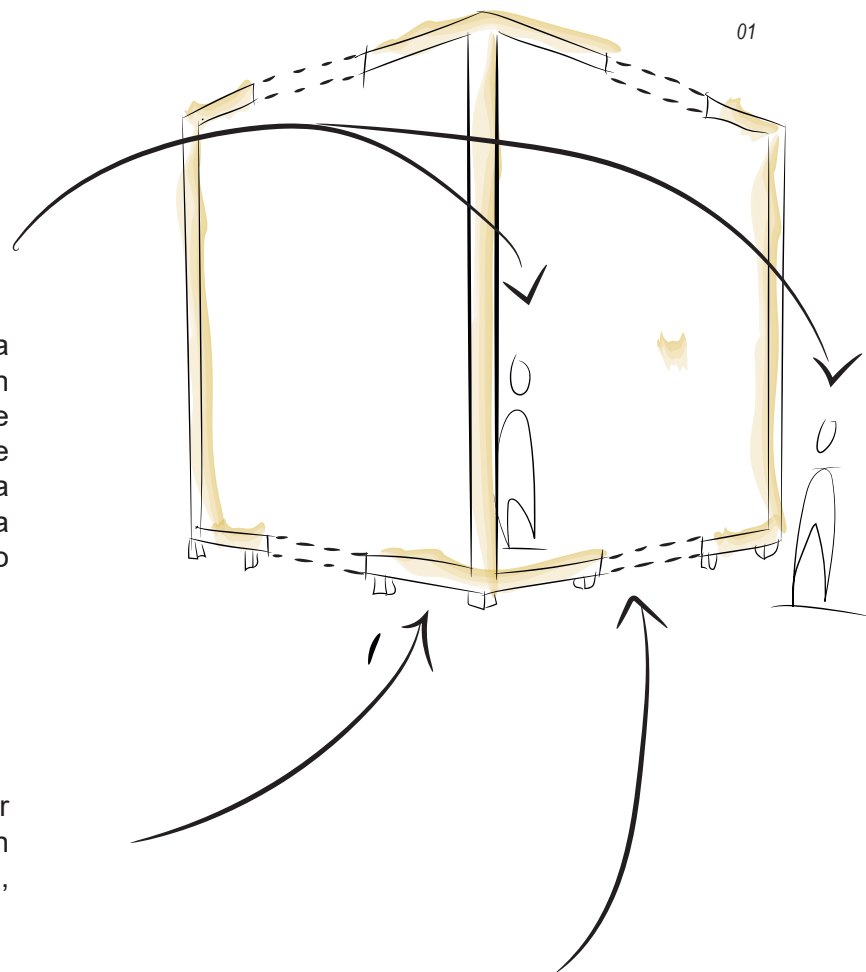
# ANÁLISIS

## ¿ADENTRO O AFUERA?

Esta intervención escultórica explora la posibilidad perceptual del adentro aún estando en el afuera. Sin embargo, aunque se encuentra en el exterior, está dentro de un espacio privado. Esto implica que la instalación se desarrolla de una forma diferente a que si estuviera en un espacio totalmente público.

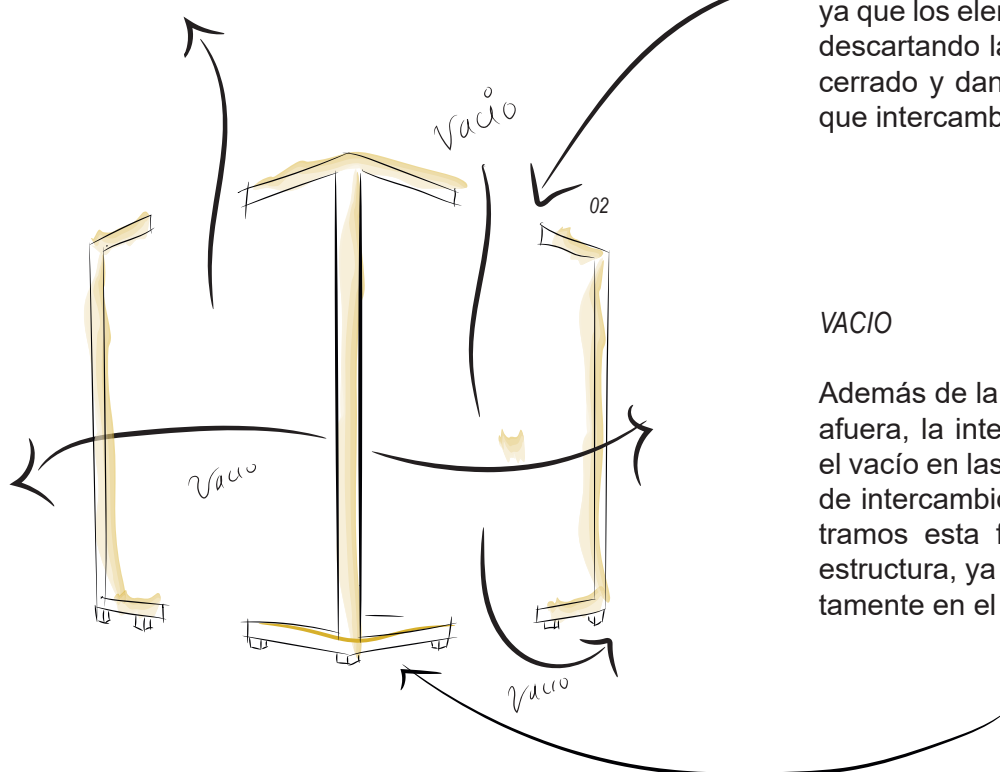
## LIMITES

La intervención está conformada por elementos que en apariencia contienen un espacio controlado en forma de un cubo, delimitando un espacio en el exterior.



## ELEMENTOS DISCONTINUOS

Decimos que contienen un espacio en apariencia ya que los elementos que lo moldean no se unen, descartando la primera sensación de un sistema cerrado y dando así, lugar a un sistema abierto que intercambia materia con su entorno.



## VACIO

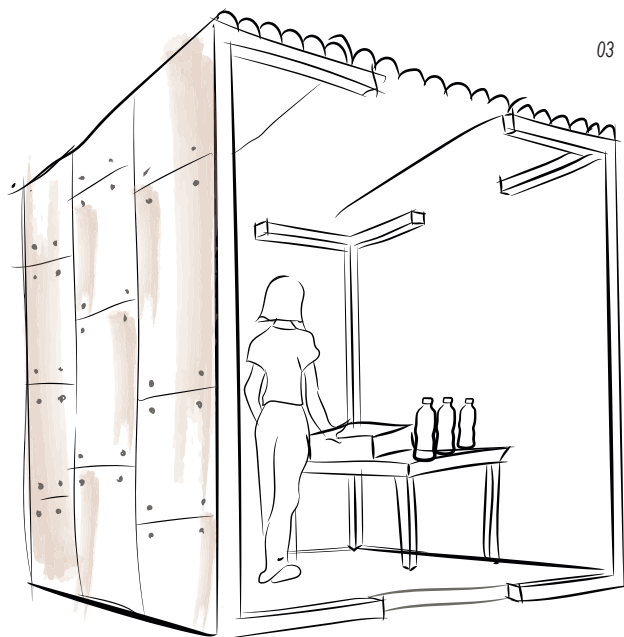
Además de la condición espacial del adentro y el afuera, la intervención aborda la reflexión sobre el vacío en las esculturas, el cual sirve de enlace, de intercambio con su "exterior". Incluso, encontramos esta fluencia, a través y debajo de la estructura, ya que no se encuentra posada directamente en el suelo.

# INFLUENCIA DEL ENTORNO

En este apartado se podrá ver que el entorno en el que se emplace la intervención juega un papel muy importante en las dinámicas que puede activar, así como las diferentes lecturas temporales que se le darán.

## PERIFERIA

En el supuesto que la intervención se encontrara en el mismo entorno que “Escultura Pública” de Tercerunquinto, seguramente la estructura hubiese resultado apropiada por los habitantes de la zona adaptándola a alguna actividad benéfica para el área, o bien, siendo privatizada como más tarde terminaría la pieza del colectivo regiomontano.



03

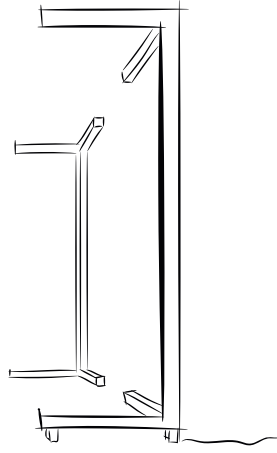
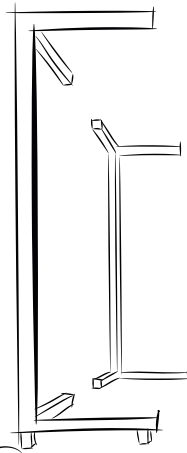
04



## ESPACIO PÚBLICO

Por otro lado, si la intervención se colocara en un lugar como la Alameda Central, seguramente nadie se apropiaría del espacio de una forma temporal por la importancia que a nivel social que tiene, sin embargo, probablemente el espacio sería lugar apropiado por los indigentes como resguardo durante la noche. Podría incluso, ser grafitado por los jóvenes o en alguna manifestación, las cuales recurrentemente tienen lugar en este espacio.

# INFLUENCIA DEL ENTORNO



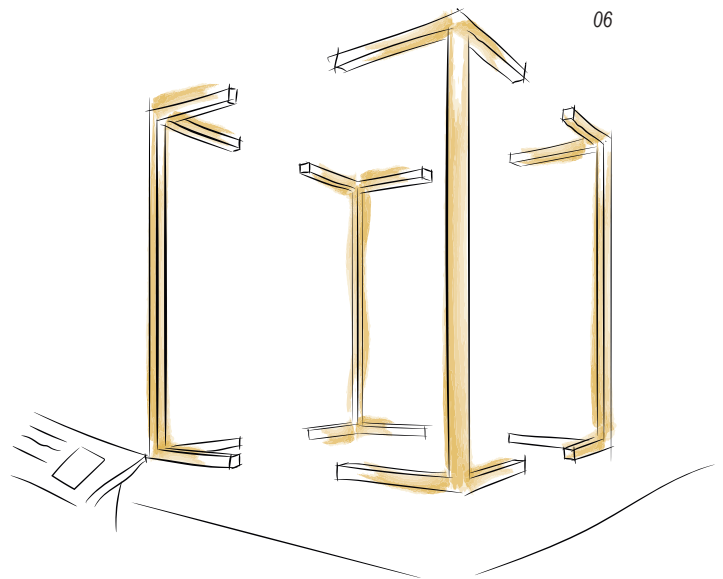
05

## ESPACIO EXTERIOR PRIVADO

La intervención al ser colocada en un espacio exterior "público" pero dentro de un entorno controlado y dedicado a experimentaciones artísticas y espaciales, hace que esté dirigido en su mayoría a cierta tipología de usuarios, quienes por sus intereses, son las lecturas artísticas las que más se desarrollan. Sin embargo, no quedan descartados otro tipo de lecturas, aunque esto siempre dependerá del usuario que interactúe con la obra.

## ESPACIO PRIVADO INTERIOR (MUSEO)

En cambio, al situar la misma intervención dentro de un museo, el usuario podría ver el objeto, leer en la cédula el objetivo con el que fue hecho y la reflexión que pretende desarrollar, sin embargo, estaría limitado por el espacio de acercamiento que se debe dejar en las exhibiciones ocasionando que no se pueda interactuar con él y su lectura se reduzca a la teoría que se planea en la cédula.



06

# PERCEPCIÓN DEL PÚBLICO

Dentro del entorno en el que se desenvuelve la intervención puede tener distintas lecturas, esto dependerá de los usuarios. A continuación, se presentan distintas maneras en las que el público podría ver el objeto.

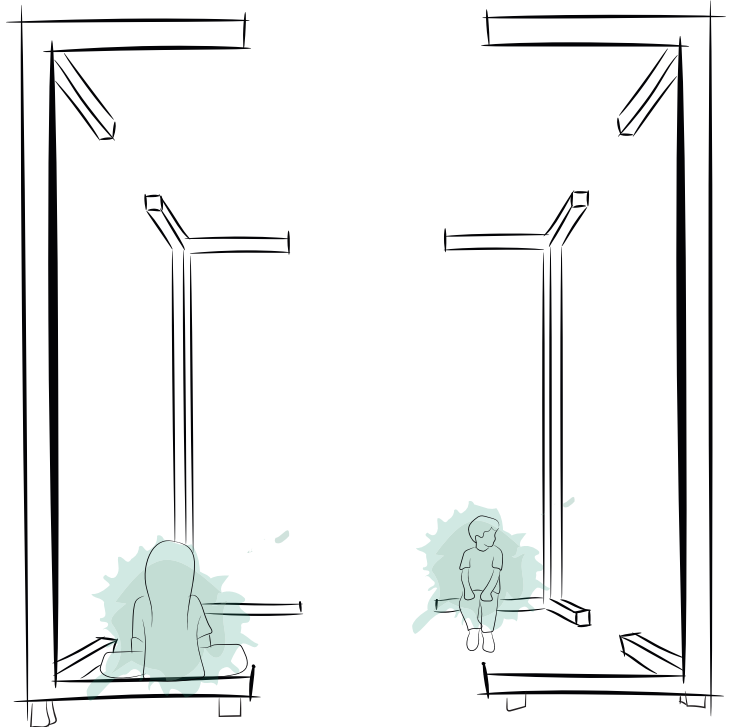
## REFLEXIÓN

Al encontrarte con la pieza, te invita hacerte preguntas como ¿se puede encerrar un espacio exterior sin realmente hacerlo?, ¿estoy adentro o afuera?, este tipo de preguntas podrían potencializarse si el usuario en cuestión es un arquitecto o un artista. A su vez, mientras estas preguntas fluyen, la estructura puede proporcionar un lugar en el cual descansar.

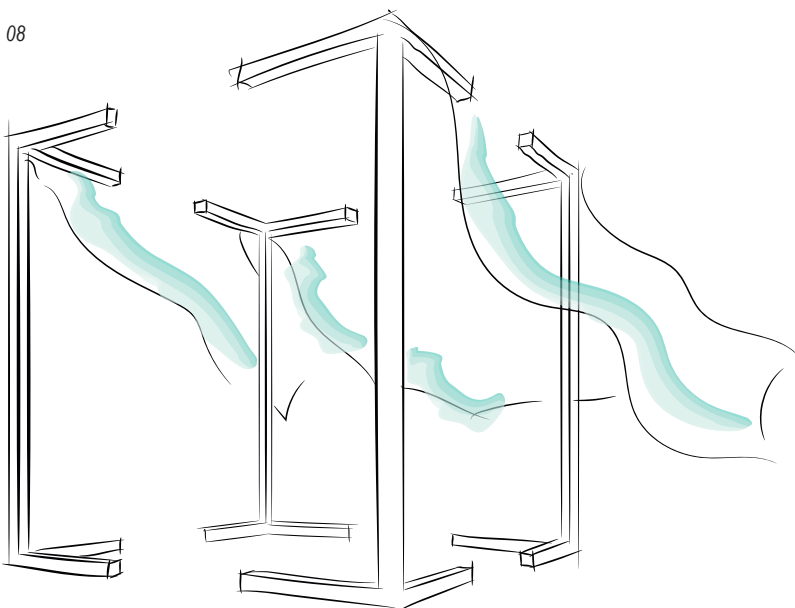
## LÚDICO

De igual forma, si un niño o un grupo de niños se encontrara con la obra, al estar elevada, probablemente sería un objeto ideal para treparse, para correr entre sus elementos e imaginar distintos escenarios.

07



08



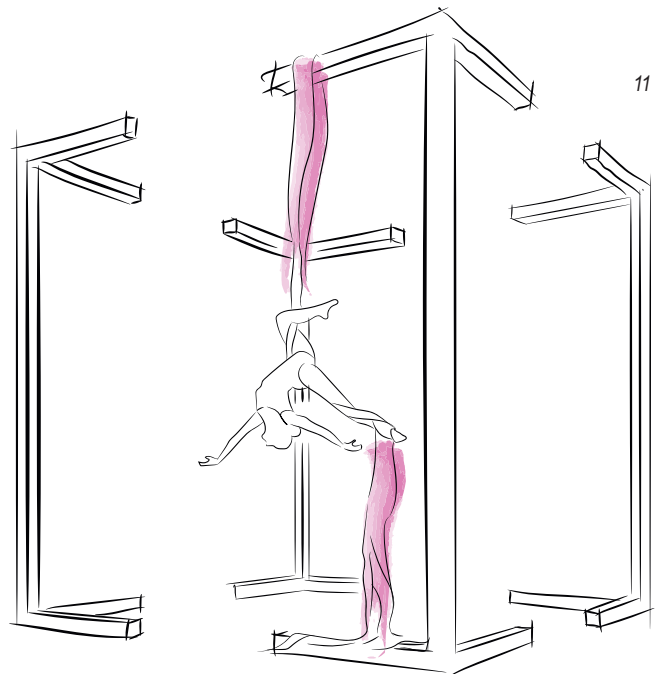
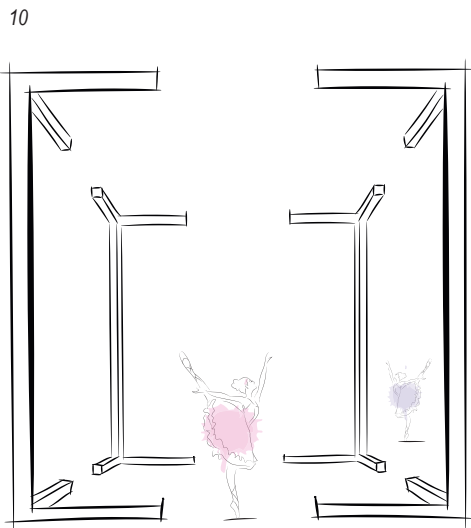
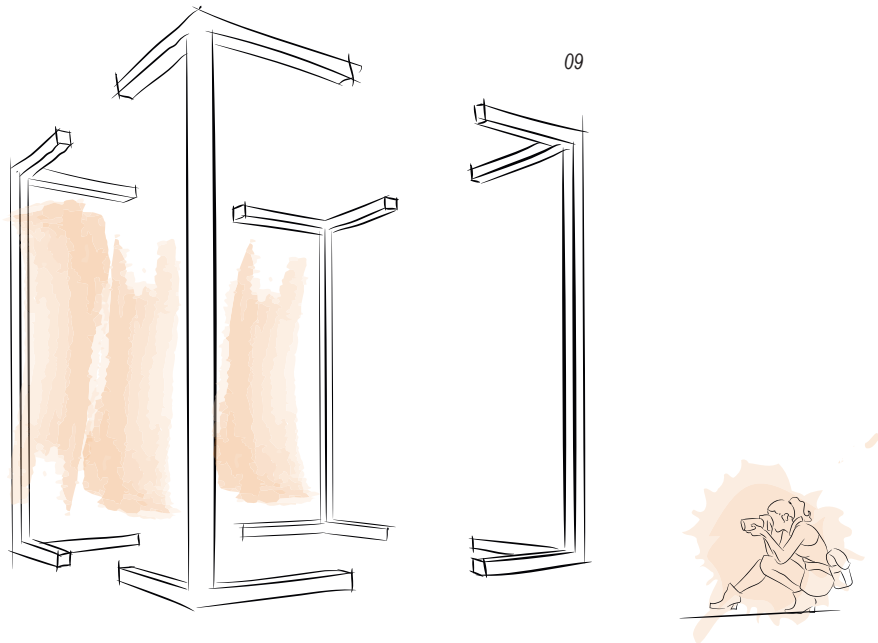
## EXPERIMENTACIÓN ESPACIAL

Al encontrarse dentro de un nodo cultural, puede seguir siendo objeto de experimentaciones espaciales, por ejemplo, el ver que tanto se puede expandir el territorio de la obra a través del espacio con ayuda de los elementos que influyen en él. El viento podría ser uno de ellos, hacerlo visible con materiales como telas y que estas al mismo tiempo expandan el espacio ocupado por la escultura.

# PERCEPCIÓN DEL PÚBLICO

## ENMARCAR EL PAISAJE

Si un fotógrafo se encontrara en el lugar, posiblemente vería en la escultura el marco perfecto para el paisaje, el museo Carraffa que se encuentra a un lado, las personas que interactúan con él, etc. Incluso, podría ser clave en la documentación de las dinámicas desarrolladas activadas por el objeto.



## ESCENOGRAFIA

Dentro de las actividades que tiene lugar en este tipo de complejos, para los que practican danza puede ser visto como un objeto escenográfico, como lo fue en su momento la “serpiente” de Goeritz en el Museo Experimental de El Eco. Sin embargo, no sólo para estos usuarios puede ser escenografía sino para las personas que de cierta forma llegan a habitar el sector.

# BIBLIOTECA VACIA

Ubicación: Camellón Av. México y calle Beethoven.  
Guadalajara, Jalisco.

Creador: Jorge Méndez Blake.

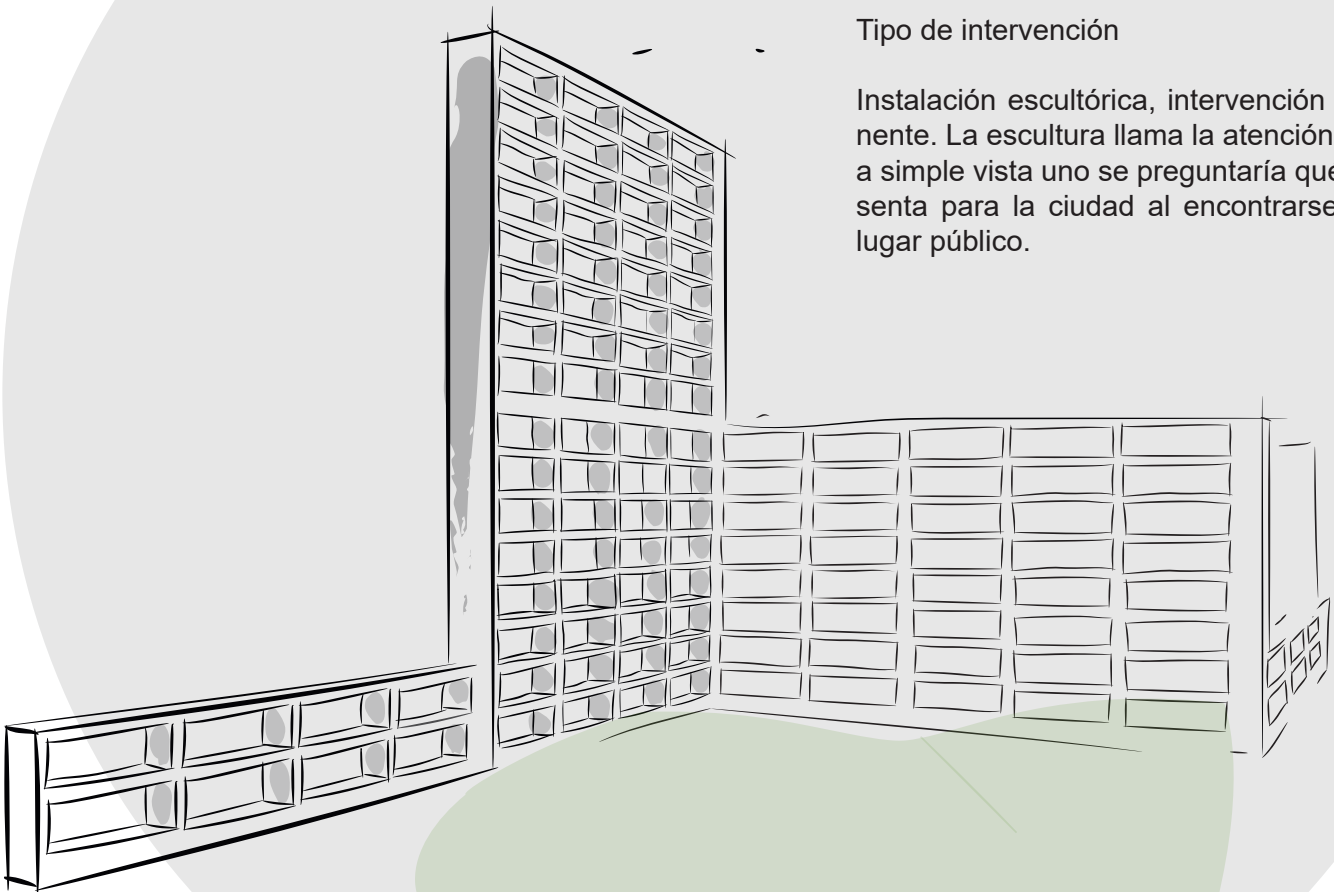
Tipo de espacio: Público. Reactivación de espacios públicos por medio de intervenciones que dialoguen con los ciudadanos.

## Tipo de usuario

Público en general sin embargo ciertos sectores pueden llegar a sentirse más atraídos a este tipo de intervenciones.

## Tipo de intervención

Instalación escultórica, intervención permanente. La escultura llama la atención ya que a simple vista uno se preguntaría qué representa para la ciudad al encontrarse en un lugar público.



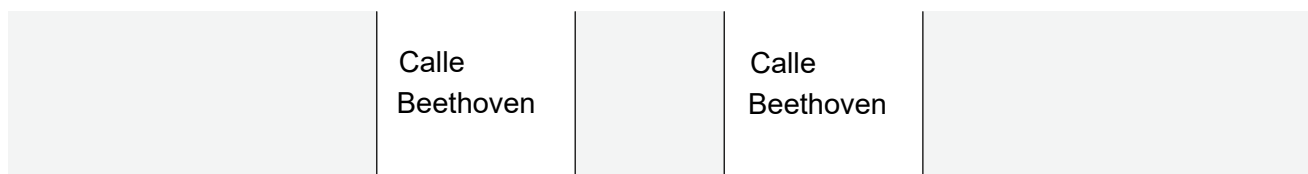
# BIBLIOTECA VACIA

“Biblioteca vacía” representa el fin de una era. Actualmente para encontrar conocimiento nos inclinamos más hacia las herramientas digitales, dejando a un lado la consulta de libros físicos provocando una notable disminución de visitas a las bibliotecas.

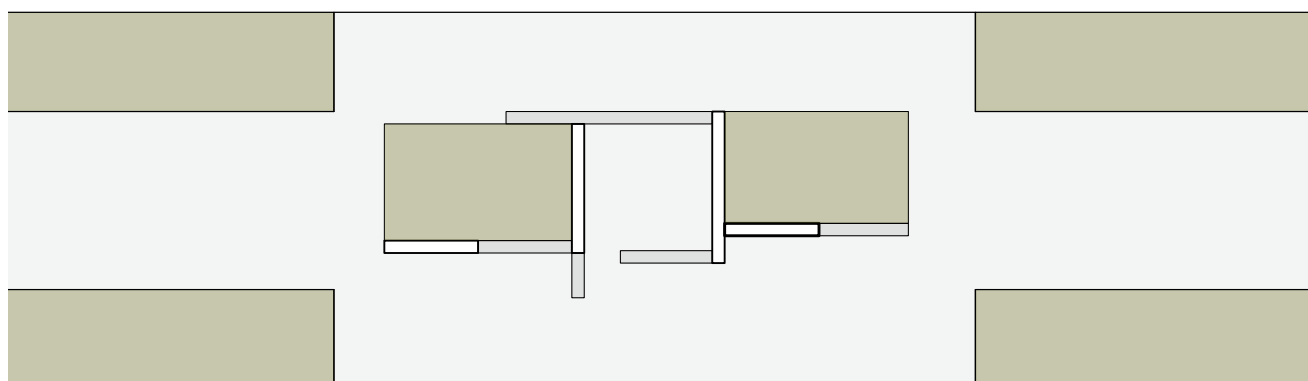
El proyecto “Arte Público” en Guadalajara, creado en 2017, busca que los artistas y la misma ciudad se rindan homenaje, a la vez de que se recuperan espacios públicos.

Así, la escultura de Méndez-Blake al encontrarse sobre un camellón de gran importancia para la ciudad se vuelve un foco de atención para el ciudadano.

Ya sea para el conductor que pasa todos los días por la zona, que aunque no interactúe directamente con ella puede incluso considerarla un símbolo o bien, al encontrarse en una zona peatonal e incluso de cruce se puede convertir en un punto ideal para que los usuarios dialoguen y se encuentren con la literatura a partir de una escultura, de una construcción.

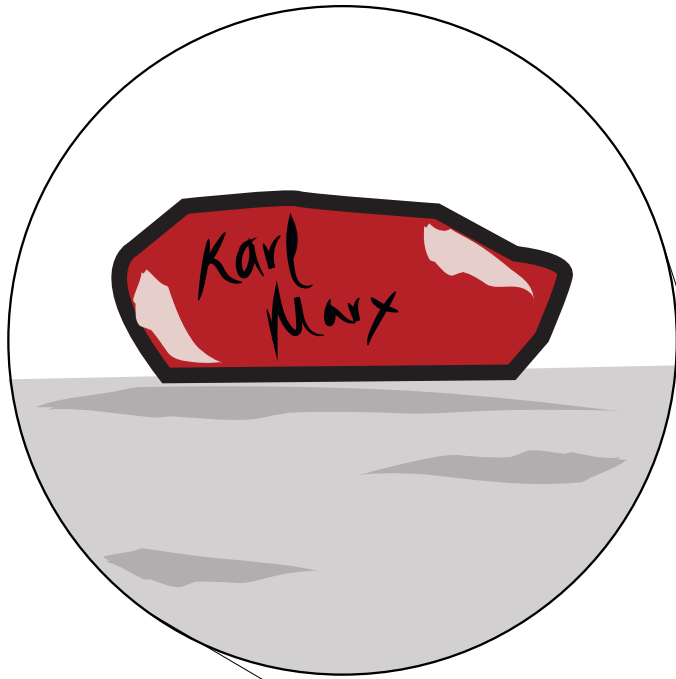


Av. México

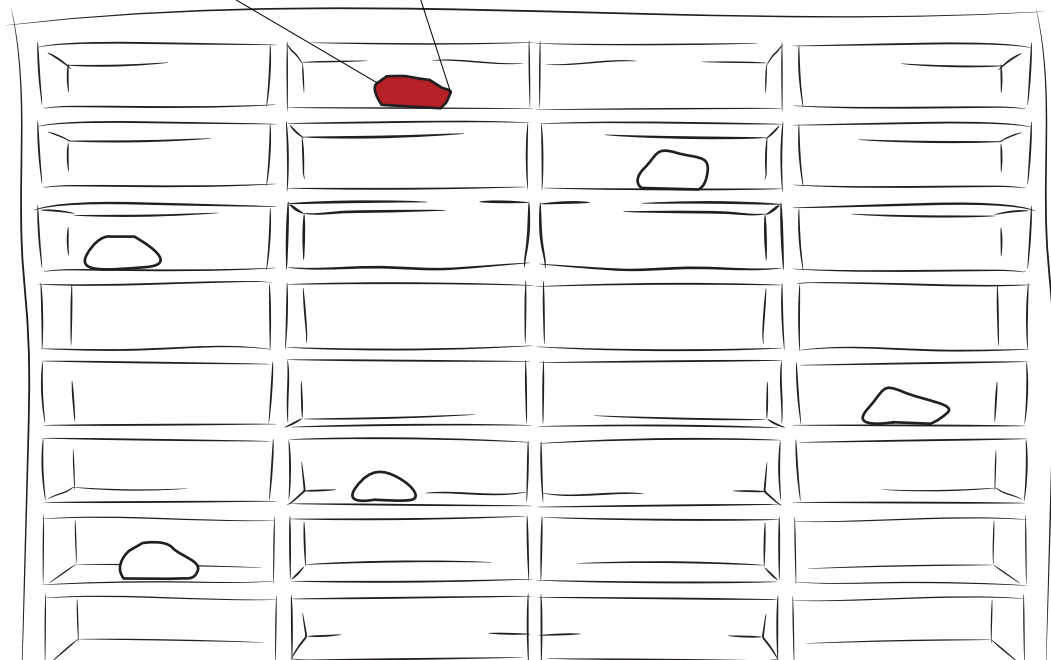




# DIÁLOGO



Como suele ocurrir con las intervenciones escultóricas en espacios públicos, los habitantes se apropiarían de ella, sin embargo, la pregunta sería de qué forma lo harían. En el 2019 se documentó que en la pieza habían sido colocadas rocas de color blanco, cada una con el nombre de los escritores más reconocidos de la literatura, incluso, de una forma poética puede resaltar la colocación de una sola roca de color rojo con el nombre de Karl Marx, haciendo referencia con el color al socialismo. Una biblioteca vacía, sin estantes, ya que estos se encuentran en las calles, cerca de la gente, porque si, la gente no se acerca a ellos, ellos se acercarán a la gente.



Con “espacios experimentales”, nos referimos a los espacios expositivos que salen de los muros, de un espacio sólido, como lo son los ejemplos abordados en el capítulo anterior. Estos espacios se vuelven parte clave y activa de la obra, ya que en esta tipología el espacio adquiere otras propiedades al no ser elegido al azar, sino como parte del proyecto, siendo ya una parte significativa de la obra de arte.

Sin embargo, con el surgimiento de esta autonomía es inevitable preguntarse, ¿hacia dónde va el espacio expositivo?

# CAPITULO 4:

## EL NUEVO MUSEO

EL ESPACIO EXPOSITIVO COMO UN ESPACIO  
QUE SE EXPANDE

En este capítulo abordaremos al Museo Carrillo Gil como caso de estudio, el cual representa un gran ejemplo arquitectónico de museo en la actualidad, al estar abierto a diferentes formatos de prácticas artísticas, con el fin de apoyarlas. En él se han presentado intervenciones que se expanden fuera de sus lindes, con cierto grado de autonomía, pero sin dejar de apoyarse en su arquitectura. Esto nos lleva a un caso en el que, aunque el espacio expositivo sale de la institución, toma esta para ser parte de las obras expuestas en el lugar.

# MUSEO CARRILLO GIL

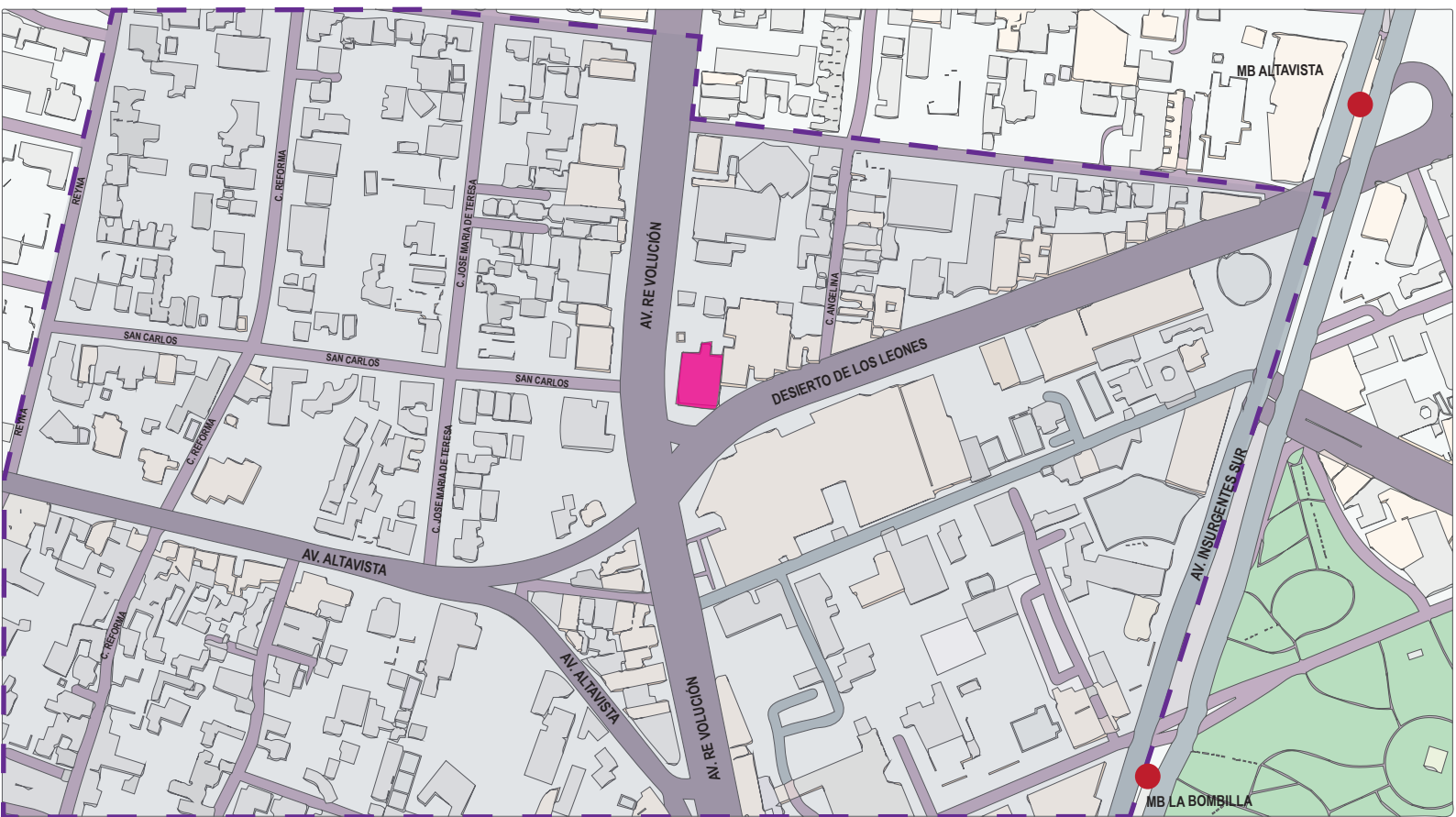
## ANTECEDENTES




El museo de Arte Carrillo Gil se realizó por encargo del pediatra mexicano Álar Carrillo Gil, con el propósito de albergar toda su colección, la cual reunía importantes obras de importantes pintores mexicanos de la primera mitad del siglo XX y a su vez, también sirviese como órgano difusor de arte. Tal proyecto se comisionó al arquitecto Augusto H. Álvarez y se inauguró en agosto de 1974, con una colección permanente de más de 2 mil piezas: 1, 417 siendo pertenecientes al acervo privado de Carrillo Gil y el restante, producto de diversas donaciones. Este espacio fue inaugurado el 30 de agosto de 1974, siendo el primer museo que abrió sus puertas a a propuestas experimentales y contemporáneas, consolidándose como uno de los espacios artísticos más versátiles.

Aunque este recinto está hecho para mantener vivas las raíces del arte mexicano, se concibió para que en el recayese la responsabilidad de renovarse constantemente e ir acorde con las nuevas propuestas artísticas e incluso hacer relecturas de su colección permanente. Por lo tanto, trabaja sobre cuatro líneas de pensamiento: la colección del museo, su identidad, la memoria y sus archivos.



# UBICACIÓN



-  DELIMITACIÓN DE COLONIA SAN ÁNGEL
-  ESTACIÓN DE METROBUS
-  MUSEO DE ARTE CARRILLO GIL

02 *Mapa de Ubicación del Museo de Arte Carrillo Gil dentro de la Colonia San Ángel, Alcaldía Álvaro Obregón*

## ANÁLISIS ARQUITECTÓNICO

El Museo de Arte Carrillo Gil es un edificio modular al cual se puede acceder mediante un cuerpo sobresaliente que contiene una rampa ubicado sobre Av. Revolución. Al interior es fácil ubicar que sus unidades centrales tienen la función de servir como cuerpo característico del lugar y punto de circulación principal, al ser un juego de rampas que hacen que el usuario tenga mayor fluidez en su recorrido. Es notable que el uso de este recurso fue elegido como una forma icónica de identificar el espacio, al ser empleado tanto en el interior como en el exterior, tal es así que el mismo logotipo de la institución es una representación gráfica de las rampas. Coronando este hito del espacio se encuentra un enorme tragaluz elaborado a partir de una tridilosa, elemento que es la principal fuente de luz natural del lugar, secundado por cuerpos sobresalientes ubicados en fachadas que en el interior llegan a ser utilizados como espacio de descanso por los usuarios.

El hecho de que el núcleo de circulación y de servicios se encuentre colocado en un lugar estratégico hace que el recorrido en las salas sea intuitivo, al tener un mismo punto de salida y llegada, así, para situarte de nuevo en la misma zona, tienes que hacer un circuito, en el cual debes pasar por todas las obras exhibidas, para finalmente tomar una decisión de tu siguiente parada, ya sea en el sanitario, subir a la siguiente sala o bien, abandonar el recinto.

Las fachadas del edificio son en su mayoría planas, salvo el caso de unos cuerpos sobresalientes que albergan ventanas que dan hacia el exterior. Toda la superficie está recubierta por placas de concreto martelinado, material que nos evoca a otros museos de la Ciudad de México como es el caso del Museo Rufino Tamayo.

El edificio está conformado por tres niveles, planta baja y sótano, nombrados de la siguiente manera según su contenido:

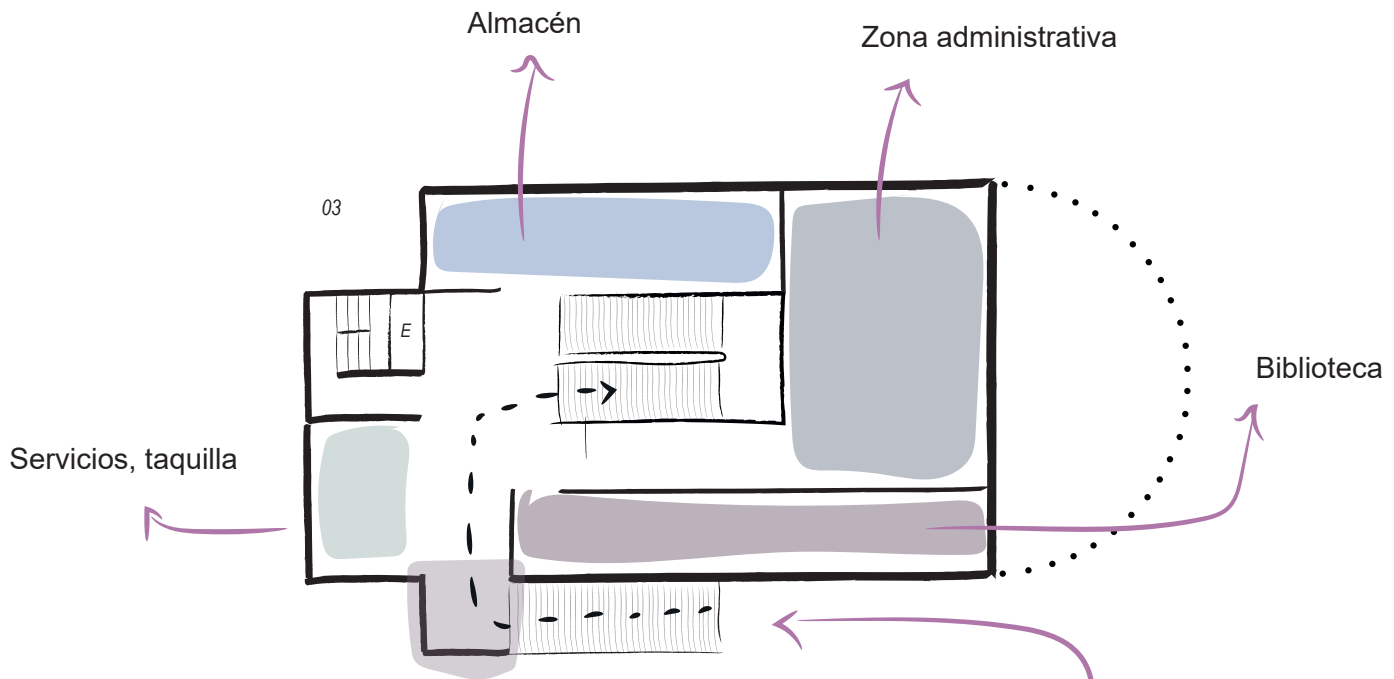
- Piso 1: Colección
- Piso 2: Bordes
- Piso 3: Actual
- Planta Baja. Áreas de servicio y administración.
- Sótano. Áreas Didácticas.

De esta forma, el Museo de Arte Carrillo Gil se convierte en una institución muy versátil, al no sólo tener la función de exponer obras, tanto del acervo como de artistas inéditos, sino también al cubrir otras funciones que le sirven para acercarse al usuario como lo son la zona de librería o documentación.



# ANÁLISIS ARQUITECTÓNICO

## PLANTA ARQUITECTÓNICA BAJA



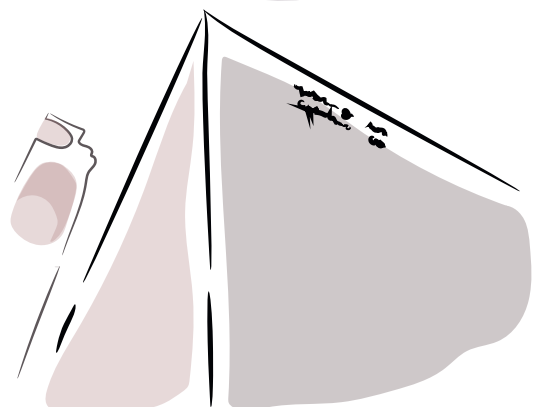
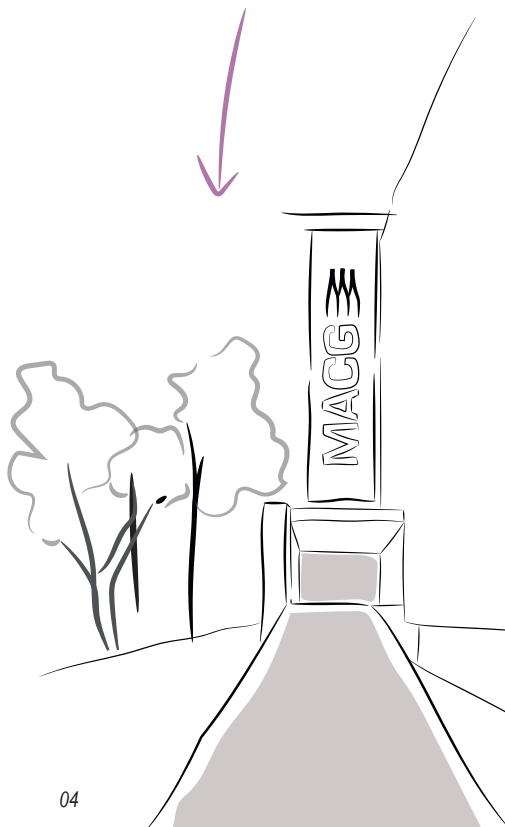
PLANTA BAJA

Volumen sobresaliente, de transición.  
Dotado de cierta transparencia.

El recorrido del museo comienza con una rampa que te lleva a un volumen sobresaliente del cuerpo principal, el cual sólo tiene la función de recibir al visitante, como espacio de transición entre interior y exterior.

Al entrar inmediatamente a la izquierda encontramos la taquilla, servicios como guardarropa y un núcleo vertical de circulación de emergencias, así como un elevador no disponible para el público por lo que es de suponer que es exclusivo para las obras. Del lado derecho, nos podemos dirigir a tres secciones: área administrativa, biblioteca o al núcleo principal de circulación. Este punto es un elemento distintivo del lugar, la que se diseñaron grandes rampas para recorrer el museo con gran fluidez.

De igual forma, al ingresar, en la rampa de acceso un elemento característico es la escultura que nos recibe.



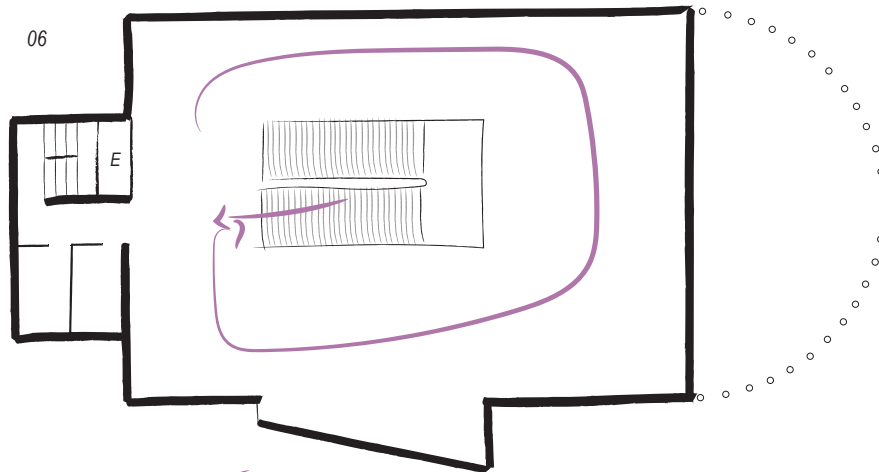
# ANÁLISIS ARQUITECTÓNICO

## PLANTA ARQUITECTÓNICA PRIMER Y SEGUNDO NIVEL

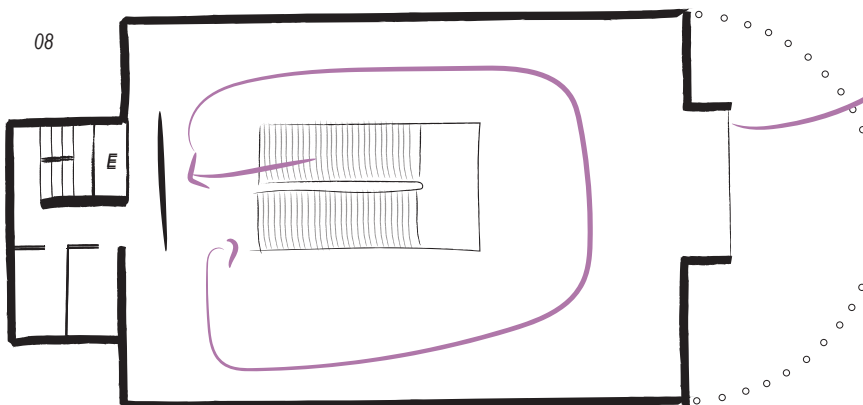
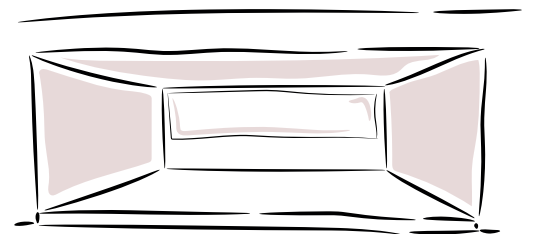
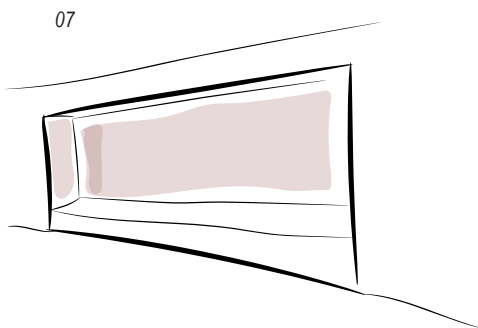
### COLECCIÓN

En este nivel se encuentra la colección permanente del museo que tiene como nombre "Programa MACG Colección" y el cual invita a distintos curadores a que le den lecturas atípicas. Aquí también podemos encontrar uno de los volúmenes sobresalientes a fachada que, aunque no tiene gran área de iluminación, permite al usuario tomar un descanso al recorrer el circuito.

El inicio del recorrido comienza a la derecha, generalmente llegando a un remate que te presenta la exposición, a partir de ahí el usuario hará un recorrido en círculo, lo que lo hará regresar al mismo punto de encuentro de salida.



PLANTA PRIMER NIVEL



PLANTA SEGUNDO NIVEL

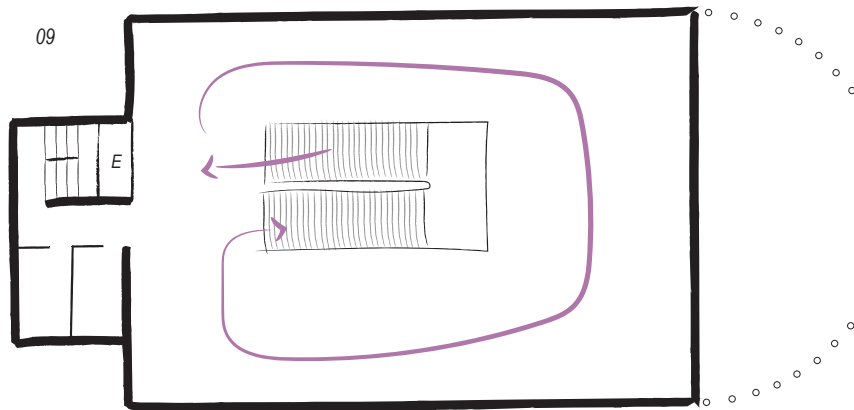
### BORDES

En el segundo nivel se exponen lecturas basadas en investigaciones historiográficas para comprender cuales fueron los acontecimientos clave que permitieron el nacimiento del arte posmoderno en América.

Al igual que el nivel anterior, un volumen sobresale de la fachada del museo para dar lugar a una entrada de luz natural.

# ANÁLISIS ARQUITECTÓNICO

## PLANTA ARQUITECTÓNICA TERCER NIVEL Y SÓTANO

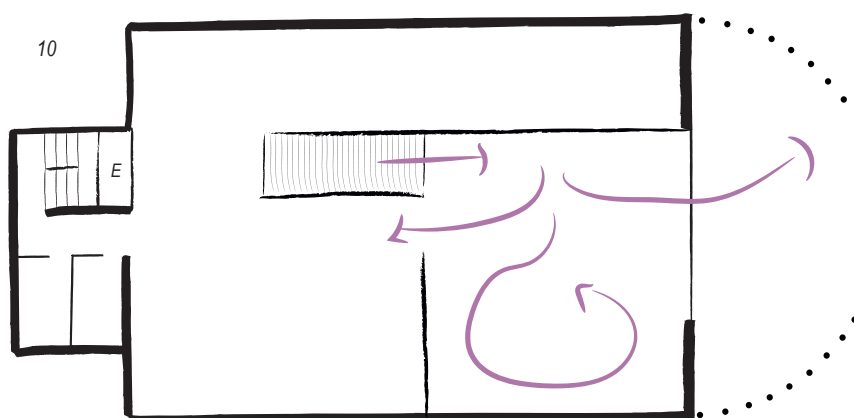


PLANTA TERCER NIVEL

### ACTUAL

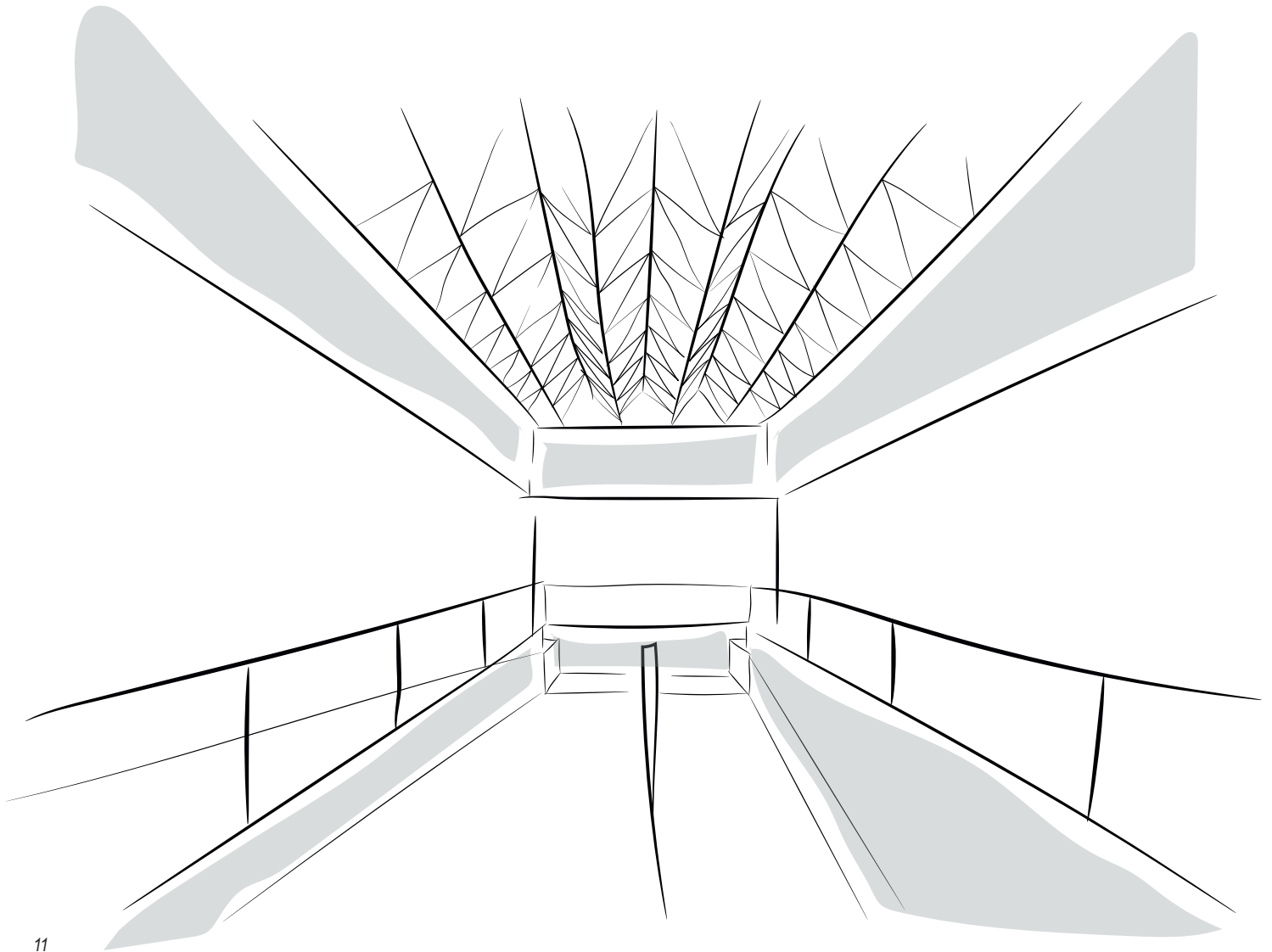
En el tercer piso muestra propuestas de artistas jóvenes enfocadas en el arte contemporáneo y en las problemáticas actuales. En esta línea curatorial se desarrollan dos programas: *MACG Presenta* en el cual exponen sus obras artistas inéditos, menores de 30 años y *MACG Valla* el cual lleva intervenciones a la valla del museo como tejido comunicante.

A diferencia de los niveles anteriores, este nivel no tiene contacto con el exterior a través de algún volumen sobresaliente en fachada.



PLANTA SÓTANO

Para poder salir del recinto te tienes que dirigir al sótano, en donde puedes retirarte o bien, hacer uso de los espacios que proporciona el museo como complementarios para la difusión de arte y en donde además se llegan a impartir varios talleres.



El museo Carrilo Gil ha sido hogar de varias propuestas artísticas de diferente índole, en las que se pueden destacar intervenciones que se le han hecho al espacio arquitectónico como es el caso de la intervención hecha por el artista Gustavo Artigas que consistió en transitar por medio de una motocicleta el juego de rampas del museo con la obra *Emergency Exit* o la icónica intervención hecha por Héctor Zamora, al habitar su fachada, con el proyecto *Paracaidista*.

## EMERGENCY EXIT

A principios del año 2002 Gustavo Artigas, artista mexicano contemporáneo nacido en los años 70's y comenzando a tener mayor presencia en la escena artística en los años 90's, decidió materializar una intervención arquitectónica en el lobby del museo, al incorporar el formato de filmación de cine en el registro de la obra y contratando un doble de película para entrar por la rampa de acceso montado en una motocicleta y traspasando la división de este hacia el estacionamiento. Esta división originalmente es de cristal, sin embargo, para poder realizar el acto tuvo que ser cambiado por un panel de tablaroca y así asegurar cierta seguridad para el doble. La escena se grabó con cámaras profesionales de cine de alta velocidad, pero expuesta en cámara lenta, dejando el orificio generado por el choque, el muro, como vestigio de la intervención y durando así toda la exposición.



xxv



xxvi

## MUERTE Y FUNERALES DE CAIN

Idea nacida en 1996 por el artista Juan José Gurrola pero que sale apropiarse del espacio del Museo Carrillo Gil. Esta instalación masiva en la fachada del Carrillo Gil es una reinterpretación de la pintura "Muerte y Funerales de Cain" de 1947 del famoso muralista David Alfaro Siqueiros y concebida con el fin de extender las aportaciones que Siqueiros hizo en el arte gracias a la experimentación de diferentes técnicas y así ampliando las prácticas artísticas. La escultura ocupa de alguna forma dos espacios

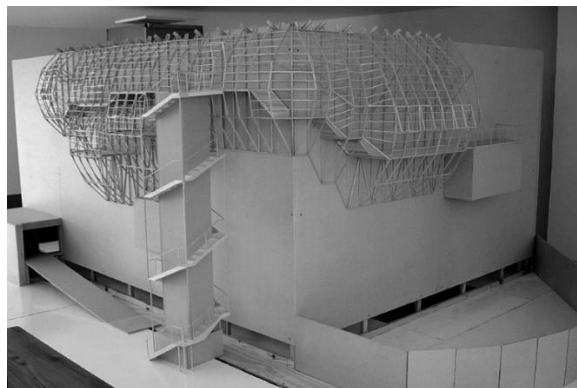
al estar en la fachada, pero también siendo parte de una exposición dentro del museo, que hace referencia las prácticas de artísticas de sitio en el año de 1980.



xxvii

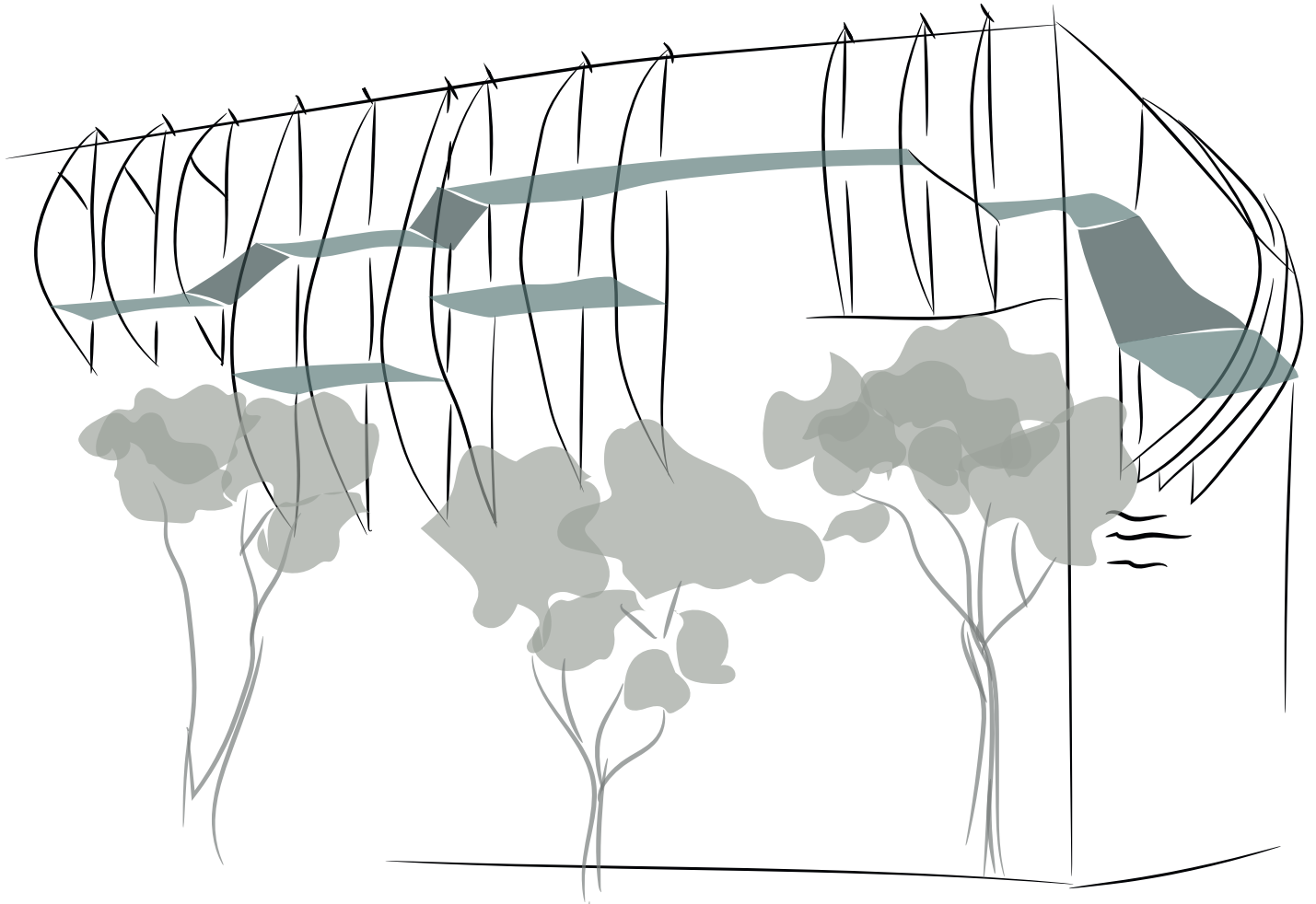
## PARACAIDISTA

Otra de las intervenciones en fachada realizadas al museo es la simulación de las viviendas marginales, traídas a pleno escenario urbano en uno de los lugares más icónicos de la ciudad por el artista Héctor Zamora. A diferencia de las intervenciones espaciales anteriormente mencionadas y que claramente juegan con el espacio tanto arquitectónico de la institución como el expositivo, esta es abordada de una forma muy interesante al ser una instalación habitable para una parte del público y al mismo tiempo por su creador, posicionando la obra en una de emblemáticas de la institución desde el año 2004.



xxviii

# PARACAIDISTA



**TÍTULO:** Paracaídista. Av. Revolución 1608 Bis.

**AÑO:** 2004

**DIMENSIONES:** 75 M2

**TÉCNICAS:** Sistemas de Autoconstrucción.

**LOCALIZACIÓN:** Museo de Arte Carrillo Gil. Ciudad de México. Av. Revolución 1608, San Ángel, Álvaro Obregón.

## PARACAIDISTA

HECTOR ZAMORA

Héctor Zamora es un artista contemporáneo nacido en 1974 en la Ciudad de México. Estudió Diseño Gráfico en la Universidad Autónoma Metropolitana. Su obra ha tomado como materia prima su interés por las estructuras ligeras, interviniendo con ellas espacios públicos, modificando así el entorno urbano y arquitectónico del espacio. Al llevar sus piezas a interacción, el espectador es de suma importancia en ellas. Héctor Zamora ve sus piezas como experimentos, los cuales trabajan con el espacio, y ve el espacio museográfico como algo que no necesariamente tiene que estar delimitado por muros, sino que las piezas pueden salir de la galería y ser parte del espacio público, de la vida de la gente, generando una serie de reflexiones ya que también las obras no se encuentran con un tipo específico de espectador al no estar dentro de “recintos culturales” donde hay cierto tipo de condicionantes para que un potencial espectador pueda interactuar con ella, sino que llega a más público al estar en un espacio donde cualquiera puede pasar, encontrarse con la pieza sea porque el lugar es parte de su rutina o porque es un transeúnte perdido.

Zamora siempre trabaja con geometrías con un entendimiento de las fuerzas. Antes trabajaba mucho en laboratorio con cálculos y variables controlables. Sin embargo, su trabajo se empezó a considerar como experimentos porque comenzó a creer que había que ser flexibles con lo que pudiese acontecer; se trata de transformar el espacio, de hacerlo flexible, ya que al final puede convertirse en algo totalmente ajeno a lo que inicialmente se contempló. A través de sus estructuras se puede tener la experiencia de vivir una situación relativamente inusual, con un espacio relativamente cotidiano.



## HISTORIA DE LA PIEZA

La obra “Paracaidista” es un espacio habitable conformado por una estructura en “L” incrustado a la fachada del Museo de Arte Carrillo Gil. La “vivienda” constaba de 75 metros cuadrados distribuidos a lo largo de un corredor y en los cuales había dos habitaciones de un lado y del otro, una sala - comedor y un espacio para cocinar. Zamora habitó durante 3 meses en su creación.

El nacimiento y ubicación para la instalación de Zamora surgió de un planteamiento de visualización del edificio. Además, se buscaba crear una relación comunicativa entre las actividades de la institución y el exterior urbano, ya que el museo pasaba inadvertido, lo que afectaba directamente a su interés y objetivo de acercar y hacer más comprensibles los enunciados del arte contemporáneo para la gente con poca información al respecto. El resultado fue una convocatoria para una instalación, haciendo realidad esta obra que interrumpía la visualidad del edificio y la del contexto urbano.

Los materiales usados como recubrimiento de la estructura son los utilizados comúnmente en la autoconstrucción, práctica que ha sido de gran impacto sobre todo en la periferia de la ciudad. También de ahí parte del nombre de la obra, ya que se le llama “Paracaidista” a las personas que ocupan un terreno de manera irregular, tal cual Héctor Zamora lo hizo con esta pieza. El “Av. Revolución 1608 Bis”, se debe a que el museo se encuentra sobre Av. Revolución en el número 1608, y “Bis” se utiliza cuando hay dos direcciones en un mismo número. Por lo tanto, además de encontrarse el museo en esta dirección, también se encontraba este espacio habitable, al cual se podía ingresar de una forma totalmente independiente, mediante unas escaleras construidas alrededor de una escultura permanente que se encuentra a un lado de la rampa de acceso. De esta forma, la relación pieza - museo, se volvió parasitaria, dependiente una de otra; el museo necesitaba de la obra para ser visitado ya que se volvió un punto de atracción para el usuario del museo, y no sólo para este, sino que, por su monumentalidad, ubicación y estructura, llamaba la atención de

cualquiera que pasara por la zona; a la vez la obra también necesitaba de los servicios del museo y de la arquitectura misma de este para poder sobrevivir.

El museo tenía su propio movimiento, sus propios recorridos; el espacio habitable, igual. Eran dos espacios totalmente diferentes, pero de alguna forma se conectan. Paracaidista venía siendo también una investigación de sistemas de autoconstrucción, de cómo no es el arquitecto quién decide la casa, sino los habitantes.

Esta obra, aunque se planteó sobre una idea específica, se fue enlazando con otras temáticas y reflexiones que se forman alrededor del arte y la arquitectura. También, la relación de dependencia de esta “vivienda” y de su habitante con el museo fue la pauta para la línea curatorial que se basó en la noción de “parásito”<sup>24</sup>, incitada por Zamora y por el curador Gonzalo Ortega.

---

<sup>24</sup> Término utilizado por el artista Héctor Zamora y el curador Gonzalo Vega para referirse a la obra. “Paracaidista” gracias a las características de la misma.

## LA PIEZA COMO ARQUITECTURA

El esqueleto de la obra es un esqueleto metálico convexo sostenido por medio de grúas fijadas en el techo del edificio; como recubrimiento Zamora utilizó láminas asfálticas acanaladas provocando una apariencia de construcción marginal.

Aunque el público curioso, al ver el este elemento abrazando al museo no supiera de qué se trataba, al acercarse se podían percibir elementos que indicaban que se trataba de un espacio habitado: las ventanas hechas con bastidores de madera forrados con hule transparente muchas veces se encontraban abiertas, la luz interior que alumbraba el espacio por las noches, y elementos decorativos como las plantas, que se asomaban desde las ventanas y desde la parte superior de la ventana saliente del edificio, aprovechada como terraza. De esta forma, el cuerpo amorfo y escamoso color rojo quemado, negro opaco y blanco translúcido contrastaba con la limpia fachada de concreto marterlinado del Carrillo Gil.

Zamora se adueñó de la fachada para beneficio personal, y de alguna forma evidenciando su posición “privilegiada”, ya que si, un individuo común en circunstancias ordinarias hubiese decidido llevar a cabo esta actividad, tal vez no habría sido posible que se materializara la idea e incluso se hubiese considerado vandalismo.

Como parte de las actividades que involucraba la pieza, Zamora quiso hacer una encuesta a transeúntes casuales para tener una imagen clara de cómo era percibida su obra. De esta forma, colocó un buzón al exterior del acceso de la obra en donde recibió comentarios. Fue muy notorio que la apariencia no gustaba, causando rechazo. Para vecinos de la colonia San Ángel la obra tenía una apariencia de precariedad lo que les resultaba molesto. Esto se hacía más notorio por la ubicación del museo que encuentra sobre una avenida y justo en una esquina, lo cual lo hacía visible no solo para los habitantes del rumbo sino para cualquier transeúnte o usuario del transporte público, incluso los automovilistas casuales.

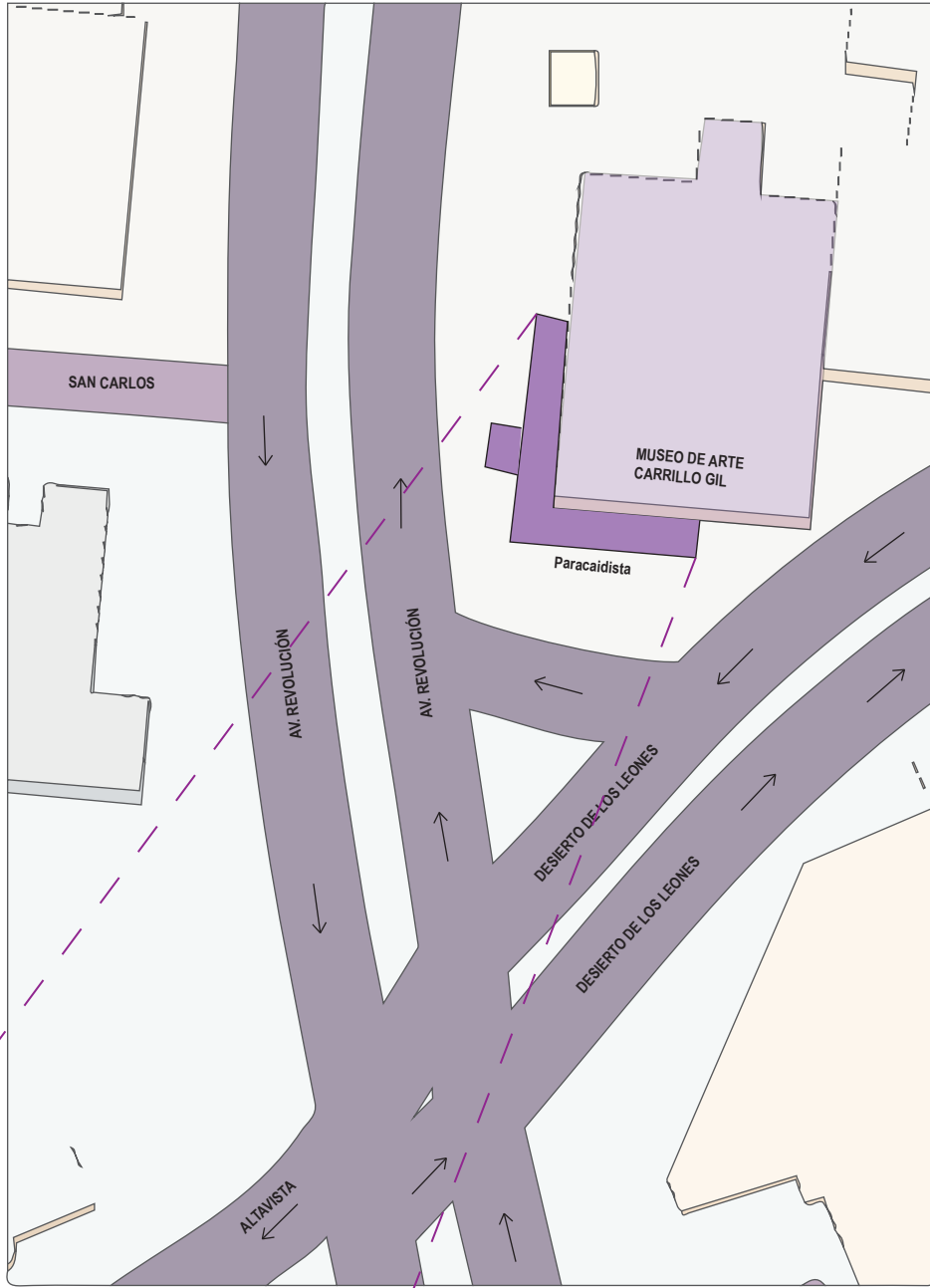
La fachada de un edificio es tratada como el elemento principal de la arquitectura, al ser el primer acercamiento que se tiene con las construcciones, el rostro de estas. Al dañarla o colocar elementos que no son visualmente atractivos el espacio se percibe

degradado, condenando a este cuerpo a ser foco de atención y a la vez, de ser juzgado.

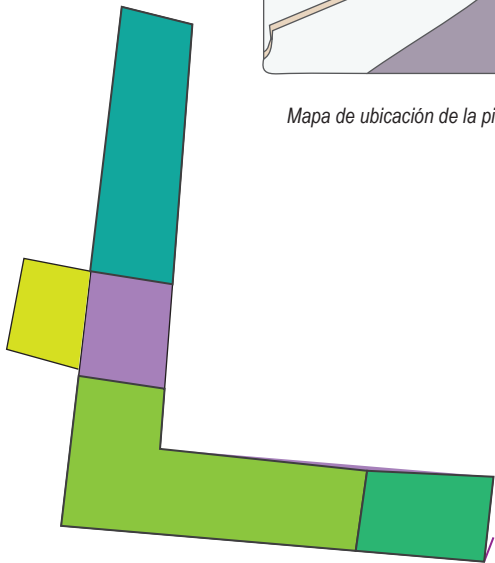
Sin embargo, en el caso del Museo de Arte de Carrillo Gil, como ya se expresó en apartados anteriores, el edificio afrontaba problemas de visibilidad, por lo que, si no hubiese sido por la intervención, aunque mal recibida de una parte del público, no hubiera sido visible el edificio ni el espacio residual vertical que se encontraba ahí y que es posible la apropiación física de una superficie urbana.

No obstante, esto no es una práctica nueva. Tal vez en el caso de espacios habitables parasitarios, apropiándose de una fachada sí, pero en el área de la publicidad es muy común que las imágenes, espectaculares, carteles, se apropien de estas superficies.

Por lo que este cuerpo se convirtió en una imagen, en la imagen del museo, actuando como publicidad de este y adueñándose de la fachada como medio, tal como lo hace la pintura que se apropia del muro, y la escultura que ocupa el piso.



Mapa de ubicación de la pieza "Paracaidista", con respecto al Museo Carrillo Gil y sus principales vías de acceso



- ACCESO / ESCALERAS
- VESTIBULO
- ZONA PRIVADA (HABITACIONES)
- ZONA PÚBLICA (SALA - COMEDOR, COCINA)
- TERRAZA

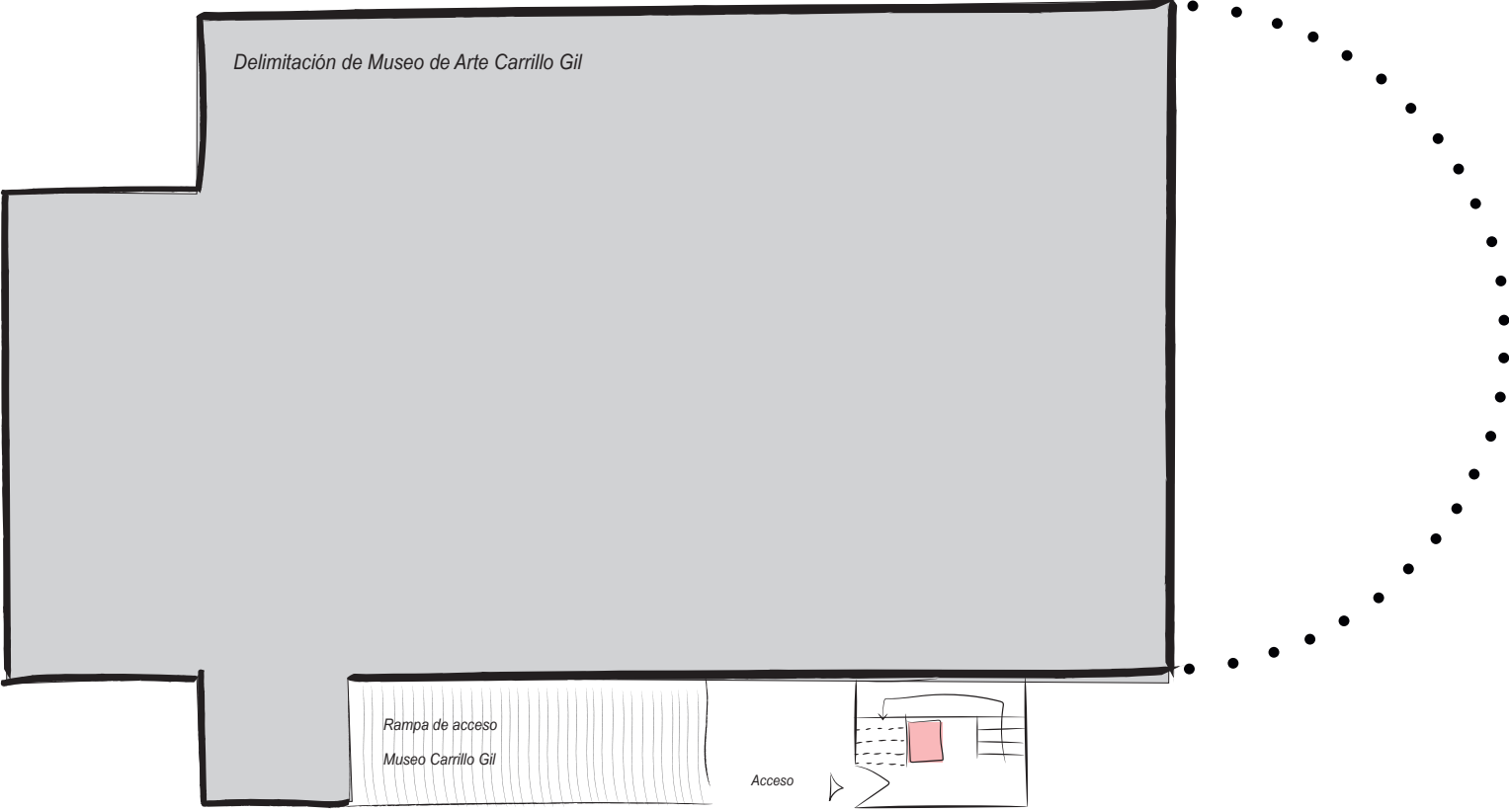
La actual colonia San Ángel forma parte de la alcaldía Álvaro Obregón, al sur de la Ciudad de México. Sus principales vías de acceso son Avenida Revolución (Eje 4 Poniente) y la Avenida de los Insurgentes, sobre la que se encuentran las estaciones La Bombilla y Doctor Gálvez del Metrobús. Las estaciones más cercanas del Metro son Miguel Ángel de Quevedo de la línea 3 y Barranca del Muerto de la línea 7.

Arquitectónicamente esta colonia posee un valor incalculable. En la arquitectura civil se destaca, ya que en el siglo XVIII las familias adineradas eligieron San Ángel para edificar sus residencias de veraneo o “casonas”, debido a las características que posee el lugar. El patrimonio arquitectónico religioso es de gran importancia ya que contiene elementos como es el Ex Colegio de San Ángel Mártir mejor conocido como el de “El Carmen” y el Templo de San Jacinto.

La oferta cultural no se queda atrás ya que contiene una extensión del Museo Soumaya y el Museo Carrillo Gil, además de que sus plazas comerciales que, aunque pequeñas, contienen foros abiertos que se enriquecen con las actividades que en ellos se realizan. En 1987, por decreto presidencial, se declaró zona de monumentos históricos, aumentando su grado de prestigio. En una colonia con tales características, donde se pueden ver tan claramente edificaciones con estilos como el barroco, neoclásico y neocolonial, y en donde también el grado socioeconómico es alto. Una intervención como lo fue “Paracaidista” se quedaba totalmente fuera del contexto arquitectónico del lugar, sorprendiendo, pero también logrando el descontento del vecindario.

# PLANTA DE ACCESO

CROQUIS ESQUEMÁTICO



# PLANTA DE ACCESO

## FOTOGRAFÍAS



12

*Vista exterior de las escaleras que conducen a la instalación "Paracaidista". Se puede como este elemento vertical está conformado por polines, asemejándose a las escaleras provicionales que se elaboran en las construcciones.*



13



14

*Espectadores sorprendidos desde la acera, observando lo monumental de la instalación, así como el contraste que provocan sus recubrimientos, con los de la colonia San Ángel. Este "experimento" causó un fuerte impacto en la ciudadanía.*



# PLANTA DE ACCESO

## FOTOGRAFÍAS



15 Puerta de acceso de la intervención. Se puede visualizar el mismo número que le corresponde al Museo con el "Bis" que se refiere a dos direcciones. También es notable el buzón que el mismo artista puso para que todos pudiesen expresarle su opinión sobre el proyecto.



16 Interior de las escaleras de la intervención. Se puede apreciar los materiales de la estructura y su recubrimiento. De la misma forma, también hay elementos que nos indican que es un espacio habitable como lo son las ventanas y las plantas.



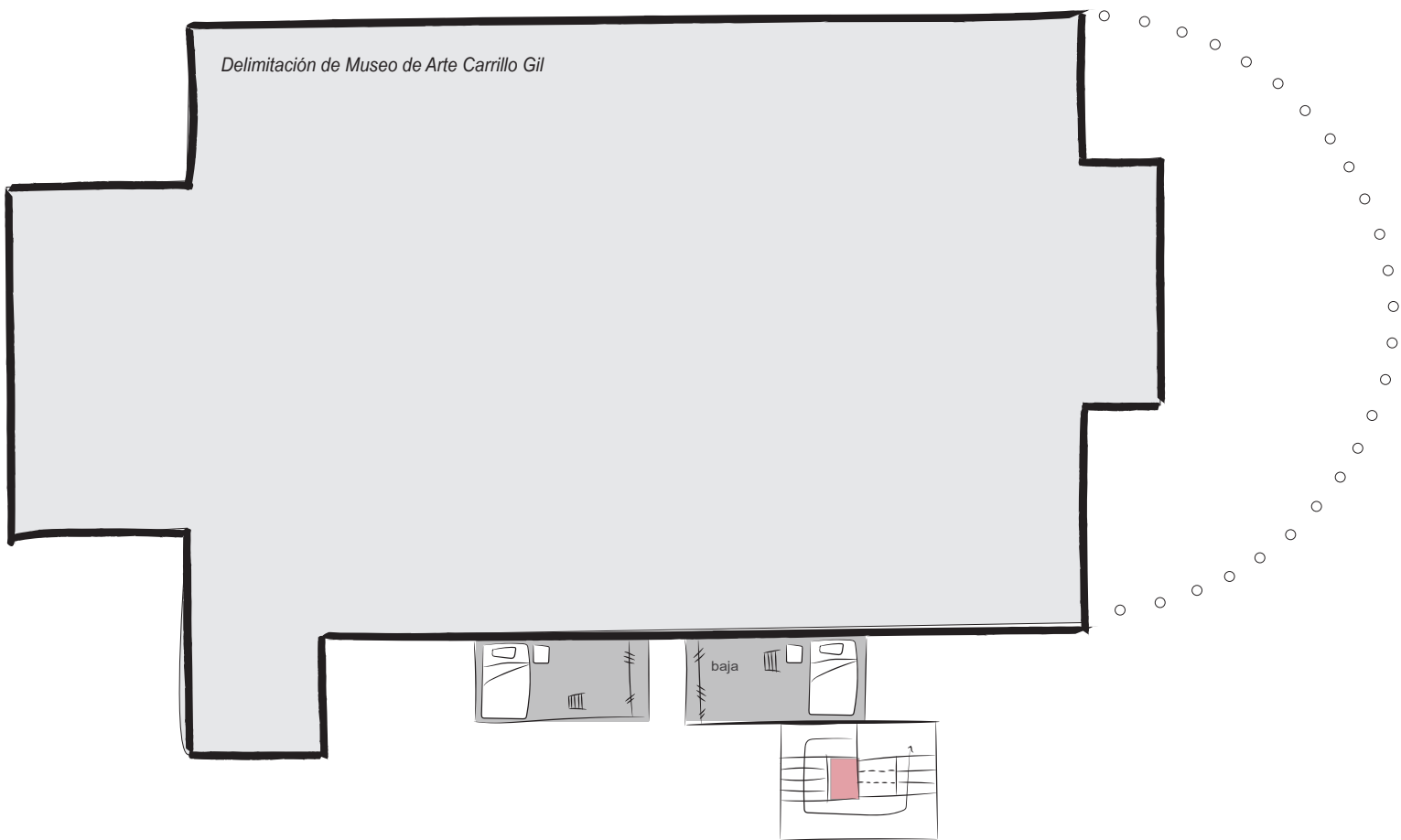
17 Durante el tiempo que duró la intervención Héctor Zamora dió recorridos al interior de esta. Posteriormente hubo una exposición dentro del mismo museo en el cual se documentó el proceso, trámites, montaje y desmontaje.



18

# PLANTA PRIMER NIVEL

CROQUIS ESQUEMÁTICO



CROQUIS DE PRIMER NIVEL DE "PARACAÍDISTA"

# PLANTA PRIMER NIVEL

## FOTOGRAFÍAS



19



20



21

*El primer nivel está conformado por dos plataformas a las que se puede acceder desde la plataforma principal, en la parte superior. Se desciende mediante escaleras marinas elaboradas con pedacería de polines y barrotes de madera unidos mediante clavos. Al bajar se encontraba un clóset materializado con perfiles de acero y hacia el otro lado se tenía el acomodo de un buró con una "cama" hecha a base de una colchoneta, cubierta con sábanas y cobijas ligeras.*

*En todo este espacio habitable hay una constante de vegetación, así como ventanas en los espacios de estar, lo que son superficies de transición solo tenían recubrimiento de lámina.*

# PLANTA SEGUNDO NIVEL

CROQUIS ESQUEMÁTICO



# PLANTA SEGUNDO NIVEL

## FOTOGRAFÍAS



22 Zamora utilizó la arquitectura del museo como cuerpo al cual adherirse como parásito. Aunque la estructura está sujeta a la azotea, también encontró superficies a las cuales darles uso, como a uno de los dos cuerpos sobresalientes del edificio. De esta forma su espacio habitable se hizo de una terraza, a la cual se le sobrepuso un barandal .



23 Aquí se puede observar como efectivamente el artista logró trasladar la imagen de las periferias a una colonia privilegiada.



24 Ocupó este espacio exterior como en cualquier hogar marginal, en donde los exteriores más que para la recreación se suelen utilizar como espacios de servicio, añadiendo muebles e instalaciones para este fin, además de colgar ropa y tener distintos tipos de plantas en recipientes como latas. La imagen de ropa sobre la fachada nos remite mucho a construcciones como "vecindades".



25 No obstante, se logró que el espacio también uniera y expresara convivencia. Durante las actividades que se desarrollaron en el marco de la intervención, las visitas del público fueron de especial importancia, para que no se sintiese como una instalación o espacio propio del museo, como propiedad privada a la cual fuese estrictamente prohibido entrar.

# PLANTA SEGUNDO NIVEL

## FOTOGRAFÍAS



26 En esta planta, los espacios que daban hacia la calle "Desierto de los leones" fueron áreas públicas, de convivencia y reposo, como la terraza, el comedor y una pequeña sala adornada únicamente por una hamaca y algunas sillas.



27 Es notorio como Héctor Zamora se convirtió en arquitecto; se aprecia una clara zonificación y como comunicó los espacios. En esta foto se aprecia como al ingresar te encontrabas con la "sala", después, en recorrido lineal seguía el comedor y posteriormente la cocina; espacios que por función deben estar ligados. Inmediatamente conectada con la cocina, se ubicó la terraza, la cual invitaba a la convivencia.



28 En las construcciones marginarias es muy común la carencia de servicios básicos como el agua potable, por lo que la comunidad se las tiene que arreglar para hacerse de estos. En ocasiones, es posible sacar ramificaciones de tuberías aunque sean aparentes o bien, llevar el agua hasta su hogar mediante "cubetazos". En esta imagen se puede notar como Zamora se las ingenió para construir su regadera, y al no contar con elementos necesarios con la ayuda de un "aro de plástico" y una cortina para baño, pudo cubrir esta necesidad.



29 Aquí encontramos una imagen que nos da un panorama general de cómo era el baño. Las instalaciones hidrosanitarias eran visibles, las cuales fueron "jaladas" desde el museo. De esta forma era que "Paracaidista" se apoderaba no sólo de la fachada, sino de los servicios, por lo que necesitaba del edificio para vivir y sustentarse.

## COMO EXPERIENCIA MUSEOGRÁFICA

Esta obra de arte contemporáneo mantiene una estrecha relación física con el público, ya que el cuerpo se encontró estimulado multisensorialmente con la finalidad de impulsar la interacción con el espectador, completando el objetivo de la obra. De esta forma, hay diferentes formas en las que se interactuaba con la pieza; Zamora interactuaba con el espacio, como espacio habitable, los que eran ajenos a esta relación podían percibir la estructura como pieza de arte como arquitectura, manifestación o simplemente como ente estorbo de su entorno urbano y arquitectónico. Aquí, aunque el público no es invitado a jugar, como podría ser el caso de otras intervenciones y tal vez no se establece así una relación lúdica con la obra, si se establece una relación reflexiva. En este tipo de intervenciones, cada espacio determina el proyecto, traer a la traza urbana una construcción que es propia de las periferias, que se adapta al lugar en donde le toca, por diferentes circunstancias, desarrollarse, de forma espacial como estructural. De esta forma, también señala el como una intervención directa a la fachada de un edificio afecta la percepción de la urbe, en una zona donde la visual es de gran importancia por ser San Ángel, donde las construcciones tienen un gran carácter histórico. A la vez, mediante esta presencia artística - arquitectónica, se buscó atraer nuevo público a un espacio dedicado al arte. De hecho, se pudieron distinguir dos tipos de públicos que interactuaron con la propuesta: uno interesado en el arte, el cual poseía herramientas suficientes de interpretación, y otro casual, carente de información y referencias que pudiesen guiar su percepción de obra.

## NUEVOS DESCUBRIMIENTOS

Es posible crear arquitectura a partir de un proyecto artístico, como lo es esta instalación gracias a las similitudes, aunque básicas, con un proyecto arquitectónico. A través de una conceptualización, zonificaciones, investigación de sitio, procesos de construcción respecto a estructuras ligeras, análisis de materiales y elaboración de croquis, una instalación artística logró materializarse como una vivienda.

También, en este caso no sólo se percibe una tipología de espectador o usuario, por un lado surgen los usuarios momentáneos, los cuales motivados por diferentes razones, entraban a ver qué era lo que había detrás de un cuerpo tan amorfo en uno de los museos más representativos de la ciudad, sino que también Zamora, su creador, se convierte en un usuario tal vez no permanente, pero que si se instala de una forma más duradera.

A la mismo tiempo nos encontramos en este proyecto con una yuxtaposición de planos, al ubicar una imagen urbana periférica en una imponente fachada institucional que incluso se localiza en una imagen urbana privilegiada, que inclusive puede llegar a entenderse como protesta.



## CONCLUSIONES GENERALES

### EL MUSEO

A partir de la sistematización de factores arquitectónicos, sociales y artísticos podemos decir que *el museo no se ha vuelto una institución obsoleta, sino que se ha transformado de acuerdo a su época*. No obstante hasta el día de hoy ha conservado sus funciones principales siendo una entidad encargada de conservar, estudiar y exponer un tema en específico que enriquezca a la humanidad.

En la actualidad este organismo ha ampliado su programa de actividades y por ende, el programa arquitectónico, teniendo en ambas la oportunidad de experimentar con novedosas alternativas, mismas por las que se ha considerado “espectáculo”.un adjetivo adecuado para describirlo en la actualidad.

Gracias a este desarrollo podemos identificar un gradual desapego que se va gestando con el espacio expositivo, provocando a su vez una multiplicidad de opciones en este.

### EL ESPACIO EXPOSITIVO

El espacio expositivo cada vez va presentado más diversificaciones como respuesta a un cambio de época, de producción arquitectónica museal y de una producción contemporánea de arte. Conforme se vayan presentado diferentes necesidades, este mismo irá cambiando. Hace años era impensable que el espacio expositivo pudiese existir lejos de un museo, de una galería, de un espacio controlado; el día de hoy este se reproduce en espacios diferentes al de su origen.

Actualmente se presentan diversificaciones del espacio expositivo, como lo son el espacio expositivo consolidado y el espacio expositivo experimental, así como las variaciones que surgen a partir de estos. Entendiéndose el primero como aquel que se desarrolla y se encuentra contenido dentro de una institución, el cual puede tener un papel más pasivo como es el museo Jumex mediante actividades como la

contemplación, información e interacción a través de redes sociales o un papel más activo como es el museo El Eco, gracias a que empieza a considerar la participación / percepción del usuario, así como que las obras comienzan a ser pensadas en el espacio. El segundo se entiende como aquel espacio, el cuál puede ser cualquiera, que se construye a partir de que es elegido para albergar una instalación, volviéndose clave para el desarrollo de lo que se busca exponer y triangulando también en importancia, con la percepción / acción del usuario. Sin embargo, desde este momento, cada uno de los rubros comienza a generar distintas opciones, cada uno con diferentes características, lo que haciendo imposible una definición definitiva para el espacio expositivo a causa de su versatilidad.

Respecto a los dos párrafos anteriores podemos decir que *no hay espacio expositivo definido y que este no necesita de una institución para poder existir.*

## LA INSTALACIÓN ARTÍSTICA

Las nuevas propuestas de arte, como son las llamadas “instalaciones artísticas” tienen como *materia prima la misma que la arquitectura: el espacio.* Estos proyectos funcionan dado que los cuerpos elegidos por el artista ocupan el espacio y el espacio los carga de significado. Cuando esta combinación entra en juego con el espectador, el conjunto arroja un resultado.

Muchas veces estos cuerpos se materializan con un proceso similar al proyecto arquitectónico entrando de esta manera en la tipología de *arquitectura efímera.*

Estos temas tienen gran importancia para la interpretación del nuevo museo y de comprender la expansión de fronteras que ha logrado mediante la diversificación del espacio expositivo, generando así una red de elementos que se extiende más allá de su lugar de origen, tentando al usuario al llamar su atención con diferentes dinámicas, en puntos lejanos, cautivando a diferentes público y atrayéndolos. El nuevo museo como un espacio expositivo que se expande.

## BIBLIOGRAFIA EXTENDIDA

**Josep María Montaner** (1954) originario de Barcelona es doctor, arquitecto y catedrático del departamento de Teoría e Historia en la Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona en donde ha codirigido con Zaida Muxí el máster "Laboratorio de la vivienda sostenible del siglo XXI", así como ha estudiado, reflexionado y escrito sobre los retos que presenta la arquitectura contemporánea.

**Andreas Huyssen** (1942) es un catedrático alemán de filología germánica y literatura comparada en la Universidad de Columbia, donde se desempeñó como director fundador del Centro de Literatura y Sociedad Comparada (1998-2003). Presidió el Departamento de Lenguas Germánicas de 1986 a 1992 y nuevamente de 2005 a 2008. Su investigación y enseñanza se centran en los siglos XVII al XX en literatura alemana y la cultura, el modernismo internacional, la Escuela de Frankfurt teoría crítica, el posmodernismo, la memoria cultural de trauma histórico en contextos transnacionales, y, más recientemente, la cultura urbana y la globalización.

**Claire Bishop** (1971) es crítica de arte británica y profesora en el Programa de Doctorado en Historia del Arte del *Graduate Center, City University of New York*. Sus temas de estudio son entorno al arte contemporáneo y sus diferentes manifestaciones. Entre sus publicaciones se encuentran los libros *Installation Art: A Critical History* (2005), *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship* (2012) y *Radical Museology, or What's Contemporary in Museums of Contemporary Art?* (2013).

**Javier Maderuelo** (1950) es Doctor en Arquitectura por la Universidad de Valladolid y Doctor en Historia del Arte por la Universidad de Zaragoza. Catedrático de Arquitectura del Paisaje en el Departamento de Arquitectura de la Universidad de Alcalá de Henares. Desde 1993 es crítico de arte en el diario El País. Dirigió el programa Arte y Naturaleza de la Diputación de Huesca y las publicaciones editadas bajo ese título, así como los cursos sobre Paisaje del CDAN-Fundación Beulas de Huesca en el periodo 2006 y 2010.

Es vocal del Patronato del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y miembro del comité científico internacional de *Les carnets du paysage*.

Entre sus libros figuran *El espacio raptado. Interferencias entre arquitectura y escultura* (Mondadori, 1990), *La pérdida del pedestal* (Círculo de Bellas Artes-Visor, 1994), *El paisaje. Génesis de un concepto* (Abada, 2005) o *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos, 1960-1989* (Akai, 2008)

## BIBLIOGRAFÍA

- Aldrete, L. (12 de Abril de 2012). *Museo Experimental El Eco*. Recuperado el 31 de Diciembre de 2022, de <https://eleco.unam.mx/expo/pabellon-eco-2012-desplazamiento/>
- ArchDaily. (15 de Junio de 2015). *ArchDaily México*. Recuperado el 31 de Diciembre de 2022, de <https://www.archdaily.mx/mx/768384/museo-jumex-david-chipperfield-architects>
- Autor, S. (02 de Octubre de 2020). *Mas de Arte*. Obtenido de [https://masdearte.com/especiales/museos-de-arte-contemporaneo-espacios-de-incertidumbres/?fbclid=IwAR3PoMi8ihONbY2BkvNpjZHikFx8xc\\_i7hk67vK4502Gt5N1UfWFmoCUNxg](https://masdearte.com/especiales/museos-de-arte-contemporaneo-espacios-de-incertidumbres/?fbclid=IwAR3PoMi8ihONbY2BkvNpjZHikFx8xc_i7hk67vK4502Gt5N1UfWFmoCUNxg)
- Baldellou, Á. (2014). La crisis de las tipologías ante un cambio de paradigma. *Museo moderno frente a museo contemporáneo*, (págs. 102-111).
- Bishop, C. (2005). *Installation Art: A Critical History*. Michigan, Estados Unidos: Routledge.
- Bishop, C. (2014). *Radical Museology*. Londres, Inglaterra: Konig Verlag.
- Brussino, L. (10 de Enero de 2019). *ArchDaily México*. Recuperado el 02 de Enero de 2023, de <https://www.archdaily.mx/mx/909256/zona-virtual-la-intervencion-escultorica-que-aborda-el-adentro-y-el-afuera-en-cordoba>
- Casullo, N. (2004). *El debate de Modernidad - Posmodernidad* (Segunda edición ed.). Buenos Aires, Argentina: Retórica. Recuperado el 2020
- Chávez Guerrero, J. (1994). *La interacción de la obra artística, el diseño museográfico y los espacios arquitectónicos*. Tesis de Maestría, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México.
- De Alba, M. T. (1999). Cabaret Voltaire. *Crítica y Teoría de la arquitectura*, 41-49.
- Eder, R. (1965). Arquitectura emocional. *Aquí y allá*, 72-76.
- Focault, M. (Octubre de 1984). De los espacios otros. (G. Moniteur, Ed.) *Architecture Mouvement Continuité*.

- Foster, H. (2013). *El complejo Arte-Arquitectura*. Madrid, España: Turner publicaciones.
- Huysen, A. (2001). Escapar de la amnesia: el museo como medio de masas. En *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización* (págs. 41-77). Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- Jerez V., J. (16 de Diciembre de 2017). *ArchDaily México*. Recuperado el 03 de Enero de 2023, de <https://www.archdaily.mx/mx/885188/la-arquitectura-parasitaria-de-hector-zamora>
- Lipovetsy, G., & Serroy, J. (2014). *La esterilización del mundo, vivir en una época de capitalismo artístico*. Barcelona, España: Anagrama.
- Maderuelo, J. (1990). *El espacio raptado: interferencias entre la arquitectura y escultura*. Barcelona, España: Mondadori.
- Maderuelo, J. (2008). *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos, 1960-1989*. Madrid, España: Ediciones Akal. Recuperado el 2020
- Más de arte*. (s.f.). Recuperado el 01 de Enero de 2023, de <https://masdearte.com/especiales/environments-arte-en-el-ambiente/>
- Medina Rivera, J. A. (2020). *La libre asociación como recurso creativo en la composición de una obra visual en la contemporaneidad*. Tesis de Licenciatura, Universidad de Cuenca, Facultad de Artes, Cuenca. Recuperado el 31 de Diciembre de 2022, de <http://dspace.ucuenca.edu.ec/bitstream/123456789/33800/1/Trabajo-de-Titulacion.pdf>
- Méndez Blake, J. (s.f.). *Jorge Méndez Blake*. Recuperado el 02 de Enero de 2023, de <http://www.mendezblake.com/librero-vaco>
- Mota, M. (28 de Septiembre de 2018). *Gatopardo*. Recuperado el 01 de Enero de 2023, de <https://gatopardo.com/arte-y-cultura/tercerunquinto/>
- Munguía, A. (28 de Febrero de 2019). *Arte Etcétera*. Recuperado el 01 de Enero de 2023, de <https://arteetcetera.com/2019/02/28/intervencion-artistica-a-escultura-de-jorge-mendez-blake/>

- Museo Experimental El Eco*. (s.f.). Recuperado el 31 de Diciembre de 2022, de <https://eleco.unam.mx/acercade/>
- Núñez, A. (Enero de 2007). El museo como espacio de mediación: el lenguaje de la exposición museal. *Universitas Humanística*(63), 181-199. Recuperado el 03 de Enero de 2023, de <http://www.scielo.org.co/pdf/unih/n63/n63a10.pdf>
- Ortiz Montufar, M. (04 de Septiembre de 2018). *Ibero 90.9*. Recuperado el 02 de Enero de 2023, de <https://ibero909.fm/blog/tercerunquinto-ms-all-del-espacio>
- Porrero, R. (18 de Diciembre de 2012). *Código. Arte, Arquitectura y Diseño*. Recuperado el 01 de Enero de 2023, de <https://revistacodigo.com/entrevista-tercerunquinto/>
- Quevedo Díaz, G. (2018). *La interacción entre el espacio museográfico y el espectador ante una exposición en tres museos de arte contemporáneo del año 2014 al 2015*. Tesis de Licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México, Estado de México.
- Revista Bifurcaciones. (Octubre de 2008). *Bifurcaciones*. Recuperado el 02 de Enero de 2023, de <http://www.bifurcaciones.cl/008/Zamora.htm>
- Santos, R. R. (02 de Octubre de 2020). *Arte y Sociedad Revista de Investigación*.  
Obtenido de [http://asri.eumed.net/1/rrs.html?fbclid=IwAR1z\\_rW7aiHWnJuqH99W\\_-fnUef1yBcCmEsdY7W7k50kyPvahcpXcg\\_87o](http://asri.eumed.net/1/rrs.html?fbclid=IwAR1z_rW7aiHWnJuqH99W_-fnUef1yBcCmEsdY7W7k50kyPvahcpXcg_87o)
- Smith, T. (2012). *¿Qué es el arte contemporáneo?* Buenos Aires, Argentina: Veintiuno Editores.
- Szlifyman, M. (2015). Diseño y arte contemporáneo: el desafío de los museos. *KEPE*.
- Venturi, R. (2016). *Aprendiendo de Las Vegas: El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*. Barcelona, España: Gustavo Gili.
- Villalobos Villanueva, G. (2011). *Intersticios: El espacio social entre la arquitectura y la instalación*. Tesis de Licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México.
- Wikipedia. (17 de Mayo de 2020). *Wikipedia.org*. Recuperado el 31 de Diciembre de 2022, de [https://es.wikipedia.org/wiki/Josep\\_Maria\\_Montaner](https://es.wikipedia.org/wiki/Josep_Maria_Montaner)

## IMAGENES INTEGRADAS EN EL TEXTO

---

Portada. Autor: Fernando Medellín, Fotógrafo. Título: Paracaidista, Av. Revolución 1608 bis. Tipo: Fotografía. Recuperado: [https://lsd.com.mx/artwork/paracaidista-av-revolucion-1608-bis/#iLightbox\[image\\_carousel\\_1\]/12](https://lsd.com.mx/artwork/paracaidista-av-revolucion-1608-bis/#iLightbox[image_carousel_1]/12)

<sup>i</sup> Pág. 02 Autor: Daniel Buren. Año: 1986. Título: "Les Deux Plateaux". Tipo: Fotografía. Recuperado: <https://www.danielburen.com/images/exhibit/547?ref=search&q=plateaux>

<sup>ii</sup> Pág.11 Autor: Fotógrafo desconocido / Autor del artículo: Joan Manel Jubany. Título: Tate Modern, en Londres (Reino Unido). Obra de Herzog & De Meuron. Tipo: Fotografía. Recuperado: [https://www.arquitecturaydiseno.es/arquitectura/18-museos-para-una-nueva-europa\\_1578](https://www.arquitecturaydiseno.es/arquitectura/18-museos-para-una-nueva-europa_1578)

<sup>iii</sup> Pág.15 Autor: Marcelo N Valente Título: Archivo: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand MASP. Tipo: Fotografía. Recuperado: [https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Museu\\_de\\_Arte\\_de\\_S%C3%A3o\\_Paulo\\_Assis\\_Chateaubriand\\_-\\_MASP.jpg](https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Museu_de_Arte_de_S%C3%A3o_Paulo_Assis_Chateaubriand_-_MASP.jpg)

<sup>iv</sup> Pág.16 Autor: Desconocido Título: Centro Nacional de Arte y Cultura Georges Pompidou, Arquitectos: Richard Rogers y Renzo Piano Paris, Francia. Tipo: Fotografía. Recuperado: <https://mxterritoriocreativo.com/noticias/el-high-tech-en-la-arquitectura/>

<sup>v</sup> Pág. 20 Autor: SCOTTNICHOLAY. Año:2008. Título: MUNAL Museo Nacional de Arte (México). Tipo: Fotografía. Recuperado: <https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:MUNAL.jpg>

<sup>vi</sup> Pág. 20 Autor: Desconocido Año: 2018 (Año del artículo) Título: Sin título. Tipo: Fotografía. Recuperado: <https://tecnohotelnews.com/2018/11/cinco-museos-impactan-turistas/>



---

vii Pág. 24 Autor: Fotógrafo desconocido Año: 2013 Título: Desconocido: Autodestrucción 2 Tipo: Fotografía Recuperado: <https://eleco.unam.mx/expo/autodestruccion-2/>

viii Pág. 25 Autor: Ana Karen Jiménez. Año: 2023. Título: Espacio Museográfico en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid. Tipo: Fotografía. Recuperado: Acervo Privado.

ix Pág. 28 Autor: Desconocido. Año: 2018. Título: Desconocido. Tipo: Fotografía. Recuperado: <https://www.forbes.com.mx/forbes-life/exposicion-de-marcel-duchamp-y-jeff-koons-llegara-a-la-ciudad-de-mexico/>

x Pág. 28 Autor: Pamela Vázquez Torres. Año: 2018. Título: Exposición “Kandinsky: Mundos pequeños” en el Palacio de Bellas Artes. Tipo: Fotografía. Recuperado: Acervo Privado.

xi Pág. 29 Autor: Fundación Jumex. Año: 2019. Título: Sin Título. Tipo: Fotografía. Recuperado: <https://www.facebook.com/fundacionjumexartecontemporaneo/posts/10157461604549184/>

xii Pág. 31 Autor: David Chipperfield Architects. Año: 2013. Título: Concept Sketch. Tipo: Sketch. Recuperado: [https://www.archdaily.mx/mx/768384/museo-jumex-david-chipperfield-architects/5578e5d9e58ecedce50000c7-museo-jumex-david-chipperfield-architects-croquis?next\\_project=no](https://www.archdaily.mx/mx/768384/museo-jumex-david-chipperfield-architects/5578e5d9e58ecedce50000c7-museo-jumex-david-chipperfield-architects-croquis?next_project=no)

xiii Pág. 38 Autor: Ramiro Chaves. Año: Desconocido. Título: Desconocido. Tipo: Fotografía. Recuperado: <https://www.archdaily.mx/mx/757578/ahora-abierta-la-convocatoria-del-concurso-pabellon-eco-2015>

xiv Pág. 40 Autor: Mathias Goeritz. Año: 1952. Título: Dibujo Ideográfico del Museo Experimental el Eco. Tipo: Dibujo. Recuperado: <https://eleco.unam.mx/acercade/>

xv Pág. 51 Autor: Desconocido. Año: Desconocido. Título: Formas únicas de continuidad en el espacio. Tipo: Fotografía. Recuperado: <https://masdearte.com/especiales/umberto-boccioni-escultura-futurismo/>

---

<sup>xvi</sup> Pág. 53 Autor: James Mathews. Año: Desconocido. Título: *Installation view of the exhibition “Claes Oldenburg”*. Tipo: Fotografía. Recuperado: [https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1985?installation\\_image\\_index=0](https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1985?installation_image_index=0)

<sup>xvii</sup> Pág. 56 Autor: Desconocido. Año: Desconocido. Título: *Conical Intersect*. Tipo: Fotografía. Recuperado: <https://arquine.com/towards-anarchitecture/>

<sup>xviii</sup> Pág. 58 Autor: Wolfgang Volz Año: 1991 Título: Christo y Jeanne-Claude, *The Umbrellas* (1984–91), Japón/EE. UU Tipo: Fotografía. Recuperado: <https://news.artnet.com/art-world/christo-jeanne-claude-pictures-1876530>

<sup>xix</sup> Pág. 59 Autor: Desconocido. Año: 2012. Título: Desconocido. Tipo: Fotografía. Recuperado: <https://museoamparo.com/exposiciones/piezas/106/tercerunquinto-obra-inconclusa>

<sup>xx</sup> Pág. 61 Autor: Rodrigo Marmolejo. Año: Desconocido. Título: Desconocido. Tipo: Fotografía. Recuperado: <https://gatopardo.com/arte-y-cultura/tercerunquinto/>

<sup>xxi</sup> Pág. 63 Autor: Colectivo Tercerunquinto. Año: 1998. Título: *Trabas para puerta (Door jams)*, 1998. *Installation*. Tipo: Fotografía. Recuperado: <https://dfa.q.mx/2014/11/21/deconstruir-con-tercerunquinto/>

<sup>xxii</sup> Pág. 63 Autor: Desconocido. Año: 2002. Título: Tercerunquinto. Integración del Consulado General de México en Miami a la exposición México: *Sensitive Negotiations*. Tipo: Fotografía. Recuperado: <https://museoamparo.com/exposiciones/pieza/2790/integracion-del-consulado-general-de-mexico-en-miami-a-la-exposicion-mexico-sensitive-negotiations>

<sup>xxiii</sup> Pág. 63 Autor: Colectivo Tercerunquinto. Año: 1999. Título: *La Bf15 + Pared*. Tipo: Fotografía. Recuperado: <https://revistacodigo.com/entrevista-tercerunquinto/>

<sup>xxiv</sup> Pág. 64 Autor: Colectivo Tercerunquinto. Año: Desconocido. Título: Tercerunquinto, Escultura Pública en la Perifería Urbana de Monterrey, 2003 – 2006. Tipo: Fotografía. Recuperado: <https://revistacodigo.com/entrevista-tercerunquinto/>

---

<sup>xxv</sup> Pág. 89 Autor: Desconocido. Año: 2002. Título: Emergency Exit. Tipo: Fotografía. Recuperado: <https://www.museodeartecarrillogil.com/exposicion/emergency-exit-salida-de-emergencia/>

<sup>xxvi</sup> Pág. 89 Autor: Desconocido. Año: 2002. Título: Gustavo Artigas: Salida de Emergencia. Tipo: Fotografía. Recuperado: <http://gustavoartigas.com/ga/obras/salida-de-emergencia/>

<sup>xxvii</sup> Pág. 90 Autor: Desconocido. Año: 2022. Título: Muerte y Funerales de Caín (No homenaje a Siqueiros)- Tipo: Fotografía. Recuperado: <https://www.museodeartecarrillogil.com/exposicion/muerte-y-funerales-de-cain-no-homenaje-a-siqueiros/>

<sup>xxviii</sup> Pág. 90 Autor: Fernando Medellín. Año: Desconocido. Título: La Arquitectura Parasitaria de Héctor Zamora. Maqueta. Tipo: Fotografía. Recuperado: [https://www.archdaily.mx/mx/885188/la-arquitectura-parasitaria-de-hector-zamora/5a2ea4eeb22e38737d0001a6-la-arquitectura-parasitaria-de-hector-zamora-foto?next\\_project=no](https://www.archdaily.mx/mx/885188/la-arquitectura-parasitaria-de-hector-zamora/5a2ea4eeb22e38737d0001a6-la-arquitectura-parasitaria-de-hector-zamora-foto?next_project=no)

## **CAPITULO 1: MARCO TEÓRICO. LA EMANCIPACIÓN DEL ESPACIO EXPOSITIVO.**

### **Linea del Tiempo. Espacios Expositivos.**

01.- Autor:Desconocido. Año: Desconocido. Título: La Pinoteca. Tipo: Ilustración. Recuperado:

[http://www.venalmundoclasico.com/cultura\\_clasica/grecia\\_acropolis/pinacoteca.html](http://www.venalmundoclasico.com/cultura_clasica/grecia_acropolis/pinacoteca.html)

02.- Autor: Pedro Pablo Rubens, Jan Brueghel. Año: 1617. Título: La Vista. Tipo: Ilustración. Recuperado: <https://masdearte.com/pasion-y-menudencia-el-prado-reordena-su-coleccion-de-pintura-flamenca-y-holandesa/>

03.-Autor: "*Debianux*". Año: 2007. Título: Facade of the Pavillon Sully in 2007. Tipo: Fotografía. Recuperado:

[https://es.wikipedia.org/wiki/Palacio\\_del\\_Louvre#/media/Archivo:Facade\\_of\\_the\\_Pavillon\\_Sully\\_in\\_2007.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Palacio_del_Louvre#/media/Archivo:Facade_of_the_Pavillon_Sully_in_2007.jpg)

04.-Autor: Sunny Celeste / Alamy Foto de Stock (Colaboradores). Año: 2020. Título: Gran Exposición Del Palacio de Cristal, 1851, Londres, Inglaterra. Tipo: Ilustración Histórica. Recuperado: <https://www.alamy.es/gran-exposicion-de-las-obras-de-industria-de-todas-las-naciones-o-la-gran-exposicion-exposicion-del-palacio-de-cristal-1851-londres-inglaterra-grosse-ausstellung-der-industriewerke-aller-volker-oder-die-grosse-ausstellung-exposicion-del-palacio-de-cristal-1851-londres-inglaterra-historisch-digital-reproduccion-mejorada-de-un-original-del-siglo-19-digital-reproduktion-einer-originalvorlage-aus-dem-19-jahrhundert-image339983726.html>

05.- Autor: "*Jelson 25*". Año:2009. Título: Aerial Getty Museum. Tipo: Fotografía. Recuperado: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Aerial\\_Getty\\_Museum.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Aerial_Getty_Museum.jpg)

06.- Autor: Picture Alliance. Año: Desconocido. Título: Museo Guggenheim en Bilbao. Tipo: Fotografía. Recuperado: <https://www.dw.com/es/mercosur-avanza-para-lograr-un-acuerdo-comercial-con-canad%C3%A1/a-42917079>

---

## **Línea del Tiempo. Espacios Expositivos en México.**

07. Autor: Desconocido. Año: Desconocido. Título: Primer Gabinete de Historia Natural. Tipo: Fotografía. Recuperado: <https://twitter.com/cronicabanqueta/status/1169659703825248259>

08. Autor: Desconocido. Año: Desconocido. Título: El Museo Nacional. Tipo: Fotografía. Recuperado: <https://twitter.com/INEHRM/status/1372570991759613953/photo/1>

09. Autor: Archivo Museo de Historia Natural de la Ciudad México. Año: Desconocido. Título: Museo de Historia Natural y Cultural Ambiental. Tipo: Fotografía. Recuperado: [https://www.101museos.com/museos/ciudad\\_de\\_mexico/87/museo-de-historia-natural-y-cultura-ambiental](https://www.101museos.com/museos/ciudad_de_mexico/87/museo-de-historia-natural-y-cultura-ambiental)

10. Autor: Desconocido. Año: Desconocido. Título: Museo Nacional de Antropología. Tipo: Fotografía. Recuperado: <https://www.mexicoescultura.com/actividad/236154/recorrido-virtual-por-el-museo-nacional-de-antropologia.html>

11. Autor: Omar Dumaine, Leonardo Hernández. Año: Desconocido. Título: Museo Nacional de Historia, Castillo de Chapultepec. Tipo: Fotografía. Recuperado: <https://twitter.com/Museodehistoria/status/1181969340578566155>

12. Autor: Desconocido. Año: Desconocido. Título: Descubre la riqueza histórica y cultural del Museo Franz Mayer en la CDMX. Tipo: Fotografía. Recuperado: <https://topadventure.com/cultura/El-Museo-Franz-Mayer-tesoro-de-la-arquitectura-y-la-cultura-en-la-CDMX-20221114-0006.html>

13. Autor: Desconocido. Año: Desconocido. Título: Museo Nacional de Arte, MUNAL. Tipo: Fotografía. Recuperado: <https://www.archdaily.co/co/755831/restauracion-de-la-fachada-del-museo-nacional-de-arte-munal>

14. Autor: Desconocido. Año: Desconocido. Título: MUAC. Tipo: Fotografía. Recuperado: <https://www.gaceta.unam.mx/el-muac-referente-de-la-cultura-visual/>

15. Autor: Desconocido. Año: Desconocido. Título: Museo Soumaya. Tipo: Fotografía. Recuperado: <https://www.milenio.com/cultura/museo-soumaya-une-google-arts-amp-culture>

---

16. Autor: Simon Menges. Año: Desconocido. Título: Museo Jumex / David Chipperfield Architects. Tipo: Fotografía. Recuperado: [https://www.archdaily.mx/mx/768384/museo-jumex-david-chipperfield-architects/5578e503e58eced6280000a6-museo-jumex-david-chipperfield-architects-photo?next\\_project=no](https://www.archdaily.mx/mx/768384/museo-jumex-david-chipperfield-architects/5578e503e58eced6280000a6-museo-jumex-david-chipperfield-architects-photo?next_project=no)

## **CAPITULO 2: ESPACIOS MUSEÍSTICOS CONSOLIDADOS.**

### **Museo Jumex**

#### **Lámina “Ubicación / Entorno”.**

01. Autor: Fundación Carso. Año: Desconocido. Título: Museo Soumaya Tipo: Render. Recuperado: <https://expansion.mx/obras/2011/02/28/soumaya-museo-inauguracion-slim-carso>

02. Autor: Desconocido. Año: 2010. Título: Plaza Carso. Tipo: Fotografía. Recuperado: <http://obrasarquitectonicas97.weebly.com/plaza-carso.html>

03. Autor: Roland Halbe. Año: 2012. Título: Teatro Cervantes. ENSAMBLE STUDIO. Tipo: Fotografía. Recuperado: <https://www.archdaily.co/co/02-323258/teatro-cervantes-ensamble-studio>

04. Autor: Ismael Rangel. Año: 2018. Título: Antara Polanco. Tipo: Fotografía. Recuperado: <https://www.instagram.com/p/BeqIHKEKF1c/?hl=en&tagged=sordomadaleno&epik=dj0yJnU9RnNjVIZhV21OS0VwempTYUE3eG44SIRQaUdtTTZuYTUmcD0wJm49N3gxeUxLRUIUVGZXa09vTVFocGVIUSZ0PUFBQUFBR1J6XzFZ>

05. Autor: Grupo de Asesores Profesionales. Año: Desconocido. Título: Torre Vip Carso. Tipo: Fotografía. Recuperado: <https://www.inmuebles24.com/propiedades/clasificado/veclapin-venta-departamento-torre-vip-carso-en-obra-negra-55229547.html>

06. Autor: David Chipperfield Architects. Año: 2013. Título: Museo Jumex, David Chipperfield / Site Plan. Tipo: Mapa de Ubicación / Ilustración Digital. Recuperado:

---

[https://www.archdaily.mx/mx/768384/museo-jumex-david-chipperfield-architects/5578e643e58eced6280000aa-museo-jumex-david-chipperfield-architects-site-plan?next\\_project=no](https://www.archdaily.mx/mx/768384/museo-jumex-david-chipperfield-architects/5578e643e58eced6280000aa-museo-jumex-david-chipperfield-architects-site-plan?next_project=no)

### **Lámina “Interacción”.**

07. Autor: Pamela Vázquez Torres. Año: 2020. Título: Interacción con las piezas mediante la tecnología y los medios en la exposición *AL FILO DE LA NAVAJA*. Tipo: Fotografía. Recuperado: Acervo Privado.

08. Autor: Pamela Vázquez Torres. Año: 2020. Título: *Sometimes I Think, Sometimes I Don't*. Tipo: Fotografía. Recuperado: Acervo Privado.

09. Autor: Pamela Vázquez Torres. Año: 2020. Título: Desplazamiento. Código QR. Tipo: Fotografía. Recuperado: Acervo Privado.

10. Autor: Pamela Vázquez Torres. Año: 2020. Título: Público siendo parte de la obra. Tipo: Fotografía. Recuperado: Acervo Privado.

### **Lámina “Recorrido: Planta de Acceso”.**

11. Autor: Pamela Vázquez Torres. Año: 2020. Título: Acceso al Museo Jumex. Tipo: Ilustración Digital. Recuperado: Acervo Privado.

12. Autor: Pamela Vázquez Torres. Año: 2020. Título: Núcleo de circulación en el Museo Jumex. Tipo: Ilustración Digital. Recuperado: Acervo Privado.

13. Autor: Pamela Vázquez Torres. Año: 2020. Título: Cafetería del Museo Jumex. Tipo: Ilustración Digital. Recuperado: Acervo Privado.

14. Autor: Pamela Vázquez Torres. Año: 2020. Título: Reinterpretación de una *Breve Historia del Tiempo*. Tipo: Ilustración Digital. Recuperado: Acervo Privado.

15. Autor: David Chipperfield Architects. Año: 2013. Título: Ground Floor Plan. Tipo: Dibujo Arquitectónico. Recuperado: [https://www.archdaily.mx/mx/768384/museo-jumex-david-chipperfield-architects/5578e622e58eced6280000a9-museo-jumex-david-chipperfield-architects-ground-floor-plan?next\\_project=no](https://www.archdaily.mx/mx/768384/museo-jumex-david-chipperfield-architects/5578e622e58eced6280000a9-museo-jumex-david-chipperfield-architects-ground-floor-plan?next_project=no)

### **Lámina “Recorrido: Planta Nivel 3”.**

---

16. Autor: Pamela Vázquez Torres. Año: 2020. Título: El Museo Digital. Tipo: Ilustración Digital. Recuperado: Acervo Privado.

17. Autor: Pamela Vázquez Torres. Año: 2020. Título: Sin Título. Tipo: Ilustración Digital. Recuperado: Acervo Privado.

18. Autor: Pamela Vázquez Torres. Año: 2020. Título: Transitando el espacio. Tipo: Ilustración Digital. Recuperado: Acervo Privado.

19. Autor: David Chipperfield Architects. Año: 2013. Título: Third Floor Plan. Tipo: Dibujo Arquitectónico. Recuperado: [https://www.archdaily.mx/mx/768384/museo-jumex-david-chipperfield-architects/5578e613e58ecedce50000ca-museo-jumex-david-chipperfield-architects-third-floor-plan?next\\_project=no](https://www.archdaily.mx/mx/768384/museo-jumex-david-chipperfield-architects/5578e613e58ecedce50000ca-museo-jumex-david-chipperfield-architects-third-floor-plan?next_project=no)

### **Segunda Lámina “Recorrido: Planta Nivel 3”.**

20. Autor: Pamela Vázquez Torres. Año: 2020. Título: Wait Here. Tipo: Fotografía. Recuperado: Acervo Privado.

21. Autor: Estudios Culturales 2003. Año: Desconocido. Título: Modelo de circulaciones de exposiciones según M. Lehbruck (1974). Tipo: Diagramas / Ilustración. Recuperado: <https://www.f3arquitectura.es/espacios/museos/>

22. Autor: Pamela Vázquez Torres. Año: 2020. Título: Concrete Sex. Tipo: Fotografía. Recuperado: Acervo Privado.

23. Autor: Pamela Vázquez Torres. Año: 2020. Título: El muro como soporte. Tipo: Fotografía. Recuperado: Acervo Privado.

24. Autor: David Chipperfield Architects. Año: 2013. Título: Third Floor Plan. Tipo: Dibujo Arquitectónico. Recuperado: [https://www.archdaily.mx/mx/768384/museo-jumex-david-chipperfield-architects/5578e613e58ecedce50000ca-museo-jumex-david-chipperfield-architects-third-floor-plan?next\\_project=no](https://www.archdaily.mx/mx/768384/museo-jumex-david-chipperfield-architects/5578e613e58ecedce50000ca-museo-jumex-david-chipperfield-architects-third-floor-plan?next_project=no)

### **Lámina “Recorrido: Planta Nivel 2 y 1”.**

25. Autor: Pamela Vázquez Torres. Año: 2020. Título: Sin Título. Tipo: Fotografía. Recuperado: Acervo Privado.



---

26. Autor: Pamela Vázquez Torres. Año: 2020. Título: Sin Título. Tipo: Fotografía. Recuperado: Acervo Privado.

27. Autor: David Chipperfield Architects. Año: 2013. Título: Second Floor Plan. Tipo: Dibujo Arquitectónico. Recuperado: [https://www.archdaily.mx/mx/768384/museo-jumex-david-chipperfield-architects/5578e602e58ecedce50000c9-museo-jumex-david-chipperfield-architects-second-floor-plan?next\\_project=no](https://www.archdaily.mx/mx/768384/museo-jumex-david-chipperfield-architects/5578e602e58ecedce50000c9-museo-jumex-david-chipperfield-architects-second-floor-plan?next_project=no)

28. Autor: David Chipperfield Architects. Año: 2013. Título: First Floor Plan. Tipo: Dibujo Arquitectónico. Recuperado: [https://www.archdaily.mx/mx/768384/museo-jumex-david-chipperfield-architects/5578e5f3e58ecedce50000c8-museo-jumex-david-chipperfield-architects-first-floor-plan?next\\_project=no](https://www.archdaily.mx/mx/768384/museo-jumex-david-chipperfield-architects/5578e5f3e58ecedce50000c8-museo-jumex-david-chipperfield-architects-first-floor-plan?next_project=no)

29. Autor: David Chipperfield Architects. Año: Desconocido. Título: Museo Jumex. Tipo: Fotografía. Recuperado: <https://revistacodigo.com/la-nueva-etapa-del-museo-jumex-entrevista-con-julieta-gonzalez/>

## **El Eco.**

### **Lámina “Arquitectura”.**

01. Autor: Pamela Vázquez Torres. Año: 2020. Título: Ilustrando a la vida moderna. Tipo: Ilustración. Recuperado: Acervo Privado.

02. Autor: Pamela Vázquez Torres. Año: 2020. Título: Un poema petrificado. Tipo: Ilustración. Recuperado: Acervo Privado.

03. Autor: Pamela Vázquez Torres. Año: 2020. Título: La serpiente. Tipo: Ilustración. Recuperado: Acervo Privado.

04. Autor: Desconocido. Año: Desconocido. Título: Desconocido. Tipo: Dibujo. Recuperado: <https://arquine.com/abstraccion-temporal/>

### **Segunda Lámina “Arquitectura”.**

05. Autor: Pamela Vázquez Torres. Año: 2020. Título: Un dramático acceso. Tipo: Ilustración. Recuperado: Acervo Privado.

06. Autor: Pamela Vázquez Torres. Año: 2020. Título: Un volumen radiante entre grises. Tipo: Ilustración. Recuperado: Acervo Privado.

---

07. Autor: Pamela Vázquez Torres. Año: 2020. Título: El patio de la contemplación. Tipo: Ilustración. Recuperado: Acervo Privado.

**Lámina “Interacción Espacio – Artista - Obra”.**

08. Autor: Pamela Vázquez Torres. Año: 2020. Título: Planta El Eco Digitalizada. Tipo: Ilustración. Recuperado: Acervo Privado.

09. Autor: Pamela Vázquez Torres. Año: 2020. Título: ¿Adentro o Afuera?. Tipo: Ilustración. Recuperado: Acervo Privado.

10. Autor: Pamela Vázquez Torres. Año: 2020. Título: Fragmentación. Tipo: Ilustración. Recuperado: Acervo Privado.

11. Autor: Pamela Vázquez Torres. Año: 2020. Título: Fachada de el Eco. Tipo: Ilustración. Recuperado: Acervo Privado.

**Segunda Lámina “Interacción Espacio – Artista - Obra”.**

12. Autor: Pamela Vázquez Torres. Año: 2020. Título: Un doble poema. Tipo: Ilustración. Recuperado: Acervo Privado.

**Lámina Final. Sin nombre.**

13. Autor: Pamela Vázquez Torres. Año: 2020. Título: Autoconstrucción en Museo El Eco. Tipo: Ilustración. Recuperado: Acervo Privado.

**CAPITULO 3: ESPACIOS EXPERIMENTALES. SIMBIOSIS DEL ESPACIO EXPOSITIVO CON LA OBRA DE ARTE.**

**Escultura Pública.**

**Lámina “Estrategia Estética”.**

Autor: Pamela Vázquez Torres. Año: 2020. Título: Escultura Pública: Estrategia Estética. Tipo: Lámina Ilustrativa. Recuperado: Acervo Privado.

**Lámina “Estrategia de Apropiación”.**

---

Autor: Pamela Vázquez Torres. Año: 2020. Título: Escultura Pública: Estrategia de Apropiación. Tipo: Lámina Ilustrativa. Recuperado: Acervo Privado.

### **Zona Virtual**

#### **Lámina “Zona Virtual”.**

Autor: Pamela Vázquez Torres. Año: 2020. Título: Zona Virtual. Tipo: Lámina Ilustrativa. Recuperado: Acervo Privado.

#### **Lámina “Ficha Arquitectónica”.**

Autor: Pamela Vázquez Torres. Año: 2020. Título: Planta Esquemática de Zona Virtual. Tipo: Ilustración. Recuperado: Acervo Privado.

Autor: Pamela Vázquez Torres. Año: 2020. Título: Alzado Esquemático de Zona Virtual. Tipo: Ilustración. Recuperado: Acervo Privado.

#### **Lámina “Análisis”.**

01. Autor: Pamela Vázquez Torres. Año: 2020. Título: Croquis de la instalación “Zona Virtual” No.01. Tipo: Ilustración. Recuperado: Acervo Privado.

02. Autor: Pamela Vázquez Torres. Año: 2020. Título: Croquis de la instalación “Zona Virtual” No.02. Tipo: Ilustración. Recuperado: Acervo Privado.

#### **Lámina “Influencia del Entorno”.**

03. Autor: Pamela Vázquez Torres. Año: 2020. Título: Croquis de la instalación “Zona Virtual” No.03. Tipo: Ilustración. Recuperado: Acervo Privado.

04. Autor: Pamela Vázquez Torres. Año: 2020. Título: Croquis de la instalación “Zona Virtual” No.04. Tipo: Ilustración. Recuperado: Acervo Privado.

#### **Segunda Lámina “Influencia del Entorno”.**

05. Autor: Pamela Vázquez Torres. Año: 2020. Título: Croquis de la instalación “Zona Virtual” No.05. Tipo: Ilustración. Recuperado: Acervo Privado.

06. Autor: Pamela Vázquez Torres. Año: 2020. Título: Croquis de la instalación “Zona Virtual” No.06. Tipo: Ilustración. Recuperado: Acervo Privado.

---

### **Lámina “Percepción del Público”.**

07. Autor: Pamela Vázquez Torres. Año: 2020. Título: Croquis de la instalación “Zona Virtual” No.07. Tipo: Ilustración. Recuperado: Acervo Privado.

08. Autor: Pamela Vázquez Torres. Año: 2020. Título: Croquis de la instalación “Zona Virtual” No.08. Tipo: Ilustración. Recuperado: Acervo Privado.

### **Segunda Lámina “Percepción del Público”.**

09. Autor: Pamela Vázquez Torres. Año: 2020. Título: Croquis de la instalación “Zona Virtual” No.09. Tipo: Ilustración. Recuperado: Acervo Privado.

10. Autor: Pamela Vázquez Torres. Año: 2020. Título: Croquis de la instalación “Zona Virtual” No.10. Tipo: Ilustración. Recuperado: Acervo Privado.

11. Autor: Pamela Vázquez Torres. Año: 2020. Título: Croquis de la instalación “Zona Virtual” No.11. Tipo: Ilustración. Recuperado: Acervo Privado.

### **Biblioteca Vacía.**

#### **Lámina “Biblioteca Vacía”.**

Autor: Pamela Vázquez Torres. Año: 2020. Título: Una Biblioteca Vacía. Tipo: Lámina Ilustrativa. Recuperado: Acervo Privado.

#### **Segunda Lámina “Biblioteca Vacía”.**

12. Autor: Pamela Vázquez Torres. Año: 2020. Título: Croquis esquemático de Ubicación de Biblioteca Vacía. Tipo: Ilustración. Recuperado: Acervo Privado.

#### **Lámina “Diálogo”.**

13. Autor: Pamela Vázquez Torres. Año: 2020. Título: Marx en una Biblioteca. Tipo: Ilustración. Recuperado: Acervo Privado.

---

## **CAPITULO 4: EL NUEVO MUSEO: EL ESPACIO EXPOSITIVO COMO UN ESPACIO QUE SE EXPANDE.**

### **Museo Carrillo Gil.**

#### **Lámina “Museo Carrillo Gil. Antecedentes”.**

01. Autor: Pamela Vázquez Torres. Año: 2020. Título: Museo de Arte Carrillo Gil. Tipo: Ilustración. Recuperado: Acervo Privado.

#### **Lámina “Ubicación”.**

02. Autor: Pamela Vázquez Torres. Año: 2020. Título: Mapa de Ubicación del Museo de Arte Carrillo Gil dentro de la Colonia San Ángel, Alcaldía Álvaro Obregón. Tipo: Ilustración. Recuperado: Acervo Privado.

#### **Lámina “Análisis Arquitectónico. Planta Arquitectónica Baja”.**

03. Autor: Pamela Vázquez Torres. Año: 2020. Título: Croquis Esquemático de la Planta Baja del Museo de Arte Carrillo Gil. Tipo: Ilustración. Recuperado: Acervo Privado.

04. Autor: Pamela Vázquez Torres. Año: 2020. Título: Rampa de Acceso. MACG. Tipo: Ilustración. Recuperado: Acervo Privado.

05. Autor: Pamela Vázquez Torres. Año: 2020. Título: Fachada Angular. MACG. Tipo: Ilustración. Recuperado: Acervo Privado.

#### **Lámina “Análisis Arquitectónico. Planta Arquitectónica Primer y Segundo Nivel”.**

06. Autor: Pamela Vázquez Torres. Año: 2021. Título: Croquis Esquemático de la Planta Primer Nivel del Museo de Arte Carrillo Gil. Tipo: Ilustración. Recuperado: Acervo Privado.

07. Autor: Pamela Vázquez Torres. Año: 2021. Título: Croquis de Vistas Interiores. MACG. Tipo: Ilustración. Recuperado: Acervo Privado.

08. Autor: Pamela Vázquez Torres. Año: 2021. Título: Croquis Esquemático de la Planta Segundo Nivel del Museo de Arte Carrillo Gil. Tipo: Ilustración. Recuperado: Acervo Privado.

---

### **Lámina “Análisis Arquitectónico. Planta Arquitectónica Tercer Nivel y Sótano”.**

09. Autor: Pamela Vázquez Torres. Año: 2021. Título: Croquis Esquemático de la Planta Tercer Nivel del Museo de Arte Carrillo Gil. Tipo: Ilustración. Recuperado: Acervo Privado.

10.- Autor: Pamela Vázquez Torres. Año: 2021. Título: Croquis Esquemático de la Planta Sótano del Museo de Arte Carrillo Gil. Tipo: Ilustración. Recuperado: Acervo Privado.

### **Lámina Final. Sin nombre.**

11.- Autor: Pamela Vázquez Torres. Año: 2021. Título: Vista Interior desde las rampas del MACG. Tipo: Ilustración. Recuperado: Acervo Privado.

### **Paracaidista**

#### **Lámina “Paracaídista”.**

Autor: Pamela Vázquez Torres. Año: 2021. Título: Croquis Esquemático de la “Instalación Paracaídista” adosada a la fachada. Tipo: Lámina Ilustrativa. Recuperado: Acervo Privado.

#### **Lámina “Ubicación”.**

Autor: Pamela Vázquez Torres. Año: 2021. Título: Mapa de Ubicación de la pieza “Paracaídista”, con respecto al Museo Carrillo Gil y sus principales vías de acceso. Tipo: Ilustración. Recuperado: Acervo Privado.

#### **Lámina “Planta de Acceso”.**

Autor: Pamela Vázquez Torres. Año: 2021. Título: Croquis Esquemático Planta de Acceso de la Instalación “Paracaídista”, MACG. Tipo: Ilustración. Recuperado: Acervo Privado.

#### **Lámina “Planta de Acceso: Fotografías”.**

12. Autor: Fernando Medellín. Año: 2004. Título: Paracaidista, Av. Revolución 1608 bis.. Tipo: Fotografía. Recuperado: [https://lsd.com.mx/artwork/paracaidista-av-revolucion-1608-bis/#iLightbox\[image\\_carousel\\_1\]/8](https://lsd.com.mx/artwork/paracaidista-av-revolucion-1608-bis/#iLightbox[image_carousel_1]/8)

---

13. Autor: Tomás Canchola. Año: 2004. Título: 2004. Tipo: Screenshot tomada del video 2004, minuto 2:20. Recuperado: [https://www.youtube.com/watch?v=fbNEr41\\_BGg&t=52s](https://www.youtube.com/watch?v=fbNEr41_BGg&t=52s)

14. Autor: Tomás Canchola. Año: 2004. Título: 2004. Tipo: Screenshot tomada del video 2004, minuto 2:29. Recuperado: [https://www.youtube.com/watch?v=fbNEr41\\_BGg&t=52s](https://www.youtube.com/watch?v=fbNEr41_BGg&t=52s)

### **Segunda Lámina “Planta de Acceso: Fotografías”.**

15. Autor: Tomás Canchola. Año: 2004. Título: 2004. Tipo: Screenshot tomada del video 2004, minuto 0.15s. Recuperado: [https://www.youtube.com/watch?v=fbNEr41\\_BGg&t=52s](https://www.youtube.com/watch?v=fbNEr41_BGg&t=52s)

16. Autor: Tomás Canchola. Año: 2004. Título: 2004. Tipo: Screenshot tomada del video 2004, minuto 0.25s. Recuperado: [https://www.youtube.com/watch?v=fbNEr41\\_BGg&t=52s](https://www.youtube.com/watch?v=fbNEr41_BGg&t=52s)

17. Autor: Tomás Canchola. Año: 2004. Título: 2004. Tipo: Screenshot tomada del video 2004, minuto 2.52. Recuperado: [https://www.youtube.com/watch?v=fbNEr41\\_BGg&t=52s](https://www.youtube.com/watch?v=fbNEr41_BGg&t=52s)

18. Autor: Tomás Canchola. Año: 2004. Título: 2004. Tipo: Screenshot tomada del video 2004, minuto 3.40. Recuperado: [https://www.youtube.com/watch?v=fbNEr41\\_BGg&t=52s](https://www.youtube.com/watch?v=fbNEr41_BGg&t=52s)

### **Lámina “Planta Primer Nivel. Croquis Esquemático”.**

Autor: Pamela Vázquez Torres. Año: 2021. Título: Croquis Esquemático Planta de Acceso de la Instalación “Paracaídista”, MACG. Tipo: Ilustración. Recuperado: Acervo Privado.

### **Lámina “Planta Primer Nivel: Fotografías”.**

19. Autor: Tomás Canchola. Año: 2004. Título: 2004. Tipo: Screenshot tomada del video 2004, minuto 3.25. Recuperado: [https://www.youtube.com/watch?v=fbNEr41\\_BGg&t=52s](https://www.youtube.com/watch?v=fbNEr41_BGg&t=52s)

---

20. Autor: Tomás Canchola. Año: 2004. Título: 2004. Tipo: Screenshot tomada del video 2004, minuto 0.29. Recuperado: [https://www.youtube.com/watch?v=fbNEr41\\_BGg&t=52s](https://www.youtube.com/watch?v=fbNEr41_BGg&t=52s)

21. Autor: Tomás Canchola. Año: 2004. Título: 2004. Tipo: Screenshot tomada del video 2004, minuto 1.01. Recuperado: [https://www.youtube.com/watch?v=fbNEr41\\_BGg&t=52s](https://www.youtube.com/watch?v=fbNEr41_BGg&t=52s)

### **Lámina “Planta Segundo Nivel. Croquis Esquemático.”**

Autor: Pamela Vázquez Torres. Año: 2021. Título: Croquis Esquemático Planta de Acceso de la Instalación “Paracaidista”, MACG. Tipo: Ilustración. Recuperado: Acervo Privado.

### **Lámina “Segundo Nivel: Fotografías”.**

22. Autor: Tomás Canchola. Año: 2004. Título: 2004. Tipo: Screenshot tomada del video 2004, minuto 3.17. Recuperado: [https://www.youtube.com/watch?v=fbNEr41\\_BGg&t=52s](https://www.youtube.com/watch?v=fbNEr41_BGg&t=52s)

23. Autor: Tomás Canchola. Año: 2004. Título: 2004. Tipo: Screenshot tomada del video 2004, minuto 1.22. Recuperado: [https://www.youtube.com/watch?v=fbNEr41\\_BGg&t=52s](https://www.youtube.com/watch?v=fbNEr41_BGg&t=52s)

24. Autor: Tomás Canchola. Año: 2004. Título: 2004. Tipo: Screenshot tomada del video 2004, minuto 1.27. Recuperado: [https://www.youtube.com/watch?v=fbNEr41\\_BGg&t=52s](https://www.youtube.com/watch?v=fbNEr41_BGg&t=52s)

25. Autor: Tomás Canchola. Año: 2004. Título: 2004. Tipo: Screenshot tomada del video 2004, minuto 4.02. Recuperado: [https://www.youtube.com/watch?v=fbNEr41\\_BGg&t=52s](https://www.youtube.com/watch?v=fbNEr41_BGg&t=52s)

### **Segunda Lámina “Segundo Nivel: Fotografías”.**

26. Autor: Tomás Canchola. Año: 2004. Título: 2004. Tipo: Screenshot tomada del video 2004, minuto 2.56. Recuperado: [https://www.youtube.com/watch?v=fbNEr41\\_BGg&t=52s](https://www.youtube.com/watch?v=fbNEr41_BGg&t=52s)



---

27. Autor: Tomás Canchola. Año: 2004. Título: 2004. Tipo: Screenshot tomada del video 2004, minuto 1.17. Recuperado: [https://www.youtube.com/watch?v=fbNEr41\\_BGg&t=52s](https://www.youtube.com/watch?v=fbNEr41_BGg&t=52s)

28. Autor: Tomás Canchola. Año: 2004. Título: 2004. Tipo: Screenshot tomada del video 2004, minuto 1.48. Recuperado: [https://www.youtube.com/watch?v=fbNEr41\\_BGg&t=52s](https://www.youtube.com/watch?v=fbNEr41_BGg&t=52s)

29. Autor: Tomás Canchola. Año: 2004. Título: 2004. Tipo: Screenshot tomada del video 2004, minuto 0.54. Recuperado: [https://www.youtube.com/watch?v=fbNEr41\\_BGg&t=52s](https://www.youtube.com/watch?v=fbNEr41_BGg&t=52s)