



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

*EL CASO MARÍA MORELLI. ARCHIVO INFINITO DE UNA PINTURA EN DUDA  
PROYECTO CURATORIAL PARA EL MUSEO NACIONAL DE SAN CARLOS*

**INFORME ESCRITO DE INVESTIGACIÓN APLICADA  
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE  
MAESTRO EN HISTORIA DEL ARTE**

PRESENTA:  
GLORIA EDLIN CASTRO NAVARRETE

TUTOR PRINCIPAL  
DRA. DAFNE CRUZ PORCHINI  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

TUTORES  
DRA. MÓNICA AMIEVA  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS  
DR. JULIO AMADOR BECH  
FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES - CENTRO DE ESTUDIOS  
EN CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN

CIUDAD DE MEXICO, FEBRERO 2021



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



## ÍNDICE

I.	INTRODUCCIÓN	6
	i. Curar una exposición de arte en medio de una pandemia	8
II.	PLANTEAMIENTO CURATORIAL	18
III.	PÚBLICO AL QUE SE DIRIGE	20
IV.	PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN	21
V.	JUSTIFICACIÓN	22
VI.	OBJETIVO GENERAL	23
	i. Objetivos secundarios	23
VII.	MARCO TEÓRICO CONCEPTUAL	24
VIII.	ARGUMENTO	28
IX.	ESTRUCTURA	28
	i. Plano	29
X.	GUION MUSEOLÓGICO	30
	Núcleo 1: El misterio sobre la autenticidad del <i>SJB niño</i>	30
	Núcleo 2: El “Louvre” mexicano	31
	Núcleo 3: La educación académica en México	33
	Núcleo 4: Huellas de un crimen	36
XI.	METODOLOGÍA	39
XII.	CONCEPTO MUSEOGRÁFICO	41
XIII.	MONTAJE	45
XIV.	CRONOGRAMA	48
XV.	CONCLUSIÓN	49
XVI.	REFERENCIAS	53

**PROYECTO CURATORIAL PARA EL MUSEO NACIONAL DE SAN CARLOS,  
INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES Y LITERATURA**

**Informe escrito de investigación aplicada**

**TÍTULO:** El caso María Morelli. Archivo infinito de una pintura en duda

**FECHA DE APERTURA:** Por definir

**LUGAR:** Museo Nacional de San Carlos, Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura

## **AGRADECIMIENTOS**

A mis padres, por ser la luz de mi vida, por su apoyo incondicional y por darme todo lo necesario para cumplir mis sueños.

A mi hermano y mi hermana, por su compañía, alegría y cariño.

A mis tutores, Dafne, Mónica y Julio, por su total empatía, guía y valiosas enseñanzas.

Al CONACYT, por su importante apoyo en el desarrollo académico de miles de estudiantes.

## **I. INTRODUCCIÓN**

El siguiente informe de investigación aplicada describe el sustento conceptual para el proyecto expositivo titulado “El caso María Morelli. Archivo infinito de una pintura en duda” que se llevó a cabo por los alumnos del Programa de Estudios Curatoriales del Posgrado en Historia del Arte de la Universidad Nacional Autónoma de México como parte del proceso para la obtención del grado de maestría.

En él se desglosan los procesos curatoriales que respaldan dicha exhibición, la cual tentativamente se abrirá en 2021 en el Museo Nacional de San Carlos del INBAL en la Ciudad de México.

Este documento está constituido a partir del trabajo en equipo de los seis participantes en este programa de estudios con quienes se han desarrollado el planteamiento curatorial, la investigación, la selección de obras, el guion museológico, la propuesta museográfica y el seguimiento puntual a todos los procesos implicados en la realización de la muestra. No obstante, para fines de este informe, el desarrollo de la propuesta aquí se presenta atravesado por la visión individual de mi participación en el proceso curatorial como miembro de este grupo de estudiantes.

Es por ello que se abre con una reflexión personal sobre las implicaciones que tuvo haber realizado este trabajo durante la crisis sanitaria global derivada de la enfermedad de COVID-19 que súbitamente interrumpió esta práctica formativa a inicios del 2020.

Tal suceso no sólo planteó dificultades operativas para el desarrollo del proyecto, sino que también detonó importantes cuestionamientos alrededor de la función curatorial. Estas reflexiones contrastaron de manera importante no sólo los conocimientos adquiridos durante

los seminarios del programa de estudios frente a la práctica cotidiana e institucionalizada de la curaduría sino, además, con un tipo de práctica contingente, que de forma imprevista tuvo que adaptarse a las circunstancias extraordinarias al tiempo en que se desarrollaba; y “novata”, por llamarla de algún modo, pues se trataba del primer acercamiento de la mayoría de los integrantes de este equipo al entorno real en el que se lleva a cabo la curaduría.

Seguido a esta primera reflexión, se presentan los diversos aspectos que conforman el informe. Se inicia con el planteamiento curatorial que explica la propuesta teórico-conceptual y creativa sobre la que se agrupan las obras de arte así como los contenidos de la muestra; luego con la identificación de los tipos de público meta a los que se pretende llegar tomando en cuenta la situación sanitaria actual; para continuar con la exposición de las preguntas principales que guían este trabajo, la justificación de la propuesta y los objetivos hacia los que se dirige. Después, se profundiza en el marco teórico sobre el que descansan las ideas propuestas y el argumento que dirige la parte narrativa. Con ello, es posible presentar y detallar la estructura temática en núcleos que conforma el guion museológico del recorrido.

Posteriormente, se presentan las herramientas metodológicas que sirvieron para la construcción del discurso y se propone el concepto museográfico y algunas referencias visuales que dan vida a esta exposición.

Por último, se incluye el cronograma de trabajo general y se cierra con una conclusión que retoma las apreciaciones individuales sobre este proyecto que destaca cómo tal experiencia representó un reto muy importante y un aprendizaje único a nivel académico, profesional y personal.



## **i. Curar una exposición de arte en medio de una pandemia<sup>1</sup>**

Parece que ni siquiera en las más arriesgadas obras de ciencia ficción se han atrevido a imaginar un mundo sin lo *presencial*, en el que existamos por completo solo a través de la virtualidad. De alguna manera, toda nuestra realidad siempre ha estado sujeta a esta condición. Todos los procesos que desarrollamos y que conforman lo que identificamos como cotidiano concede a lo presencial un carácter preponderante, es decir, la existencia misma, hasta cierto punto, ha sido entendida en relación con la presencia.

Con el desarrollo tecnológico, principalmente, con la llegada de internet, lo presencial se transformó. Ya desde hace varias décadas ha sido cuestionado y desafiado desde muchos ángulos, especialmente, el de la comunicación. Poder hablar con una persona que habita a miles de kilómetros de nosotros o poder conocer sitios remotos desde nuestra pantalla, nos hizo sentir que habíamos rebasado alguna frontera existencial importante. Pero aún las tecnologías más sofisticadas solo intentan emular de la manera más fiel que pueden a la comunicación humana que se basa esencialmente en la *presencialidad*.

En el arte se han planteado también estas discusiones. La propia naturaleza física de las obras se ha transformado y han surgido nuevas formas artísticas que prescindan de la presencia y de lo presencial para existir, pues el cambio no solo ha afectado a las obras, sino fundamentalmente, a su público.

---

<sup>1</sup> Se ofrece una disculpa por adelantado al lector por los drásticos saltos en los tiempos verbales de este escrito, lo cuales han sido un tanto arbitrarios, animados por la borrosa noción del tiempo que se experimenta en el presente y que, por miedo a la imprecisión, desconfía de expresarse en pasado o todavía en presente ante el desconocimiento del futuro más próximo.

Todavía la presencialidad ocupa un lugar primordial en la relación entre la obra de arte y el público, es difícil comprenderla sin el *estar ahí*; a pesar, incluso, de las obras cuyo soporte se desprende de lo físico, hay que ir a ver la obra a *su lugar*.

El espacio de la obra de arte posee una dimensión determinante. El lugar que ocupa es importante y le añade una parte a su significación; *ahí* donde se encuentra la obra es donde, de alguna manera, se unen los conceptos de presencia y existencia. Por eso, como público, *estar ahí* es crucial para construir el sentido de la obra.

Aparece entonces la figura del museo, el lugar en el que *están* las obras de arte. Si bien, los lugares donde existe o habita el arte pueden ser infinitas, el museo es, seguramente, el espacio mejor identificado por la mayoría de las personas como repositorio del arte. Aquel lugar al que uno asiste a ver el arte *en persona*, a tener contacto con las obras aun cuando todo contacto físico esté prohibido –como sucede en casi todos los museos de arte-. Procurar el momento de estar ahí con la obra se ha vuelto casi un fetiche.

La presencialidad es una característica contenida en la *raison d'être* de un museo. No hay un espacio museístico que no pretenda recibir a un público. Para ello existe, para ofrecer a las personas que los visitan vistas de sus contenidos o del arte que resguardan. La idea del museo se sostiene no únicamente a partir de las piezas que conforman sus colecciones o que llenan sus salas, sino de que la gente vaya a verlas. Ahí, con la presencia del público cobra sentido su existencia.

“La participación de la audiencia se considera un componente crucial del trabajo de un museo. La experiencia del visitante es una preocupación creciente para los equipos curatoriales, que se centran en hacer que sus museos sean acogedores, inclusivos y fáciles de

recorrer.” (Espacio Virtual Europa –EVE- 2020) Así, estos recintos no sólo sirven como resguardo para objetos valiosos, son espacios de conocimiento y memoria, de construcción de sentido. “El museo pasa a ser una bodega si no lo ve nadie” señala Gerardo Estrada, profesor de la UNAM, gestor cultural y promotor del Foro “La cultura y la creación artística en tiempos del Covid-19”, a propósito del Seminario de Cultura Mexicana convocado por varios directivos de museos en México y el diario *El Universal*. (Díaz, 2020)

Si bien existe un sinfín de debates al respecto así como opiniones distantemente diversas que han sido potenciados por esta crisis, la mayoría de los miembros de la comunidad museística internacional coinciden en que es necesario el replanteamiento del museo hacia el futuro.

En el centro de esta tensión se encuentra la necesidad de encontrar formas de resaltar y unir dos de los roles más importantes de los museos: como fuentes y espacios para la comunicación académica (en otras palabras, como depósitos de conocimiento) y como lugares para la comunicación científica (entretenimiento informativo). Ambos roles han estado hasta ahora situados en el espacio físico del museo. Sin embargo, pensando en una evolución digital e híbrida, el COVID-19 «empuja» a los museos a revelar su funcionamiento interno y a compartir, potencialmente, mucho más con sus visitantes virtuales. (Espacio Virtual Europa –EVE- 2020)

Cuando en el futuro se hable del año 2020, habrá mucho que decir. En los libros de historia aparecerá como un momento en el que casi todo lo que conocíamos cambió. Todavía no se sabe si el cambio será duradero, o si eso beneficiará o perjudicará a la humanidad, pues seguimos en medio de la convulsión. Pero, al menos, sí podremos decir que desafió muchas ideas de lo que se consideraba hasta entonces cotidiano o normal.

Una de esas ideas, que se encuentra entre arenas movedizas, es justamente la presencialidad. La enfermedad derivada del contagio por el virus SARS-CoV-2 que se propagó por el mundo como una pandemia, afectó cada pieza del enorme rompecabezas que conforma lo que

conocemos como realidad. Sin embargo, específicamente, la manera en la que este agente viral se contagia y actúa puso en serios problemas todo *lo presencial*.

Las escuelas y universidades tuvieron que suspender sus clases en las aulas, se cancelaron un sinnúmero de eventos públicos, los espacios recreativos y de convivencia suspendieron, los museos cerraron sus puertas. Toda actividad que implicara la presencia de varias personas reunidas fue cancelada para reducir el contagio.

Las personas evitaban –evitan- estar con otros, evitan acudir a espacios donde pueden encontrarse con otros. La interacción social se ha volcado a la virtualidad: videoconferencias, mensajes electrónicos, llamadas telefónicas; todas las posibilidades de comunicación favorecidas por lo digital han sido priorizadas.

Así también lo han hecho los museos. Pues si su propósito halla sustento en la presencialidad, ¿qué pasa entonces cuando el museo no puede –y no debe- abrirse al público?

Para no dejarse sucumbir ante tal crisis, las instituciones han ideado, diseñado, probado y arriesgado un sinnúmero de estrategias para mantenerse *en contacto* con su público. Han reconocido fehacientemente la necesidad que tienen de sus visitantes, no solo desde lo meramente económico como su motor de subsistencia, sino hasta lo propiamente ontológico, como su razón de existir.

En vista de este reconocimiento, muchos espacios museísticos en todo el mundo aprovecharon las ventajas de la virtualidad para tratar de subsanar la falta de presencialidad. Así, pese a toda dificultad, comenzaron repensar su trabajo y a presentar exposiciones y contenidos en diversos formatos digitales.

Recorridos virtuales, exposiciones *online*, micrositios interactivos, sesiones “*live*” en redes sociales, exposiciones *drive-tru*, entre muchas otras posibilidades, inundaron rápidamente la oferta cultural en el ciberespacio global.

Al día de hoy todavía se trabaja en una evaluación profunda de los resultados de esto, como lo está haciendo Ibermuseos en su *Informe de impacto de la pandemia y repositorio COVID-19 para los museos* (Ibermuseos, 2020). Sin embargo, estamos lejos de llegar a una conclusión definitiva. Lo que sí es conocido es que, durante los primeros meses de *lockdown*, los museos tuvieron un aumento en la cantidad de visitantes virtuales en comparación con sus visitantes presenciales, pues la accesibilidad fue favorecida por el uso de internet, de modo que una persona tuvo la posibilidad de visitar casi cualquier museo del mundo desde el encierro de su hogar: “Estos intentos iniciales de proporcionar acceso son admirables porque facilitan que las audiencias no locales participen de colecciones que no hayan podido ver en el pasado, y que tal vez no tengan la oportunidad de hacerlo en un futuro incierto.” (Espacio Virtual Europa –EVE- 2020)

No obstante, tal apertura no fue ni duradera, ni uniforme ni universal. El bombardeo de propuestas agotó la curiosidad de las personas rápidamente y reveló las grandes limitaciones sociales de acceso a los recursos tecnológicos y la enorme brecha digital que persiste no sólo entre el público, sino también entre las propias instituciones, puesto que “la construcción de infraestructura digital supone un gran esfuerzo que puede ser difícil de justificar para los directores y administradores de museos preocupados por la gestión inmediata de la reputación institucional” (Espacio Virtual Europa –EVE- 2020), de modo que hoy todavía quedan muchos museos en desactualización.

“Con esta pandemia nos dimos cuenta de que en muchos sentidos no estábamos cumpliendo: no hay igualdad de acceso a los espacios, a la información; de que por más que nos esforzáramos por hacer programas desde la virtualidad, nos daba a entender que no todo el mundo podía tener acceso a internet”, explica Mireida Velásquez, directora del Museo Nacional de San Carlos. (Rodríguez, 2020)

¿Qué implicó esto para el museo? Sin duda, un reto. Ante la complejidad que representa mudar todos aquellos procesos que han sido concebidos desde su génesis para lo presencial, cada parte del museo tuvo que pensar en cómo realizar y ofrecer su trabajo desde lo virtual.

Para el campo curatorial fue –es– un desafío particularmente complejo. En primer lugar, por el carácter apremiante que tuvo, al principio, restablecer la comunicación con el público ante el súbito *shutdown*. Casi inmediatamente después de la declaración del cierre de museos en la mayoría de los países, la gente demostró su avidez de contenidos para ocupar su tiempo en confinamiento y, al mismo tiempo, los museos entendieron rápidamente que su funcionamiento no podía detenerse dejando sin trabajo a sus empleados.

En segundo lugar, hubo que reconocer que la misión del curador es, primordialmente, generar los vínculos con el público para poner en comunión a las obras de arte con la institución museística y con las personas. Como bien apuntó el director del Museo Nacional de Colombia, Daniel Castro, en una conversación entre especialistas de museos organizado por el Museo Nacional de San Carlos, “debemos convocar a la conversación”, pues sólo así se rescata la relevancia, en términos de Nina Simon, del museo en la sociedad. (Simon, 2016)

Para ello, fue necesario que el curador se abriera a la posibilidad de reestructurar los dispositivos de exhibición desde sus cimientos. Muchos museos empezaron a ofrecer

exhibiciones en línea de proyectos expositivos que ya habían sido programados con meses – hasta años- de antelación. Otros optaron por construir proyectos nuevos desde su inicio favoreciendo aquellas obras cuyos formatos responden mejor al mundo digital, ello abrió una infinidad de posibilidades creativas para los curadores. Otros más, cuando hubo oportunidad, propusieron modelos híbridos que combinaban recorridos presenciales con herramientas digitales.

Seguramente, aquellos museos de corte más tradicional fueron los más afectados al tener que adaptarse a estos formatos debido a las características físicas de las obras que exponen.

Si bien, desde hacía varios años, los museos ya se habían propuesto la tarea de aprovechar las herramientas tecnológicas y el espacio virtual para ampliar su alcance hacia nuevos públicos y enriquecer su oferta de contenidos, con la crisis sanitaria esto se volvió una necesidad imperiosa.

Aun así, tan pronto se levantaron algunas restricciones sanitarias, muchísimos museos en todo el mundo inauguraron las tan estimadas y esperadas exposiciones en formato tradicional, físico y presencial. Tanto las instituciones como los públicos fueron obligados a seguir todos los protocolos de seguridad e higiene para garantizar la vuelta a la “normalidad” y con ello, recuperar el anhelado carácter presencial, esa forma “verdadera” de exhibir arte.

Esta antañá idealización de lo presencial denota una especie de fijación, hasta de fetichismo en algunos casos, por ese momento “de contacto” con el arte. Sin embargo, la crisis pandémica llegó justamente a cuestionar eso desde posicionamientos tan extremos como aquel que se pregunta si vale la pena arriesgar la vida por ir a ver una obra de arte.

Al día de hoy aún resulta complicado determinarse hacia una postura pues existen muchos matices que considerar, tanto desde la perspectiva de la institución como desde la del público, considerando los riesgos a la salud pública.

Se advierte que estos nuevos modelos pueden ayudar a eliminar el ánimo elitista que rodea a muchos museos al potenciar la accesibilidad a una mayor diversidad de públicos. Pero también implica la pérdida de valores que solo la presencialidad puede celebrar.

Hasta antes de la crisis, al interior de las salas del museo se habían ganado ya varias batallas a favor de los públicos. Algunos museos estaban convirtiéndose en espacios cada vez más amables para los visitantes, gracias a la reflexión en los departamentos educativos en labor conjunta con la curaduría. Hoy, se teme que ocurra un retroceso en este camino pues, con las restricciones sanitarias, el museo vuelve a sentirse ajeno, lejano, rígido y frío. El desafío del museo será “desarrollar estrategias para la recuperación de la confianza del público.” (Ibermuseos, 2020)

Se trata de una problemática que difícilmente se resolverá pronto, pero es indudablemente valioso que se haya abierto el debate en torno a ella desde la contingencia, pues ello aporta perspectivas inusuales que pocas veces se generan en la calma.

Hasta hoy, lo presencial sigue luchando por mantener su predominio y, en ese sentido, se están tratando de recuperar muchos de los proyectos expositivos que parecían estar al borde de la extinción frente a la crisis. Este es el caso del proyecto curatorial que se presenta a continuación, el cual se planteó desde su origen como una exhibición presencial y que, hasta el momento, ha logrado mantenerse y pensar en una fecha tentativa de apertura durante 2021,



aun a mitad de la contingencia, pero siguiendo estrictamente todas las medidas de seguridad e higiene para disfrutarla sin riesgo.

Tal proyecto para el Museo Nacional de San Carlos se originó en 2019 en el Programa de Estudios Curatoriales del Posgrado en Historia del Arte de la UNAM como una apuesta que buscaba desafiar ciertas estructuras del imaginario del museo público moderno con la finalidad de revisar de manera crítica su papel como constructor de conocimiento desde el interior de la propia institución.

Además, al ser éste un museo que resguarda una colección de arte tradicional, las cualidades físicas de las obras ponderan las posibilidades presenciales para su exhibición. Así, con la irrupción de la contingencia sanitaria, dicho proyecto atravesó meses de incertidumbre y transformaciones considerables para poder adaptarse y sobrevivir en este panorama.

Lo particularmente complejo de llevar a cabo un proyecto de estas características en medio de tal emergencia fue reconceptualizarlo y planearlo en su totalidad desde la virtualidad. El reto más grande consistió en *imaginarlo* sin la ayuda de lo sensorial que se favorece al poder *estar* en el museo. Sin la oportunidad de visitar el recinto frecuentemente para observar las condiciones del espacio, las obras, sus proporciones y las sensaciones que evocan, todo el trabajo curatorial ha dependido en gran medida de la memoria y el reconocimiento a través de lo meramente digital.

Si bien la mayor parte del proyecto en cuanto a lo conceptual ha podido sostenerse, hubo dificultades significativas como la inviabilidad para conseguir obras prestadas a otras colecciones, o la necesidad de contemplar una reducción en el tiempo de duración del

recorrido para el visitante y la eliminación de las propuestas que lo involucraban con la exposición físicamente, debido a las restricciones sanitarias.

Todo ello afectó y modificó la propuesta. Sin embargo, estas dificultades también permitieron reflexionar minuciosamente sobre cada detalle en ella para depurar y considerar solo aquello esencial para construir el mensaje. Esta experiencia, sin duda, representa un aprendizaje valioso que ayuda a generar discursos museológicos mucho más precisos.

Con todo ello, puede evidenciarse cómo el concepto de *lo presencial* adquiere distintos matices en el panorama actual y cómo se puede reflexionar en torno a ello desde muchos puntos de vista. Hoy, se cuestionan las capacidades de los dispositivos de exhibición presenciales y si realmente son la forma “verdadera” para exponer arte; además, se debate el alcance del museo en lo real y en lo virtual. También queda en discusión la necesidad de lo presencial en lo curatorial y la pregunta sobre lo que aporta lo sensorial y la experiencia física en este proceso. Queda por averiguar cómo se significará esto para el público que visite la exposición.

Muchas otras preguntas quedan en el aire. Esa es la gran oportunidad que dan las contingencias, pues la manera en que logra sacarnos de lo cotidiano, obliga a pensar en lo alternativo, sugiere la necesidad de repensar y reformular conceptos capitales y paradigmas aparentemente inamovibles en el mundo del arte para abrir nuevas posibilidades.

## II. PLANTEAMIENTO CURATORIAL

La exposición “El caso María Morelli. Archivo infinito de una pintura en duda” presenta al público la pesquisa de la investigadora -ficticia- María Morelli, en torno a la obra *San Juan Bautista niño* (ca. 1855-57) y su autenticidad.

Dicha obra fue originalmente atribuida al pintor francés Jean-Auguste-Dominique Ingres y adquirida en 1858 por la Academia de San Carlos. Sin embargo, su autoría ha sido cuestionada en varias ocasiones, la más reciente de ellas por parte de la investigadora italiana Serenella Rolfi Ozvald en el año 2018, quien determinó que la obra no pertenece a la mano de Ingres. Desde entonces, la catalogación de la obra cambió dentro de la colección del Museo a “Anónimo italiano, activo en Roma en la segunda mitad del siglo XIX”.

Esta exposición está conformada por cerca de 70 obras artísticas de cerca de 40 autores diferentes, las cuales están relacionadas con el *San Juan Bautista niño* (*SJB niño*); la mayoría de ellas pertenecen a la Colección del Museo Nacional de San Carlos (MNSC) y otras se solicitan en préstamo a instituciones como el Museo Nacional de las Intervenciones, Museo Franz Mayer, Museo Nacional de Arte, Acervo de la Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional Autónoma de México, Colección Archivo Casasola de la Fototeca Nacional y la Hemeroteca Nacional. Y, a colecciones privadas como la Colección Julio Romo Michaud, Colección Patricia Ortiz Monasterio y Colección López Velarde.

A través de tales piezas, se propone un recorrido guiado por las indagaciones de María Morelli para tratar de descubrir al autor verdadero de la pintura, mientras se profundiza en la historia del *SBJ niño* detallando su llegada al país, su adquisición por la Academia, su importancia en el sistema educativo académico de las artes durante el siglo XIX y el legado que dejó sobre la tradición artística en nuestro país.

En este sentido, se presenta al público un archivo construido en el que se entrelazan huellas verdaderas y falsas alrededor de la obra mencionada, a la manera de una docuficción -como *F for Fake* de Orson Welles<sup>2</sup> (1973)- o de una novela histórica -como *Jusep Torres Campalans* de Max Aub<sup>3</sup> (1958), en un tono detectivesco para generar curiosidad en el visitante.

Dicha ficción tendrá como personaje principal a María Morelli, una historiadora del arte que deja inconclusa una investigación sobre la autenticidad de la pintura y que, simbólicamente, representa los esfuerzos de la investigación histórica, entendida la historia como un proceso en continua construcción que no puede ser enteramente concluyente al ser susceptible de nuevos cuestionamientos desde distintas perspectivas en todo momento.

---

<sup>2</sup> En el caso de *F for Fake* de Orson Welles, se trata de una película del género conocido como *docuficción*, cuya compleja narrativa disuelve las líneas entre hechos reales y ficción. La película versa sobre el fraude y las falsificaciones de arte a través del personaje del falsificador Elmyr de Hory y su biógrafo, Clifford Irving, autor también de la fraudulenta biografía de Howard Hughes. En varios niveles, la propuesta de Welles desafía la certeza del espectador sobre aquello que es real y lo que es un invento.

<sup>3</sup> *Jusep Torres Campalans* es una novela escrita por Max Aub que simula ser una biografía verdadera del personaje Torres Campalans, un pintor vanguardista inventado por Aub a quien vincula con el nacimiento del movimiento cubista junto con Picasso y Braque como si éste hubiese sido real.

### **III. PÚBLICO AL QUE SE DIRIGE**

Inicialmente, este proyecto identificaba los siguientes tipos de público a quienes dirigirse.

Públicos cautivos:

- Niños: menores de escuelas primarias que acuden en grupos. Familias que acompañan a los niños a la visita por indicación de la escuela.
- Adultos de la tercera edad: Personas jubiladas. Tienen interés en el arte y en las exposiciones que ha realizado el Museo en los últimos años y gustan de las exposiciones en un sentido tradicional.
- Vecinos del Museo: personas que viven en los alrededores de la colonia.

Públicos meta frente a la pandemia:

- Universitarios y académicos usuarios de internet: Estudiantes e investigadores interesados en el tema o en propuestas curatoriales contemporáneas.
- Público joven entre 22 y 38 años usuarios de internet, abiertos a propuestas o interpretaciones contemporáneas.

No obstante, derivado de la situación sanitaria global, se reconoce que es complicado convocar la asistencia del público natural del museo, quienes corren más riesgo de salud. Ello supone el gran reto de atraer a un público meta considerablemente nuevo para este espacio.

De esta manera, se propone que la exhibición también contenga un componente digital en su programa público. Así, la exposición de manera física plantea el uso de herramientas narrativas y museográficas novedosas que atraigan al público meta, mientras que su componente virtual propone el uso de la tecnología de manera sencilla para atender, en la medida de sus posibilidades, al público cautivo.

#### **IV. PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN**

¿Es posible poner en cuestionamiento el concepto de “verdad” que, generalmente, ostenta el modelo tradicional de recinto museístico como un contenedor de la historia del arte a través de la construcción de un relato ficticio que ponga en exhibición la duda sobre la autenticidad de una obra de arte?

##### **Preguntas detonantes**

El archivo ficticio de María Morelli se presenta a la manera de una docuficción o de una novela histórica, conceptos adaptados al espacio expositivo, para despertar los siguientes cuestionamientos:

- ¿Podría Ingres no ser el autor de la obra *San Juan Bautista niño*?
- ¿Quién podría ser el autor de la obra?
- ¿Todo lo que conforma las colecciones de los museos es auténtico?
- ¿Los museos poseen verdades absolutas sobre la historia del arte?

## **V. JUSTIFICACIÓN**

Ante la necesidad de visitar las colecciones de arte de los museos cuya estructura responde a los modelos tradicionales, se propone este proyecto curatorial con el propósito de plantear una nueva lectura del acervo histórico del MNSC, poniendo de manifiesto la necesidad de investigarlo constantemente desde nuevos puntos de vista.

Es importante reflexionar sobre esta colección del Estado mexicano desde una visión contemporánea, crítica y contextualizada que permita conocer el momento histórico de cada pieza, así como sus reminiscencias y su legado para el presente.

Mediante la utilización de diversas estrategias y herramientas museográficas, narrativas y conceptuales, se busca poner en diálogo a la tradición museística en México con ideas y aproximaciones museológicas contemporáneas, con el fin de atraer a un público diferente al ya cautivo por el Museo, sin desatender a este último, de modo que tanto los visitantes usuales como los nuevos, puedan encontrar en esta exposición una propuesta desafiante e interesante.

## **VI. OBJETIVO GENERAL**

Cuestionar el concepto de “verdad” que, generalmente, ostenta el modelo tradicional de museo como contenedor de una historia del arte basada en presupuestos positivistas, a través de la construcción y exhibición de un archivo ficticio que entrelace huellas verdaderas y falsas alrededor de la obra *SJB niño*.

### **i. Objetivos secundarios**

1. Empezar una crítica institucional al modelo tradicional de museo de arte.
2. Hacer énfasis en la necesidad de investigar, constante y críticamente, los acervos artísticos de los museos.
3. Reflexionar sobre la Historia como una continua construcción de conocimiento.
4. Abrir la posibilidad de cuestionar aquellos discursos históricos que parecen inamovibles dentro de las instituciones museísticas.
5. Contar la historia del *SJB niño* mediante la historia ficticia de María Morelli.
6. Proponer la exposición museística como un espacio de comunicación en la cual los públicos contribuyen de manera activa en la construcción de conocimiento.
7. Revisar papel del museo como un espacio de construcción de conocimiento y de diálogo interpretativo entre la instancia curatorial, el visitante y las obras artísticas.

Asimismo, se plantean objetivos temáticos determinados por la estructura de núcleos y subnúcleos que conforman la exposición. (Ver apartado de Estructura en página 28)



## VII. MARCO TEÓRICO CONCEPTUAL

A partir de la duda sobre la autoría de la pieza antes mencionada, esta exposición propone un ejercicio de crítica institucional al aparato museístico de corte tradicional. Siguiendo algunas de las ideas de autores como Andrea Fraser (2016) y Benjamin Buchloh (2004), quienes ponen de manifiesto los límites y contradicciones de los espacios institucionales para la exhibición frente a las demandas que exigen las diferentes prácticas artísticas, no sólo en términos formales sino, especialmente, conceptuales, se pone en evidencia la urgencia de repensar la idea del museo como un constructor de conocimiento y como institución encargada de generar un diálogo interpretativo entre el visitante y las obras artísticas, particularmente en tiempos como los actuales.

En este sentido, Fraser propone desconfiar del carácter artificialmente universal e irrefutable de los discursos que la institución museística pretende y ostenta, pues éstos responden a sistemas de poder que reproducen patrones hegemónicos sobre el conocimiento, que transmiten información al público de manera vertical y que, según la perspectiva hermenéutica, obedecen a horizontes de pensamiento determinados histórica y culturalmente (Gadamer, 1999).

Esta idea permite pensar en la colección del MNSC, integrada primordialmente por obra europea, como un ejemplo de modelo tradicional que, hoy, a la luz de nuevas perspectivas, puede ser cuestionado desde el interior de la propia institución para sugerir nuevos acercamientos a estos espacios y los objetos que resguardan.

Asimismo, dichas ideas de la crítica institucional coinciden con las propuestas teórico-metodológicas en torno al debate ampliamente discutido sobre la *verdad* y la *veracidad* en la

historia y la pregunta sobre qué significa la verdad histórica (Carr, 1984). De tal discusión, se recuperan aquellos ataques a los presupuestos positivistas que favorecen la perpetuidad de conceptos como la verdad absoluta o la única verdad, y que entienden a la historia como un proceso en construcción constante.

Ello se traslada a la historia del arte la cual, como ha analizado Georges Didi-Huberman en *La imagen superviviente* (2013), fue concebida bajo una visión sistemática winckelmanniana, que funciona mediante la añoranza a un ideal imposible: lograr la belleza “verdadera” del arte de la antigüedad grecorromana.

De esta manera, resultan trascendentales para este enfoque las aportaciones del historiador italiano Carlo Ginzburg (1980, 1994, 2003, 2006-2007, 2018) quien ha trabajado desde una perspectiva que rescata el carácter narrativo de la historia como relato. Así como lo planteado por Paul Ricoeur (1999, 2007) quien equipara a la historia y la ficción por ser fundamentalmente estructuras narrativas similares o, como Amador (2020) las define, “construcciones imaginarias”.

Ello, abre la discusión sobre la característica subjetiva de las fuentes narrativas y la apertura a la interpretación en los varios niveles que componen el proceso histórico, desde el propio historiador hasta el lector del relato.

En este sentido, Ginzburg (2018) plantea el concepto de historia como un proceso constructivo susceptible de ser interpretado en términos de lo verdadero, lo falso y lo ficticio, conceptos sobre los que marca una diferenciación, así como una relación profunda entre ellos. Sugiere que existen más similitudes que diferencias entre los relatos históricos y los relatos

ficticios: “la ficción, alimentada por la historia, se vuelve materia de reflexión histórica, o bien de ficción, y así sucesivamente.” (2010: 14-15)

Tal es la razón para proponer el elemento de la ficción –considerado como supuesto contrario al concepto de verdad desde la perspectiva positivista-. De esta manera se busca, no un enfrentamiento entre ambos conceptos, sino una disolución de las fronteras entre ellos para incitar la reflexión sobre el papel que juega el museo como constructor de conocimiento histórico cuyo lazo con la realidad o referente (Ricoeur, 1999) puede ser cuestionado en función de su grado de verosimilitud.

Para cimentar la ficción se recurre a las herramientas narrativas de la novela histórica y la *docuficción*, adaptadas al formato de exhibición museística. Como se mencionó anteriormente, se usan como modelos críticos fundamentales la novela biográfica *Jusep Torres Campalans* de Max Aub (1958) y el film *F for fake* de Orson Welles (1973), en el cual “el tratamiento de dichas cuestiones apunta a un desdibujamiento de las fronteras entre lo real y lo ficticio, lo verdadero y lo falso, lo auténtico y la copia o falsificación.” (Aguirre, 2016)

En este proceso se considera también el rol activo que juega el visitante entendido como un actor social que interpela e interpreta lo que se le presenta en una exposición, y lo invita a una experiencia de recepción razonada.

De tal forma, se trata de explicitar el proceso de intercambio simbólico que tiene lugar dentro de las salas del museo cuando el espectador reconoce y confirma un pacto de verosimilitud, dado por los usos sociales que se atribuyen al espacio museístico, lo que permite asumir la veracidad de lo expuesto al presuponer una garantía de un mundo verificable sustentada por

documentos “probatorios”, siguiendo la terminología de Ginzburg, como “los procedimientos formulados históricamente, y negociables históricamente, que permiten distinguir una conjetura verdadera de una conjetura falsa.” (2006-2007: 9)

En sintonía con la propuesta artística de Orson Welles, se apunta hacia la comprensión de que “la verdad es sólo una función del discurso” y que “al dismantelar las categorías de verdad y falsedad como universales cognoscibles o representables se alude a la creación infinita de significados.” (Aguirre, 2016)

El propósito de este planteamiento no es, por tanto, enfrascarse en la dicotomía entre lo verdadero y lo falso, o la pretensión de un conocimiento objetivo, sino retomar la discusión de Ginzburg sobre el paradigma indiciario que sostiene la existencia de diferentes grados de verdad: lo posible, lo probable, lo verosímil, lo verdadero y lo cierto, y que solo busca conocer “lo infinitamente probable” o lo “enormemente verosímil.” (2006-2007 y 2003)

Así, esta puesta en escena, o mejor, esta puesta en exhibición, intenta poner en juego las convenciones que se atribuyen socialmente a los usos y discursos históricos del museo para incitar a la reflexión y el cuestionamiento de manera activa acerca la verdad y la historia.

## VIII. ARGUMENTO

María Morelli, una historiadora del arte de edad avanzada es asesinada misteriosamente. Tras las averiguaciones policíacas, se encuentran en su estudio cajas con documentos que han sido saqueados durante el atentado, éstos parecen conformar un archivo de investigación en torno a la pieza *SJB niño*. Dichos objetos y documentos son entregados a un equipo de historiadores del arte, quienes deciden montar una exposición museística para exhibir los hallazgos de Morelli, pues se sospecha que este archivo puede estar relacionado con las causas del crimen. El equipo curatorial lo presenta con la intención de visibilizar el esfuerzo de Morelli por reunir la mayor cantidad de información sobre una de las piezas más importantes de la Colección del MNSC.

## IX. ESTRUCTURA

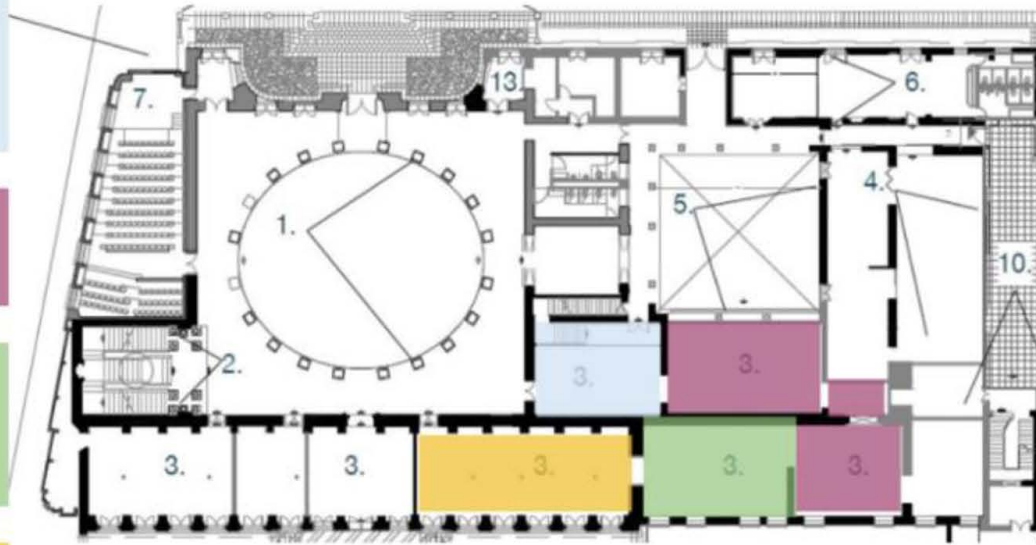
1. El misterio sobre la autenticidad del *San Juan Bautista niño*
  - 1.0. Introducción
  - 1.1. Archivo María Morelli
2. El “Louvre” mexicano
  - 2.1. La Décima Exposición de la Lotería de la Academia
  - 2.2. Michaud & Thomas
3. La educación académica en México
  - 3.1. La educación académica en México
  - 3.2. *San Juan Bautista niño*: las copias
4. Huellas de un crimen
  - 4.1. El robo de 1914
  - 4.2. Más preguntas que respuestas

1. El misterio sobre la autenticidad del *San Juan Bautista niño*

2. El "Louvre" mexicano

3. La educación académica en México

4. Huellas de un crimen



## **X. GUIÓN MUSEOLÓGICO**

### **Núcleo 1: El misterio sobre la autenticidad del *SJB niño***

#### **1.0 Introducción**

Objetivos:

Introducir a la exposición, despertar la curiosidad y el interés del espectador por la narración.

Etapas narrativas:

Introducción del conflicto.<sup>4</sup> Presentación de la investigadora, del misterio de la autenticidad de la obra y del clímax de la historia: Se inicia mostrando la noticia del crimen contra María Morelli para, posteriormente, explicar que la exposición consiste en presentar su archivo recuperado. Aquí se detalla que tal archivo ha sido saqueado en el atentado y que la investigación de Morelli está inconclusa. Se despierta la sospecha que este archivo está relacionado con las causas del crimen.

Obras:

Reproducción del *SJB niño* intervenida con anotaciones de María Morelli.

#### **1.1. El archivo de María Morelli**

Objetivo:

Introducir al personaje principal, María Morelli, y su archivo.

Etapas narrativas:

---

<sup>4</sup> Introducción basada en el modelo literario *in extrema res* en donde el clímax o punto más álgido de la historia se presenta al inicio de la narración.

Primera parte del desarrollo. Presentación del archivo y sus características. Visión general de las líneas de investigación abordadas por Morelli que corresponden a la manera en la que fue organizada la exposición. Sus hallazgos sobre cada uno de estos temas, pudieron haberle generado algún antagonista que podría estar implicado en el crimen.

El archivo recuperado tiene la característica de ser fragmentario pues la investigadora se dedicó a reunir información por muchos años pero no llegó a sistematizarla en una investigación formal.

Obras:

Notas periodísticas, obituario sobre la muerte de Morelli (ficticias)

Identificaciones de Morelli (ficticias)

Documentos del expediente del MNSC de la obra *SJB niño*

Cartas dirigidas a María Morelli (ficticias)

## **Núcleo 2: El “Louvre” mexicano**

### **2.1 La Décima Exposición de la Lotería de la Academia**

Objetivos:

Mostrar cómo la obra incursiona en el contexto de la Academia en México al ser expuesta en la Décima Exposición de la Lotería. Sugerir que alguien alteró la pieza para hacerla pasar por un “original” con el fin de aumentar el valor de la Colección.



Etapa narrativa:

Presentación de la primera línea de investigación de Morelli en donde se indaga en el contexto de la llegada del *SJB niño* a la colección de la Academia, específicamente la exposición de 1857, en la que la obra se mostró por primera vez antes de su adquisición un año después. La postura conservadora y eurocéntrica de la Academia de los años cincuenta del siglo XIX (reflejada en las exposiciones de la Lotería Nacional) ayuda a comprender por qué era tan importante sumar un Ingres “original” a su Colección.

Con ello, aparece la primera hipótesis de Morelli que insinúa que algún miembro de la jerarquía académica trató de hacer pasar la obra por un Ingres auténtico con el objetivo de aumentar el valor de la colección. Asimismo, esto da pie a sugerir una hipótesis sobre el autor intelectual del crimen contra Morelli que puede ser alguien interesado en que no se conociera el fraude para poder mantener el estatus de la institución.

Obras:

Selección de obras de la Colección del MNSC que estuvieron expuestas en la Décima exposición de la Lotería de la Academia durante el mismo periodo.

Selección de obras que se adquirieron por la Academia durante el mismo periodo.

## **2.2 Michaud & Thomas**

Objetivo:

Identificar al marchante que vendió la obra a la Academia; sugerir que, en algún momento de la transacción, alguien cometió un acto fraudulento para elevar su valor monetario.

Etapa narrativa:

Presentación de la segunda parte de la primera línea de investigación de Morelli en el cual se identifica al vendedor del cuadro: el empresario editorial, anticuario y marchand Julio Michaud. Sus tiendas fueron prueba del creciente intercambio cultural y comercial entre ambos países. Michaud comerciaba por igual pinturas al óleo, grabado, litografía, fotografía, materiales para pintores y fotógrafos, mobiliario, antigüedades, etc.

Morelli parece creer que en algún momento de la transacción comercial alguien cometió un acto fraudulento e identifica como sospechosos a Julio Michaud, Jean-Baptiste Thomas, o alguno de sus asociados. Vislumbra que otra posibilidad es que Michaud la haya adquirido desde un inicio como un Ingres firmado original.

De esta manera, se insinúa que el asesino de Morelli puede ser alguien interesado en que no se conociera el fraude para mantener el honor de los comerciantes franceses involucrados. Si se trata de un Ingres original, el sospechoso puede ser alguien molesto por que se pusiera en duda el prestigio institucional y su habilidad para identificar obras originales.

Obras:

Selección de obras, litografías, álbumes, objetos y documentos que se vendían en la tienda de Julio Michaud y Thomas.

### **Núcleo 3: La educación académica en México**

#### **3.1 La educación académica en México**

Objetivo:

Mostrar cómo el *SJB niño* se volvió una pieza de gran importancia para el sistema educativo de la Academia; sugerir que algún miembro de la institución robó la pintura original y la reemplazó con una copia.

Etapa narrativa:

Presentación de la primera parte de la segunda línea de investigación de Morelli donde se estudia el sistema educativo académico para conocer la utilidad de esta obra a mediados del siglo XIX, durante la gestión de la Dirección de Pintura de Pelegrín Clavé, y descubrir su importancia como *obra maestra*.

Morelli sospecha que alguien dentro de la Academia interesado en consolidar el prestigio de la colección y de la institución (¿Pelegrín Clavé? ¿José Bernardo Couto? ¿Eugenio Landesio? ¿Manuel Vilar? ¿Javier Cavallari? ¿Vicente Heredia?) buscó obras de Ingres – pintor de gran fama en Europa- para integrarlas a la Colección. Por esa razón, alienta el apoyo de la Lotería para comprar la que Michaud vendía. Luego de adquirirla, favorece que se utilice en el sistema educativo para que los alumnos la copien. Una vez elevado su valor e importancia, la roba y la reemplaza con una réplica.

Tratando de averiguar quién podría haber realizado tal copia, Morelli estudia las distintas etapas del plan de estudios: cuatro cursos que iban desde la copia de figuras geométricas y la escuela de principios, hasta la creación de composiciones originales complejas. Encontró que uno de los ejercicios del tercer curso consistía en copiar pinturas de grandes maestros o, al menos, buenos ejemplos de pintura europea. Probablemente, algún alumno la copió excepcionalmente, lo que permitió que el sospechoso, robara la original y la sustituyera con dicha copia silenciando a su realizador.

Por tanto, el asesinato de Morelli podría tener que ver con alguien interesado en que no se conociera el robo para poder mantener el estatus de la institución o el honor del posible miembro de la Academia implicado.

Obras:

Selección de fotografías de los salones y galerías de la Academia

Selección de obras (gráficas, esculturas, relieves, dibujos y pinturas) que describen el sistema educativo de la Academia

### **3.2 *San Juan Bautista niño: las copias***

Objetivo:

Identificar las copias del *SJB niño* realizadas en la Academia y aquellas obras con similitudes estilísticas, para ver si alguno de sus autores podría ser el responsable de hacer la copia que sustituyó a la pintura original.

Etapas narrativas:

Presentación de la segunda parte de la segunda línea de investigación de Morelli, en la cual no sólo identificó varias copias del *SJB niño*, sino que encontró que el tipo de cuerpo representado se inserta en una larga tradición en el arte clásico y académico. La obra sirvió como modelo para los alumnos de la Academia, quienes dieron continuidad a la tradición, por lo cual Morelli piensa que algún estudiante de mano privilegiada hizo la obra y luego él mismo u otra persona le añadieron la firma de Ingres para sustituir la pintura original.

El crimen contra Morelli podría haberse ideado por algún familiar del autor real de la obra o de quien falsificó la firma para mantener el honor de la familia.

Obras:

Selección de copias del *SJB niño*

Selección de obras que sugieren un estilo similar en la representación del *SJB niño*

#### **Núcleo 4: Huellas de un crimen**

##### **4.1 El robo de 1914**

Objetivo: Salir del archivo de Morelli y presentar la continuación de su investigación a partir de una última pista encontrada entre sus pertenencias saqueadas. Retomar la voz del Equipo Curatorial para seguir la pista.

Etapas narrativas:

Clímax. Tercera línea de investigación. Parte saqueada del archivo de Morelli y recuperada por el Equipo Curatorial: Al revisar el archivo, se encuentra una última pista que abre nuevas interrogantes e hipótesis en el caso. Tal pista sugiere una nueva línea de investigación que Morelli ya no pudo continuar y que, además, podría ser la más cercana a explicar su muerte.

Esta pista está conformada por una fotografía, una boleta de la Hemeroteca y una nota que advierte la importancia de realizar un análisis material a la obra. Esto conduce a descubrir el robo del *SJB niño* de las galerías de San Carlos en 1914.

El equipo deduce que Morelli descubrió el robo y eso lo hace sospechar que el perpetrador pudo ser culpable de intercambiar el *SBJ niño* original por una copia, la cual podría haber sido pintada por él mismo, pues era un alumno de la Academia y había estudiado en Europa, o bien, por alguien más. Incluso, pudo haber encontrado una copia realizada en la segunda mitad del s. XIX con la que se suplantó el original.

Es por ello que el Equipo Curatorial considera que es posible que el actual propietario de la pintura original quisiera ocultar esta investigación. Razón por la cual, eliminó a Morelli para poder conservar la obra y que nunca se supiera la verdad.

Obras:

Selección de recortes hemerográficos que testimonian el robo.

Viñetas que acompañan la historia del robo.

#### **4.2 Más preguntas que respuestas**

Objetivo:

Darle seguimiento a la última pista de Morelli para ver si esto conduce al Equipo Curatorial a un resultado conclusivo acerca de la autenticidad del *SJB niño*. Invitar a la reflexión en torno al papel del museo tradicional como contenedor de testimonios de valor histórico y de las metodologías de investigación de la historia del arte.

Etapas narrativas:

Aparente resolución. Cierre de la última línea de investigación de Morelli que culmina con el análisis material de la obra solicitado por el Equipo Curatorial.

Dicho estudio presenta imágenes y videos de los resultados el cual se muestra acompañado de materiales relacionados con restauraciones previas. Sin embargo, se descubre que la información y los datos resultantes del análisis, no concluyen nada por sí mismos pues requieren de la interpretación y de la pericia del investigador.

Cierre de la exposición. Aún con los resultados del estudio, el Equipo Curatorial concluye que no puede darse una explicación irrefutable al caso del *SJB niño*. Además, revela el

carácter ficticio de María Morelli. Con ello, propone una crítica institucional que cuestiona al modelo tradicional de museo de arte como contenedor de “verdad” pues en la historia del arte no es absoluta y cerrada en tanto siempre existe posibilidad de nuevas lecturas.

Obras:

Selección de documentos del historial de restauraciones de la obra.

Fotografías y esquema del proceso de análisis material de la obra.

## **XI. METODOLOGÍA**

Se propone una exposición museística *híbrida* que combina elementos de exposiciones de corte tradicional, de arte contemporáneo y de archivo. Esta propuesta no sólo cuestiona el papel tradicional del curador de la exposición sino también de éste como agente creador del contenido en ella en un perfil más cercano al curador-artista.

Esto es, al convertirnos los curadores involucrados en la construcción de una historia ficticia, las posibilidades artísticas rebasan las funciones que se atribuyen tradicionalmente al curador como un agente, quien basado en investigaciones, propone un discurso usualmente verídico y vertical que sustenta su propuesta curatorial.

De igual forma, en este caso en particular, el ejercicio de construcción de una historia colectivamente funcionó como un proceso formativo que permitió integrar diversas perspectivas, ideas y maneras de entender la curaduría y, además, de instaurar el concepto del diálogo desde la génesis de este proyecto hasta atravesarlo por completo.

Así, el ejercicio de curar una exposición en colectivo sugiere posibilidades muy interesantes pues se entremezclan horizontes de pensamiento muy variados que convergen en el objetivo de desafiar las convenciones de las instituciones museísticas para proponer otros acercamientos entre el arte y la sociedad.

En este sentido, las licencias que se toman para construir el relato, tratan de traspasar las fronteras del curador para poner en tela de juicio “el papel tradicional del museo como voz institucional creíble y de confianza, que dicta importancia y permite poco margen para la interpretación o la respuesta del visitante.” (Espacio Virtual Europa –EVE- 2020)



Esa es la razón por la cual se recurre a las herramientas narrativas antes mencionadas al estilo del falso documental o *docuficción*, como en *F for Fake* de Orson Welles y en la novela histórica como *Jusep Torres Campalans* de Max Aub, en donde los papeles tradicionales del documentalista y del biógrafo se confunden con el del agente creador de historias ficticias para incentivar al público a dudar de lo que se le cuenta.

Despertar la duda e impulsar el cuestionamiento entre los visitantes resulta crucial en el propósito de abrir el espacio expositivo institucional a la construcción de conocimiento y la interpretación pues “el origen del conocimiento está en la pregunta, o en las preguntas, o en el acto mismo de preguntar” como afirman Antonio Faundez y Paulo Freire en *Por una pedagogía de la pregunta* (Freire, 72: 2013).

Lo que diferencia a una exposición de tipo tradicional de una como la que se plantea aquí, es la apertura a ideas arriesgadas que, de manera práctica y teórica, busquen revisar y ampliar el papel del curador de manera crítica y, también, creativa mientras enfatizan “la relación dinámica, fuerte, viva entre palabra y acción, entre palabra-acción-reflexión” (Freire, 73: 2013).

De esta manera, nuestra propuesta curatorial busca despertar la curiosidad del visitante al ofrecerle una historia que él mismo va descubriendo al hacerse preguntas que le permitan transformar su experiencia en sentido. Es por ello, que el relato de la exposición plantea un tono detectivesco siguiendo ejemplos como las novelas de Paul Auster y películas como *Zodiac* de David Fincher, *The usual suspects* de Bryan Singer o las series *The night of, X-Files, True Detective, Twin Peaks* y *Criminal Minds*, con el propósito de intrigar al público.

## XII. CONCEPTO MUSEOGRÁFICO

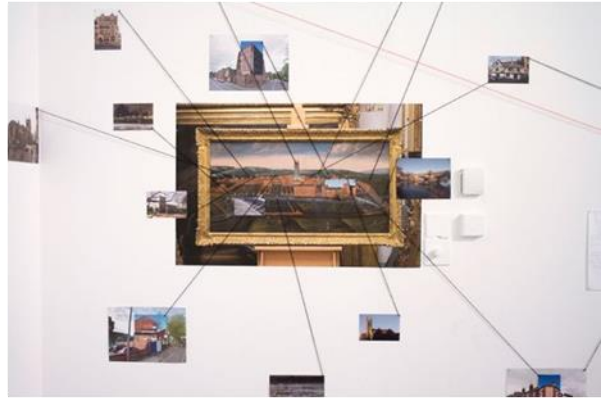
El proyecto tiene como base una mezcla entre un modelo de exposición de archivo y un modelo contemporáneo mucho más libre. Éste está acompañado de una serie de evocaciones a otro tipo de espacios bajo el matiz de una atmósfera detectivesca (a la manera de un *flashback* en un *film noir*), dada por la intervención de esquemas, apuntes y notas (manuscritas o a máquina) de María Morelli que simulan estar dentro del archivo.



Referencia: Exposición "Opera: Passion, Power and" del Victoria & Albert Museum, 2017-2018.

Asimismo, cada núcleo se considera como una escena cuya construcción museográfica responde a modelos de corte contemporáneo.

En el primer núcleo se propone un vistazo al estudio u oficina de la protagonista, el cual presenta el caso del crimen de María Morelli y la apertura de su investigación.



En el segundo núcleo, se plantean dos escenas: una, la Décima Exposición que recuerda a los salones del siglo XIX. Y la otra, la tienda de antigüedades de Michaud & Thomas sobre la que se sugiere un montaje esquemático que evoque estar dentro de la tienda.



En el tercer núcleo correspondiente a la educación en la Academia y las copias, se recurre al uso del esquema y la evocación a las aulas de enseñanza del siglo XIX.



*Referencia: Middle Bound: Exploring the Social Fabric at the Heart of England. Artista Patrick Waterhouse y diseñador gráfico Tim Wan.*





Por su lado, el núcleo 4 retoma el modelo de exposición de archivo presentando documentos como cartas, informes, notas periodísticas, apuntes y fotografías y, además, muestra los resultados del análisis material.



### XIII. MONTAJE

A continuación se incluyen algunas fotografías del montaje y la vista final de la exposición.



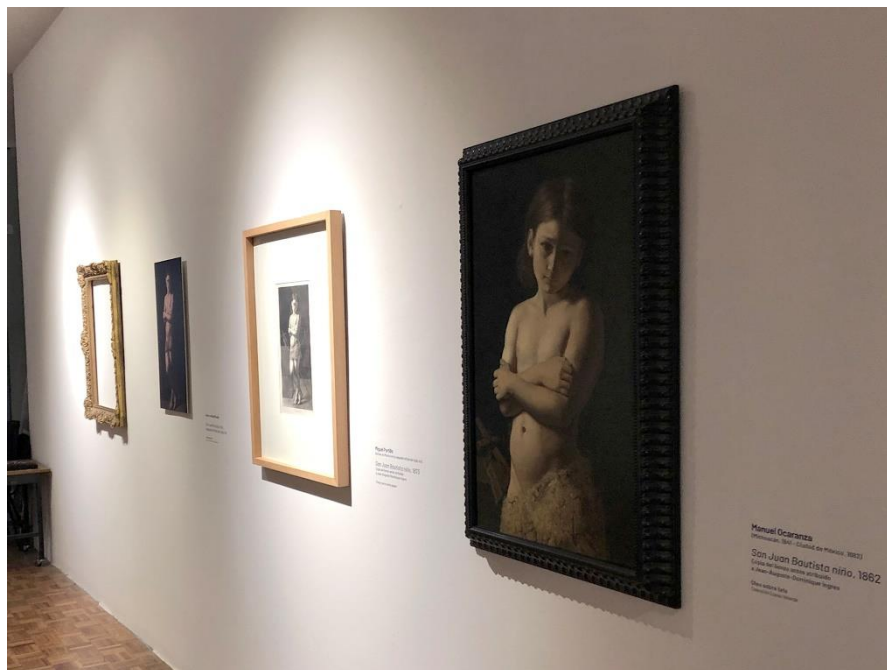
*Se observa el montaje de "Episodio del Diluvio universal" de Francesco Coghetti y "Juegos en honor a Patroclo" de Antoine Vernet, obras que fueron exhibidas durante la Décima Exposición de la Lotería Nacional junto con el "San Juan Bautista niño".*



*Ambas obras se incluyen en el Núcleo 2 que corresponde a la Provenance del "San Juan Bautista niño" y apunta el momento en que la obra fue exhibida por primera vez en México, es decir, durante la Décima Exposición de la Lotería Nacional.*



Con el fin de explicitar el componente político que también impulsaba la exhibición de obras basadas en cánones estéticos europeos, se incluyó la obra de Jesús Corral "Alegoría del escudo de la libertad" en este subnúcleo, además de varias de las obras que formaron parte de esta Décima Exposición y que muestran el gusto de la época, como la "Marina" de Lepoittevin.



En el núcleo 3, siguiendo las pistas de la influencia que el "San Juan Bautista niño" tuvo en el sistema educativo de la Academia, se trataron de localizar todas aquellas obras que copiaron la supuesta obra de Ingres, con ello, además, se planteó la posibilidad de sugerir que alguien podría haber realizado una sustitución de la obra original por una buena copia.





Así mismo, para reconocer la gran importancia de la tradición estilística que esta pintura tuvo sobre el estilo academicista en México, se incluyó una selección de obras muy ligadas a este ideal de belleza masculino europeo como en la obra “Homero” de Rafael Flores (derecha) y “El pescador” de Rodrigo Gutiérrez.



Finalmente, el núcleo 4 de la exposición propone la elaboración de un análisis material del “San Juan Bautista niño” para extraer datos que permitan determinar la autenticidad de la obra. De esta forma, se propuso un esquema que señale aspectos interesantes que permitan cuestionar la autoría de la pintura. Así, se reconoce que una conclusión es difícil de alcanzar de manera absoluta, pues conocer la verdad de los hechos históricos siempre representa un reto que enlaza huellas que sólo pueden acercarnos a ella.



## XIV. CRONOGRAMA

El caso María Morelli. Archivo infinito de una pintura en duda										
ACTIVIDAD	RESPONSABLE	julio	ago	sept	oct	nov	dic	ene	feb	mar
Directorio de coleccionistas	Curatoriales									
Cartas de solicitud de préstamos	Curatoriales y MNSC									
Lista de obra definitiva	Curatoriales y MNSC									
Guión museográfico	Curatoriales y MNSC									
Contratación de seguros	MNSC									
Revisión de programa educativo	Curatoriales y MNSC									
Revisión de textos, esquemas, fotos, etc.	MNSC									
Propuesta museográfica	Curatoriales y MNSC									
Diseño museográfico definitivo	MNSC									
Dictaminación de estado de conservación y traslado de obra	Curatoriales y MNSC									
Construcción/preparación de mobiliario y dispositivos museográficos	MNSC									
Acondicionamiento de salas	MNSC									
Recepción y desembalaje de objetos y obras en préstamo	Curatoriales y MNSC									
Colocación del mobiliario	MNSC									
Instalación de gráfica	MNSC									
Impresión de textos	MNSC									
Montaje de obras	MNSC									
Supervisión de montaje	Curatoriales									
Colocación de las cédulas de objeto	MNSC									
Boletín de prensa	Curatoriales y MNSC									
Periodo vacacional / cierre por pandemia	Curatoriales y MNSC									
Mantenimiento y conservación	Curatoriales y MNSC									
Inauguración (TBC)	Curatoriales y MNSC									

## XV. CONCLUSIÓN

El objetivo primordial que motivó a esta propuesta curatorial fue el del cuestionamiento y el desafío de ciertas convenciones del modelo de museo público moderno que hoy, a la luz de las transformaciones globales, adquieren un nuevo sentido.

Frente a la pandemia de COVID-19, el replanteamiento de las ideas que sustentan a la figura del museo como institución en la sociedad se hizo necesario. Hoy, los debates en torno a la razón de existir de los museos se han abierto y han expuesto muchas debilidades en torno a su funcionamiento, su vinculación con la sociedad y su accesibilidad: “será crucial para los museos adaptarse y demostrar proactivamente su valor en la sociedad.”<sup>5</sup> (UNESCO & ICCROM, 2020)

Se advierte, además, que los públicos se encuentran transformándose y, frente a ello, será primordial que los museos “exploren lo que la comunidad necesita y entiendan cómo puede apoyarla.”<sup>6</sup> (Merritt, 2020)

Esto implica una reflexión desde el interior de la institución sobre lo que le ofrece a la gente. Así como expone el historiador del arte y profesor del departamento de Comunicación de la Universitat Central de Catalunya, Santos Mateos, “una crisis sanitaria, social y económica como la que estamos sufriendo podría ser la palanca de cambio para corregir determinados derroteros por los que circulaban los museos en los últimos años. La pandemia es una oportunidad que no habría que desaprovechar para devolvernos unos museos más justos, sostenibles y sociales.” (Mateos, 2020)

---

<sup>5</sup> “it will be crucial for museums to adapt and proactively demonstrate their value to society.”

<sup>6</sup> “to scan for what our community needed and understand how we could support them.”

En este sentido, poner en duda cada proceso al interior del museo se vuelve no sólo una necesidad, sino una oportunidad creativa sin precedentes. De esta manera, “el *lockdown* ha inspirado a algunos curadores y museos a mostrar las posibilidades de lo que los museos pueden hacer después de la pandemia”<sup>7</sup> (Press, 2020). Hoy se tiene la posibilidad de transformar el museo, de romper con la tradición, de modificar todo aquello que parecía perpetuo y arraigado, de generar nuevas estrategias en beneficio de los públicos, de abrir nuevos diálogos entre la institución y la sociedad.

Frente a esta turbulenta crisis, se reconoce la necesidad de analizar las maneras en las cuales los públicos se relacionan e interactúan con las instituciones culturales como son los museos, para comprobar y proponer que sostengan vínculos óptimos de comunicación que ayuden a detonar la interpretación y la construcción e intercambio de conocimiento en colectivo.

Abandonar la idea del museo como una fuente de conocimiento vertical en la que éste solo exponga información, debe convertirse en la meta primordial de cada institución, pues hoy los públicos demandan un tipo de atención diferente, que los implique y que les ayude a atenuar la frialdad de las pantallas electrónicas y de las propias salas y vitrinas del museo.

En esta coyuntura, nuestra propuesta curatorial para la exposición “El caso María Morelli. Archivo infinito de una pintura en duda” tomó más fuerza así como el ánimo por cuestionar las estructuras que sostienen la idea tradicional de museo, con el fin de proponer la exposición museística como un espacio de comunicación en la que el visitante se relacione activamente con los contenidos, es decir, que dialogue con ellos para generar una interpretación que le

---

<sup>7</sup> “At the same time, the lockdown has inspired some curators and museums to show the possibilities of what museums can do after the pandemic”.

permita ser más que un simple receptor de información y que, en cambio, se convierta en una pieza clave en la construcción de sentido.

Con el fin de señalar sólo uno de los cuestionamientos que hoy salen a la luz sobre el rol que el museo juega en la sociedad, actualmente, dicha exposición ha buscado emprender una suerte de crítica institucional, al poner en tela de juicio el concepto de “verdad” que, generalmente, ostenta el modelo tradicional de recinto museístico como un contenedor de la historia del arte basada en presupuestos positivistas. Para detonar tal pregunta, se ha introducido el concepto de “ficción” como supuesto contrario al de “verdad” que, generalmente, se asocia al tipo de conocimiento que ofrecen los museos.

De tal forma, esta iniciativa resulta venturosa y contribuye a profundizar en una parte de la revisión crítica del papel de la institución museística como constructora de conocimiento, desde el interior del propio museo que, con la crisis actual, se ha vuelto tan apremiante.

Esta reflexión cobra importancia, además, para entender el rol del curador como parte esencial del proceso de exhibición cuyas funciones y posibilidades creativas se potencian y amplían. Como sucede en “El caso María Morelli. Archivo infinito de una pintura en duda”, el curador puede traspasar los límites de sus funciones y emprender una apuesta creativa al imaginar y proponer una historia ficticia que sirva para sustentar la crítica que hace a la institución.

Asimismo, es importante observar que dichas reflexiones se originan desde el ejercicio académico de un grupo de estudiantes de Posgrado, quienes confrontan lo aprendido teóricamente con la parte práctica de la labor curatorial en un museo institucional tradicional.

Se trata del primer ejercicio práctico real que muchos de los integrantes de este equipo han realizado, es por ello que este carácter “primerizo”, aporta una perspectiva novedosa y atrevida

que incluso podría acusarse de ingenua. Así, el espíritu crítico que sostiene esta propuesta resulta una oportunidad única para llevar a cabo algo arriesgado antes de ser imbuidos por las restricciones institucionales inevitables en todo recinto de este tipo.

De la misma manera y retomando la situación global actual, esta primera experiencia curatorial resultó muy interesante debido a su forzado carácter contingente. La adaptabilidad del proyecto fue puesta a prueba y éste tuvo que modificarse en cierta medida conforme a las condiciones inusuales del momento al mismo tiempo en que iba desarrollándose. La capacidad de respuesta tuvo que ser ágil para evitar afectar las bases conceptuales y lograr sortear con éxito toda vicisitud.

Así, aún con la incertidumbre latente, el proyecto se sobrepuso y luego de varios cambios, tentativamente será abierto en 2021.

Cabe mencionar que tal experiencia también permitió pensar en términos de la economía del proyecto, no sólo sobre el aspecto monetario, sino en lo respectivo a la consideración de las obras necesarias para construir el mensaje según el objetivo comunicativo de la exposición. De esta forma, se aprendió a ser más precisos, más minuciosos, más detallistas y, por supuesto, más abiertos y adaptables en cuanto a las decisiones que era necesario tomar.

Asimismo, se demuestra cómo los proyectos expositivos son algo vivo, que se mueve y se transforma, que se deben adaptar a sus contextos con el fin de ofrecer a su público propuestas frescas y atractivas pese a las condiciones adversas. En este sentido, ese fue el mayor reto y aprendizaje de esta exposición: cómo lograr *conectar* con el público a pesar de las circunstancias. ¿No es ese el reto de todo curador?

## XVI. REFERENCIAS

“El arte francés del siglo XIX en México” [exposición] (1989) Museo Nacional de San Carlos, noviembre 89- enero 90 / investigación y selección de obras por Denise Córdova y Yolanda Trejo Arrona. México: INBA.

Aguirre, Dulce (2016), “Verdadero, falso, ficticio: Fraude (F for Fake, Orson Welles, 1973) y el problema de la verosimilitud documental” en *Revista Iberoamericana de Comunicación*, 24 de noviembre del 2016, vol. 31, México.

Amador, Julio (2020), *Ensayos de hermenéutica. Perspectivas para una teoría de la interpretación*, México, UNAM.

*ArtEuropeo: del siglo XIV a principios del XX*, (2013), México. Patronato MUSAC.

Aub, Max (1970) *Jusep Torres Campalans*. Barcelona. Editorial Lumen.

Auster, Paul (1985) *Ciudad de cristal*, México, Anagrama.

Auster, Paul (1986) *Fantasmas*, México, Anagrama.

Auster, Paul (1987) *La habitación cerrada*, México, Anagrama.

Báez Macías, Eduardo (1976) *Guía del Archivo de la Antigua Academia de San Carlos: Tercera parte: 1844-1867: (Continuación)*. México. UNAM.

Báez Macías, Eduardo (2005) *La enseñanza del arte en la Academia de San Carlos: siglos XVIII y XIX / Una mirada al pasado*. México. Santander Serfin.

Báez Macías, Eduardo (2009) *Historia de la Escuela Nacional de Bellas Artes: antigua Escuela de San Carlos*. México. Universidad Nacional Autónoma de México.

Barragán Martínez, Elisa (directora) (1995) *De la creación a la copia, siglo XVI - XX*. México. Museo Nacional de San Carlos.

Barthes, Roland (1989), *La cámara lúcida*, Barcelona, Paidós.

Benito Vélez, Sandra (1998) *Cien obras maestras del Museo Nacional de San Carlos* [guía]- México. Américo Arte Educadores; INBA.

Billock, Jennifer (2020) “How Will Covid-19 Change the Way Museums Are Built?” en *Smithsonian Magazine*, EEUU, 16 de septiembre de 2020. [En línea]. Disponible en: <https://www.smithsonianmag.com/travel/how-will-covid-19-change-way-future-museums-are-built-180975022/>

Buchloh, Benjamin (2004) “Arte Conceptual 1962-1969. De la Estética de la Administración a la Crítica Institucional”, en *Formalismo e historicidad*. Barcelona, Akal Ediciones.

Carr, Edward Hallet (1984), *¿Qué es la historia?* Barcelona, Ariel.

Crow, Thomas (2008), *La inteligencia del arte*, México, Fondo de Cultura Económica.

De Reyes Retana, Graciela y Jorge Bribiesca (dirección) (1986) *La lotería de la Academia de San Carlos: 1841-1863*. México. INBA: Museo de San Carlos: Lotería Nacional para la Asistencia Pública.

Díaz, Antonio (2020) “A debate los museos, la pandemia y el futuro” en *El Universal online*, México, 6 de octubre del 2020. [En línea] Disponible en: <https://www.eluniversal.com.mx/cultura/debate-los-museos-la-pandemia-y-el-futuro>

Didi-Huberman, Georges (2008) *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires. Adriana Hidalgo editora.

Didi-Huberman, Georges (2013) *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Traducción Juan Calatrava. Madrid. Abada Editores.

Durbé, Darío (1964), *J. A. Dominique Ingres*; Buenos Aires. Codex.

Espacio Visual Europa –EVE- (2020) “COVID-19: Museos y Consecuencias de la Pandemia” en *EVE Museos e Innovación*, España, 27 de mayo del 2020. [En línea] Disponible en: <https://evemuseografia.com/2020/05/27/covid-10-museos-y-consecuencias-de-la-pandemia/>

Fraser, Andrea (2001) “Museum Highlights”; in ed. Toby Miller, *A Companion to Cultural Studies*, Reino Unido, Blackwell Publishers.

Fraser, Andrea (2016), *De la crítica institucional a la institución de la crítica*, México, Siglo XXI, UNAM-Dirección de Artes Visuales, MACBA, IIE-UNAM, UAM, Palabra de Clío.

Freire, Paulo y Antonio Faundez (2013), *Por una pedagogía de la pregunta*, México, Siglo XXI.

Gadamer, Hans-Georg (1999), *Verdad y método*, Salamanca, Sígueme.

Gaitán Rojo, Carmen (2018) *Evocaciones: Museo Nacional de San Carlos, 50 aniversario*. México: Secretaría de Cultura: INBA: Museo Nacional de San Carlos.

Galí Boadella, Montserrat (2012) *Cultura y política en el México conservador: la lotería de la Academia Nacional de San Carlos (1843-1860)*. México. Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades "Alfonso Vélaz Pliego".

Ginzburg, Carlo (1994), *Mitos, emblemas e indicios: morfología e historia*, Barcelona, Gedisa.



Ginzburg, Carlo (2003), “Huellas. Raíces de un paradigma indiciario”. En *Tentativas*. México, UMich, pp. 93-156. [En línea] Disponible en: [https://www.academia.edu/26293139/Ginzburg - Huellas Raices de un paradigma indiciario](https://www.academia.edu/26293139/Ginzburg_-_Huellas_Raices_de_un_paradigma_indiciario)

Ginzburg, Carlo (2014) *El hilo y las huellas: lo verdadero, lo falso, lo ficticio*. México. Fondo de Cultura Económica.

Ginzburg, Carlo y Anna Davin (1980), “Morelli, Freud and Sherlock Holmes: Clues and Scientific Method”, *History Workshop*, No. 9, pp. 5-36. [En línea] Disponible en: <http://users.clas.ufl.edu/burt/filmphilology/GinzburgMorelliFreudHolmes.pdf>

Ginzburg, Carlo. (2006-2007), “Reflexiones sobre una hipótesis: el paradigma indiciario, veinticinco años después”. *Contrahistorias. La otra mirada de Clío*, (4/7), 7-16. [En línea] Disponible en: <https://issuu.com/revistacontrahistorias/docs/contrahistoriasvirtual7>

Gubern, Roman (2008) “Lo falso en el cine” en *Letras Libres*, 30 de noviembre del 2008, México, [en línea] Disponible en: <https://www.letraslibres.com/mexico-espana/lo-falso-en-el-cine>

Ibermuseos (2020) “Informe de impacto de la pandemia y repositorio COVID-19 para los museos” en *Ibermuseos*, España, 8 de julio del 2020. [En línea] Disponible en: <http://www.iber museos.org/informe-de-impacto-de-la-pandemia-y-repositorio-covid-19-para-los-museos/>

Jay Mck Kean Fisher [et. al.] (2005) *The essence of line: French drawings from Ingres to Degas*. Pennsylvania, Estados Unidos. The Baltimore Museum of Art.

Johnston, Sona K (2000) *The triumph of French painting: Masterpieces from Ingres to Matisse*. Baltimore. The Baltimore Museum of Art: Walters Art Gallery.

Kenney, Nancy (2020) “Space race: how the pandemic is pushing museums to rethink design” en *The Art Newspaper*, EEUU, 7 de octubre de 2020. [En línea]. Disponible en: <https://www.theartnewspaper.com/news/space-race-covid-prompts-museums-to-rethink-design>

Mateos Rusillo, Santos (2020) “Tras la pandemia: ¿museos más justos, sostenibles y sociales?” en *The conversation*, España, 17 de mayo de 2020. [En línea]. Disponible en: <https://theconversation.com/tras-la-pandemia-museos-mas-justos-sostenibles-y-sociales-137123>

Merritt, Elizabeth (2020) “Downsizing Our Museum in the Face of a Pandemic” en *American Alliance of Museums*, EEUU, 20 de octubre de 2020. [En línea] Disponible en: <https://www.aam-us.org/2020/10/20/downsizing-our-museum-in-the-face-of-a-pandemic/>  
<https://www.aam-us.org/2020/10/20/downsizing-our-museum-in-the-face-of-a-pandemic/>

*Museo de San Carlos: doce obras de maestros de la pintura* [guía] (1969) México: Museo de San Carlos.

Press, Michael (2020) “How the Pandemic Has Highlighted a Crisis in Contemporary Museums”, en *Hyperallergic*, EEUU, 11 de agosto del 2020. [En línea] Disponible en: <https://hyperallergic.com/580954/how-the-pandemic-has-highlighted-a-crisis-in-contemporary-museums/>

Razo Oliva, Juan Diego (2008) *De cuando San Carlos ganó la lotería y hasta casa compró*. México. UNAM-ENAP.

Ricoeur, Paul (1999) *Historia y narratividad*, Barcelona, Paidós.

Ricoeur, Paul (2007), *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*, México, Siglo XXI Editores.

Rodríguez Blanco, Sergio (2020) “¿Hay futuro para los museos tras la pandemia?” en *Gatopardo*, México, 10 de noviembre, [en línea]. Disponible en: <https://gatopardo.com/arte-y-cultura/sergio-rodriguez-blanco-el-futuro-de-los-museos-tras-la-pandemia-por-covid-19/>

Simon, Nina (2016) *The art of relevance*, EEUU, Museum 2.0.

UNESCO & ICCROM (2020), “Museums after the Pandemic” en *UNESCO*, 23 de julio de 2020. [En línea] Disponible en: <https://en.unesco.org/news/museums-after-pandemic>

Winckelmann, Johann Joachim (1999) “Reflexiones sobre la imitación del arte griego en la pintura y la escultura”. En *Belleza y verdad*. p. 79- 102. Barcelona. Alba.

*F for Fake*. (EEUU, 1973, 90 min). Dir. Orson Welles.

*Zodiac*. (EEUU, 2007, 162 min) Dir. David Fincher.

*The usual suspects* (EEUU, 1995, 108 min) Dir. Bryan Singer.

*Criminal minds* (EEUU, 2005- a la fecha) Creador Jeff Davis.

*The X-files* (EEUU, 1993-2002) Creador Chris Carter.

*True Detective* (EEUU, 2014-2019) Creador Nic Pizzolatto.

*Twin Peaks* (EEUU, 1990-2007) Creadores David Lynch y Mark Frost.

*The night of* (EEUU, 2016) Creadores Steven Zaillian y Richard Price.

*A.Hitchcock presents* (EEUU, 1955-1965) Creador Alfred Hitchcock.