

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA
DE AGUASCALIENTES

CENTRO DE LAS ARTES Y LA CULTURA

TESIS

Laboratorio Arte Alameda. Un nuevo modelo de espacio expositivo institucional

PRESENTA

Sara Elena Calvillo López

PARA OBTENER EL GRADO DE MAESTRA EN ARTE

TUTOR (ES)

Msit. Arq. Miguel Ricardo Martín del Campo B. Medina

Mtra. Karla Julissa García Valdez

SINODAL

Mtro. Erick Flores Silva

Aguascalientes, Ags. Junio de 2017

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS



Asunto: Voto Aprobatorio

M. en RSM. José Luis García Rubalcava

Decano del Centro de las Artes y la Cultura

PRESENTE

Con fundamento en el artículo 175, apartado II del Reglamento General de Docencia de la UAA, nos permitimos emitir el **Voto Aprobatorio** al trabajo de titulación de la Maestría en Arte de la UAA intitulado:

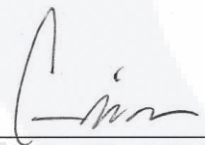
Laboratorio Arte Alameda. Un nuevo modelo de espacio expositivo institucional.

Presentado por la estudiante SARA ELENA CALVILLO LÓPEZ.

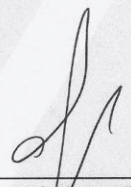
Lo anterior para que el interesado proceda a la impresión y distribución del documento del trabajo señalado y continuar con los procesos de ley para la obtención del título.

Atentamente
"Se Lumen Proferre"

Aguascalientes, Ags. a 12 de mayo de 2017.


MSIT Miguel Ricardo Martín
del Campo B. Medina
TUTOR


M. en A. Karla Julissa García
Véldez
CO TUTOR


M. en A. Erick Flores Silva
Asesor

c.c.p. Interesado
c.c.p. Jefatura de departamento de Arte y Gestión Cultural
c.c.p. Secretaría de Investigación y Posgrado
c.c.p. Secretaría Técnica de la Maestría en Arte
c.c.p. Archivo





UNIVERSIDAD AUTÓNOMA
DE AGUASCALIENTES



Oficio: CAYC/DEC/348/17
ASUNTO: Conclusión de trabajo práctico

DRA. EN ADMÓN. MARÍA DEL CARMEN MARTÍNEZ SERNA
DIRECCIÓN GENERAL DE INVESTIGACION Y POSGRADO
PRESENTE

Por medio de este conducto informo que el documento final de Trabajo Práctico titulado: **LABORATORIO ARTE ALAMEDA. UN NUEVO MODELO DE ESPACIO EXPOSITIVO INSTITUCIONAL** presentado por la Sustentante: **SARA ELENA CALVILLO LÓPEZ** con ID 39605 egresada de la **MAESTRÍA EN ARTE**, cumple las normas y lineamientos establecidos institucionalmente. Cabe mencionar que la autora cuenta con el voto aprobatorio correspondiente.

Se extiende el presente para efecto de los trámites que al interesado convengan.

ATENTAMENTE
"SE LUMEN PROFERRE"

Aguascalientes, Ags., a 1 de junio de 2017

M. EN RSM. JOSÉ LUIS GARCÍA RUBALCAVA
DECANO DEL CENTRO DE LAS ARTES Y LA CULTURA

c.c.p. M. en C.E.A. Imelda Jiménez García, Jefa del Departamento de Control Escolar
c.c.p. Mtro. Francisco Fernández Martínez, Secretario Técnico de la Maestría en Arte
c.c.p. Tutor
c.c.p. Lic. Sara Elena Calvillo López, Egresada de la Maestría en Arte
c.c.p. Archivo

AGRADECIMIENTOS

A la sociedad en general quién, con sus impuestos, permite que el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología apoye económicamente a los posgrados. A la Universidad Autónoma de Aguascalientes por apoyar un programa como nuestra Maestría en Arte. A todo el equipo del Laboratorio Arte Alameda, en especial a Tania, Pao y Saúl, gracias por sus atenciones, ayuda y disposición. Gracias enormes a mis tutores el Msit. Arq. Miguel Ricardo Martín del Campo B. Medina y la Mtra. Karla Julissa García Valdez, gracias por su paciencia, por sus consejos, por ser la mejor guía, por su entrega y compromiso; sin su ayuda y motivación hubiera desertado sin duda alguna, gracias por ayudarme a seguir a flote. Agradezco a mi familia por su apoyo y comprensión, porque en una sociedad como la nuestra, en la que estudiar se considera el mayor acto de rebeldía, han respetado mi decisión de ir por el camino difícil, gracias por recordarme lo que verdaderamente importa. Gracias a mis profesores por compartir su conocimiento y ser ejemplo a seguir (o a no seguir), me enseñaron mucho. Gracias a mis compañeros por todo lo que me ayudaron en estos dos años y medio, por las risas y su amistad. A Ramos porque sin tu ayuda no hubiera logrado cumplir con los requisitos para permanecer en el posgrado. Gracias Mario por estar, por escuchar, por ayudarme a resistir y recordarme siempre que puedo con esto y más. A mis sobrinas por entender que no podía prestarles mi computadora porque tenía que escribir mi tesis. Gracias a todos los que de una u otra forma estuvieron al pendiente de este proceso. Sinceramente gracias.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Al lector



TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

ÍNDICE

RESUMEN	5
ABSTRACT	6
INTRODUCCIÓN	7

CAPÍTULO 1. La transformación de los espacios expositivos. Del nacimiento del Museo al Laboratorio de Arte

1.1 El origen de los espacios expositivos	29
1.2 Conceptos generales relacionados con los espacios expositivos.....	42
1.2.1 Espacio-Tiempo.....	43
1.2.1.1 El Espacio Virtual.....	45
1.2.2 Memoria-Supresión	48
1.2.3 Colección-Obra	50
1.2.4 Documentación – Archivo	53
1.3 Clasificación de museos del ICOM.....	54
1.3.1 Museos y Galerías del Instituto Nacional De Bellas Artes	56
1.4 El museo en México y sus transformaciones	61

CAPÍTULO 2. El Laboratorio Arte Alameda

2.1 Origen del Laboratorio Arte Alameda	69
2.2 Arte y Ciencia	76
2.3 Espacio y Experimentación	79
2.4 Recinto antiguo ¿contenedor o contenido?	85
2.5 Centro de Documentación Príamo Lozada	90
2.6 Particularidades del Laboratorio Arte Alameda.....	92

CONCLUSIÓN	96
FUENTES	101
ANEXOS	107

RESUMEN

El objetivo de esta investigación es identificar las características que hacen del Laboratorio Arte Alameda (LAA) un nuevo modelo de espacio expositivo en México que corresponde a las transformaciones propias del arte y las demandas culturales actuales, para demostrar que al surgir como laboratorio de arte, sin una colección y con una vocación centrada en la relación del arte y la tecnología es un modelo de espacio expositivo que contribuye a proyectar a nivel internacional las propuestas artísticas actuales.

El edificio del LAA es un edificio construido en el siglo XVI que se encuentra en Dr. Mora No.7 Colonia Centro, Delegación Cuauhtémoc, de la Ciudad de México, dedicado a la exhibición de arte contemporáneo relacionado con la ciencia y la tecnología. Surge en el año 2000 a través del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA) y del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA).

En este texto realizamos, apoyados en la museología, un análisis de los elementos que dotan al Laboratorio de singularidades para ser un nuevo modelo de espacio expositivo. Realizamos una revisión histórica sobre el nacimiento del museo, las galerías y los laboratorios de arte. Nos centramos en el desarrollo de los museos en México, ya que tuvieron particularidades y diferencias con los museos europeos y estadounidenses, además de que consideramos importante situar el LAA dentro del desarrollo de los museos de México para comprender su relevancia y aportaciones como espacio expositivo y de experimentación.

ABSTRACT

The purpose of this research is to identify the components that make Laboratorio Arte Alameda (LAA) a new model for art exhibition in Mexico suited to current art transformations and cultural demands. We prove that by functioning as a Laboratory, without a collection and focusing on the link between art and technology, it is a type of exhibition model that promotes ongoing art proposals to an international level.

The residency of LAA is a building from the XVI century located on Dr. Mora Street 7, Colonia Centro in Mexico City. It is committed to show contemporary art related to science and technology. It was established on 2000 by the Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA) and Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA).

On our research and based on museology, we analyze the elements that constitute LAA as a new model of art exhibition. We explore the history of museums, galleries and art laboratories and focus on the development and characteristics of the museums in Mexico. Furthermore, we aim to install the Laboratory into this history to understand its important role as a space for art exhibition and experimentation.

INTRODUCCIÓN

El Laboratorio Arte Alameda (LAA)¹ surge en el año 2000 a través del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA) y del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA). Es un espacio que se encuentra en Dr. Mora No.7 Colonia Centro, Delegación Cuauhtémoc, de la Ciudad de México, dedicado a la exhibición de arte contemporáneo relacionado con la ciencia y la tecnología.

El edificio que se convirtió en el LAA ha tenido diversas funciones. La construcción que data de 1591, fungió como el convento de San Diego desde 1881 hasta la Reforma, posteriormente, el edificio, pasó a manos de particulares quienes lo heredaron por varias generaciones. En 1964 fue inaugurado como Pinacoteca Virreinal de San Diego por el Presidente Adolfo López Mateos hasta que, finalmente, se asignó el espacio en el año 2000 para que se conformara como sede del Laboratorio Arte Alameda.²

El interés de nuestra investigación radica en el LAA como institución dedicada a las prácticas artísticas, por lo que el análisis de su funcionamiento, sus servicios y su logística interna ayudará a comprender las aportaciones de este espacio a las instituciones dedicadas a la relación arte-ciencia-tecnología; de su funcionamiento interno deviene la característica que más nos interesa: el espacio como parte de la obra y posteriormente la obra como parte del espacio cuando se documenta e integra como fuente al Centro de Documentación Príamo Lozada (CDPL), con el que cuenta el LAA desde el año 2014.

Si bien esta investigación se centra en el funcionamiento del LAA, resulta indispensable conocer el carácter histórico de la finca, sus usos y connotaciones, al ser el análisis de este espacio guiado por la museología es necesario considerar también el recinto, ya que las reflexiones teóricas en torno al museo, como un objeto cultural que debe ser analizado, problematizado y explicado en todas sus aristas son relevantes para comprender y profundizar en el carácter museístico del mismo.

¹ En adelante nos referiremos al Laboratorio Arte Alameda sólo con las siglas LAA

²http://www.artelameda.bellasartes.gob.mx/index.php?option=com_content&view=article&id=245&Itemid=183, consultada el 18 marzo de 2015

La información generada en esta investigación será de utilidad para quienes tienen interés en los temas relacionados con estudios museísticos, para gestores culturales, teóricos del arte, estudiosos de los espacios expositivos y sus funciones, interesados en el Laboratorio Arte Alameda, en los procesos de arte contemporáneo, obras experimentales, así como para artistas, investigadores, docentes, estudiantes, público en general y como fuente de consulta del área de conocimiento de la museología.

Este estudio pretende reflexionar sobre la importancia de un espacio como el LAA en México y sus aportaciones en torno a la exhibición del arte relacionado con la ciencia y la tecnología, por lo que además puede ampliar las líneas de investigación sobre los museos en México. Por las pocas fuentes de información que existen respecto a este espacio expositivo, resulta un tema pertinente para investigar desde un posgrado enfocado en el análisis del arte y al incorporarse, la presente investigación, como fuente en el Centro de Documentación Príamo Lozada del Laboratorio Arte Alameda, brinda a este documento un sentido profesionalizante, mientras se mantiene en concordancia con los objetivos y metas de la Maestría en Arte de la Universidad Autónoma de Aguascalientes.³

PROBLEMA

Durante la última mitad del siglo XX en México se dio un desarrollo exponencial de Museos de todo tipo (regionales, de historia, arte, ciencia, entre otros) con la intención de salvaguardar y proteger el patrimonio cultural del país. Al inicio del siglo XXI el CONACULTA a través del INBA funda un museo con una vocación distinta a la de otras instituciones museísticas en México, se concibe bajo la denominación de Laboratorio de Arte, un espacio dedicado a la exhibición, documentación, producción e investigación de prácticas artísticas actuales en diálogo con la ciencia, la tecnología y los nuevos medios, en un edificio del siglo XVI, el cual le otorgan como sede.

¿Cómo se logra consolidar y mantener un espacio de este tipo en México? Si bien, el concepto de museo ha evolucionado y corresponde a las necesidades artísticas y sociales de cada momento histórico, las funciones y lo que implica un espacio con las características

³http://posgrados.dgip.uaa.mx/programas/ma/index.php?option=com_content&view=article&id=65&Itemid=119, Consultado 4 de mayo de 2017.

del LAA, nos hace reflexionar sobre su definición, clasificación y aportaciones. Algunas de sus características generales lo hacen clasificable como museo contemporáneo, sin embargo, algunas características particulares lo hacen diferente al Museo y a los Centros de Arte.

La llamada ciencia de los museos o museología tiene aún muchos campos para la exploración y la indagación. Sin embargo, pensar en una museología desde la perspectiva de la circunstancia mexicana es aún más reciente y un corpus teórico en torno a un museo mexicano vinculado a los llamados nuevos medios, es escaso, las investigaciones más sobresalientes sobre espacios expositivos se han dado en España y Francia, teóricos como Francisca Hernández Hernández, María Dolores Jiménez-Blanco y Luis Alonso Fernández, entre otros, han aportado, desde la circunstancia de los museos de España, textos importantes en los que clarifican las problemáticas que pueden ser abordadas desde la museología. Entre los teóricos interesados en el desarrollo y aplicación de esta ciencia sobresale María Luisa Bellido Gant, quien ha estudiado los espacios expositivos y su relación con la tecnología y los nuevos medios.

En México las investigaciones sobre los espacios expositivos son aún más recientes, teóricos como José Luis Barrios y Miguel Ángel Fernández se han interesado por algunas líneas de investigación que la museología aborda y dan cuenta de un amplio campo de exploración que apenas comienza y que debe actualizarse constantemente. Por lo que ante la falta de un estudio académico sobre el Laboratorio Arte Alameda como un nuevo modelo de espacio expositivo, nuestra investigación gira en torno a la resolución de la siguiente pregunta:

PREGUNTA

¿Por qué el LAA es un nuevo modelo de espacio expositivo institucional en México?

HIPÓTESIS

El LAA es un nuevo modelo de espacio expositivo institucional en México, resultado de las transformaciones propias del arte y de las necesidades de creación artística de nuevos medios, debido a sus particularidades:

- TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS
- a) Surge con el apoyo del INBA y se coloca dentro de su clasificación de Museos y Galerías, por lo que es un espacio expositivo institucionalizado, que a diferencia de otros espacios museísticos se logró consolidar sin un acervo preexistente.
 - b) Su colección es atípica, se construye con la documentación de los procesos artísticos contemporáneos llevados a cabo en su sede: el antiguo Convento de San Diego, un edificio del siglo XVI.
 - c) Su condición de laboratorio exige dirigir y gestionar procesos de arte vinculados con la ciencia, la tecnología y los nuevos medios, no se limita a la conservación, exhibición y difusión del patrimonio, sino a la producción, documentación e investigación artística contemporánea, es decir, al financiamiento de proyectos *in situ*; lo que lo ha llevado a ser un espacio con relevancia nacional que apoya la consolidación de artistas a nivel internacional.

OBJETIVO GENERAL

El objetivo general de esta investigación es identificar las características que hacen del LAA un nuevo modelo de espacio expositivo en México que corresponde a las transformaciones propias del arte y las demandas culturales actuales, para demostrar que al surgir como laboratorio de arte, sin una colección y con una vocación centrada en la relación del arte y la tecnología es un modelo de espacio expositivo que contribuye a proyectar a nivel internacional las propuestas artísticas actuales.

OBJETIVOS PARTICULARES

El primer objetivo particular es explicar la genealogía de los espacios expositivos, del museo, la galería, el laboratorio de arte y sus relaciones, explicar las transformaciones que han tenido los espacios expositivos, que posibilitaron el surgimiento de un espacio como el LAA, en la historia de los museos en México.

El segundo objetivo particular es describir al LAA con énfasis en sus particularidades, así como similitudes y diferencias con el museo convencional a partir de tres pares de conceptos: memoria-documentación, espacio-colección y obra-archivo.

El tercer objetivo particular es reflexionar sobre las formas de gestión y transformaciones que ha tenido el LAA como espacio expositivo respecto a su plan curatorial y la creación del CDPL, con la finalidad de demostrar que es un espacio con una vocación clara pero en constante adaptación respecto a las necesidades artísticas actuales.

ESTADO DE LA CUESTIÓN

El LAA ha recopilado y documentado información de diversa índole, como notas periodísticas, revistas, CDs, DVDs, VHS, libros, carteles, catálogos de exposición, entre otros; así como una publicación del año 2012 coordinada por Karla Jasso y Daniel Garza Usabiaga, (*Ready media*) *Hacia una arqueología de los medios y la invención en México*, en dicha publicación se documentan los vínculos entre el arte y la tecnología, toma como línea principal los medios experimentales en México, antecedentes del objetivo del LAA: “[...] espacio dedicado a la exhibición, documentación, producción e investigación de las prácticas artísticas que utilizan y ponen en diálogo la relación arte-tecnología. Una de sus características únicas es el realizar obras concebidas especialmente para el espacio [...]”⁴, por lo que esta publicación es un referente sobre la integración de la tecnología y los nuevos medios al arte en México.

El LAA cuenta con la donación del acervo personal de Príamo Lozada, a partir del cual se ha creado el Centro de Documentación Príamo Lozada en el año 2014 y se ha enriquecido con el paso de los años.

El Centro de Documentación Príamo Lozada, como parte de su acervo, tiene dos fuentes de consulta que son fundamentales para el desarrollo de este trabajo. Uno de estos textos, es la tesina para obtener el título de licenciado en Ciencias de la Comunicación, presentada por Gabriela Casas Cabrera en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la Universidad Nacional Autónoma de México en el año 2009, lleva por título *Al rescate de la memoria histórica a través del reportaje: el caso de la Pinacoteca Virreinal*, en un apartado de este texto se aborda la transformación de la Pinacoteca a Laboratorio.

⁴ <http://www.artelamedia.bellasartes.gob.mx/>, consultado 5/febrero/2015.

El segundo texto es una tesis para obtener el título de licenciado en Restauración de bienes muebles, presentada en el año 2005 en la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía “Manuel del Castillo Negrete” del Instituto Nacional de Antropología e Historia, realizada por Claudio Hernández Hernández y lleva por título *Conservación del acervo documental del Laboratorio Arte Alameda*. Este texto nos interesa porque aborda de manera directa una parte primordial del LAA: su Centro de Documentación.

Sin embargo, no existe una investigación académica sobre el Laboratorio Arte Alameda como la que proponemos. Este trabajo pretende ser un referente fundamental sobre la formación, consolidación y aportación del LAA en el sector cultural, artístico y de manera más precisa, en el circuito de los Museos en México, al abrir un debate entre el museo tradicional y el Laboratorio de arte pensado como espacio institucional.

Esta investigación la planteamos de la siguiente manera: En el primer capítulo abordaremos la transformación del concepto de museo hasta el laboratorio de arte, para encontrar continuidades y rupturas a partir de conceptos relacionados con estos recintos como: espacio-tiempo, memoria-supresión, archivo-documentación, obra-colección. Conceptos que nos ayudarán a reconocer las características que hacen al LAA un espacio único en el circuito de museos del INBA.

Abordaremos momentos de la historia en los que consideramos se establecieron características y ejes que han tenido implicaciones sobre el concepto mismo de museo. Así como el desarrollo de los espacios expositivos, como institución, que tuvieron en el continente americano a diferencia de los europeos. Desde la perspectiva nacional, abordaremos las particularidades de los museos de arte en México, ya que los cambios en nuestro país se dieron más apresurados y con gran afluencia de exposiciones, particularmente en la modernidad, en espacios alternativos a los institucionales a partir de la década de los cincuenta.

Baste recordar el caso de la llamada *Generación de la ruptura*, a la que consideramos un importante punto de inflexión en la historia cultural del México de los años cincuenta, es decir, la Ruptura significó una autoconsciencia de un arte ejecutado con una intención claramente internacionalista, que repercutió de manera significativa en la configuración de los espacios de exhibición, resguardo y conservación. Entre sus miembros

se encontraban Manuel Felguérez, Francisco Icaza, José Luis Cuevas y Benito Messeguer, entre otros, quienes para reafirmar su postura crearon un Salón Independiente.

Este grupo en su declaración de principios, respecto al Salón de los Independientes, mencionan: “El salón tiene carácter internacional tanto por las diferentes nacionalidades de los miembros fundadores, como por sus propósitos de intercambio y colaboración con artistas de otros países.”⁵, sin embargo, la creación de este salón no representa el único esfuerzo por la internacionalización de las exposiciones realizadas en México a partir de los años cincuenta; Jennifer Josten considera que el tema de la internacionalización se introduce al arte a partir de la segunda guerra mundial: “El involucramiento de Goeritz con los artistas de Signals en 1965 demuestra que los temas y preocupaciones estéticos y políticos de los artistas basados en México en los años posteriores a la segunda guerra mundial fueron relevantes para, y muchas veces compartidos por, sus pares en otras partes de América y Europa”⁶.

Si bien, algunas de las exposiciones que realizaban en México (tanto artistas nacionales como extranjeros) se llevaron a cabo dentro de alguna institución, como el caso de la exposición *Cinetismo* realizada en el Museo Universitario de Ciencias y Arte de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) en los años sesenta, el exponer en un espacio administrado por la universidad resultaba más permisivo, respecto al uso de materiales y discursos, que los espacios regulados directamente por el Estado. Aunque los espacios de exhibición de las universidades, particularmente las públicas, reciben apoyo gubernamental algunas cuentan con autonomía para administrar estos espacios.

Con la exaltación de valores internacionales y fuera de los discursos políticos, contrarios a los planteados por el muralismo y la Escuela Mexicana de Pintura que enaltecían el nacionalismo y el espíritu revolucionario, artistas como José Luis Cuevas, Vicente Rojo, Pedro Coronel, Manuel Felguérez, entre otros, pretendían introducir a México en la escena mundial con temas abstractos y preocupaciones globales, dejando de lado los temas locales, al respecto menciona Ricardo Pérez Montfort en su texto *Auge y*

⁵ Olivier Debroise, Cuauhtémoc Medina (coords.) *La era de la discrepancia, arte y cultura visual en México 1968-1997*, Universidad Autónoma de México, Turner, México, 2014, p.43

⁶ Karla Jasso, Daniel Garza Usabiaga (eds.), *(Ready) media: hacia una arqueología de los medios y la invención en México*, Laboratorio Arte Alameda, Instituto Nacional de Bellas Artes, CONACULTA, México, 2012, p. 129

crisis del nacionalismo cultural mexicano: “Poco a poco una nueva generación de pintores empezó a cuestionar las temáticas y las técnicas de la escuela mexicana y no tardó en aparecer cierta resistencia a esa especie de cacicazgo cultural que ejercían los famosos tres grandes [Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros]”⁷. Esta transición, de México nacionalista hacia la modernidad tiene su culmen en los años sesentas, a 50 años de la Revolución Mexicana.

Al respecto dice Pérez Montfort: “De alguna manera se auguraba una nueva crisis, no ya de la Revolución, sino del Estado surgido de ella.”⁸, por lo tanto, las instituciones creadas entre los años treinta y sesentas también serían puestas en duda, entre ellas, los museos, lo que llevará a la búsqueda de espacios expositivos alternativos.

En estos años se instala el capitalismo y la democracia en México (como dos factores fundamentales para la construcción moderna de nuestro país), seguidos de una ola de aceleradas transformaciones que culminaron en el año 68, y dieron lugar a un cambio de pensamiento, para colocarnos en la llamada contemporaneidad o posmodernidad.⁹

Consideramos que a partir de las transformaciones artísticas y las movilizaciones sociales provocadas por una fractura entre el Estado y la sociedad en la modernidad, surgió la necesidad de generar espacios de carácter democrático, en los cuales las instituciones de poder no tuvieran injerencia y les permitiera a los artistas experimentar con nuevos medios.

Por lo tanto, en el segundo capítulo estudiaremos las transformaciones artísticas y movilizaciones sociales que dieron lugar al surgimiento de los laboratorios de arte, lo que incide en la creación de un espacio como el LAA en el año 2000, espacio que estudiaremos a partir del análisis de los conceptos: memoria-documentación, espacio-colección y obra-archivo, por que guardan relación directa con los museos tradicionales y en ellos

⁷ Ricardo Pérez Montfort (coord.), *México contemporáneo. La cultura, 1808-2014*, Tomo 4, El Colegio de México, Fundación MAPFRE, Fondo de Cultura Económica, México, 2015, p.185.

⁸ *Ídem*, p.193

⁹ Algunos autores como Antoine Compagnon le llaman posmodernidad o posmodernismo a la ideología adoptada a partir de los años 70 por una sociedad avocada al consumismo; Zygmunt Bauman cuando habla de postmodernidad se refiere a una época de deconstrucción de la inmortalidad, es decir, una relación con el tiempo y sus alteraciones relativas a la seducción y la insatisfacción de un constante deseo; otros autores como Yves Michaud le llaman contemporáneo a una relación con la moda y la estética relacional, al “espíritu de nuestro tiempo”, al igual que Michaud, Enrico Crispolti, con el término contemporáneo se refiere a los acontecimientos de “nuestro tiempo” en donde la autonomía impera, véase las referencias bibliográficas completas en Antoine Compagnon, *Las cinco paradojas de la modernidad*, México, Siglo XXI, 2010, Yves Michaud, *El arte en estado gaseoso*, México, FCE, 2007, Zygmunt Bauman, *Arte, ¿líquido?*, España, Sequitur, 2007, Enrico Crispolti, *Cómo estudiar el arte contemporáneo*, España, Celeste, 2001.

encontramos particularidades del espacio del LAA, a través de ellos, encontraremos semejanzas y diferencias entre dichos espacios expositivos. También abordaremos estos conceptos como medios que permiten la práctica experimental, el diálogo y la apertura para propuestas innovadoras.

También, en este capítulo reflexionaremos sobre los cambios en el concepto de museo y de espacio expositivo a partir de los años 60. Después de los acontecimientos de 1968, México atravesó una nueva crisis y una transformación cultural que culminó en los años 90, con su incursión al ámbito global, donde los medios, los discursos, los temas y las formas de creación se insertaron en la dinámica internacional, por lo que las necesidades expositivas se transformaron y, con ello, los espacios.

Es necesario tener en cuenta que la situación de los museos en México difiere notablemente de la de Europa y Estados Unidos, menciona María Luisa Bellido Gant: “Los museos latinoamericanos son grandes desconocidos del panorama europeo en general y español en particular, aunque lo mismo suele ocurrir de un país americano a otro. Se desconocen sus colecciones, su poder mediático dentro de la sociedad, su (en casos) espléndida arquitectura, sus avances metodológicos y museográficos.”¹⁰ ya que en estos lugares, se dio una fuerte tradición del museo como institución vinculada, no sólo al arte y su historia, sino a todo aquello que buscaba ser preservado para la posteridad.

Para el primer capítulo, sobre la evolución de los museos en México, será de gran utilidad el texto *Historia de los museos de México* de Miguel Ángel Fernández, el cual nos proporciona datos importantes sobre los primeros museos creados en México, también *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México, 1968 – 1997*, editado por Olivier Debrouse y Cuauhtémoc Medina, el cual toma como punto de partida el año 68 como un momento histórico de México por sus crisis y cambios.

El ataque a los estudiantes universitarios en el año 1968 por parte del gobierno, fractura una relación importante entre la sociedad y las instituciones, dice Pilar García Germenos en su texto “*Salón Independiente: una relectura*”: “... las objeciones de los artistas y su interés por exhibir en espacios ajenos a organismos oficiales eran reflejo de inquietudes que desbordan fronteras... los movimientos estudiantiles de los años sesenta

¹⁰ María Luisa Bellido Gant (ed.) *Aprendiendo de Latinoamérica. El museo como protagonista*, Ediciones Trea, España, 2007, p. 9

llevaron a intelectuales y artistas a cuestionar las estructuras de las instituciones artísticas al punto de provocar crisis en algunas de ellas.”¹¹ Este fue el principio del proceso en busca de espacios no institucionales oficiales para realizar exposiciones, sobre todo, sin censuras.

Como señala Cuauhtémoc Medina, la experiencia de esos años llevó a un replanteamiento del trabajo artístico en nuestro país en el que intervinieron un gran número de jóvenes creadores como los pertenecientes al CUEC (Centro Universitario de Estudios Cinematográficos). Las aportaciones fueron muchas y muy variadas como el Mural efímero en la explanada de Ciudad Universitaria de la UNAM, hasta las aportaciones del teatro pánico de Alejandro Jodorovsky y los trabajos de autores como Mathias Goeritz, Felipe Ehrenberg y Helen Escobedo, entre muchos otros. De esta última es digno de mención su trabajo realizado en el Museo Universitario (MUCA) y en el Museo de Arte Moderno. Escobedo fue una de las primeras artistas en salir de las galerías para proponer un trabajo multidisciplinario. Es de cierta forma una pionera en los montajes efímeros, en las instalaciones y en general de los medios llamados alternativos.

Jennifer Josten en su texto *Mathias Goeritz y el arte internacional de nuevos medios en la década de los sesenta*, considera que: “...[la exposición] *Cinetismo* señalara la llegada decisiva a México de un arte de nuevos medios y prácticas artísticas que estaban en amplia sintonía con el clima socio-político de 1968 y de la década de los setenta.”¹², es decir, las prácticas artísticas que incluyen nuevos medios, los conflictos sociales y la decepción que provocaron las instituciones por medio de acciones represivas, provocaron que la sociedad académica, intelectual y artística crearan espacios adecuados para llevar a cabo prácticas que involucraran la exhibición de obra, diálogos e intercambio de ideas.

En los años subsecuentes a los sesenta, hay una búsqueda incansable por entrar a la dinámica global del arte, como comenta Olivier Debroyse en su texto “Me quiero morir” incluido en *La era de la discrepancia*: Julio Galán, Nahum B. Zenil, Ismael Vargas, Enrique Guzmán, Dulce María Núñez, Germán Venegas, Eloy Tarcisio, y los oaxaqueños, como Francisco Toledo encabezaron el movimiento durante los años ochenta que sería llamado Neomexicanismo, cuya búsqueda identitaria sería la religiosidad, el

¹¹ Olivier Debroyse, Cuauhtémoc Medina (coords.) *op. cit.*, p.42

¹² Karla Jasso, Daniel Garza Usabiaga (eds.), *op. cit.*, p. 131.

guadalupanismo, la identidad del mexicano, los símbolos nacionales, el cuerpo, la sexualidad, y la influencia de Frida Kahlo¹³.

Este proceso fue un intento de incorporar a México a un mundo posmoderno y posnacionalista pero a través de fuertes símbolos identitarios. La forma que adquirió el arte mexicano de estos años fue una corriente artística llamada Neobarroco, el cuál retoma íconos y elementos nacionalistas para adaptarlos a un nuevo contexto, es decir, una apropiación con fines totalmente visuales y estéticos, obras a las que Teresa del Conde les llama Nuevos mexicanismos, estas obras en las que se plasman elementos rurales y del folclor nacional, solo que no con el rigor académico con que se realizaban en la primera mitad del siglo XX, ni con el mismo fin de crear un discurso nacionalista.

Los años 90 inician, en el plano artístico, con un enorme proyecto cultural presentado por el Gobierno de Carlos Salinas de Gortari. *México: Esplendores de treinta siglos* exposición itinerante que habría de presentarse sobre todo en ciudades de Estados Unidos y México. El proyecto de la economía política mexicana se centró en el sueño de la apertura comercial, sueño que concluyó con el brutal despertar del primero de enero de 1994 y el levantamiento Zapatista de los indígenas chiapanecos¹⁴.

Los finales de los ochenta y los años noventa fueron trascendentales para la historia del arte en México pues justo en esos años, surgieron algunos nombres de artistas que sobresalieron en la escena nacional sin la intermediación directa de las autoridades culturales del país. Por citar un caso en 1990 Gabriel Orozco es invitado a participar en el MoMA y fue de los primeros artistas mexicanos en llamar la atención de la crítica internacional. En Gabriel Orozco tenemos el caso del artista, de medios alternativos plenamente consolidado. Surge aquí la paradoja. Los medios alternativos en el medio internacional ya no lo eran más, estaban plenamente integrados al *establishment*¹⁵. Desde los años ochenta eventos como la Bienal de Venecia daban cabida a un arte emergente. En ese sentido el caso de Gabriel Orozco se integra a un arte que gira su atención a las

¹³ Paráfrasis del texto *La era de la discrepancia, arte y cultura visual en México 1968-1997*, de Olivier Debrouse y Cuauhtémoc Medina (coords.) Universidad Autónoma de México, Turner, México, 2014, p. 280

¹⁴ Con información de Daniel Montero, *El cubo de Rubik, arte mexicano en los años 90*, Fundación Júmex Arte Contemporáneo, México, 2013, pp. 60-69

¹⁵ Este término se refiere a un grupo dominante, de poder o con autoridad, que puede ser incluso una institución, de alguna nación.

sociedades periféricas en oposición a los grandes centros de la cultura dominante como Europa y los Estados Unidos.

Comenta Edgar Alejandro Hernández en *Sin límites, arte contemporáneo en la Ciudad de México, 2000-2010*: "...hacía muchos años que había entendido que la mayoría de las disciplinas artísticas no se definían por el color o el idioma del pasaporte, sino por el contexto y las circunstancias específicas donde se desarrollan."¹⁶, por lo tanto, una característica que encontraremos en el arte contemporáneo es su internacionalidad, artistas como Mónica Mayer, Damián Ortega y Gabriel Orozco, entre otros son representantes de un arte que ya no tiene relación con un nacionalismo.

Estos años marcaron el rumbo del arte y México entró a la escena internacional del arte contemporáneo, en gran parte, como consecuencia de que las instituciones encomendadas al desarrollo del arte y la cultura en México dieran pocas oportunidades a los artistas emergentes, dice Daniel Montero en *El cubo de Rubik, arte mexicano en los años 90*, sobre las declaraciones que en el año 2000 hiciera Guillermo Santamarina respecto a la alternatividad: "El curador [Santamarina] identifica a la alternatividad no con una práctica (con una forma de hacer obra) sino con un lugar de exhibición y de administración, es decir, cualquier cosa que esté fuera de los lugares institucionales del Estado... la alternatividad siempre va a estar *allá afuera* en ese *lugar otro*."¹⁷, sin embargo, en el mismo año en que Guillermo Santamarina hacía estas declaraciones, el Laboratorio Arte Alameda estaba a punto de ser inaugurado.

En este espacio, lo alternativo y lo institucional convergen para dar cabida a proyectos de arte contemporáneo en los que la relación entre el arte y la tecnología persiste. El uso de los nuevos medios y su conservación es de suma prioridad en el LAA, por lo que este Laboratorio resulta interesante como caso de estudio, como parte de los espacios expositivos del INBA.

Al final abordaremos el funcionamiento del LAA, el contexto en el que surge, su funcionamiento interno y la forma en que se llevan a cabo los proyectos, desde la forma en que se plantean, se exhiben y hasta que se documentan. Es precisamente este proceso

¹⁶ Edgar Alejandro Hernández, Inbal Miller Gurfinkel (eds.) *Sin límites, arte contemporáneo en la Ciudad de México, 2000-2010*, Cubo Blanco, CONACULTA, LXI Legislatura Cámara de Diputados, Editorial RM, China, 2013.

¹⁷ Daniel Montero, *op. cit.*, p.155, "cursivas en original".

(planteamiento, exhibición y documentación) en el que profundizaremos, pues consideramos que es un referente fundamental para distinguir al LAA de otros espacios. En este proceso el espacio se vuelve parte de la obra, por lo que al cambiar la obra, el espacio cambia, es decir, al adaptarse a cada obra según ésta lo requiera, se genera la sensación de estar en un espacio distinto en cada exposición.

Es importante abordar este proceso porque, a diferencia de otros espacios expositivos en los que la obra se adapta al espacio acompañada de un discurso curatorial y la museografía adecuada como parte final para realizar la exhibición, en el LAA es indispensable que la museografía y el espacio estén presentes desde que inicia el proyecto a desarrollar.

La complejidad que representa realizar un montaje expositivo en un edificio histórico que no puede ser alterado y no debe insertarse ni un solo clavo en los muros, lleva a que las estrategias museográficas y las condiciones del espacio sean consideradas como parte de la obra y que el espacio no sirva solo como medio. Estas estrategias son distintas en cada proyecto, por lo que forman parte del proceso de experimentación con apoyo en la ciencia y la tecnología, lo cual consume el objetivo del LAA en cada exposición.

Por estar dedicado exclusivamente al ámbito del arte contemporáneo, su creación responde a la dinámica de proyectos artísticos que buscan un lugar de encuentro entre las diversas disciplinas del conocimiento. En este sentido, es importante entender que en el espacio museístico que tratamos en esta investigación, la obra no termina cuando cumple el periodo establecido de exhibición, la obra sigue presente en el LAA por medio de la documentación que se realiza del proceso, desarrollo y desdoblamiento¹⁸ de la obra, por esta razón el Centro de Documentación Príamo Lozada del LAA es un factor importante y característico de este recinto.

El LAA, por su carácter fluctuante y diferente implica un triple reto de conservación, por una parte debe albergar obras que tengan relación arte-tecnología, por otro lado el espacio arquitectónico y la obra deben integrarse sin alterar el edificio, ya que es patrimonio cultural protegido por el INAH por ser un edificio del siglo XVI y finalmente

¹⁸ Al hablar de desdoblamiento de la obra nos referimos a su tránsito en los soportes en que puede ser percibida, es decir, puede experimentarse mientras está expuesta en el espacio, después en los soportes en los que es documentada como CD, USB, vídeo, fotografía, textos realizados a partir de esta, entre otros.

debe atender las necesidades propias de un laboratorio de arte, por su carácter experimental. Estos tres aspectos (planteamiento, proceso y exhibición del proyecto) son importantes para nuestra investigación, porque son las tres características del espacio que por la forma en que se llevan a cabo consideramos que hacen del LAA un espacio expositivo diferente al de museo de arte moderno/contemporáneo.

Para cerrar este capítulo, estudiaremos los servicios que ofrece el LAA y la forma en que los lleva a cabo, desde los servicios educativos que ofrece como en la mayoría de los museos tradicionales, pasando por talleres y conferencias, hasta llegar el Centro de Documentación Priamo Lozada de reciente creación, la información se complementará con entrevistas realizadas a algunas personas involucradas en el proyecto del LAA, una de ellas realizada a Tania Aedo, directora actual.

MARCO TEÓRICO

Los espacios de exhibición, los nuevos medios, los servicios de los museos, la documentación y archivo del arte contemporáneo, así como los Centros de documentación son temas que han sido abordados con anterioridad por teóricos, estudiosos del arte y la cultura, museólogos, historiadores, curadores y críticos de arte. Es importante considerar que los estudios referentes al arte contemporáneo se generan a la par de las propuestas artísticas, por ser un campo de estudio que se transforma de forma vertiginosa, con la intención de entender, explicar, difundir y fomentar estas prácticas artísticas se han logrado textos importantes como los ya mencionados de Cuauhtémoc Medina, José Luis Barrios, Daniel Montero, María Luisa Bellido Gant, Francisca Hernández Hernández, Luisa Fernanda Rico Mansard, entre otros, incluso generados por los propios artistas.

Los cambios acelerados que el arte ha sufrido, sobre todo a partir de principios del siglo XX con las vanguardias, como hemos mencionado, ha llevado a los artistas a buscar espacios propicios para sus propuestas artísticas. Estas propuestas se encaminan a ser multidisciplinarias, es decir, se involucran con campos de conocimiento fuera del arte. Tal es el caso de la relación arte-tecnología, en este tipo de arte la experimentación y los procesos de producción toman relevancia por encima de los resultados, incluso los procesos son considerados la obra misma.

Estas nuevas relaciones entre las diversas áreas del conocimiento han provocado que los espacios expositivos se transformen y surjan otros tipos más allá de los museos tradicionales, espacios pertinentes para exponer obras relacionadas con los nuevos medios que, en un museo tradicional representan dificultad en su montaje y percepción. La innovación tecnológica ha llevado a los artistas a buscar espacios como la Web para mostrar su obra y difundirla, si bien algunos espacios museísticos han aprovechado el internet como herramienta de difusión, se han creado espacios que son sitios expositivos digitales, así mismo los recintos siguen siendo necesarios para el resguardo y exhibición de la obra-objeto, así como lugares en dónde llevar a cabo los procesos artísticos, si bien hay gran cantidad de obras digitales y de *Net Art*, se siguen creando obras que no son digitales, por lo tanto es necesaria la diversidad de los espacios expositivos.

Al surgir el laboratorio de arte, los procesos artísticos encontraron un salvoconducto para el desarrollo de proyectos en el espacio mismo, desde el planteamiento de la idea hasta su exhibición. Con este cambio en las formas de hacer arte; los estudios sobre el mismo fueron importantes, sobre todo en el sentido de la documentación de obra y exposiciones que jamás volverían a realizarse.

Ana María Guasch, teórica de gran relevancia para el estudio del arte contemporáneo, realiza una investigación profunda respecto al arte del siglo XX y los procesos de archivo. Si bien, historiadores de la talla de E. H. Gombrich ya habían realizado trabajos profundos sobre el arte desde una perspectiva histórica, pocos habían abordado el arte posterior a las vanguardias. Por su parte, Larry Shiner¹⁹ realiza un estudio profundo desde los griegos, abordando desde las bellas artes hasta el arte del año 2000 aproximadamente, desde una perspectiva histórica cultural, estas investigaciones son una fuente importante para entender la relación entre las transformaciones sociales y el arte, sin embargo, su enfoque es sobre el concepto mismo de arte y no desde la obra de arte.

Guasch hace una aportación importante al trabajo de documentación del arte del siglo XX de distintos países como Estados Unidos, Francia, Alemania, Italia, entre otros; por lo que nos aporta una visión global del estado del arte del siglo pasado, pero también sobre las manifestaciones artísticas más recientes, como en su texto *El arte en la era de lo*

¹⁹ Véase: Larry Shiner, *La invención del arte. Una historia cultural*, Paidós, España, 2004

global 1989|2015, publicado en el año 2016, en el cual demuestra su interés por la actualización del conocimiento. Un texto esencial para esta investigación es *Arte y archivo, 1920-2010*, en el cual realiza un análisis sobre la relación del arte-archivo desde la documentación; sus investigaciones han sido fundamentales para complementar los estudios del arte, sobre todo en la cuestión de la documentación y archivo de arte como una forma de organización racional del arte no ordenado.

En el campo de la filosofía encontraremos teóricos como Walter Benjamin que aborda la obra de arte en relación con la reproducción de la misma, bajo la necesidad de plantear la relación entre el arte y la política, así como la pérdida de la esencia a partir de la reproducción. Teóricos como José Luis Brea aportan a estos estudios de la relación arte-tecnología textos importantes sobre las problemáticas del internet, las cuestiones digitales y su relación con el arte.

En México, uno de los teóricos más importantes sobre arte es Jorge Juanes, en sus estudios encontramos una visión desde el arte mismo, por una lado realiza una revisión histórica del arte y por el otro de las teorías del arte contemporáneas.

Aunque en México los estudios de arte contemporáneo son recientes, encontramos teóricos importantes de la talla de José Luis Barrios²⁰, que aborda el arte desde una perspectiva deleuziana. Barrios identifica que en el ámbito del arte contemporáneo las cuestiones que se han integrado como la curaduría son dispositivos²¹ en el sentido de Gilles Deleuze.

Los estudios más completos sobre espacios museísticos más recientes los encontramos en España y en Francia. Esta investigación tomará como referencia a dos autores principales de la museología, ya que bajo esta perspectiva analizaremos nuestro objeto de estudio, Luis Alonso Fernández y Francisca Hernández Hernández, ambos españoles.

²⁰ Véase: José Luis Barrios, *Máquinas, dispositivos, agenciamientos. Arte, afecto y representación*, Universidad Iberoamericana, México, 2015.

²¹ El término dispositivo es definido por Gilles Deleuze como “una maraña, un conjunto multilineal. Está compuesto de líneas de naturaleza diferente... Desenredar esas líneas, en cada caso, es trazar un mapa...”, de lo cual parte Barrios para decir que: “El dispositivo es una maraña a partir de la cual se trazan mapas: cartografías de enunciados que se despliegan generando lugares de discurso o visibilidad; pero también es un nudo donde se producen flujos y subjetivación.”, en José Luis Barrios, *Máquinas, dispositivos, agenciamientos: arte, afecto y representación*, Universidad Iberoamericana, México, 2015.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Luis Alonso Fernández afirma que la museología: “De las crisis generales que el museo y la museología han venido sufriendo a lo largo del siglo XX, paradójicamente ha surgido la mayor renovación y aplicación de la ciencia museológica.”²², por lo que no sólo el arte y los espacios museísticos se han transformado, también la ciencia que los estudia se ha renovado para poder abordar su objeto de estudio: el museo.

Si bien planteamos que el Laboratorio Arte Alameda es un nuevo modelo de espacio expositivo, no deja de ser abordado como objeto de estudio para esta ciencia, ya que los espacios tienen que seguir en una constante innovación para dar cabida a las propuestas artísticas que van surgiendo.

Los museos como objeto de estudio han tomado una relevancia tal que fue necesaria la creación de El Consejo Internacional de Museos (ICOM), este consejo está en constante actualización, con el fin de contribuir en investigaciones e innovaciones de la museología. Georges Henri Rivière fungió como el primer director del ICOM (1948-1966) y es considerado un experto en el tema de la museología, tanto en teoría como en práctica, por lo que su desempeño en dicho cargo contribuyó a definir las funciones de los espacios expositivos y tener mayores alcances en la educación a través de los museos.

El que se procure que esta ciencia se encuentre a la vanguardia, permite su aplicación en espacios que no se reconocen a sí mismos como museos desde décadas atrás, dice Alonso Fernández: “...lo cierto es que algunos museos de las décadas de 1980 y 1990, inscritos en la llamada *nueva museología*, se han constituido en paradigmas de la renovación museológica, que se afianza en el nuevo milenio convirtiéndose en auténticos hitos de la consagración de una ciencia eminentemente interdisciplinal, activa y social.”²³, por lo que la museología, al ser revisada y actualizada constantemente, permite que los “nuevos museos” puedan ser analizados desde esta teoría.

Alonso Fernández define como principal método de trabajo de la nueva museología a la exposición, dice: “La nueva museología... comienza por debatir cuál pueda ser su campo u objeto... para llegar a la conclusión de que... el principal método de trabajo que ella tiene para con el público, que es la exposición desde la perspectiva de diálogo entre el

²² Luis Alonso Fernández, *Nueva museología*, Alianza Forma, España, 2012, p. 11

²³ *Ídem*, p. 13

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

museólogo y la comunidad.”²⁴ Por lo que desde la exposición existe un vínculo con el público en un diálogo entablado a partir de un lenguaje propio del arte, que desde los inicios del museo moderno la exhibición de la colección es el servicio público que se ofrece a la población.

En junio del 2009 el Comité Internacional para la Museología (ICOFOM), siguiendo las líneas de interés marcadas por el ICOM, publica un texto llamado “Conceptos fundamentales de la Museología”, en el cual se definen diversos conceptos inmersos en el campo museístico como: museal, museografía, entre otros, sin dejar fuera a ningún tipo de museo.

El ICOM es relevante para el estudio de los museos porque es la única institución con reconocimiento a nivel internacional encargada de la protección de los museos, por ello resulta fundamental consultar, para esta investigación, sus normas y sugerencias, así como en los textos avalados por el ICOFOM, ya que como organismos dedicados a velar por el desarrollo de los espacios expositivos, uno de los esfuerzos que realizan es la publicación constante de investigaciones y textos en torno al museo.

Uno de los teóricos más destacados en asuntos museológicos es Francisca Hernández Hernández, teórica española, hace una gran aportación a la museología con su texto *Manual de Museología* publicado en 1999. En este manual desarrolla de manera profunda diversas cuestiones en torno al museo; inicia con un recorrido histórico del coleccionismo, el cual se relaciona con el museo, ya que a partir de las colecciones es que se genera la necesidad de un recinto que las albergue, por lo tanto va de la mano con el nacimiento y desarrollo de los museos, su administración, arquitectura, tipos de museo, así como cuestiones que se han ido integrando según los cambios socioculturales.

Es importante destacar que el concepto de museo, así como el de museología están en constante cambio, por su naturaleza de servicio público, se consideran los cambios sociales y las nuevas necesidades artísticas, pero sobre todo de los públicos, Néstor García Canclini menciona que: “... el museo pasa a ser concebido no como una institución cerrada sobre sí que simplemente debería abrirse, sino como un momento de ese proceso comunicativo en el que se cruzan múltiples fuerzas sociales: la historia y la crítica de arte,

²⁴ *Ídem*, p. 52

los artistas, el Estado, el mercado artístico y el público.”²⁵ Si bien el público es un factor primordial para el proceso museístico, no nos centraremos en él, sin embargo, reconocemos su importancia y relevancia para próximas investigaciones.

Francisca Hernández Hernández aporta un esquema con los elementos principales que conforman un museo: Política museística, Museo programa, Edificio, Colecciones, Personal y Público. Estos seis elementos son estudiados desde la museología, que pueden aplicarse a la situación particular de cada espacio. Como afirma Hernández: “En definitiva, la Museología se preocupa de la teoría o funcionamiento del museo. Por el contrario, la Museografía estudia su aspecto técnico: instalación de las colecciones, climatología, arquitectura del edificio, aspectos administrativos, etc. es, ante todo, una actividad técnica y práctica. Podríamos definirla como la infraestructura en la que descansa la Museología.

En consecuencia, Museología y Museografía se complementan mutuamente.”²⁶ Por lo que podemos ver en estas definiciones que la museología o ciencia de los museos evoluciona constantemente y cuenta con la flexibilidad suficiente para ser aplicada en espacios que pueden no ser considerados un museo, es decir, la museología permite analizar cualquier espacio museístico o de exhibición, que cuenta con servicios comunes a los del museo tradicional.

Estos autores nos ayudarán a construir esta investigación. Tomando de cada uno las aportaciones que nos son útiles para esquematizar nuestra investigación en torno al Laboratorio Arte Alameda.

ESTRATEGIA DE INVESTIGACIÓN/ METODOLOGÍA

La metodología que acompañará y nos ayudará a construir nuestra investigación es combinada. Como hemos mencionado, la metodología principal que emplearemos es la museología, además realizaremos la recopilación de información bibliográfica y documental sobre el tema, y así analizar el concepto de museo en relación a: espacio-tiempo, memoria-supresión, colección-obra y documentación-archivo, no en el sentido

²⁵ Néstor García Canclini, “Museos y Público: Cómo Democratizar la Cultura” en *El público como propuesta. Cuatro estudios sociológicos en museos de arte*, Inba-Cenidiap, México, 1987, pp. 49-64.

²⁶ Francisca Hernández Hernández, *Manual de museología*, Editorial Síntesis, España, 2001, p. 71

filosófico de estos conceptos, sino desde la relación que guardan con los espacios expositivos, con el fin de encontrar similitudes y diferencias entre el museo tradicional y el laboratorio de arte.

Investigaremos los cambios en los espacios expositivos, con énfasis en México a partir de los años sesenta, del museo tradicional al laboratorio de arte, en donde buscaremos antecedentes de espacios (institucionales) que llegaron a involucrar la experimentación y los nuevos medios en relación con el arte y la tecnología; a partir de los sesenta, porque en ese periodo es cuando los nuevos medios se insertan en el arte en México.

Analizaremos documentos que se encuentran en el CDPL del LAA, que se relacionan directamente con nuestro objeto de estudio: notas periodísticas, tesis, vídeos, entrevistas, libros, entre otros; para poder estudiar el LAA desde su Centro de documentación, su funcionamiento interno, llevar a cabo proyectos, desarrollarlos y documentarlos, siempre a partir de la museología. Además realizaremos entrevistas para problematizar y complementar la información de nuestro trabajo a partir de las experiencias de personas que se han involucrado directamente con el LAA en distintos momentos.

Es importante definir que por museología entenderemos: “Una ciencia aplicada, la ciencia del museo. Estudia la historia y la función en la sociedad, las formas específicas de investigación y conservación física, de presentación, animación y difusión, organización y funcionamiento, la arquitectura nueva o rehabilitada, los emplazamientos admitidos o seleccionados, la tipología, la deontología.”²⁷

Si bien, consideramos al LAA como un espacio expositivo distinto al museo moderno/contemporáneo, como hemos mencionado antes, no significa que se encuentre totalmente fuera del rubro de los museos, comparte la mayoría de las funciones tradicionales del museo, como los servicios educativos, los recorridos guiados, talleres y cursos de verano, entre otras actividades. Como afirma Francisca Hernández Hernández: “la museología puede ser considerada como la ciencia del Patrimonio, abierta siempre a una pluralidad de formas museables.”²⁸, esto amplía la aplicación de la museología, ya que la misma transformación de los espacios actualiza esta ciencia, de una manera más definida y

²⁷ José Óscar Batres Posada, “La museología: una luz para ver nuestros museos”, en *Kóot* Número 1, editada por la Dirección de Cultura de la Universidad Tecnológica de El Salvador, 2010, p. 44. Consultada en PDF en: <http://www.lamjol.info/index.php/KOOT/article/view/1133>

²⁸ Francisca Hernández Hernández, *La museología ante los retos del siglo XXI*, PDF, p. 1

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

clara, a partir de la globalización, por tales motivos es la ciencia y la metodología que nos es de utilidad para guiar esta investigación.

Además de la visión de la museología como la ciencia del patrimonio, es importante resaltar su relación con el hombre, dice Francisca Hernández Hernández: “Anna Gregorová que define la museología como la ciencia que analiza la relación específica del hombre con la realidad y, a través de estas relaciones, tiene lugar la elección de todo lo que es museable y ha de ser conservado para el futuro.”²⁹ Por lo que, la museología está supeditada a las transformaciones sociales que conllevan cambios en las instituciones.

La museología es, por tanto, la ciencia que aportará diversas herramientas que nos permitirán realizar el análisis de las funciones y actividades del LAA, obtener resultados respecto a su desarrollo y la forma en que llevan a cabo sus actividades para llegar a sus objetivos (espacio dedicado a la exhibición, documentación, producción e investigación de las prácticas artísticas que utilizan y ponen en diálogo la relación arte-tecnología. Una de sus características únicas es el realizar obras concebidas especialmente para el espacio, promoviendo así la creación artística nacional e internacional.)³⁰

Comenta José Oscar Batres Posada: “su fin [el de la museología] es planificar y ejecutar adecuadamente el trabajo técnico y científico que se realiza dentro de los museos.”³¹ Por lo que también la museología nos servirá para analizar la forma en que se planifican los proyectos en el LAA y su forma de ejecución, para demostrar que, a partir de estos aspectos, es un nuevo modelo de espacio expositivo, distinto al museo moderno/contemporáneo, y que responde a las necesidades artísticas de la actualidad.

Luis Alonso Fernández comenta que: “el objetivo fundamental [de la museología] consiste en explicar su realidad y funciones culturales, su historia y evolución, a partir de unas premisas históricas.”³², esas premisas son: el estudio del espacio y de sus contenidos en relación a las circunstancias de su creación. En nuestro trabajo haremos énfasis en estas dos premisas. Por las circunstancias singulares del LAA es importante el espacio y su contenido, en este caso, como ya lo mencionamos, el espacio es un edificio del siglo XVI

²⁹ *Ídem.*, p. 5

³⁰ http://www.artelamedia.bellasartes.gob.mx/index.php?option=com_content&view=article&id=244&Itemid=182 Consultado 7 de febrero de 2015

³¹ José Óscar Batres Posada, *op. cit.*, p. 43.

³² Luis Alonso Fernández, *op. cit.*, pp. 51-52.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

que ha sido utilizado para diversas funciones, respondiendo a las necesidades sociales y al contexto de cada época. El concepto que desde el año 2000 lo “habita” es el de laboratorio de arte, ambos (espacio y concepto) se integraron en un proyecto que fue generado para responder a las necesidades artísticas respecto al arte y la tecnología.

En el caso singular del LAA, el espacio no funciona solo como contenedor, sino que forma parte del concepto de laboratorio de arte, el espacio (edificio) es el eje rector de la museología que se lleva a cabo en cada exposición, por lo que funcionan (edificio y laboratorio) en una relación simbiótica.



CAPÍTULO 1. LA TRANSFORMACIÓN DE LOS ESPACIOS EXPOSITIVOS. DEL NACIMIENTO DEL MUSEO AL LABORATORIO DE ARTE

1.1 EL ORIGEN DE LOS ESPACIOS EXPOSITIVOS

El origen del museo se deriva de la extrañeza (lo extraño vinculado a lo maravilloso tal y como lo plantea Breton). Es el reconocimiento de la existencia de objetos que, dada su naturaleza se asumen como objetos “extraños”. Es decir, objetos que deben ser preservados, conservados y difundidos. Ya sea por su belleza, su distancia histórica, o por su capacidad de fascinar y construir signos de identidad. El objeto museable (o museal)³³, escapa a la lógica de la cotidianidad. El museo es pues, por principio un recinto, que atesora esos objetos que bien podemos llamar maravillosos o extraños.

El antecedente del museo es el *museion*, templo griego dedicado a las musas. No debemos olvidar que las musas, en la cultura griega, eran las nueve hijas de Júpiter y Mnemósine (memoria) lo cual guarda relación estrecha con la palabra museo que, hasta la actualidad, significa de manera muy básica “lugar que guarda antigüedades”³⁴, por lo que, desde los primeros indicios de la existencia del museo el concepto de memoria está presente, de este concepto nos ocuparemos más adelante.

La palabra Museo fue usada desde la antigüedad, comenta Francisca Hernández: “El nombre de Museo, aplicado por primera vez a una Institución, surge en Alejandría con la creación del *Museion*, fundado por Ptolomeo II en el año 285 a. de C. En él se reúnen poetas, artistas y sabios... Aquél tenía carácter de universidad y estaba considerado como

³³ El término museal lo encontramos en la página oficial del ICOM y es usado en dos sentidos: el primero para referirnos “al mundo de los museos” y segundo, se usa para referirse a todo lo relacionado con el proceso de creación, desarrollo y funcionamiento de la Institución museo. Para más información sobre el término consultar: André Desvallées, François Mairesse (Dir.) *Conceptos claves de museología*, Armand Colin, ICOM, Musée Royal de Mariemont, ICOFOM, 2010, PDF. En este caso usamos el término en el segundo sentido, es decir, para referirnos al objeto que forma parte del proceso que se lleva a cabo en el museo como institución.

³⁴ Sarah Carr-Gomm, *Historia del arte. El lenguaje secreto de los símbolos y las figuras de la pintura universal*, Blum, España, 2009, p. 63.

un centro cultural.”³⁵, por lo que el término no es reciente, ni tampoco el museo como institución, sin embargo, hubo transformaciones, como espacio expositivo de objetos, que permearon hasta nuestros días.

Aunque Luis Alonso Fernández comenta que: “Hace más de medio siglo nos explicó Andrés Ovejero que los precedentes de los actuales museos se encuentran en el Antiguo Oriente, donde en el año 1176 a. C. los elenitas, después de haber saqueado toda la región de Babilonia, reunieron la totalidad de este botín de guerra y lo expusieron en el templo de la ciudad de Inxuxinak”³⁶, si bien es claro que se tenía ya una idea clara de la importancia de la exhibición de los objetos, que estaban dotados de valor, aún no había una consciencia clara de un museo, pero ya cumplía con una de las funciones principales de los espacios expositivos: la exhibición.

Como ya mencionamos, la exhibición forma parte de las funciones de los museos actuales. Esta función tiene sus orígenes en el Antiguo Oriente, sin embargo es en las culturas griega y romana que encontramos una consciencia del valor de los objetos que no era sólo monetario, sino una carga simbólica por ser un objeto representativo de una cultura. Los objetos que se mostraban en los templos griegos y romanos como ofrenda a los dioses, fueron saqueados³⁷ y exhibidos como trofeos³⁸, junto con otras piezas que se obtenían como botín de guerra, esto permaneció hasta la época de Napoleón e incluso hasta la Segunda Guerra Mundial, recordemos el saqueo de obras de arte por parte de los nazis que, a partir de un repertorio de piezas, formaron la colección llamada: “Arte Degenerado”.

Estos objetos eran mostrados al público con un sentido de autoridad. Exaltar lo que se poseía en ese momento era signo de poder y estatus, por lo que las piezas se mostraban en fiestas relacionadas con los triunfos militares y en ceremonias fúnebres, según comenta María Dolores Jiménez-Blanco, y agrega: “... en estas ocasiones el público asistía a un despliegue de piedras preciosas, armas, lujosos objetos y piezas exóticas de todo tipo que se convertía en una suerte de museo abierto y efímero, que servía para alardear... su poderío

³⁵ Francisca Hernández Hernández, *Manual de museología...*, p. 15

³⁶ Luis Alonso Fernández, *Museología y museografía*, op. cit., p.45

³⁷ Consultar el juicio de Cicerón contra Verres, el primer juicio que se tiene registrado sobre el saqueo de piezas en ofrenda a los dioses, mencionado en: María Dolores Jiménez-Blanco, *Una historia del museo en nueve conceptos*, Cátedra, España, 2014.

³⁸ María Dolores Jiménez-Blanco, *Una historia del museo en nueve conceptos*, Cátedra, España, 2014, pp. 23-25

en la tierra y en el más allá.”³⁹ Ciertos objetos han sido, a lo largo de la historia, símbolos de poder.

La acumulación de objetos exóticos o “raros” fue una cuestión de estatus social y era necesario demostrarlo a través de la exhibición de estos. Estas acciones dotaron de valor monetario a los objetos que una persona poseía y, en ocasiones, también tenían un valor simbólico para quien se apropiaba de él, generalmente eran objetos representativos de las culturas que saqueaban.

El valor simbólico de un objeto tomó gran importancia en la Edad Media, sobre todo aquellos que fueron considerados reliquias. Asentada la Edad Media y con el cristianismo instaurado las reliquias tomaron un papel fundamental. Con Las Cruzadas el saqueo se intensificó. Aunque en la Edad Media el museo como tal no tuvo presencia como en otros momentos de la historia, la acumulación de reliquias y objetos de culto dio paso a un componente fundamental del museo: la colección.

Los objetos con valor monetario no fueron menos importantes, la acumulación de diversas piezas dio lugar a la formación de los tesoros y *Thesaurus*, al respecto comenta Francisca Hernández: “Estos tesoros podemos considerarlos como los primeros núcleos museológicos que surgieron espontáneamente como consecuencia de la religiosidad popular.”⁴⁰, en este momento los objetos que conforman el tesoro están dispuestos en una edificación realizada expresamente para albergarlos.

El auge religioso que surgirá en la Edad Media dará paso a un objeto de fuerte simbolismo espiritual o metafísico, comenta Jiménez-Blanco: “... resultado de un tráfico internacional que se intensificaría con las cruzadas, que traerían consigo un elemento importante: la reliquia, un objeto de culto y un vehículo ideal para la comunicación entre lo corporal y lo espiritual, entre lo material y lo inmaterial.”⁴¹ Estos objetos considerados reliquias, terminaron en el museo, aunque algunos siguen estando en las iglesias y, a pesar de la distancia histórica, siguen siendo considerados objetos milagrosos y místicos, Eco cuestiona sobre la acumulación de reliquias: “... frente a la acumulación de reliquias uno se

³⁹ *Ídem.*, p.22

⁴⁰ Francisca Hernández Hernández, *Manual de museología...*, p.14

⁴¹ María Dolores Jiménez-Blanco, *op. cit.*, p.41

vuelve insensible al sospechar que allí hay algo falso.”⁴², en una obra de arte esto no sucede. Los grandes lotes de obra que encontramos en el museo no nos causan duda sobre su autenticidad por la gran cantidad que son.

Después de la Edad Media, con el cambio de pensamiento hacia el antropocentrismo, en el Renacimiento se crearon los *studiolos* o *studioli*, así como las galerías y *gabinettos*, dice Rodrigo Witker: “...permitían, a manera de laboratorios dedicados al estudio y la observación, coleccionar, aunque sobre todo ordenar, objetos con la idea de reconstruir mediante ellos un microcosmos para entender y explicar la tierra y, luego, el cosmos.”⁴³ Los objetos que se acumulaban en estos *studioli* pertenecían a personas interesadas en el conocimiento, la experimentación y con la capacidad económica necesaria para la obtención de piezas singulares de distintos campos del conocimiento y la conservación de estas.

Las colecciones privadas eran consultadas por pocas personas y permanecieron cerradas al público. Las condiciones del espacio no permitían que el acceso fuera público ya que los objetos eran alojados en una habitación del palacio o residencia de particulares. Sin embargo, personas cercanas a las familias que eran dueñas de una colección sobresaliente o que contaban con piezas que eran de interés para alguien en particular, recibían solicitudes de acceso, con el fin de conocer, investigar y estudiar las piezas. Las visitas cada vez más recurrentes a estos sitios, generó la necesidad de ordenar las piezas por campos de conocimiento y formas de conservación.

Estas colecciones, principalmente de la realeza, tuvieron un papel importante para el nacimiento del museo moderno, comenta María Dolores Jiménez-Blanco: “... con el humanismo renacentista y el desarrollo de las ciencias que se produciría en el siglo XVII, las *cámaras de maravillas* responderían a estímulos propios de la Edad Moderna.”⁴⁴, para Jiménez-Blanco la colección en ese momento aún tenía similitud con el tesoro y, por el contrario, la *cámara de maravillas* tenía diferencias claras con el conjunto de objetos atesorados, Jiménez-Blanco continúa: “... la comparación entre *tesoros* y *cámaras de maravillas* revela la diferencia entre un acopio de materiales de carácter azaroso, anónimo y

⁴² Umberto Eco e Isabella Pezzini, *El museo*, Casimiro, España, 2016, p. 23

⁴³ Rodrigo Witker, *Los museos*, México, CONACULTA, 2001, p.4

⁴⁴ María Dolores Jiménez-Blanco, *op. cit.*, p.43

sedimentado a lo largo del tiempo y una reunión de objetos estrechamente ligados a la personalidad y al marco intelectual y cronológico de un individuo...”⁴⁵, podemos asumir que la “cámara de maravillas” estaba integrada por una colección en la que cada pieza fue seleccionada bajo criterios basados, principalmente, en los intereses intelectuales del coleccionista y ordenada bajo la ideología imperante de la época, es decir, por campos de conocimiento.

Estas colecciones que reunían objetos bajo criterios incluso de gusto, aportarán las bases para el desarrollo de dos aspectos importantes del museo moderno: primero una colección formada por una “curaduría primitiva”⁴⁶ que tendrá un importante desarrollo en los museos de la actualidad, y segundo, la colección concebida, como bien lo mencionó Witker, como un microcosmos capaz de explicar un fragmento del mundo, a partir de la cual se formarán los primeros museos modernos. Hoy en día el tipo de colección define la vocación del museo que la contiene.

Es entre los siglos XV y XVI que la sistematización y accesibilidad de las piezas dieron la pauta para formar las primeras colecciones de arte, particularmente de pintura y escultura, menciona Jiménez-Blanco: “... la introducción de la obra de arte como algo que puede ser apreciado por sus valores estéticos... gradualmente cobrará un mayor protagonismo hasta independizarse...”⁴⁷, hasta convertirse en el objeto por antonomasia para ser mostrado en el museo.

El Renacimiento es la época histórica en la que la actividad artística tiene un importante desarrollo. Los talleres de artistas proliferaron y, gracias a los mecenas, el arte se estableció como una actividad constante y valiosa. Esto permitió que surgieran espacios para el desarrollo de esta actividad, tal es el caso de Laboratorios y Centros de arte, así como de las primeras Galerías. Estas últimas son tomadas por María Dolores Jiménez-Blanco como el antecedente del museo actual, comenta: “...el museo tal y como lo conocemos es más bien el resultado de la evolución de una fórmula posterior: las colecciones expuestas en las galerías principescas que se desarrollaron en los siglos XVII y XVIII, [por]: el paso de unos conjuntos heteróclitos... esencialmente privado, a otros

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ Uso este término para referirme a lo que podríamos asumir como los primeros gestos de lo que hoy conocemos como curaduría, por lo que no debe asumirse de manera despectiva.

⁴⁷ María Dolores Jiménez-Blanco, *op. cit.*, p.50

especializados, pensados desde parámetros estéticos y con vocación de exposición pública.”⁴⁸, por lo que ya comienza a haber un sentido de especialización en la conformación de las colecciones y a considerar un trasfondo educativo y de difusión de la cultura (“Alta Cultura”).

Este fragmento de mundo que se mostraba al público de manera cada vez más frecuente, tenía la finalidad de exponer esos objetos cuyo signo era la extrañeza. El público espectador se acercaba con curiosidad para conocer esos objetos. Sabían que ahí encontrarían algo que no habían visto. Ese conocimiento de algo que se desconoce es lo que podríamos llamar educación. El museo de la Ilustración, al abrir sus puertas al público, establecerá una de las funciones primordiales del museo moderno: la educación. El museo dejó de ser sólo un recinto que contenía piezas de diversas áreas del conocimiento para ser estudiadas, y se convirtió en una institución educativa con la finalidad de mover la curiosidad de sus visitantes, y por lo tanto, difundir el conocimiento.

Esa curiosidad fue, y en gran medida sigue siendo, el principal motor que impulsó a los públicos a visitar el museo (por eso podemos hablar de objetos raros, extraños, maravillosos o incluso curiosos). Con una afluencia cada vez mayor de visitantes fue necesario otorgar a cada pieza un lugar específico y, con esto, generar un discurso para la mejor comprensión de las piezas, tanto individuales como en conjunto.

Las Galerías se multiplicaron y se convirtieron en espacios expositivos cada vez más específicos y especializados, por lo que su tamaño también fue en aumento para albergar grandes cantidades de obras (principalmente pinturas), comenta Jiménez-Blanco: “Este modelo propiciaría grandes galerías que, anticipándose a los museos modernos y a sus colecciones, comenzarían a ser visitadas de forma regular y darían lugar a publicaciones y estudios específicos.”⁴⁹, esto incrementaría en el siglo XVII y XVIII.

Las Galerías surgirán antes que el museo moderno. Derivadas de un coleccionismo cada vez más especializado, principalmente de las familias dedicadas al mercantilismo. Los palacios que se convirtieron en los grandes museos del siglo XVIII y XIX iniciaron como una galería. Tal es el caso del palacio de los Uffizi, el cual antes de convertirse en museo, era una Galería que mostraba la colección de pinturas de la familia.

⁴⁸ *Ídem.*, p. 55

⁴⁹ *Ídem.*, p. 58

Estas colecciones, formadas a partir de un gusto o interés particular (estético o de otro tipo), permitieron una organización distinta para mostrar las piezas que formaban las colecciones. Hasta el ese momento el orden en que las piezas eran organizadas había sido cronológico. La especialización de las colecciones permitió que se practicara otro orden, por ejemplo, a partir de una técnica, o un pintor en particular o por una temática, menciona Jiménez-Blanco: "... se establecen categorías normativas que jerarquizan las piezas según su procedencia histórica, su formato, su dificultad técnica o el prestigio y origen geográfico de su autor... también según su temática."⁵⁰. Esto fue una aportación importante porque permitió mostrar la colección en un orden distinto y permitió que a partir de la museología, que aún no era reconocida como tal, se generaran discursos y nuevas formas de mostrar las piezas, lo cual tuvo un desarrollo importante en el museo moderno.

La creación del museo moderno se dio con base en la gran revolución de la historia: la Revolución Francesa, y nace bajo una paradoja: "se trata de una institución que perduró promoviendo la idea del valor intrínseco de las bellas artes antes que la del arte al servicio de la nación."⁵¹, Larry Shiner identifica dos causas principales que propiciaron la implicación de los museos en la revolución: "La primera fue la nacionalización de la Iglesia y la expropiación de propiedades..."⁵² las propiedades expropiadas pertenecían al viejo régimen, por lo tanto, al derrocar a la monarquía quedarían grandes monumentos y palacios como símbolo de la gloria pasada.

Ante la caída de la monarquía y los grandes símbolos de su poder, surgieron dos posturas opuestas que influyeron en la creación del museo moderno. Por un lado se realizó una gran quema de la mayor parte de las obras de arte adquiridas por la realeza, retratos, esculturas, libros, entre otras; por otro lado deseaban preservar dichas obras por su valor artístico. Dice Shiner: "... Pierre Chambón quien apeló al uso de los monumentos de la monarquía para la creación de un museo. Al ubicar las obras en un museo... habremos destruido la idea de la realeza al mismo tiempo que preservamos las obras maestras."⁵³, En 1792 se logró acondicionar una parte del Palacio del Louvre para exhibir ahí las obras que pertenecieron a la monarquía y formar la colección del museo nacional.

⁵⁰ *Ídem.*, p. 59

⁵¹ Larry Shiner, *La invención del arte*, Paidós, España, 2004, p. 249

⁵² *Íbidem*

⁵³ *Ídem.*, p.251

El museo moderno nació de una revolución que transformó de manera importante diversos ámbitos socioculturales. Como derivación de un proceso transformador se estableció un sólido proyecto de modernidad, pero que apenas consideró la construcción de un mundo distinto, uno moderno. El cambio operado con el nacimiento del museo público fue llevar lo privado a asumir una función de la vida social de las comunidades, esto con la finalidad de mostrar públicamente, lo que se pensaba como valioso y que, por lo tanto, era necesario conservar, difundir y exhibir. Sin embargo, el concepto de museo, como exhibición del arte bello y atemporal, se transformó al igual que la idea clásica del arte ya que sucumbió bajo el peso de las transformaciones artísticas.

Con su apertura se establecerán los cimientos de lo que posteriormente será el museo del Estado. Una vez que se convierte en un museo con una función pública sus ejes serán principalmente dos: primero la preservación de la memoria a través del objeto y, segundo, la educación del público para lograr la conservación de las obras de arte a partir de la transmisión del conocimiento y, de manera ideal, democratizar la cultura.

El museo de Louvre respondió al gusto de la nobleza. Esta clase social decidió qué era lo valioso para ser conservado como las obras más representativas del pasado y que dieran identidad, pero una identidad desde la élite, lo cual poco a poco fue forjando “identidades alternativas” ya que los objetos conservados fueron principalmente ostentosos y exóticos, de una cultura de gloria pasada y que no era coincidente con otra realidad social, comenta Andreas Huyssen en su obra *En busca del futuro perdido*: “El papel del museo como lugar de conservación elitista, bastión de la tradición y de la alta cultura, dio paso al museo como medio de masas, como marco de la *mise-en-scène*⁵⁴ espectacular y la exuberancia operática.”⁵⁵, por lo tanto el pueblo no se sentía identificado con los objetos que denotaban ostentosis en el museo.

Es importante señalar que la idea de un museo abierto al público surge desde los primeros años de la Ilustración, Umberto Eco menciona que: “El primer museo que se declara abierto a los ciudadanos, el Ashmolean Museum de Oxford, en 1683... Con la Revolución Francesa los bienes de la casa real pasan a ser públicos y las obras maestras del

⁵⁴ Puesta en escena, traducción directa del diccionario de Francés- Español.

⁵⁵ Andreas Huyssen, *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, México, Fondo de Cultura Económica, 2002, p. 42

Louvre son expuestas bajo el nombre de Museo.”⁵⁶, por lo que la figura del espectador comenzará a tener relevancia, al grado de que los museos irán dirigidos al público, y ya no a unos cuantos expertos en ciertas colecciones.

En el siglo XIX el museo se consolida y surgen museos importantes como el *British Museum* y el Museo del Prado, entre otros. Estos tendrán influencia sobre el primer museo moderno de Estados Unidos, el MoMA, situado en Nueva York la nueva capital del arte. Este fue un momento importante para los espacios expositivos, con la implementación del *cubo blanco* la obra de arte se posiciona como el objeto por antonomasia para ser mostrado en el museo. El MoMA se convirtió en el modelo a seguir por otros espacios expositivos, por tres factores principales: primero por ser un museo construido para mostrar arte de la época (lo que hoy conocemos genéricamente como arte moderno), en segunda instancia por un discurso curatorial claramente centrado en la individualidad de la obra (apoyando la idea de “obra maestra”) y en tercero por conformar una colección que por mucho tiempo fungió como representativa del arte moderno.

El MoMA, como ya lo mencionamos, es de los primeros museos que se consolidan fuera de Europa. Este museo ofreció nuevas posibilidades para la exhibición del arte, ya que la tradición de los grandes palacios y la importancia de los artistas del renacimiento, no existía. Era la posibilidad de encontrar una nueva cultura y formas de arte. Sin embargo, Umberto Eco encuentra un defecto en los museos modernos: “Por muy bien organizado y subdividido en épocas, géneros y estilos que esté, el museo moderno se convierte en un lugar donde quien quiera ver todo lo que hay en él no vería nada, y si se limitase a mirar, no podría memorizar nada.”⁵⁷ Por lo que, si recordamos la función principal del museo moderno es la transmisión del conocimiento, el estudio de los objetos (en este caso específicamente de los objetos artísticos), la aglutinación de multiplicidad de obras estaría perjudicando al público en lugar de generar un conocimiento profundo.

Sabemos que los grandes palacios habilitados como museos, como el Louvre, son espacios que imposibilitan al espectador a recorrerlos en unas cuantas horas y, por lo tanto, a detenerse en cada una de las obras que habitan en estos recintos. El visitante logra ver gran cantidad de obras, pero el ejercicio de observación a detalle, reflexión y teorización al

⁵⁶ Umberto Eco e Isabella Pezzini, *op. cit.*, p. 21

⁵⁷ *Ídem.*, p.28

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

respecto de cada una, no se logra, la información que el espectador obtiene con su visita es mínima. Este se convirtió en uno de las posibles razones por las que el museo moderno fue cuestionado, pero también: “Un nuevo modo de concebir los espacios y la organización de los recorridos implica también a los visitantes apremiados una política cultural basada ahora en los ritmos internacionales de los eventos y las muestras itinerantes a frecuentar de otra manera estos lugares.”⁵⁸, comenta Isabella Pezzini.

La radicalización que representó la aparición de las vanguardias en las primeras décadas del siglo XX llevó a que algunos de estos movimientos se declararan en contra del museo clásico y lo compararan con un cementerio (museo-mausoleo), como en el caso de las vanguardias históricas (en particular los Futuristas, los cuales en su manifiesto incitan a la destrucción de todo aquel arte que representara una idea de pasado), podemos pensar que si se hace la analogía del museo con un cementerio, como afirma Adorno, es debido no solo a su similitud fonética, sino en el sentido de que ambos resguardan objetos del pasado. La belleza misma, en su sentido tradicional, se transformó en el siglo XX al transgredir la idea de las Bellas Artes. Surge así una primera discrepancia entre el dinamismo del arte y la quietud de las obras expuestas en los museos.

Durante ese periodo las vanguardias cimbraron la idea de los espacios clásicos para la exhibición como lugares que no respondían a las necesidades del arte que se estaba transformando, por lo que con la creación del MoMA en Nueva York y el traslado de la sede del arte al Nuevo Continente surge la posibilidad de espacios más allá de la visión burguesa del mundo.

La importancia del Museo de Arte Moderno (MoMA) fundado en 1929, ha sido tal, que no únicamente ha tenido influencia sobre los museos modernos, como en México, sino que ha tenido implicaciones sobre el concepto mismo de museo, por ello es importante considerarlo como un referente primordial, signo de la pérdida de un eurocentrismo que dominó la escena cultural durante buena parte de la modernidad.

El MoMA se crea como una representación de la modernidad en construcción, al respecto menciona Barrios: “El MoMA y sus artistas definen el arte: ese lugar de presencia de la libertad creadora que apuntala el supuesto reino de la libertad; una operación donde

⁵⁸ *Ídem.*, p.44-45

experiencia y voluntad [...] se construyen como progreso”⁵⁹ en este sentido el MoMA nace ya con una idea distinta, el arte ya no corresponde a la idea de la belleza y lo valioso para la burguesía, sino que los artistas entran a escena como los que encabezan las formas de la modernidad bajo las que hay que redefinirse y marcar rumbos.

El museo moderno, es un espacio que se construyó de manera correspondiente a un momento histórico en el que se pensaba el progreso como un avance y como desarrollo, como una transformación constante en la que todo mejora. Sin embargo, siguió presente el vínculo con el pasado, como memoria bajo un discurso de identidad (en un primer momento), por lo que este museo responde a la idea de los objetos artísticos como obras maestras y piezas únicas, producto del genio creador, y se construye también la idea del museo como un sitio sagrado de obras auráticas, contenidas en un cubo blanco, que nace a partir de la búsqueda de la limpieza del entorno, para de ese modo, lograr una exaltación más poderosa de la obra.

Para Ana María Guasch el MoMA es el: “...ejemplo perfecto del ‘cubo blanco’ de la modernidad, el espacio ‘universal’... un modelo de museo que va más allá de todas las ideologías y expresa el modo material de arte cercano a los conceptos de neutralidad, minimalismo e inmensidad.”⁶⁰, por lo que la idea del cubo blanco, imperante hasta hoy en día, se contrapuso con la idea de ostentuosidad de las primeras galerías europeas.

A estos cambios se suman las transformaciones sociales, económicas y políticas que se estaban dando alrededor del mundo. La modernidad viene acompañada de un cambio en la economía muy importante que es el capitalismo, estructura económica que poco a poco lleva a una sociedad del consumo y que da la pauta para el inicio de la globalización, por lo que las fronteras entre los países comienzan a diluirse y esto se va a reflejar en el arte, también con una ruptura de las disciplinas artísticas y posteriormente romperá con las líneas que separan las áreas de conocimiento, por lo que la transformación en el arte se dará a pasos agigantados en comparación con los espacios de exhibición.

Por otro lado, los cambios políticos también influenciarán el arte y se generarán propuestas en contra de los gobiernos autoritarios, surgirá un arte contestatario. Esto

⁵⁹ José Luis Barrios, *Máquinas, dispositivos, agenciamientos. Arte, afecto y representación*, Universidad Iberoamericana, México, 2015, p. 87

⁶⁰ Ana María Guasch, “Los museos y los museal: el paso de la modernidad a la era de lo global”. Artículo de reflexión (autor invitado) en la revista *Calle14*, número 2, diciembre de 2008, p. 13

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

también llevará a terminar con los nacionalismos que proliferaron en el siglo XVIII y XIX, por lo que ahora el arte ya no responderá al lugar en donde fue creado o donde pertenece el artista, sino que se internacionalizará, dice Marshall Berman: “La producción intelectual de una nación se convierte en patrimonio común de todas”⁶¹. En este sentido podemos entender que también los centros del arte se disuelven y nos aproximan a la globalización.

Las vanguardias excluyen al museo. Éste ya no era el espacio por excelencia para mostrar esta forma de hacer arte, un arte que ya no encaja en los cánones estéticos de las Bellas Artes, el museo ya no es reconocido porque la construcción simbólica del espacio no se había transformado tan aceleradamente como el arte, menciona Andreas Huyssen: “A una época que creía en la ruptura hacia una vida totalmente nueva en una sociedad revolucionada no se le podía pedir que viera mucha utilidad en el museo.”⁶² Al parecer esta idea se trasminó hasta la segunda mitad del siglo XX y terminó en fuertes críticas a los museos como esos espacios que “administran la belleza” o que educan en función de discursos políticos.

Un gran símbolo de la pérdida de las fronteras en el arte y del mundo fue la caída del Muro de Berlín en 1989, el cual coincide con la aparición de *internet*. Este último se convirtió en un espacio en el cual los artistas encontraron nuevas formas de mostrar y hacer arte. Dice José Luis Barrios: “El desplazamiento “post” del no-lugar al lugar-otro, y de la mismidad a la alteridad, responde a un cambio en la estructura de lo político de la tecnodemocracia-capitalista...”⁶³ En este sentido, no podemos idealizar el arte y creer que se encuentra fuera de la dinámica político-económica del mundo, por lo que podemos considerar que al final el arte responde a nuestra condición social.

El museo es también un espacio en donde se dan relaciones de poder y que funciona como institución que administra la belleza y el afecto en lo contemporáneo, entendiendo esto último como lo plantea José Luis Barrios: “... una sensibilidad que afirma las individualidades desterritorializadas sobre las formas de lo social y lo colectivo.”⁶⁴ Lo cual es un aspecto muy reciente en el ámbito de los espacios de exhibición y es lo que hace la

⁶¹ Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, México, Siglo XXI, 2011, p.122

⁶² Andreas Huyssen, *op. cit.*, p. 49

⁶³ José Luis Barrios, *op. cit.*, p. 34

⁶⁴ *Ídem.*, p.89

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

diferencia entre el museo moderno y el contemporáneo. Este último permite la creación de espacios para mostrar alteridades y singularidades, el museo moderno aún seguía mostrando las corrientes artísticas imperantes en la época, como representativas de un momento histórico-social que correspondía con la ideología de la época y unificaba.

Sin embargo, el museo, incluso hoy en día, no ha perdido de vista la función de educar. De ahí su sentido institucionalizado. Se puede decir, que las instancias de poder buscan a los museos como instrumentos de difusión de una ideología dominante, es en un sentido crítico lo que Louis Althusser llamó Aparatos Ideológicos. El paradigma de un museo institucionalizado bajo el signo de una causa ideológica es el museo del Louvre. Un museo que abre sus puertas al pueblo de la misma manera en que la Revolución de 1789 abre la participación de la vida pública en muchos otros aspectos. El museo pasa del ámbito de lo privado a lo público.

No es entonces de extrañar que un proyecto educativo, como lo es el museo institucionalizado, se inserte dentro de la dinámica general de un proyecto más amplio de administración del poder. De este modo el museo valida y hasta cierto punto contribuye a legitimar al poder establecido. Independientemente del género de museo del que hablemos, éste estará vinculado directamente con un proyecto ideológico. Así, las sociedades transmiten y preservan cultura a través del museo. Sobre este aspecto, Kevin Moore nos dice que: “Los museos también deben enfrentar cada vez más lo que denominaremos «presiones sociales» para poder responder con mayor eficacia a las necesidades de una sociedad plural. Algunos grupos están intentando que los museos se adecuen a sus necesidades en el más amplio sentido de la palabra o que tengan más en cuenta la historia de sus culturas en una sociedad plural.”⁶⁵. La contemporaneidad ha hecho que se reconozcan las diversas identidades que coexisten.

André Malraux en *Las voces del silencio. Visión del arte* plantea que: “Nuestra relación con el arte, desde más de un siglo, no ha hecho más que intelectualizarse. El museo impone un cuestionamiento a cada una de las expresiones del mundo que ha reunido, una interrogación sobre qué es lo que los une.”⁶⁶ Malraux manifiesta una unión intrínseca entre la obra de arte y el museo, una de las formas de institucionalizar el arte es introducirlo al

⁶⁵ Kevin Moore, *La gestión del museo*, Trea, España, 1998, p. 10

⁶⁶ André Malraux, *Las voces del silencio. Visión del arte*, Buenos Aires, Emecé, 1956, p.2

tesis tesis tesis tesis tesis

museo, estudiarlo, generar conocimiento y compartirlo; pero la observación y estudio de una obra se ha convertido en un acto solitario y se ha dejado de lado la cuestión sensible que el arte puede transmitir.

En la actualidad todo proyecto educativo incluye a los museos como un medio para educar a la población. En el caso de los espacios expositivos contemporáneos se involucran nuevos factores en sus funciones, tal es caso de los curadores, gestores, arqueólogos, historiadores, críticos de arte, museógrafos, pedagogos, entre otros. Los cuales influyen para generar otro tipo de actividades que antes no se dieron, como talleres, conferencias, publicaciones y actividades realizadas específicamente para determinados públicos.

Este recorrido por el origen de los espacios expositivos nos permite comprender que el tema de los museos es basto y complejo, que hay muchos factores que influyen más allá de la arquitectura y la obra. Conocer el desarrollo histórico de estos espacios, nos lleva a identificar cuatro pares de conceptos que están presentes desde el nacimiento de los primeros espacios expositivos hasta nuestros días, y que algunos de estos conceptos son los que dotan de ciertas particularidades al Laboratorio Arte Alameda.

1.2 CONCEPTOS GENERALES RELACIONADOS CON LOS ESPACIOS EXPOSITIVOS

Los conceptos que mencionamos a continuación son relevantes para nuestra investigación, porque consideramos que han aportado a la construcción del museo, como el espacio expositivo por antonomasia, y lo dotan de un valor conceptual más allá del edificio y los objetos, es decir, contribuyen a su construcción simbólica y conceptual para nuevas interpretaciones, como una institución que, no sólo es contenedor y contenido sino que, tiene bases teóricas que permean en el ámbito social.

María Albergamo, en el texto de presentación del libro *El museo* de Umberto Eco e Isabella Pezzini, hace una estratificación del museo en algunos conceptos: “colección, coleccionismo, archivo, interpretación, orden, desorden, taxonomía y transmisión de conocimientos, memoria, supresión, didáctica, exposición.”⁶⁷ Con base en esta

⁶⁷ Umberto Eco e Isabella Pezzini, *op. cit.*, p.9

estratificación conceptual del museo, consideramos relevante ahondar en las que aportan a los intereses de nuestra investigación.

1.2.1 ESPACIO-TIEMPO

La cuestión del tiempo y el espacio es primordial para comprender el arte. Toda obra lleva implícitos ciertos valores o cánones pertenecientes a su contexto. Con el museo como recinto pasa igual. Para acercarnos al estudio del museo es primordial tener presente el momento histórico en que fue creado, ya sea como edificación o como concepto, ya que su contexto determinará las obras que en él se alberguen, menciona Isabella Pezzini: “Entrar a visitar un museo significa... experimentar un espacio - no solo físico sino también de comunicación- que tiene la capacidad de mediar e instaurar el contacto con otros espacios, otras temporalidades, otras culturas, otras percepciones de la realidad.”⁶⁸

El cuestionamiento sobre el tema del espacio en el arte, por parte de los artistas, toma gran auge a finales de los años sesenta y principios de los setenta, la discusión sobre el espacio es sumamente relevante para artistas del arte conceptual, tal es el caso de Robert Barry quién, en una entrevista, comenta que la palabra espacio tiene dos sentidos: “...uno como interés o tema de la obra, y dos; como a mí me interesa, el espacio como condición para tomar conciencia de la existencia de la obra”⁶⁹, Por lo que nos referimos al sentido segundo que comenta Barry, sobre el espacio como un medio para mostrar la obra, ya sea por su ausencia o por su presencia.

Cuando visitamos al museo el tiempo y el espacio cotidiano cambian, se ven alterados por los elementos museográficos que en él están dispuestos, menciona María Albergamo: “... siempre que entramos en un museo [...] experimentamos un efecto de ruptura espacial y temporal.”⁷⁰ Como mencionábamos con anterioridad, algunos museos funcionan como “cápsula del tiempo”, por lo que al ingresar a estos recintos nos sumergimos en una época distinta a la nuestra, esto sucede para poder transmitir el saber a

⁶⁸ *Ídem.*, p.45

⁶⁹ *Arte sin espacio*, Simposio con Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth y Lawrence Weiner, moderado por Seth Siegelaub. Extracto del Simposio *Art Without Space*, transmitido en WBAI-FM, en Nueva York, el 2 de noviembre de 1969. PDF, p. 22

⁷⁰ Umberto Eco e Isabella Pezzini, *op. cit.*, p.11

través de elementos museográficos correspondientes con la obra que habita en el recinto y su contexto.

En este sentido, el museo moderno funciona como una especie de bodega de resguardo para los objetos. Cuando se decidió abrir las puertas al público y proporcionarle a cada obra un espacio y un lugar en particular de acuerdo al tema o bien, de acuerdo al momento histórico en que fue realizada (un orden cronológico) fue por cuestiones educativas. No olvidemos que el museo en términos generales nace en un momento en que imperan los valores de la Ilustración, la exaltación del conocimiento, la educación, las grandes enciclopedias; son resultado de un proceso de estructurar y dividir el conocimiento por áreas y ciencias, por lo que es innegable la función educativa con la que nace el museo moderno y la importancia que el espacio tiene para llevar a cabo esta función.

Sin embargo, a principios del siglo XX con el auge de las vanguardias, el museo fue cuestionado como espacio único para mostrar el arte. Los futuristas mostraron una postura radical al respecto, totalmente en contra del museo. Todavía en los años sesenta se siguió cuestionando al museo y se pensó en las necesidades que el nuevo arte, es decir el arte generado en las vanguardias, requiere respecto al espacio, comenta Barry: "... en realidad el espacio está definido por los objetos que lo ocupan, el objeto determina la naturaleza del espacio en el que se encuentra y no se puede pensar en el espacio absoluto o en un espacio sin objetos."⁷¹ Las nuevas propuestas artísticas son las que provocan los cambios en los espacios expositivos, para que éstos ofrezcan las posibilidades necesarias a los artistas para llevar a cabo sus proyectos de creación.

Por otro lado Joseph Kosuth abogó por la practicidad del espacio: "Cuando se habla de una cosa tan enrarecida como el arte, uno comienza a darse cuenta de que las palabras como "espacio" tienen significados muy funcionales...en el museo lo que se muestra son residuos físicos del arte, se muestra una obra al igual que paletas con pinturas con el mismo orgullo, como residuo de las actividades del artista."⁷², por lo que no todo lo que se encuentra en un espacio museístico es una obra de arte, pero sí son objetos relacionados con un periodo del arte en particular o un artista específico, de ahí que existan museos

⁷¹ *Arte sin espacio... Íbidem.*

⁷² *Ídem.*, pp. 23-24

clasicados por sus colecciones como: de geología, de historia, de ciencias, incluso museos industriales; por lo que el museo deja de ser un espacio exclusivo para el arte.

1.2.1.1 EL ESPACIO VIRTUAL

Es importante que existan espacios museísticos que no sólo estén encaminados a mostrar arte, sino espacios con mayor apertura y amplitud en sus actividades, que permitan la exhibición de proyectos artísticos interdisciplinarios de difícil (incluso innecesaria) clasificación; estos nuevos espacios, como los laboratorios de arte, los centros culturales y el internet contribuyen a la multiplicidad de escenarios museísticos. Dice Adreas Huyssen: “En la modernidad, las nuevas tecnologías del transporte y de la comunicación siempre han transformado la percepción humana del tiempo y del espacio, lo que es válido tanto para el ferrocarril, el teléfono, la radio, el avión, como habrá de serlo para el ciberespacio y el cibertiempo.”⁷³ Es por eso, que en la actualidad existen museos exclusivos de la Web, es decir, solo por medio del internet podemos acceder a ellos, incluso hay recorridos virtuales de algunos de los museos más visitados del mundo.

El internet y las nuevas tecnologías han reconfigurado los espacios de exhibición, ya que tiene extensas posibilidades de ser espacios más completos que responden a las necesidades de los internautas, comenta Sandra Flores Guevara: “Dicha multiplicidad se puede ver en las incontables opciones que ofrece internet al hacer que los nuevos espacios de creación rebasen fronteras al propiciar incontables lugares para habitar en el contexto de la virtualidad.”⁷⁴, por lo que la relación de las figuras que conforman el circuito del arte ha cambiado con el desarrollo de las nuevas tecnologías.

Éstas han alterado nuestra idea del espacio-tiempo. El internet y las redes sociales han generado que nuestra relación con el museo, como espacio arquitectónico, se vea modificada y también con la obra-objeto, Boris Groys afirma que la internet es más abierto y menos selectiva que el museo: “... a uno le gusta Internet porque no es selectiva o al

⁷³ Andreas Huyssen, *op. cit.*, p. 39

⁷⁴ Sandra Flores Guevara, “Las mil y una oportunidades de las redes virtuales” en *Redes sociales digitales: nuevas prácticas para la construcción cultural*, Sandra Flores Guevara (coord.), CONACULTA, México, 2014, p. 23

menos es mucho menos selectiva que el museo...” y continua “Internet crea un campo de visibilidad, accesibilidad y transparencia total.”⁷⁵ Los museos, como ya hemos mencionado, se definen por el tipo de colección que tienen, por lo que pensar en un museo virtual implica dar al espectador las posibilidades de elegir las obras que quiere ver y de qué manera y estaría fungiendo, en cierto sentido, como curador además de espectador, lo que nos remite a la selección de objetos que conformaban las colecciones, pero ahora desde los espacios virtuales.

Comenta Isabella Pezzini: “El museo es un espacio cuyo significado es el producto de la confluencia e intersección de lenguajes distintos, que colaboran en la producción de efectos de sentidos unitarios y globales.”⁷⁶, en este sentido podemos pensar el internet como un medio de globalización.

Sin embargo, las modificaciones que sufre el espectador en su relación con la obra con la aparición del internet es tanto positiva como negativa, menciona José Alberto Sánchez Martínez respecto a la aparición del internet: “... la aparición de los mundos virtuales no sólo contenía la engañosa característica de desaparecer la piel, sino igualmente el espacio... ninguna otra era tecnológica había deslocalizado a los sujetos tan abruptamente de su lugar y su tiempo.”⁷⁷, por lo que el internet ha provocado que las distancias se acorten, que estemos enterados de lo que sucede en tiempo real en el otro extremo del mundo, sin necesidad de estar ahí, pero igualmente no estar totalmente conscientes de nuestro espacio, experimentamos una ruptura, es decir, si nuestra mente está concentrada en los acontecimientos de otro lugar y que ocurren en otro tiempo y nuestro cuerpo se encuentra aquí ¿realmente en dónde estamos? ¿qué es lo que realmente estamos viviendo? Al enfrentarnos a una obra en la web ¿realmente existe? ¿nuestra experiencia es real?

En definitiva, con la aparición del internet, nos enfrentamos a un nuevo modelo de relaciones, no lo con el arte virtual sino, con el mundo, Karla Jasso comenta al respecto: “Los mundos artificiales, la imagen de síntesis o numérica, la interactividad, el implemento

⁷⁵ Boris Groys, *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*, Caja Negra Editora, Argentina, 2014, pp 134-135

⁷⁶ Umberto Eco e Isabella Pezzini, *op. cit.*, p.61

⁷⁷ José Alberto Sánchez Martínez, *Figuras de la presencia: cuerpo e identidad en los mundos virtuales*, Editorial Siglo XXI, México, 2013, p.89

de sensorialidad simulada, la relación ambivalente con lo “virtual” y la infinita proyección hacia el exterior, son tan sólo algunas muestras de una era en la que la tecnología marca la reorganización del sistema artístico y sus espacios de difusión.”⁷⁸, esta reorganización del sistema artístico, como menciona Jasso, ha provocado una nueva forma de interactuar con el arte ya que ha creado formas simbólicas y nuevos discursos.

Nelson Brissac menciona: “La mutación del espacio ha superado la capacidad del cuerpo humano de localizarse, de organizar perceptivamente el espacio circundante y representar cognitivamente su posición en el mundo exterior.”⁷⁹ El cuerpo humano como el cuerpo de la obra de arte son medios que poco a poco están siendo suplantados por lo virtual, el arte conceptual ya había planteado la idea de la desaparición del objeto como obra, sin embargo, aún se requiere un medio para la creación y la interacción del público.

Con el bombardeo de imágenes del que vivimos rodeados, los espacios museísticos necesitan duplicar esfuerzos para atraer al público con actividades atractivas para complementar su función educativa, sin embargo, los avances vertiginosos en la tecnología no nos aseguran que internet permanecerá para siempre, la información que encontramos en la “nube”, al igual que las piezas resguardadas en el recinto arquitectónico del museo, también está susceptible a desaparecer.

En el caso particular del LAA, la relación que se da con el Espacio Virtual es, sobre todo, en cuestiones de museografía. Por ser un espacio en el que la experimentación es importante y su condición de laboratorio, la tecnología es un medio que incide en la forma en la que el espectador se relaciona con el espacio arquitectónico en cada exposición. Esta transformación podemos considerarla como virtual, ya que la atmósfera que envuelve a una obra, será distinta en la siguiente obra que sea presentada.

Por otro lado, la relación del LAA con el internet, como un medio tecnológico, permite que se generen investigaciones que ayudan a cumplir los objetivos del LAA. Sobre todo con la creación de su Centro de Documentación y la implementación de actividades en las cuales se complementa la información con la que ya se cuenta. Gracias a la integración del espacio virtual como un instrumento para compartir conocimiento, el LAA tiene la

⁷⁸ Karla Jasso, *Arte, tecnología y feminismo: nuevas figuraciones simbólicas*, Universidad Iberoamericana, México, 2008, p.27

⁷⁹ Nelson Brissac, “Real/virtual: redefiniciones ante las nuevas configuraciones espaciales y sociales” en Simón Marchán (comp.) *Real/virtual en la estética y la teoría de las artes*, Paidós, España, 2006, p. 108

capacidad de compartir información y vincularse con otros centros de arte a nivel internacional. Además, una de las funciones del espacio virtual son las redes sociales, por medio de éstas es posible difundir los trabajos que se realizan en el Laboratorio como: conferencias, próximas exposiciones, talleres y las actividades que se realizan para vincular el espacio con el público.

1.2.2 MEMORIA-SUPRESIÓN

Como ya lo mencionamos, el museo surge a partir de la idea de la memoria para evitar la supresión de los acontecimientos históricos que se consideran relevantes, para no olvidarlos. Aunque el museo nace en nuestra cultura con el trasfondo de la diosa de la memoria Mnemosine, es un fenómeno relativamente reciente y muy apegado a la construcción de la modernidad, dice Andreas Huyssen: "...el surgimiento de la memoria es una preocupación central de la cultura y de la política de las sociedades occidentales."⁸⁰, por lo tanto, los museos no solo son una construcción de la modernidad, sino que además, como la propia modernidad, son fenómeno de occidente, sin embargo, retomando un poco la idea de los museos de viaje, oriente debió ser uno de los destinos de viaje de muchos coleccionistas y por lo tanto sus objetos formaron parte del contenido de su colección como objetos exóticos.

En la modernidad (y en el museo de Louvre está implícita esta idea) se pretende mantener vivo el pasado por medio de la memoria que guardan los objetos, por dos motivos principales: el primero es una cuestión de identidad y el segundo es por el interés en la conservación para la posteridad. Sin embargo, el auge de la memoria se da en los años ochenta, dice Huyssen: "Los discursos de la memoria se intensificaron en Europa y Estados Unidos a comienzos de la década de 1980, activados en primera instancia por el debate del Holocausto..."⁸¹, por lo que surge una paradoja, por un lado tratar de conservar para el futuro las grandes obras de un momento importante que ha construido la modernidad, pero por el otro es no olvidar la destrucción que los avances tecnológicos modernos provocaron.

⁸⁰ Andreas Huyssen, *op. cit.*, p. 13

⁸¹ *Ídem.*, p. 15

El museo no es el único medio por el cual se pretende la conservación de la memoria, al respecto menciona Huyssen:

Desde la década de 1970, asistimos en Europa y en los Estados Unidos a la restauración historicista de los viejos centros urbanos, a paisajes y pueblos enteros devenidos museos, a diversos emprendimientos para proteger el patrimonio y el acervo cultural heredados, a la ola de nuevos edificios para museos que no muestra signos de retroceder, al *boom* de la moda retro y de muebles que reproducen los antiguos, al *marketing* masivo de la nostalgia, a la obsesiva automusealización a través del video-grabador, a la escritura de memorias y confesiones, al auge de la autobiografía y de la novela histórica posmoderna con su inestable negociación entre el hecho y la ficción, a la difusión de las prácticas de la memoria en las artes visuales, con frecuencia centradas en el medio fotográfico, y al aumento de los documentales históricos en televisión...⁸²

Comienza una cultura de la memoria, es decir, el museo funciona como un tótem que nos conecta con el pasado, se tiene la idea de que todo lo que se encuentre en el museo permanece para siempre, en una fotografía, un vídeo o en otros soportes (aunque en la actualidad esto es un asunto de debate, con la llamada obsolescencia programada ya no podemos estar seguros que de verdad un soporte o un medio funcionará para siempre), se genera una especie de obsesión por conservar todo lo que se considera valioso o dejar un registro de nuestro paso por el mundo, como una negación ante el anonimato al que nos ha condenado la cultura de masas.

En la contemporaneidad, el sentido de los objetos como memoria es menos evidente. En el arte contemporáneo con las obras efímeras, los cambios acelerados que trajo consigo la globalización y el ritmo de vida apresurado, los objetos son cada vez menos perdurables, por lo tanto es necesario acudir al registro, por medio de distintos soportes, para no fomentar el olvido, lo finito y una cultura del desecho, incluso de las ideas, dice Huyssen: “Cada vez más, los críticos acusan a la cultura contemporánea de amnesia, de

⁸² *Ídem.*, p. 18

anestesia o de obnubilación. Le reprochan su falta de capacidad y de voluntad para recordar y lamentan la pérdida de conciencia histórica.”⁸³, sin embargo, aún hay coleccionismo y documentación que han llamado la atención de los investigadores.

La proliferación de Centros de Documentación ha llevado a generar consciencia de la importancia de registrar, sobre todo, las obras de arte. El hecho de que se lleven a cabo, cada vez más exposiciones temporales, no permite que los estudios impliquen un análisis prolongado, debido a que su exhibición es sólo por pocos meses, situación que no ocurre con los museos que cuentan con colecciones permanentes.

Algunos artistas tratan de documentar y no perder de vista la utilidad para la memoria histórica que el arte puede tener. En México tenemos ejemplos importantes como el caso de Mónica Mayer que se ha dedicado a archivar todas las notas de prensa sobre arte, además de documentar sus obras, sus archivos se han vuelto referentes para estudiosos del arte y como proceso de documentación se han convertido en la propia obra.

Por esta razón, los Centros de Arte, las bibliotecas, los Centros de Documentación, como el del LAA son espacios en los que además de tener consciencia sobre la conservación de los archivos como memoria histórica, también realizan una importante labor de documentación y ofrecen al público el servicio de consulta de los documentos, la cual es una actividad fundamental para el arte actual, por la naturaleza de las obras (acciones, performance, procesos, etc.) es necesaria su documentación y no sean suprimidas de la historia y teoría del arte. Por lo que estos conceptos, memoria y supresión, podemos encontrarlos de manera muy clara en la concepción del museo.

1.2.3 COLECCIÓN-OBRA

Antes que el museo es la colección, con sus excepciones. Los museos existen por que surge la necesidad de mostrar el conjunto de objetos que forman una colección, en un inicio, como hemos mencionado, fueron colecciones privadas. Los museos nacionales han formado sus colecciones a partir de los objetos que remiten a los ideales de nación y los acontecimientos históricos que han dotado de particularidad e identidad un país. En el caso

⁸³ *Ídem.*, p. 22

de las casas o estudios de artistas que se ha convertido en museo, los objetos usados por estos personajes conforman la colección del museo.

Al respecto de la colección, Umberto Eco menciona que: “El museo es por definición voraz. Y lo es porque nace de la colección privada, y ésta a su vez de una rapiña.”⁸⁴, como ya mencionamos, el coleccionismo, desde años antes de la época romana, surge como botín de guerra y es la Antigüedad Clásica y la Edad Media que se intensifica, por lo que las primeras colecciones se formaron con objetos que fueron elegidos por su valor y su simbolismo culturales, por lo que la mayoría de las piezas serán objetos “semióforos”⁸⁵, nombre que les da Krzysztof Pomian⁸⁶, o en términos del ICOM es el objeto “museal”, es decir, objetos para ser expuestos.

Una forma de clasificar los museos es por su colección, una vez clasificado se plantea el objetivo que tendrá el museo ya que su definición dependerá de las obras que conforman su colección. El principal compromiso que asume el museo como institución es la conservación de su acervo (colección), también el tipo de colección definirá al público al que irá dirigido.

Francisca Hernández Hernández define por colección lo siguiente: “conjunto de objetos que, mantenido temporal o permanentemente fuera de la actividad económica se encuentra sujeto a una protección especial con la finalidad de ser expuesto a la mirada de los hombres.”⁸⁷, sin embargo, a lo largo de la historia existen colecciones privadas que no nacieron con la intención de ser expuestas a la mirada del público en general, sino que sólo para el estudio y apreciación del propio coleccionista, por lo que esta definición de colección la podemos ligar con las instituciones.

El coleccionismo ha estado presente a lo largo de la historia, las causas que identifica Francisca Hernández que han llevado al coleccionismo son: “...el respeto al pasado y las cosas antiguas, el instinto de propiedad, el verdadero amor al arte y el coleccionismo puro.”⁸⁸, respecto a esto es necesario considerar que la colección del arte

⁸⁴ Umberto Eco e Isabella Pezzini, *op. cit.* p.17

⁸⁵ *Ibidem.*

⁸⁶ Según Umberto Eco, Krzysztof Pomian se refería a objetos “semióforos” como aquellos que “son signos que ofrecen un testimonio, remiten a alguna otra cosa, al pasado del que provienen, a un modo exótico del que son documentos únicos...”

⁸⁷ Francisca Hernández Hernández, *Manual de...*, p.13

⁸⁸ *Ibidem.*

inicia en el Renacimiento, antes de esto no se tenía una clara distinción entre objetos científicos, obras de arte, artesanías, entre otros.

La colección ya no es una característica de los museos, esto surge a partir de las diferencias entre los museos europeos y los estadounidenses. En Estados Unidos los museos, además de funcionar de forma distinta a los de Europa, una diferencia importante entre ellos es que los museos de Estados Unidos pueden vender su obra, en Europa no pueden hacer esto pues tienen un principio de inalienabilidad, por lo tanto, las colecciones de los museos europeos tienen una colección permanente y los estadounidenses no. Esto demostró que no era necesario tener una colección permanente para conformar un museo.

Existen otros tipos de acervos, no convencionales, comenta Francisca Hernández: “El contenido del museo, debemos constar, está constituido por entidades de naturaleza dual. Por una parte, los objetos tienden a degradarse a partir de sus condiciones originales. Por otra, la información se va incrementando a medida que transcurre su vida dentro de la institución...”⁸⁹, por lo que la información generada puede ser considerada como un desdoblamiento de la obra y evita que desaparezca definitivamente.

Es así el caso del LAA, al que abordaremos de manera más amplia en el segundo capítulo, cabe recordar que el archivo del CDPL es considerado por el LAA como su colección, es decir, un acervo no convencional que corresponde a la dinámica propia del laboratorio.

El LAA no cuenta con una colección de obras, sin embargo alberga la obra de Tania Kandiani *órgano*, con la cual participó en la Bienal de Venecia, la cual pertenece a la Colección del Palacio de Bellas Artes. Ésta es una diferencia importante entre el LAA y los museos de arte moderno, por lo que podemos asegurar que el LAA no nace con el mismo objetivo que los demás museos: mostrar una colección, tampoco enfoca sus objetivos en formarla, pero de este espacio nos ocuparemos más adelante.

⁸⁹ *Ídem.*, p. 135

1.2.4 DOCUMENTACIÓN – ARCHIVO

Como mencionamos con anterioridad la documentación tiene un auge importante en los años setentas y ochentas. En la mayoría de los museos tradicionales y modernos lo que encontramos, en lugar de archivo, es una bodega de bienes culturales, en la cual se tienen en resguardo los objetos que no están expuestos, sin embargo, algunos permiten el acceso con fines de investigación.

Ana María Guasch menciona que hay una marcada diferencia entre coleccionar y archivar, dice: “Si el almacenar o coleccionar consiste en “asignar” un lugar o depositar algo- una cosa, un objeto, una imagen- en un lugar determinado, el concepto de archivo entraña el hecho de “consignar”... el archivo, como tal, exige unificar, identificar, clasificar...”⁹⁰, entonces podemos entender el archivo como una herramienta para ordenar, en este caso, las colecciones, pero el archivo va más allá de consignar.

Con la intervención de los nuevos medios en la vida cotidiana, su uso se potencializó para documentar, sin embargo, por acelerada innovación en la tecnología se requiere transmitir de un formato a otro dicha información, al respecto dice la Dra. Perla Olivia Rodríguez Reséndiz: “Fue hasta la década de los años noventa, que se llevaron a cabo las primeras encuestas destinadas a conocer las condiciones de conservación de diferentes tipos de soportes sonoros analógicos como son: cilindros, discos de acetato, vinil, cassetes, cartuchos, cintas de carrete abierto, discos compactos, entre otros.”⁹¹, por lo que, la conservación juega un papel importante en los centros de documentación como en el LAA, ya que la diversidad de soportes y rápida obsolescencia generan dificultades para conservar toda la información.

Esto nos lleva a reflexionar sobre similitudes y diferencias de un espacio que cuenta con una colección de obra y uno que tiene un archivo como colección, ambos requieren documentar, actualizarse en los soportes y conservar. Lo que orilló a difuminar la línea divisoria entre obra y documento son las nuevas técnicas artísticas, dice Isabel Tejeda Martín: “Prácticamente desde el principio, la crítica de arte y la museología violaron el

⁹⁰ Ana María Guasch, *Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*, Akal, España, 2011, p. 10

⁹¹ Perla Olivia Rodríguez Reséndiz, *Desafíos de la preservación digital de los archivos sonoros*, PDF, p. 5

carácter original de las piezas, tratando como documento obras en sí simplemente porque tenían formato o soporte tradicionalmente documental... o bien convirtiendo el documento en obra.”⁹². Es importante decir que no todos los museos cuentan con centros de documentación, tampoco documentan las obras que conforman su colección, sobre todo si su colección es permanente.

En el caso del LAA, por no contar con una colección de obra es necesario documentarla y generar un archivo, principalmente para consulta e investigación, aunque no sólo eso, pues tener registro de diversidad de procesos artísticos permite retomarlos y generar nuevas exposiciones fusionando el documento y la obra.

Estos conceptos nos han servido para identificar algunas de las características que surgen con el museo. Como vemos, el museo, es un elemento cultural complejo que va más allá de la exhibición de los objetos. Por su relevancia cultural es un medio de poder, de transmisión del conocimiento, de la difusión de ideologías y discursos. En los museos se rescata la memoria de los pueblos para evitar que sean suprimidos de la historia, por esto la importancia de la conservación de los archivos y documentos, por lo que los objetos que se resguardan en los espacios expositivos son valiosos por sí mismos, pero también lo son porque representan una cultura, un tiempo, una época, un acontecimiento. Son memoria, son ideología, son el rastro de nuestro paso por el mundo.

1.3 CLASIFICACIÓN DE MUSEOS DEL ICOM

El ICOM es el Consejo Internacional de Museos, el cual “... establece normas y estándares necesarios para los museos, tanto para su concepción como para la administración y la organización de sus colecciones.”⁹³ A partir de esta misión el ICOM clasifica los museos por la temática de sus colecciones. Considera 4 clasificaciones generales: Museos de Arte, Museos de Antropología, Museos de Ciencias y Museos Generales. Y dentro de cada una de estas categorías hay otras sub-clasificaciones.

⁹² Isabel Tejeda Martín, *El montaje expositivo como traducción. Fidelidades, traiciones y hallazgos en el arte contemporáneo desde los años 70*, Editorial Trama, España, 2006, p. 57

⁹³ <http://icom.museum/la-organizacion/misiones/L/1/> Consultado 7 enero 2017

En el museo de arte hay tres categorías: de bellas artes, de artes aplicadas y artes populares, sin embargo conforme a las demandas sociales y artísticas, se han creado otras subcategorías las cuales van encaminadas a la especialización de los espacios, generalmente estos museos son espacios en donde se muestra la creación artística y estética de una época determinada, o bien, una técnica o corriente artística particular. En esta clasificación el LAA entraría como parte de los museos de arte, aunque hay otra categoría que es la de Centros de Arte, los cuales son espacios más flexibles, a diferencia de un museo. El LAA, por sus particularidades, puede ser considerado como un Centro de Arte, pero sus funciones son también similares a las del museo.

En los museos de antropología hay tres categorías: de historia, de arqueología y de etnografía. Estos museos giran en torno a la historia del hombre, su cultura y evolución, su colección generalmente está compuesta por piezas representativas de estos aspectos.

Los museos de ciencias pueden ser enfocados a los avances tecnológicos o respecto a la naturaleza. Los museos de historia natural se consideran como resultado de una fusión entre museo de ciencias y museos de antropología.

Los museos generales son espacios en donde se resguarda la memoria y el patrimonio de los pueblos o de comunidades específicas.

También se puede hablar de tipos de museos por el origen de los recursos, por el lugar donde se ubica, por el tipo de público al que atiende y por los tipos de exposición.

De acuerdo al origen de los recursos hay museos públicos, privados o independientes, mixtos, universitarios y comunitarios. En este sentido el LAA es un espacio mixto, ya que recibe presupuesto de recursos públicos pero también puede obtenerlo por medio de becas y algunas otras formas de financiamiento.

Los museos por su ubicación se clasifican como nacionales, regionales, locales y de sitio. El LAA corresponde a un museo nacional, aunque por la naturaleza de sus exposiciones es internacional, apoya a los artistas locales y de las periferias.

Los museos clasificados por el tipo de público se divide en público en general, público especiales y público infantil. El LAA puede ser clasificado como un espacio que se dirige al público en general, sin embargo atiende los otros dos tipos de público, ya que ofrece el servicio de los cursos de verano para niños, además que, por ser dedicado a un arte tan singular, el público que recurre es más especializado y, por lo tanto, el número de

personas que asisten de manera constante es posible que no sea tan amplio como los espacios museísticos que tienen un perfil más turístico.

En el caso de los museos por tipo de exposición, hay tres clasificaciones: de circulación dirigida, al aire libre e interactivo. El LAA, sin duda, pertenece al primer tipo ya que el edificio que habita fue creado para funciones distintas a las que se desarrollan ahora como laboratorio de arte. Algunas exposiciones también son interactivas, pero ese no es el objetivo del LAA.

Las categorías son también flexibles. El ICOM define el museo con base: “...a los estatutos del ICOM adoptados por la 22ª Asamblea general en Viena (Austria) el 24 de agosto de 2007: “Un museo es una institución permanente, sin fines de lucro, al servicio de la sociedad y abierta al público, que adquiere, conserva, estudia, expone y difunde el patrimonio material e inmaterial de la humanidad y su ambiente con fines de estudio, educación y recreo.” Este concepto es una referencia dentro de la comunidad internacional. Incluso esta definición es amplia y cualquier espacio de los arriba mencionados puede entrar en ella, si cumplen con varios de los aspectos que se señalan.

Estos aspectos definirán las acciones a tomar por cada uno de los espacios que se asumen y son asumidos como museos, acorde con su vocación. Esta definición de museo permite que el laboratorio de arte tenga la libertad de asumirse como un espacio singular y abierto para atender las necesidades particulares de los proyectos de arte actual, además no es un espacio rígido y se actualiza constantemente con la dinámica internacional.

Cada museo cuenta con sus particularidades. El LAA es un espacio expositivo que, por su naturaleza de laboratorio, es flexible y, por lo tanto, difícilmente clasificable. Sus actividades y el dar cabida al arte relacionado con la ciencia y la tecnología, llevan a que su vocación oscile entre el museo y los centros de arte, pero de igual manera se enfoca en un público especializado, por lo que dificulta su clasificación.

1.3.1 MUSEOS Y GALERÍAS DEL INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES

El Instituto Nacional de Bellas Artes es fundado en 1946 por Miguel Alemán Valdés por decreto presidencial, con el objetivo de: “Preservar y difundir el patrimonio artístico,

estimular y promover la creación de las artes y desarrollar la educación y la investigación artística...»⁹⁴ a nivel nacional. Actualmente depende de la Secretaría de Cultura, creada en el año 2015, antes CONACULTA. Los espacios con los que cuenta como apoyo para su objetivo son diecisiete, los cuales clasifica en Museos y Galerías.

Esto es importante para nuestro trabajo porque consideramos al LAA un modelo distinto de espacio expositivo en relación a los que pertenecen al INBA. En un sentido simple, no es casualidad que el LAA no lleve en su nombre la palabra museo, pero de estos diecisiete espacios que el INBA engloba en la categoría Museos y Galerías diez de estos contienen la palabra museo en la cabecera de su nombre:

- Museo del Palacio de Bellas Artes
- Museo Nacional de Arquitectura
- Museo de Arte Carrillo Gil
- Museo de Arte de Ciudad Juárez
- Museo de Arte Moderno
- Museo Mural Diego Rivera
- Museo Nacional de Arte
- Museo Nacional de la Estampa
- Museo Tamayo Arte Contemporáneo
- Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo
- Casa Museo Alfonso Reyes (Capilla Alfonsina)

Estos dos últimos son dos casos particulares, ya que ambos fungieron como casa-habitación de personajes importantes para el arte de nuestro país, por lo que funcionan como una especie de cápsula del tiempo, es decir, su colección está conformada por los objetos personales de estos personajes que muestran el tiempo en el que vivieron y la manera en que lo hicieron, por lo que no funcionan como un museo con salas itinerantes. Las actividades que se realizan en estos espacios se desarrollarán en torno a temas relacionados

⁹⁴ Información consultada en www.inba.gob.mx, el 26 octubre 2016.

con los personajes y época correspondiente. Su colección son los objetos personales y el propio espacio en que habitan.

El proyecto del LAA, en su cambio de Pinacoteca a Laboratorio, no contempló que el espacio conservara los objetos que contenía, pero el recinto por sí mismo tiene una carga histórica que lo dota de particularidades, aun y cuando el espacio ha tenido diversas funciones en distintos momentos de la historia.

Por otro lado, aunque existen tres museos que llevan el nombre de personajes importantes, Diego Rivera, Carrillo Gil y Rufino Tamayo, tienen vocaciones distintas respectivamente. El museo Tamayo tiene la vocación de difundir y exhibir arte contemporáneo (no sólo relacionado con Tamayo). El museo Carrillo Gil expone obra y temas relacionados con dicho personaje, pero también, obra de artistas y temas diversos, lleva este nombre por la colección que contiene, la cual perteneció al coleccionista Álvaro Carrillo Gil; por lo que este espacio sí fue creado bajo la idea primigenia de un museo: mostrar una colección; y cuenta con los servicios tradicionales de un museo.

El Museo Mural Diego Rivera, surge precisamente para albergar el mural *Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central*. Todas las actividades giran en torno a este mural, aunque el museo surge para mostrar sólo la obra mencionada, aún prevalece la idea de crear un museo a partir de una colección, aunque en este caso es una sola obra pero de gran relevancia, y ésta define la vocación del recinto.

En la clasificación hay otro museo que combina dos elementos: el nombre de un personaje importante, como lo es Alfonso Reyes, y señala que es una casa, pero la palabra museo lo lleva en segundo lugar, por lo que podemos pensar en los niveles de importancia que plantean; lo que importa es el personaje y exaltar su contribución a la historia del arte.

En la clasificación de los espacios del INBA encontramos solo una galería: Galería José María Velasco, llama la atención cómo los clasifica como Museos y Galerías, cuando sólo cuenta con un espacio definido como galería. Esta Galería tiene la siguiente misión: “Con un enfoque siempre incluyente, basándose en un sentido amplio de contemporaneidad... se orienta en promover a través de exposiciones, obra de creadores de diversas generaciones y formaciones, que se involucren y problematicen sobre aspectos de

la cultura pop mexicana.”⁹⁵ Esta Galería se enfoca en la cultura pop mexicana, y a diferencia de los museos, apoya la creación de los egresados de escuelas públicas de arte y jóvenes emergentes, esto último, no es una característica común entre los museos, la mayoría de los museos solicitan y aceptan propuestas de artistas con determinada trayectoria, como requisito para concretar una exposición.

Como parte de la clasificación encontramos un espacio llamado Salón de la Plástica Mexicana, es el único espacio llamado “salón” y su vocación es dar: “... cabida a la obra más representativa de la plástica nacional...”⁹⁶, sin embargo no es excluyente y las actividades que se llevan a cabo en este espacio son de diversa índole como conciertos, conferencias, entre otras.

Dentro del INBA encontramos un espacio llamado Sala de Arte Público Siqueiros, pero en realidad es un espacio que forma parte de un proyecto llamado “Proyecto Siqueiros” y que cuenta con otro espacio llamado “La Tallera Casa Estudio de David Alfaro Siqueiros”. Al hablar de este proyecto nos enfrentamos con algunos asuntos interesantes que se relacionan con el tema de nuestra investigación respecto a la dificultad de clasificar los espacios: Primero, es un Proyecto que está clasificado dentro del rubro de Museos y Galerías del INBA, dicho proyecto cuenta con dos espacios que funcionan con una vocación diferente uno del otro, por lo que el Proyecto como tal no debería pertenecer a esta clasificación, pero como el Proyecto surge a partir de estos dos espacios expositivos, suponemos que por esa razón se encuentra dentro de este rubro.

Ambos espacios guardan la historia en común de haber pertenecido al artista David Alfaro Siqueiros y por este motivo llevan su nombre. Cada espacio se ha manejado bajo una vocación distinta: La Sala de Arte Público Siqueiros es manejado como un museo, pero en él se realizan variedad de actividades y que no sólo se relacionan con la figura del artista; por otro lado, en La Tallera se realizan actividades de experimentación e investigación. Con esta última sala, Tania Aedo encuentra similitudes con el LAA, aunque sus objetivos son distintos, ambos tienen en común dar preponderancia a los procesos y la investigación.

⁹⁵ http://www.galeriavelasco.bellasartes.gob.mx/index.php?option=com_content&view=article&id=163&Itemid=66 Consultada 26 de octubre 2016

⁹⁶ <http://www.salondelaplasticamexicana.bellasartes.gob.mx/> Consultada 7 abril 2017

Dentro del listado de los espacios del INBA, encontramos dos de características muy particulares, ambos se clasifican como museo pero su nombre no hace referencia a dicha institución, tampoco retoma el nombre de pila de algún personaje de la historia de México, nos referimos a: Ex Teresa Arte Actual y Laboratorio Arte Alameda.

Entre ambos hay similitudes evidentes. El Laboratorio Arte Alameda y el Ex Teresa Arte Actual se encuentran en recintos que fueron construidos para fines de culto. Cada uno habita recintos patrimoniales que en su momento fueron iglesia y que fueron expropiadas por el INAH por ser edificios históricos y tener un valor como patrimonio cultural. Sin embargo, la experiencia en cada uno es distinta. En esta clasificación, el LAA es el único nombrado “laboratorio de arte”, aunque en sus funciones coincide con otros espacios que sí son llamados museos, como: Exposiciones, Publicaciones, Servicios Educativos y, en algunos casos, Centro de Documentación y exposiciones temporales.

En Ex Teresa Arte Actual, el espacio permite la experimentación y mostrar los procesos de la creación de la obra, si la obra lo requiere; no está enfocado en dar prioridad a los procesos, su vocación consiste en ser un: “Espacio de diálogo y exhibición de prácticas artísticas ligadas a la experimentación sonora, a la instalación, al arte acción y al video.”⁹⁷, una de las disciplinas que más se desarrollan en este espacio es el performance. Surge en 1993, es decir, 7 años antes que el LAA. Es importante mencionar que Príamo Lozada, a quien hemos mencionado recurrentemente, formó parte de su equipo de trabajo por lo que existe una fuerte influencia que Ex Teresa tiene en el Laboratorio.

Como ya lo mencionamos, el LAA tiene como objetivo exhibir, documentar, producir e investigar las prácticas artísticas que usan o ponen en diálogo la relación arte-tecnología. Por lo tanto, el Laboratorio no limita su vocación a sólo algunas disciplinas artísticas. Otra característica común es que ambos espacios cuentan con un Centro de Documentación, la diferencia entre estos, es que, el Centro de Documentación de Ex Teresa está enfocado a documentar sobre Arte Acción, Experimentación Sonora e Instalación, principalmente, por lo que documenta las discusiones que surjan respecto a estas prácticas.

Por su parte, el CDPL surge a partir de la donación del archivo personal de Príamo Lozada, por eso el Centro de Documentación lleva su nombre. Su objetivo es: “... reunir

⁹⁷ <http://www.exteresa.bellasartes.gob.mx/index.php/vocacion-ex-teresa> Consultada 26 de octubre 2016

información, organizarla, jerarquizarla, analizarla, conservarla, preservarla, difundirla y suministrarla a sus usuarios...”⁹⁸ de una forma práctica y funcional, especialmente con fines de investigación.

La investigación es una característica en común con el Ex Teresa, sin embargo en el LAA se lleva a cabo para complementar al CDPL, para vincularse con otras instituciones y para construir evidencia sobre cada una de las exposiciones y artistas que se presentan en el LAA. En el Ex Teresa, así como en otros museos, la investigación se realiza para comprender la obra expuesta y como sustento teórico, por lo que en esta función son muy similares.

Una gran diferencia entre otros museos y el LAA reside en que el LAA no cuenta con una colección como tal, por lo que no nace por la necesidad básica de estos museos, como el Carrillo Gil, por ejemplo. Otra característica que es importante señalar, es el espacio, en el LAA forma parte de la obra, a diferencia del Ex Teresa en el cual no se contempla al recinto de esta manera. De manera general podemos decir, que los otros espacios expositivos funcionan como contenedor o plataforma de exhibición, sin embargo, en el LAA el espacio resulta fundamental, en cada exposición se transforma no sólo para ofrecer al espectador una experiencia distinta, sino como elemento medular de cada obra que se presenta.

1.4 EL MUSEO EN MÉXICO Y SUS TRANSFORMACIONES

En el caso mexicano, es de un simbolismo interesante que el primer museo, nace junto con el establecimiento de la República a instancia de Guadalupe Victoria el Museo Nacional de México (MNM). Es decir, dentro de los valores democráticos, el establecimiento de recintos institucionales contribuye al desarrollo de la vida ciudadana. La historia del museo en México es sólo un territorio más en el campo amplio de su historia general. Es por esto que la problemática por la que atraviesan los museos en la actualidad no es ajena a los problemas de todas las instituciones no sólo culturales de nuestro país.

⁹⁸ Información tomada de *Programa de estabilización y rescate de acervo contemporáneo en riesgo*, México, 2016, PDF. p. 3

Este museo surge a instancias de la Nacional y Pontificia Universidad de México, comenta Rodrigo Antonio Vega y Ortega Báez: “Este museo se conformó por las secciones de “Antigüedades”, “Historia”, “Productos de la Industria” e “Historia Natural”, tradicionales en la conformación de las instituciones museísticas del siglo XIX.”⁹⁹, sin embargo, el museo en México tendrá una fuerte relación con el intercambio de objetos naturalistas.

El objeto extraño, medio para la educación, tendrá sus particularidades en México. La ciencia, el arte y la historia, serán en gran medida, esos mundos “raros” que el museo tiene que presentar al gran público. Y ahí, el objeto dentro del museo se transmuta o en el decir de Arthur C. Danto, hay una suerte de transfiguración. El objeto museable contribuye con su transformación a la construcción de imaginarios simbólicos que de alguna manera reivindican y fortalecen el constructo social. El objeto dentro del museo potencializa las relaciones sociales y se recubre de un “aura” aún y cuando ya Benjamin ha planteado la pérdida del aura en el arte. Sin embargo, no sólo el arte se exhibe en el museo. El recinto por sí mismo transfigura el objeto y, el recinto se transfigura también. Es una construcción simbiótica que afecta al objeto y al espacio, para construir signos que fortalecen al grupo social. Es un *religere*¹⁰⁰. No por nada se habla del museo como del “templo del arte”. Hay mucho de sacralidad en la idea de museo.

La intención de este apartado no es centrarse en las discusiones respecto a las diferencias y similitudes entre el museo moderno y el museo contemporáneo, sino en el desarrollo de los museos en México, que han dado la pauta para el surgimiento de lugares innovadores ¿Cómo fue el proceso de consolidación de los museos en México? ¿Cómo se inscriben los museos de nuevos medios en la dinámica de un país que trata de consolidar su desarrollo?, ¿Cómo una sociedad diversificada busca la creación y sostenimiento de un laboratorio de arte?

El origen del museo en México se remonta hacia un tiempo anterior a la conquista. Aunque en la Nueva España hubo dos factores que tuvieron influencia en la creación del

⁹⁹ Rodrigo Antonio Vega y Ortega Báez, “La colección naturalista del Museo Nacional de México y los visitantes extranjeros, 1825-1832”, en Luisa Fernanda Rico Mansard (coord.) *Nuevas aportaciones a la museología mexicana*, Dirección General de Divulgación de la Ciencia UNAM, México, 2014, p.36

¹⁰⁰ En Latín *religere* se refiere a un lazo, pero un lazo con algo que está por encima de lo material, pero que se da a través de algo material, por ejemplo la conexión con Dios a través un objeto en forma de cruz.

primer museo: el saqueo y el intercambio de objetos que llevaron a formar una colección, particularmente naturalistas. Las colecciones naturalistas tuvieron un gran auge en México, ya que España tuvo el mayor intercambio de minerales, animales disecados, herbolaria y objetos preciosos con éste país.

Miguel Ángel Fernández sitúa la creación de los primeros museos en la época de Tenochtitlan, comenta que con Moctezuma II la ciudad mexicana contaba con zoológicos y jardines botánicos y dice que: "... Moctezuma II se encontró con especies vegetales que no pudo reproducir en la isla o en Chapultepec, porque quería tener un muestrario de todo lo habido, es decir, de todo lo que era suyo simplemente porque él era el Señor del universo."¹⁰¹ Aunque surge en México Tenochtitlan el mismo gusto por el coleccionismo de animales y plantas, se asume de manera distinta que en Europa, ya que el interés primordial no era el estudiar estas plantas y animales, es decir, el interés no era con fines científicos; sino que era meramente contemplativo, para su disfrute e incluso como tesoro.

También se acumulaban objetos sagrados como códices y figurillas artesanales como objetos de culto. Además se asumía que a través de estos objetos se podía conservar la historia de su pueblo, por lo tanto, desde el origen de la acumulación de objetos (lo que puede asumirse antes de la colección) la colectividad y la identidad del pueblo estaban presentes. A diferencia de las primeras colecciones europeas que eran pensadas de manera individual, alejadas del pueblo.

Las transformaciones que tienen los museos (no sólo en nuestro país) vienen conjuntamente con las transformaciones generales, es decir, la transformación de la política, la sociedad, e incluso la economía, ya que estos son factores que impulsan cambios de pensamiento. A inicios del siglo XX, México vive una revolución social que, al terminar, lo llevó a la búsqueda de la construcción de una nación. Las circunstancias del México de esos años (pobreza, marginación y sobre todo analfabetismo) no llevaron al planteamiento de la creación de un museo. Es el caso de la escuela mexicana de pintura y el muralismo mexicano, claro ejemplo de cómo la construcción de imaginarios simbólicos, busca mecanismos que sean adecuados para penetrar en el sistema social y político.

¹⁰¹ Miguel Ángel Fernández, *Historia de los museos de México*, Promotora de Comercialización Directa, S.A. de C.V., México, 1988, p. 40

Entre nuestros antepasados prehispánicos, existía una clara idea de la herencia. Ésta no era pensada como una herencia de valor monetario, por el contrario se pensaba en la herencia de las tradiciones y la cultura de los pueblos indígenas, por lo que el sentido de la conservación (incluso sólo verbal) siempre estuvo presente, comenta Miguel Ángel Fernández: “Lo[s] mexicas describían el oro como ‘el excremento del sol’, la estimación era de otra índole: la vinculación con lo divino prevalecía sobre los factores económicos u otros.”¹⁰², por lo que podemos suponer la acumulación de la riqueza no era para demostrar poder y un estatus social elevado, el sentido de la riqueza era asumido de otra forma, como herencia de los ancestros para todo el pueblo. El hecho de que ellos elegían a sus gobernantes por ser los más sabios del territorio (tlatoani) nos hace reflexionar sobre lo que representaba el dirigente. Por lo tanto los museos tal como surgieron en Europa, bajo la ostentuosidad y a partir del enriquecimiento de la monarquía o la iglesia, no se dieron en México hasta el siglo XX.

Aunque en el siglo XIX ya existían colecciones importantes en la Nueva España que eran codiciadas por la corona española, ya que se apoderaron de este territorio. Es Maximiliano de Habsburgo, un extranjero, quien se ocupó de reunir piezas del pasado mexica para formar un museo público y devolver al pueblo mestizo algo de su pasado que había sido saqueado para formar colecciones privadas en el extranjero.

La imagen del museo se asoció con un tipo de arte alejado del pueblo. Si la educación era lejana a las clases populares, el arte y los museos eran, por lo tanto instancias prohibitivas para el grueso de la población. Así, a instancias de José Vasconcelos (Secretario de Educación), Diego Rivera convierte los edificios públicos en un enorme museo que busca “educar” al pueblo respecto a la historia mexicana. De cierta manera, lo que se pretendía era que todo espacio público fuera una suerte de pieza de un gran museo nacional que serían los muros de los edificios.

Diego Rivera, y el grupo de muralistas mexicanos, crearon un rostro de México. La iconografía de lo mexicano se asumió a partir de lo que se plasmó en los murales. No hay necesidad de un recinto como tal, aún y cuando entonces las vanguardias artísticas ya habían desarticulado la idea de obra de arte y los espacios de exhibición fueron puestos en

¹⁰² *Ídem.*, p. 44

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

tela de juicio. En ese sentido México ha sido vanguardia al elegir un espacio “alternativo”, es decir no tradicional, para la construcción de los símbolos que dieron identidad social.

Quizá los momentos más importantes durante el siglo XX, en lo que a los museos respecta, fueron la creación del Museo Nacional, el Museo Nacional de Antropología e Historia que serían espacios tradicionales que buscaban exaltar, el arte y la cultura mexicana, ambos creados en el mismo año: 1964. El caso del MNAH, coincide con una política nacionalista, que para algunos estaría marcada por el signo del populismo. Un país que pasaba por un periodo de cierta prosperidad económica se veía en la necesidad de crear el museo donde esos objetos “extraños” hablaban de la grandeza y la gloria nacionales. Lo extraño es entonces maravilloso. Se fortaleció el imaginario simbólico nacional.

En contraposición surgieron grupos de artistas que se revelaron ante este arte con sentido nacional y buscan nuevos medios para experimentar, por lo que los espacios no les eran suficientes. Pensemos que en los años 60 se construye el Museo de Arte Moderno y Museo de Antropología e Historia, ambos en el mismo año (1964). La creación de estos museos con sentidos totalmente distintos, nos lleva a reflexionar en las identidades del mexicano moderno, por un lado la exaltación de sus raíces prehispánicas y por el otro tratando de generar una visión particular del mundo moderno.

Esto provocó que las corrientes artísticas se bifurcaran y convivieran a la par grupos de artistas independientes y artistas apegados a la tradición. Los grupos independientes tomaron un importante realce cuando Mathias Goeritz (arquitecto, pintor, poeta y escultor alemán) se instaló en México, poco a poco el uso de los nuevos medios en el arte fue tomando presencia.

El antecedente directo lo encontramos en 1970 con la creación del Laboratorio Experimental en México, tan solo unos años después del MNAH y el MAM, gracias a las investigaciones de Lorreine Pinto y al ingeniero Leonardo Viskin del Instituto Politécnico Nacional.¹⁰³, formaron un equipo para llevar a cabo un proyecto artístico con especialistas de diversas áreas del conocimiento como, el físico Roberto Domínguez de la Universidad Nacional Autónoma de México, el ingeniero José Manuel Ramos y a los músicos Francisco Savín y Julio Estrada. El resultado del proyecto se expuso en el Museo de Arte Moderno

¹⁰³ Jennifer Josten, “Mathias Goeritz y el Arte Internacional de nuevos medios en la década de los sesenta”, en *Ready (media): Hacia una arqueología de los medios y la invención en México*, pp. 119-131

(MAM) y el mayor reconocimiento que tuvo esta exposición fue por el logro acertado de incluir especialistas de las áreas de la ciencia en el proceso artístico. Aunque este espacio duró poco, consideramos que es un antecedente del Laboratorio Arte Alameda y que su creación se enlaza con la ruptura que se dio en la nación mexicana a partir de 1968.

El país atravesaba por una difícil circunstancia ante el acontecimiento de las olimpiadas. En general, la idea del gobierno de Gustavo Díaz Ordaz, era dar una imagen al exterior de un México, con estabilidad y paz social. Sin embargo las ideas progresistas que se gestaron en esos años, no sólo en México (Tokio, París, Praga) circulaban entre artistas e intelectuales. Ante el autoritarismo de una sociedad dominada por un partido único, las voces discrepantes empezaron a levantarse en varios ámbitos de la vida pública nacional. En el caso del arte es digno de mención el “Salón de los independientes”, Cuauhtémoc Medina nos dice:

En junio de 1968, el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) convocó a pintores, escultores y grabadores a participar en la “Exposición solar”, que sería el evento cultural más ambicioso de las XIX Olimpiadas. El tono de la convocatoria subrayaba la apertura del INBA para que se presentaran todas las tendencias del arte actual en México. El 9 de agosto de 1968, sin embargo, treinta y cinco artistas —entre los que figuraban Rufino Tamayo, Carlos Mérida, Jesús Reyes Ferreira, Gunther Gerzo, Leonora Carrington, José Luis Cuevas, Alberto Gironella, Rafael Coronel, Enrique Echeverría, Francisco Corzas y Rodolfo Nieto- Publicaron en los principales diarios del país una carta abierta donde sugerían reformas a la convocatoria, advirtiendo que, de no reestructurarse, se abstendrían de participar. En su opinión era anacrónica y presentaba algunos aspectos lesivos a la dignidad e intereses a los artistas y tendía a frustrar antes que mostrar su plenitud creadora.¹⁰⁴

¹⁰⁴ Cuauhtémoc Medina y Oliver Debroise, *op. cit.*, p. 42

Aunque el INBA modificó la convocatoria, estos artistas se negaron a participar y fundaron lo que llamaron: *Salón Independiente* con el objeto de proponer una exposición al margen de las instituciones. La efervescencia estudiantil estaba en el ambiente y muchos de los miembros del Salón participaron en la creación del Mural efímero en ciudad Universitaria, Dicho mural, consistía en intervenir las láminas que resguardaban una estatua del expresidente Miguel Alemán. La exposición independiente se inauguró el 15 de octubre de 1968 a sólo dos semanas de que se diera la matanza de la plaza Tlatelolco. Hecho lamentable de la historia política y cultural de México, que dejó una marca indeleble en la conciencia nacional y que fue uno de los primeros pasos hacia una democratización de las instituciones entre ellas las artísticas.

Se dio un desplazamiento de la pintura hacia otros soportes, los materiales y los lenguajes se abrieron hacia nuevos ámbitos lo que exigió la creación de nuevos públicos que en muchas ocasiones se reducía a los amigos de los artistas. Hay una conciencia más clara de lo que ocurre a nivel internacional y puede decirse que es justamente a finales de los noventa y principios de este siglo cuando se mira con seriedad este arte llamado Contemporáneo. Dice Daniel Montero:

El arte mexicano ha encontrado una nueva estructura y un lugar de intercambio. Las narrativas de lo nacional han sido reubicadas y trasladadas a un lugar y el curador, trata de reivindicar una problemática que habla de un lugar “hacia afuera” sin necesidad de que el lugar desaparezca: es la estrategia de la reivindicación de la periferia artística ya no como el lugar de representación de lo “otro” exótico, sino como la supuesta visibilidad de lo otro como lo mismo, es decir, lo mexicano global.¹⁰⁵

Al parecer, los museos establecidos por el Estado se quedaron atrás en la implementación de nuevos medios y en su capacidad de adaptación para abrir espacio a las nuevas propuestas artísticas, por lo que esto favoreció el surgimiento cada vez más espacios de

¹⁰⁵ Daniel Montero, *op. cit.*, p. 52

exhibición fuera de las instituciones y con características de las que los espacios institucionales ofrecían. Para Daniel Montero la exposición *Engendros de ocio y la hipocresía* montada en 1999 es significativa, comenta refiriéndose a esta exposición: “Es significativo que desde este momento el *Obelisco*... hace un salto desde la marginalidad de los “espacios alternativos” a la institucionalidad museística. Es difícil generalizar, pero se podría decir que para esa época ya comienza a haber un giro en lo que se expone y en cómo se expone.”¹⁰⁶ Y justamente coincide en la época de creación del Ex-Teresa Arte Actual (1994) que tiene por objetivo: “...posibilitar el ejercicio del arte actual a través de soportes y lenguajes múltiples. Plataforma de entrecruzamientos con la comunidad artística nacional e internacional que posibilita el quehacer, estudio y memoria de prácticas de tiempo.”¹⁰⁷, el cual comparte características muy estrechas con el LAA, ya que Príamo Lozada, curador en jefe del LAA y precursor del proyecto, estuvo colaborando en el equipo de trabajo que se conformó en los primeros años del Ex-Teresa.

¹⁰⁶ *Ídem.*, p.46

¹⁰⁷ <http://www.exteresa.bellasartes.gob.mx/index.php/vocacion-ex-teresa>, consultado 20 julio 2016.

CAPÍTULO 2. EL LABORATORIO ARTE ALAMEDA

2.1 ORIGEN DEL LABORATORIO ARTE ALAMEDA

En la Ciudad de México existen numerosos espacios museísticos. La creación de uno nuevo representa, además de la inversión monetaria, estudios profundos sobre la pertinencia y la correspondencia ante la sociedad, específicamente con la población en donde se proyecta su instalación. Además de la búsqueda de los terrenos adecuados para la edificación, se requiere identificar las necesidades sociales que serán cubiertas por el nuevo recinto.

La museología considera que para la creación de nuevos espacios museísticos deben tomarse en cuenta algunos aspectos como: nuevos movimientos artísticos, el contexto urbano del complejo, la relación del objeto y la arquitectura, entre otros¹⁰⁸. Es evidente que estos aspectos van dirigidos a la creación de nuevos espacios, por lo que la adaptación de un edificio ya existente a un concepto distinto representa problemas de diversa índole, desde cuestiones básicas de organización del espacio como entradas y salidas, así como climatización, iluminación, etc. además de aspectos conceptuales como la cuestión de la distancia histórica y la interacción del espacio con el público.

Isabella Pezzini comenta al respecto: “Un nuevo museo es necesariamente algo distinto al museo de la tradición, recoge diversas expectativas de la cultura contemporánea, la búsqueda de nuevas centralidades con qué lograr un renacimiento urbanístico tanto de los centros como de las periferias...”¹⁰⁹, un nuevo museo no necesariamente significa construir un nuevo edificio, se puede generar un nuevo museo en un recinto ya existente, resignificarlo y modificar las relaciones con el medio y su público. Tal es el caso del Laboratorio Arte Alameda que, si bien no es un museo como tal, es un nuevo modelo de espacio expositivo, un concepto de laboratorio en relación con una construcción ya existente y que representa un fuerte símbolo cultural.

El LAA abre sus puertas al público en el año 2000, mismo año en que las obras que contenía la Pinacoteca fueron reinstaladas en el MUNAL, al respecto comenta Paloma Porraz Fraser, primera directora del LAA:

¹⁰⁸ Francisca Hernández Hernández, *Manual de...*, pp. 175-177

¹⁰⁹ Umberto Eco e Isabella Pezzini, *op. cit.*, p.44

“El entonces director del Instituto Nacional de Bellas Artes, el doctor Gerardo Estrada, me encomendó la tarea de reanimar dicho espacio, con el propósito de darle una nueva vocación acorde a la oferta cultural de la Ciudad de México... ese mismo año [2000]... se abrió nuevamente el recinto, ahora abocado a promover y difundir las expresiones artísticas contemporáneas de nuevos medios.”¹¹⁰

En este comentario se toca un punto fundamental, no nació para mostrar una colección, nació de un estudio profundo de públicos, teniendo presente las necesidades artísticas de ese momento. Lo que hace que el espacio surja con esa particularidad, además de ser instalado en un edificio del siglo XVI que estaba habilitado como Pinacoteca.

Tania Aedo, directora actual del LAA, comenta: “Ella [Paloma Porraz] propuso un espacio donde la presentación de obras digitales fuera viable, y la creación de una colección de arte digital y de sonido, un laboratorio interdisciplinario.”¹¹¹, por esta razón se le nombró laboratorio de arte y no museo, y por lo tanto sus funciones giran en torno a las necesidades de la relación entre arte y nuevos medios. Si bien, el LAA, es un espacio que nació sin colección, desde sus inicios había una idea clara que era necesario formar una, exclusivamente de arte digital, esta idea fue realizada con la creación del Centro de Documentación Príamo Lozada en el año 2000 en el cual profundizaremos más adelante.

Como hemos mencionado el Museo Nacional guarda una relación estrecha con el Laboratorio Arte Alameda, ya que al decidir asignar a un nuevo concepto de espacio museístico, en dicho recinto, la colección de pinturas virreinales que se encontraban en el lugar fueron trasladadas al Museo Nacional (Munal), donde se encuentran actualmente. La exposición con la que el LAA se inauguró llevó el nombre de *Actos de fe, imágenes transfiguradas*, la cual estuvo conformada por una selección de obras de la colección de la Pinacoteca Virreinal y obras de arte contemporáneo con temas religiosos, esto con la

¹¹⁰ Beatriz Eugenia Mackenzie (coord.) *Seminario de administración de museos. Los museos de cara al siglo XXI, Memorias, ciudad de México 6 a 10 de octubre de 2003*, British Council, CONACULTA, INAH, INBA, Universidad Iberoamericana, México, 2005, p.88

¹¹¹ Tania Aedo Arankowsky, “Dialogan el arte y la tecnología, Laboratorio Arte Alameda”, en Mayer Foulkes, Benjamín (coord), *Itinerarios de la Cultura Contemporánea en México*, CONACULTA, Editorial 17, México, 2015, p. 177

finalidad de: "...lograr establecer un puente que enlazara el viejo perfil del museo con la nueva propuesta."¹¹², si bien hubo muchas críticas y comentarios en contra de la nueva vocación del espacio, la primera directora del LAA asegura que: "El resultado [de la primera exposición] fue de un éxito arrollador. La exposición ocupó la reseña central del *Art in America*. Era una señal de que el Laboratorio nacía con un prometedor futuro."¹¹³, lo cual podemos confirmar a más de 16 años de su inauguración, ya que a lo largo de estos años han tenido exposiciones de artistas con gran trayectoria como: Gilberto Esparza, Tania Candiani, Eder Santos, Nam June Paik, entre otros.

Paloma Porraz comenta que desde el principio se planteó la dirección que tomaría el LAA:

Detectamos que hacía falta crear vínculos entre algunas comunidades que, hasta ese momento, se encontraban desconectadas entre sí, como por ejemplo los artistas visuales y los artistas que trabajaban exclusivamente en soportes electrónicos. En ese sentido el LAA se ofrecía como plataforma de experimentación, producción y difusión de estos nuevos medios, en la permanente búsqueda por detonar procesos transdisciplinarios de práctica artística.¹¹⁴

Este enfoque se convirtió en el objetivo del LAA, el cual sigue vigente y se cumple en sus actividades. Las tres líneas que marca Porraz: experimentación, producción y difusión, se han convertido en tres características del LAA que dotan de particularidades sus funciones.

Retomando el cambio de Pinacoteca a Laboratorio, surgen preguntas como ¿por qué un laboratorio de arte en un edificio antiguo? ¿por qué no construir un edificio específico para el LAA? ¿Por qué cerrar las puertas de la Pinacoteca, mover la colección y abrir un laboratorio de arte? ¿por qué no habilitar otro espacio?

En el año 2000 se decidió cerrar la Pinacoteca y abrir el Laboratorio Arte Alameda en el recinto que fue creado para albergar a la orden de San Diego en el siglo XVI. Las opiniones fueron dispares. En las notas periodísticas podemos constatar que las opiniones

¹¹² Beatriz Eugenia Mackenzie (coord.), *op. cit.*, p. 88.

¹¹³ *Ibidem.*

¹¹⁴ *Ibidem.*, p.89

estaban divididas, había quién estaba de acuerdo y había opiniones en contra. El anuncio del proyecto Munal 2000 fue ofrecido en una conferencia de prensa en donde mencionaban diversas actividades y cambios a realizar, comenta en su tesina Gabriela Casas Cabrera: “Entre los planes de expansión de este museo, se consideraba el traslado del acervo de la Pinacoteca Virreinal –compuesto por 350 pinturas –a sus instalaciones. Cabe destacar que esta intensión no fue referida en el boletín que anunciaba la creación del proyecto MUNAL 2000.”¹¹⁵, tampoco se anunciaba la creación de un nuevo concepto de espacio expositivo que se instalaría en este recinto.

Gabriela Casas rescata parte de las declaraciones a diarios impresos en 1999, un año antes de inaugurar el LAA y del traslado de las piezas al MUNAL, donde Raquel Tibol, Felipe Ehrenberg, entre otras figuras reconocidas en el círculo del arte, así como algunos grupos y voluntarios se movilizaron para manifestarse en contra de dicha decisión¹¹⁶, que aún no se concretaba ni se había hecho pública.

También hubo opiniones a favor de trasladar el acervo de la Pinacoteca al MUNAL, entre ellos: Carlos Monsiváis, Oliver Lebroise, Gustavo Curiel, Karen Cordero, entre otros, con el principal argumento de que el recinto, por la humedad y el salitre, no estaba en condiciones de albergar una colección de obra plástica, particularmente las pinturas, por la madera y la tela que son vulnerables a la humedad.

Hoy sabemos que, finalmente, se trasladaron las obras de la Pinacoteca al MUNAL (donde aún se encuentran) y en noviembre del 2000 abrió este recinto nuevamente sus puertas, pero ahora con otro concepto: laboratorio de arte.

En una entrevista realizada por Gabriela Casas Cabrera a quien fungía como Directora de la Pinacoteca Virreinal, Virginia Armella de Aspe, respecto a la decisión que se tomó sobre el traslado de la obra, comenta: “Nosotros dependemos de CONACULTA, el INBA y la SEP, pero esta orden no sé por quién fue tomada; lo único que sé es que es una decisión inapelable, pero sin argumentos.”¹¹⁷ Al parecer la comunicación interna de la

¹¹⁵ Gabriela Casas Cabrera, *Al recate de la memoria histórica a través del reportaje: El caso de la Pinacoteca Virreinal*, tesina para obtener el grado de licenciada en Ciencias de la Comunicación, Facultad de Ciencias Políticas, Universidad Nacional Autónoma de México, PDF, p.27

¹¹⁶ Para más información consultar la tesina de Gabriela Casas Cabrera que forma parte del CDPL

¹¹⁷ *Ídem.*, p. 43. Actualmente sufrió una transformación el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, en el año 2015 se fundó la Secretaría de Cultura, por lo que el Consejo se disolvió.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Institución no fue la más adecuada, y esto generó polémica, por el hermetismo que se mantuvo hasta que se realizó el movimiento.

Mientras se generaban estas discordancias, un nuevo proyecto se preparaba. El LAA fue abierto al público en el año 2000, bajo la dirección de Paloma Porraz Fraser y con Príamo Lozada como Curador en jefe. El periodo de gestión de Paloma duró 4 años, del 2000 al 2004. La primera exposición que se realizó en el LAA llevó por nombre *Actos de fe*, la curaduría fue realizada por varias personas, entre ellas Príamo Lozada. Su actual directora, Tania Aedo (gestión 2007- a la fecha), recuerda que su primer acercamiento con este espacio fue en esta primera exposición. Ahí conoció a Príamo Lozada y, en palabras de Tania, "... fue amor a primera vista..."¹¹⁸ La apertura del espacio como laboratorio que generó tantas críticas obtuvo buenos comentarios entre el público.

Pero también siguieron los comentarios en contra, Guillermo Tovar y de Teresa, en entrevista realizada por Gabriela Casas en marzo del 2009, como experto en arte novohispano, le comentó: "El Laboratorio Arte Alameda es muy buen proyecto y muy conveniente para la ciudad, pero no en ese edificio [...] buscar otro edificio más adecuado para el Laboratorio Arte Alameda, porque el edificio mismo está sufriendo daños, a partir de ese uso inadecuado."¹¹⁹, sin embargo, el edificio está protegido por el INAH, por ser patrimonio cultural, y según la vocación de esta institución le corresponde la conservación y protección del edificio. Es justamente por las características de este recinto que el LAA se ha dotado de una singularidad dentro de los espacios dedicados al arte, pertenecientes al INBA.

La propia Gabriela Casas deja de manifiesto en su trabajo de tesina su posición en contra del cambio y comenta, sobre la primera exposición del LAA que:

"El nuevo concepto que se le dio al exconvento de San Diego, rompió con la armonía artístico-arquitectónica. El guion de la exposición *Actos de fe, imágenes transfiguradas*, proponía un discurso que motivaba al visitante a buscar paralelismos, por ejemplo, en una de salas de esta muestra, justo a un costado de una *Piedad*, cuadro del siglo XVIII de autor anónimo, se

¹¹⁸ Entrevista realizada en el Laboratorio Arte Alameda el 11 de octubre de 2016. Ver anexos.

¹¹⁹ Gabriela Casas Cabrera, *op. cit.* p. 52

encontraba un chicharrón de fibra de vidrio en su respectiva vitrina, titulado *Doy fe*, realizado por Gabriel Kuri.”¹²⁰

La forma en que se refiere a la obra de Kuri manifiesta su inconformidad por los cambios realizados de Pinacoteca a Laboratorio, y sobre todo lo planteado en la primera exposición, sin embargo, personas involucradas en el área del arte contemporáneo como Eloy Tarciso (especialista en arte conceptual y partícipe en el proyecto de Ex Teresa) comentó sobre el aspecto museístico, en entrevista para el periódico *Humanidades* en el 2001: “... utilizar una iglesia y parte de un convento para abrir espacios a la nuevas corrientes me parece positivo en la medida que el arte contemporáneo gana uno más...”¹²¹, Los motivos por los cuales se decidió trasladar las obras de la Pinacoteca fueron explicados como una consecuencia de la humedad y evitar daños irreversibles en estas. Utilizar este espacio para el arte contemporáneo no fue casual, ya que, se realizó un estudio para identificar las necesidades que había en torno esto. Como bien señala Néstor García Canclini:

“La creación de nuevos museos en México y en otros países latinoamericanos ha sido con frecuencia *respuesta a los reclamos de los artistas*: a veces se trata de la aspiración de un pintor a tener un museo-monumento (el de Rufino Tamayo); en otros casos, surge de las protestas de una tendencia que no se siente debidamente representada en esos espacios de reconocimiento y consagración que son los museos...”¹²²

Como bien lo comenta Edgar Alejandro Hernández (periodista y crítico de arte) en una entrevista realizada expresamente para este trabajo 2016: “... a finales de los 90, principios del 2000 todavía había como mucha resistencia a muchos lenguajes, entonces el Laboratorio Arte Alameda sí fue un espacio que abrió [...] camino, así como el Ex Teresa [...] el Laboratorio Arte Alameda fue un espacio importante en ese tiempo.”¹²³ Si bien ya

¹²⁰ *Íbidem*.

¹²¹ Nota periódico humanidades, 2001, archivo CDPL

¹²² Néstor García Canclini, *op. cit.*, p.57

¹²³ Entrevista realizada por Sara Elena Calvillo López a Edgar Hernández el 9 de septiembre de 2016. Ver Anexo

existía Ex Teresa desde 1993, como ya lo mencionamos en otro apartado, la figura de Príamo Lozada en este espacio fue clave para darle una proyección importante. Además conceptualizarlo como un laboratorio lo dota de particularidades que ya hemos mencionado a lo largo del texto.

El LAA es un espacio en el que la experimentación es primordial. Busca que los artistas produzcan, no sólo expongan. El proceso de cada obra es importante porque no se trata sólo de exhibir resultados, se trata de documentar los procesos, todo pensado para este espacio en particular, por esta razón ha sido un espacio importante para el arte contemporáneo en México: “... uno de los primeros espacios en la ciudad de México dedicados al arte contemporáneo *in situ*, con el foco puesto en el arte de nuevos medios. Prácticamente todas las exhibiciones en este museo están integradas por obras hechas ex profeso para el espacio, [...] nada de lo que se ve aquí podrá verse en otro lugar. Nunca.”¹²⁴, aunque sí se han expuesto en otros espacios las obras que se exhiben en el LAA, como *Gravedad cero*, *Órgano* de Tania Candiani, entre otras, la integración de la obra y el espacio, así como las estrategias de museografía que deben emplearse, generan una atmósfera distinta que en otros espacios. Además de la documentación que se realiza del proceso, y que forma parte del CDPL, una sola exposición permite, no sólo apreciar la obra, también conocer la investigación y experimentación previa, así como generar más investigaciones al respecto.

El hecho de ser laboratorio de arte, no es algo que sólo sea provechoso para los artistas, también en este sistema se contempla al espectador como una parte importante. El espectador es quien moviliza este sistema, ya que ser partícipe de los procesos, ser observador e involucrarse de manera más profunda aporta al desarrollo del arte mismo, y es justo en el espectador que se miden los alcances de los espacios expositivos, es en el público en el que se reflejan los resultados.

El laboratorio es un concepto vinculado a la ciencia, donde se experimenta y se descubre. Podemos pensar que surge el primer laboratorio cuando se da la transición de la alquimia a la química. Pensamos al laboratorio como un lugar de experimentación de la modernidad y como consecuencia del nacimiento de la ciencia. La experimentación va

¹²⁴ Rodrigo Díaz (Ed), *Arte contemporáneo en México. Guía de galerías, museos y espacios alternativos*, Travesías media, México, 2015, p. 105

ligada a la observación y las probabilidades, un ¿a ver qué pasa?, pero en condiciones controladas. Los descubrimientos que han marcado a la humanidad se han descubierto en laboratorios, las leyes de la física, la bomba atómica, la genética, entre otros, por esto, el concepto de laboratorio está vinculado con las llamadas ciencias duras.

2.2 ARTE Y CIENCIA

Si nos remitimos a la historia encontraremos que el arte y la ciencia han tenido influencia uno en el otro. Basta recordar que los primeros roces directos con el arte fueron en los primeros renacentistas; las matemáticas permitieron la aplicación del número áureo, la sucesión de Fibonacci, la conservación de los pigmentos, entre otras cosas. La ciencia aplicada al arte permitió que los artistas crearan obras maestras que aún se conservan y han aportado no sólo a la transformación del arte, sino a la historia misma.

Esto es importante para el tema que nos compete, pues es en este punto donde se considera que ha nacido el arte como tal, ya como una cuestión autónoma, en donde se impone la experimentación y la creatividad. Aspectos que en la actualidad podemos encontrar aún latentes en las obras de arte actual. Sobre todo el avance tecnológico sigue siendo primordial para la búsqueda de nuevos soportes para las piezas artísticas. Los estudios científicos sobre la luz, el sonido, el color, los tratados de óptica, entre otros, se han visto reflejados en el ámbito artístico, por lo que podemos asegurar que nunca han formado parte de campos de conocimiento totalmente opuestos y que se han dado puntos de encuentro importantes.

Los estudios de la anatomía fueron relevantes, para mejorar la técnica y generar un realismo trascendental en el cuerpo humano. Hoy en día el arte relacionado con la mecánica no sería posible sin estos descubrimientos. Pero las aportaciones han sido recíprocas, por ejemplo, los dibujos e investigaciones de Leonardo da Vinci, así como sus inventos, demuestran que el arte también ha generado aportaciones a la ciencia, da Vinci fue uno de los artistas más interesados en investigar y aplicar sus descubrimientos científicos a su obra, menciona Ernest H. Gombrich: “[...] las modificaciones producidas por la atmósfera sobre el color de los objetos distantes, las leyes que gobiernan el crecimiento de los árboles

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

y de las plantas, la armonía de los sonidos, todo eso era objeto de sus incesantes investigaciones, las cuales habrían de construir los cimientos de su arte.”¹²⁵, por lo que Leonardo da Vinci es uno de los ejemplos más claros en los que la ciencia repercute en el trabajo artístico.

No hay que olvidar que fue la ciencia la que generó la gran ruptura en el pensamiento del hombre hacia una visión egocéntrica, ya no teocéntrica, el hombre moderno se convirtió en la medida de todas las cosas por asumirse como creador. Por lo que el pensamiento científico es una característica de modernidad, al grado de volver un canon la figura del hombre dedicado a la ciencia, el investigador, el crítico, el hombre dedicado a buscar y generar conocimiento, el hombre que emplea la técnica para mejorar su modo de vida.

Muestra de la apropiación de la ciencia en el arte es la aparición de la fotografía, este descubrimiento científico-tecnológico y su relación con el arte, generó gran controversia, sobre todo en las artes plásticas, en particular para la pintura, esto provocó una ruptura en las artes. La pintura se transformó y se alejó del realismo. Los artistas de la Vanguardia utilizaron medios derivados de la ciencia, no sólo en la técnica también como tema, ejemplo de esto son los futuristas italianos, como Luigi Russolo quien inventa el *intonarumori*, una máquina de ruidos que tuvo gran relevancia en la búsqueda de propuestas distintas en la música.

De forma más reciente podemos encontrar el paradigma entre ciencia y arte en obras que han sido llamadas como *Bioarte*, *Land Art* y arte de nuevos medios; por mencionar un ejemplo de esto, tenemos a Eduardo Kac y su obra del conejo fluorescente o sus Petunias modificadas con material genético de sí mismo; son ejemplos de cómo este arte ocurre en un lugar distinto a lo que conocemos como el “estudio del artista”, estas obras tuvieron lugar en un laboratorio científico y, sin embargo, son arte.

Por medio de la ciencia podemos llegar a una explicación racional del mundo que genera saberes con cierto grado de sistematicidad, y el arte, como una manifestación con intenciones de generar valores simbólicos comunicativos y estéticos, también genera conocimiento y explicaciones del mundo. Dentro del paradigma de este tipo de obras

¹²⁵ Ernest H. Gombrich, *La historia del arte*, p. 294.

tesis tesis tesis tesis tesis

también tenemos las operaciones faciales de Orlan, las cuales documenta y exhibe como una obra en la que el propio cuerpo es el material de trabajo, lo cual no sería posible si el arte y la ciencia no tuvieran puntos de encuentro. Tanto el arte como la ciencia son un producto de la cultura, por lo que ambos aportan explicaciones del mundo, ambos involucran la experimentación, hacen aportación al conocimiento y logran resultados.

El concepto de laboratorio se puede extender al ámbito de las ciencias sociales y humanidades y ser considerado un laboratorio social. Éste, como un lugar donde el objeto de estudio son las estructuras sociales o grupos determinados y comunidades. También es posible pensar el laboratorio en condiciones de producción, en este caso de producción artística.

Un laboratorio de arte funciona de manera similar al científico (considerando que el arte y la ciencia fueran totalmente distintos, aunque pensamos que no es así). La experimentación y los resultados serán en el ámbito artístico y de su investigación principalmente, pero también hay resultados, como los que ya mencionamos, que permean en otros ámbitos. No sólo la obra puede asumirse como un proceso de experimentación, el propio espacio museístico, en algunos casos, es experimental, por eso la particularidad del LAA y otros espacios, en su mayoría no institucionales, que actualmente están surgiendo, comenta Canclini:

“... los museos tienen mucho por hacer si son capaces de concebirse a sí mismos como algo más que un edificio venerable y se abren como centros culturales a actividades más dinámicas que la sola exposición de cuadros, si se vinculan con la comunidad e incorporan sus experiencias actuales, si saben repensarse desde la perspectiva y las necesidades de los receptores. Los museos pueden desempeñar papeles nuevos, estar verdaderamente en el centro de las políticas de democratización de la cultura, si toman seriamente en cuenta el nivel formativo y los intereses de la población.”¹²⁶

¹²⁶ Néstor García Canclini, *op. cit.*, p. 63

El LAA es un espacio que desde su creación consideró como un punto importante los intereses del público, sin dejar de lado las necesidades artísticas. Esta combinación llevó a crear un espacio expositivo que no sólo fungiera como museo, que no se limitara a la exposición de un objeto resultante de la creación artística. Por su condición de laboratorio la experimentación toma un papel preponderante, lo que permite involucrar en los procesos a diversas áreas de conocimiento y abrir sus puertas al público en cada uno de los momentos de la creación artística.

2.3 ESPACIO Y EXPERIMENTACIÓN

El LAA es un espacio donde se experimenta con el arte y la ciencia, pero también con el público, ya que son quienes perciben el arte. El hecho de que exista un espacio como el LAA, que se regenera con cada exposición y que su búsqueda por la innovación de los medios es constante, logra atraer la atención de los artistas, del público y los investigadores, como resultado de las permisiones que un espacio como el LAA genera.

El hecho de que se creara como laboratorio y no como museo es un aliciente para el desarrollo de proyectos. Comenta Eloy Tarciso:

“El plantearlo como un laboratorio es también muy interesante, porque la reflexión de los artistas vivos es mucho más importante cuando está en proceso [...] un laboratorio implica que los artistas van a estar metidos en él como si fuera un lugar en donde hubiera matraces, probetas, mecheros y una serie de productos que al mezclarse se van a obtener diferentes tipos de resultados.”¹²⁷

Tarciso, quien fungió como director del Ex Teresa y fue fundador, asume el LAA como un laboratorio científico en donde las posibilidades son amplias, por lo tanto, el proceso es importante, porque el resultado no puede ser planeado en la experimentación, así que sea cual sea el resultado éste, dependerá de la combinación de diversos elementos y que, probablemente, siempre se obtendrán resultados distintos.

¹²⁷ Entrevista a revista Humanidades, 2001, CDPL.

Plantear un espacio institucional como laboratorio fue, según comenta Paloma Porraz: "... proponer un espacio para la investigación, para la experimentación y la práctica, un espacio que tenga la vitalidad de todos estos conceptos que acabo de mencionar [...] para nosotros es muy importante ligar el espacio al lugar donde se encuentra y, sobre todo, al público que lo visita [...] es importante ampliar los públicos del arte contemporáneo..."¹²⁸, aunque en nuestro trabajo no nos centramos en los públicos, sabemos que en los indicadores para la permanencia de los espacios es relevante, y en este caso, el estudio que se realizó para considerar la pertinencia de un espacio para el arte contemporáneo, en particular los nuevos medios, las opiniones del público fueron un factor determinante. En las inauguraciones ha habido una afluencia importante de público y sigue incrementando, por ejemplo en 2007 Transitio_mx, el festival más importante en México de arte electrónico y con sede en el LAA, asistieron 800 personas, para la edición del 2009 de este mismo festival se tuvo una concurrencia de 1100, sólo en la inauguración.¹²⁹

Príamo Lozada, curador fundador del LAA menciona que:

"Mi trabajo como curador acá es plantear exposiciones de artistas reconocidos en el medio, en los soportes electrónicos, pero que no han sido presentados anteriormente en México, eso por un lado, trabajar con figuras claves en la historia del arte de los últimos treinta, cuarenta años. Por otro lado, vimos la necesidad también de encargar obra nueva, de artistas mexicanos y extranjeros, ese trabajo también es muy estimulante porque el laboratorio funge como generador de nuevas propuestas, produciendo y ofreciendo a los artistas recursos para producir trabajo nuevo."¹³⁰

El LAA, a lo largo de su existencia, ha tenido sólo dos curadores en jefe. Príamo Lozada fue el primero y Karla Jasso el segundo, después la figura desapareció y las siguientes exposiciones han tenido curadores invitados, comenta Tania Aedo: "El trabajo de Príamo

¹²⁸ Vídeo de entrevistas de varias personas involucradas con el LAA, del archivo del CDPL min. 01:16-2:00., consultado 6 de agosto 2016

¹²⁹ Información consultada en *CarpetaLAA*, documento que forma parte del archivo del CDPL, PDF, p. 3

¹³⁰ Vídeo de entrevistas. CDPL. Min 2:30-3:28 consultado el 6 de agosto 2016

como fundador y el de Karla como continuadora de la construcción de una vocación, ha sido clave para lo que es el Laboratorio Arte Alameda hoy. A partir de 2013 trabajamos con curadores invitados, buscamos una diversidad en los discursos...”¹³¹, Priamo, además de contribuir con su gestión para la presentación de exposiciones dejó un legado importante de documentación sobre arte de nuevos medios; Karla Jasso, con su visión de historiadora, ayudó a consolidar una función importante del Laboratorio: la investigación.

Una de las particularidades del LAA es que funge como proveedor de recursos, a diferencia de otras instituciones que pertenecen al INBA, los recursos que se obtienen no son sólo para el montaje expositivo, sino que, también para la producción. Al principio representó uno de sus mayores retos: “Debido a su joven trayectoria, era fundamental su aprobación en el ámbito cultural, a la par del desarrollo de proyectos artísticos que requerían de una infraestructura tecnológica, de la cual el nuevo espacio carecía... muchos proyectos contaron con la confianza y colaboración de empresas sensibles como La Colección Júmex, entre otras...”¹³², y esto sigue siendo posible en la actualidad, dice Tania Aedo: “La búsqueda de recursos es una parte fundamental de lo que hacemos. Dependiendo de la viabilidad de los proyectos, recurrimos a fundaciones como Telefónica, Bancomer, o a los consejos de artes de los distintos países.”¹³³ Por lo que la naturaleza de los recursos que el LAA gestiona para llevar a cabo las exposiciones es diversas fuentes de financiamiento, lo que permite, que también en este rubro, el trabajo sea colaborativo.

El LAA ha tenido la fortuna de tener en su dirección personas que están involucradas con el área, ya que: “Encontrar un museo bien dirigido es un puro accidente. La mayoría de los gerentes y directores no están familiarizados con los principios modernos de la dirección o jamás han pensado en aplicarlos al museo.”¹³⁴, cita Kevin Moore a Kittleman, quien ya desde los años 70 reflexionaba sobre la importancia de un director del museo con los conocimientos suficientes para dirigir, no sólo administrar, los espacios de esta índole.

La administración de los espacios expositivos, sobre todo los que son de rubro público, dependen en su totalidad de recursos designados por cada administración a partir

¹³¹ Tania Aedo Arankowsky, *op. cit.*, p.178

¹³² Beatriz Eugenia Mackenzie (coord.), *op. cit.*, pp. 88-89

¹³³ Tania Aedo Arankowsky, *op. cit.*, p. 180

¹³⁴ Kevin Moore, *op. cit.*, p.12

de los fondos públicos. Por lo que muchos espacios se ven afectados, año con año, por los recortes presupuestales. Por lo que es necesario considerar, respecto a espacios expositivos, no sólo las necesidades sociales a las que responderán, sino que, también la captación de recursos, ya que esto es lo que hace posible su desarrollo y consolidación, es inevitable que los espacios no sean afectados por la economía.

Algunos museos para poder hacer frente a los gastos que necesitan para seguir a flote, organizan subastas y venden piezas de la colección que los conforma. En el caso del LAA esto no es posible, pero sí la procuración de fondos de iniciativa privada. Por lo que a través de esta forma de gestión ha podido consolidarse y lograr captar el interés de diversas empresas para la realización de obras, exposiciones y diversas actividades, ya que como menciona Andy Leon Harney: "... los museos afrontan las dificultades de la supervivencia económica, tendrán que encontrar medios para cumplir con su misión principal y generar ingresos... como medio de sufragar gastos y mantener la solvencia financiera de la institución en tiempos de drásticas reducciones económicas"¹³⁵, por lo que, como espacio expositivo, tener la posibilidad de obtener recursos de otros fondos, no sólo de los públicos, ayuda a solventar los gastos y continuar cumpliendo con sus funciones.

El espacio desde su característica de laboratorio, pretende que la obra que se exhibe, sea creada expresamente para este espacio, es decir, considerar al espacio como parte de la obra, posibilita solicitar recursos para la creación, algo que en otros espacios calificados como museos no es posible, ya que son espacios que funcionan como medios expositivos y no tienen la posibilidad de solicitar recursos para creación, para lograr estos fines, se han creado mecanismos e instituciones específicas, como el Sistema Nacional de Creadores, entre otros premios y fondos que están destinados a apoyar la creación.

Edgar Hernández opina respecto al LAA en su condición de laboratorio: "Aunque es un edificio patrimonial y hay tantas decisiones, sí ha logrado poner en crisis todos aquellos preceptos que tenemos del deber ser de un museo, [...] la idea de laboratorio o el título de Laboratorio de Arte Alameda creo que sí es muy afortunado y que sí lo han

¹³⁵ Andy Leon Harney, "¿Cambistas en el templo? Museo y Misión Financiera" en Moore, Kevin, *La gestión del museo*, Editorial Trea, España, 1998, p. 213

llevado a cabo.”¹³⁶ El LAA logra poner en crisis los cimientos con los que el museo moderno nació. El hecho de no haber sido creado a partir de una colección es uno de los factores que determina que el LAA surgiera como un nuevo modelo de espacio expositivo, para la creación, documentación, investigación y difusión del arte.

El LAA, en el sentido de laboratorio, ha permitido manejar sus actividades de una manera distinta a otros espacios, menciona Tania Aedo: “El montaje es el momento en que el espacio se convierte en un laboratorio, por eso ahora la mayoría de nuestros montajes están abiertos al público y generamos actividades que les permitan participar de distintas maneras durante esta etapa tan importante del proceso...”¹³⁷, por lo que mientras la mayoría de los museos, por no decir que todos, cierran sus puertas al público cuando se encuentran realizado un montaje, el LAA es flexible y permite que el público interactúe y participe del proceso.

Además, comenta al preguntarle sobre el porqué llamarle laboratorio y no museo de arte: “... una de las razones era crear un espacio para experimentación y en donde los procesos fueran importantes y la experimentación tuviera un lugar y no fuera la obra el fin, pero otra razón muy importante era que no iba a ser creado con una colección y nuestro acervo es documental...”¹³⁸ El acervo del LAA está formado por la documentación de las exposiciones que se han llevado en este recinto, es el único en México que está especializado en arte y nuevos medios. Hoy en día cuenta, además, con el archivo personal de Príamo Lozada y se pretende que vaya en crecimiento conforme se realicen investigaciones, documentación de exposiciones, seguimiento a los artistas que han expuesto en este espacio por medio de la actualización de datos referentes a ellos como: obras recientes, exposiciones, premios, entre otros; así como la reflexión constante de conceptos y nuevos medios.

Por otro lado, es importante la conservación de los soportes con los que cuenta el CDPL. Hay acciones que se llevan a cabo para la conservación de la información, de las que identificamos dos principales: la primera de prevención y la segunda de rescate. Como

¹³⁶ Entrevista realizada por Sara Elena Calvillo López a Edgar Hernández 2016, para fines de este trabajo. Soporte: audio. Ver Anexo.

¹³⁷ Tania Aedo Arankowsky, *op. cit.*, p.179

¹³⁸ Entrevista realizada por Sara Elena Calvillo López a Tania Aedo para fines de apoyo a este trabajo. Soporte: audio. Ver Anexo.

parte de las acciones preventivas se ha creado una cabina de estabilización, en la cual se previene la pérdida de información. A través de la conservación de los medios electrónicos que contienen información, se busca que se conserven a una temperatura adecuada, en un espacio libre de factores (por ejemplo: plagas, deterioro químico y orgánico) que puedan dañarlos ya que, por la obsolescencia programada, son susceptibles a la pérdida de información.

Una de las medidas en torno al rescate de información ha sido a través de la muda de soportes, es decir, la información se transfiere de un soporte a otro, generalmente más actual, esto puede ser por dos razones: una es porque ya no se cuenta con el medio electrónico para reproducir un soporte, o bien, por facilitar su reproducción y evitar daños al soporte que lo tiene originalmente.

A partir de la creación del CDPL se ha buscado establecer políticas internas que permitan su mejor funcionamiento, ya que este es uno de los principales proyectos que se desarrollan en el LAA y que se pretende tengan una retribución social importante, sobre todo como apoyo a la investigación.

Uno de los factores importantes para el desarrollo de proyectos en el LAA es pensar: “en el ciclo que es investigación-artístico-curatorial, que comienza con un diálogo, con planeación, con la conceptualización de una exposición, pero que culmina con el trabajo con el público, con un proyecto educativo para hacer los vínculos de la exposición con el público mucho más cercanos.”¹³⁹, sus actividades hacen constatar esto, ya que cada proyecto es planeado para completar el círculo marcado por Tania (investigación-artístico-curatorial) y finalmente llegar al público a través de diversas actividades como conferencias, talleres, publicaciones, cursos, entre otros.

En un texto realizado por el equipo de trabajo del LAA se menciona, en el apartado sobre su Programa Curatorial, que: “La diferencia que instaura el Laboratorio es que todas las esferas de acción que lo conforman (exposiciones, programas de pantalla cine y video tanto análogo como digital, programa editorial y seminarios de investigación) trabajan en un mismo vector...”¹⁴⁰, esta línea a seguir es la relación arte-tecnología, sin embargo, depende del tema de cada exposición, a partir de éste se generan actividades para

¹³⁹ Vídeo de entrevistas. CDPL. Tania Aedo min. 4:08-4:29

¹⁴⁰ Documento en PDF, llamado LAA, como parte de los archivos del acervo del CDPL, p. 5

profundizar en singularidades, por ejemplo, en el año 2015 presentó el curso de verano titulado *Summer. LAB | Distorsionando luz*, esta actividad estuvo dentro del marco de Photo.art LAB, por la celebración del año de la luz y las tecnologías basadas en la luz. Este curso estuvo dividido en tres comportamientos distintos de la luz y cada uno se ofreció a niños de diversas edades, a la par se contaba con una exposición de arte sobre el tema. Generalmente se procura realizar este tipo de actividades con cada exposición.

Las funciones que se realizan desde el área de servicios educativos del LAA son sumamente destacables, ya que es el área que tiene un impacto directo en la sociedad, desde la perspectiva de enseñanza- aprendizaje. A través de esta área es que el conocimiento que se genera en el proceso de experimentación se transmite y difunde, lo que tiene como resultado: la creación de nuevos públicos, generación de conocimiento teórico y práctico en el arte relacionado con la ciencia y la tecnología, a la par que se cumple con una de las funciones básicas del museo público: el aprendizaje, pero, a su vez, logrando los objetivos particulares del LAA.

2.4 RECINTO ANTIGUO ¿CONTENEDOR O CONTENIDO?

En este apartado reflexionaremos sobre la integración del recinto arquitectónico antiguo al concepto de laboratorio de arte, ya que ambos conforman el Laboratorio Arte Alameda. Anteriormente hemos mencionado que los templos griegos se convirtieron en una especie de museo, posteriormente los palacios reales fueron convertidos en museos y en la modernidad contemporánea, la arquitectura crea espacios para una colección particular. A este respecto menciona María Albergamo: “... las arquitecturas más actuales, [...] son islas que destacan del lugar en que se sitúan. Lugares discontinuos que, exactamente igual que ocurre con la forma geográfica de una isla, en virtud de esos elementos de discontinuidad y de ruptura se convierten en un mundo autónomo, hipersignificante.”¹⁴¹ Pero, en medio de estas islas que rompen con la cotidianeidad y la neutralidad de las edificaciones aledañas de las localidades, encontramos espacios, como el LAA, en donde el edificio tiene ya una

¹⁴¹ Umberto Eco e Isabella Pezzini, *op. cit.*, p.11

historia, es patrimonio cultural y no fue creado expresamente para albergar los trabajos de un laboratorio de arte.

El problema del contenedor o del contenido arquitectónico va más allá de la creación o adaptación de los espacios para un nuevo modelo de espacio expositivo, el problema de fondo es la fusión de las obras (arquitectónica y objetual/conceptual) que tienen un valor artístico y cultural y que conviven en torno a un concepto: el laboratorio, pero no cualquier laboratorio, el laboratorio de arte.

Ambos tienen significados y se entienden de manera distinta en la época actual, sin embargo, ambos forman una nueva forma de entender el arte, exhibirlo y difundirlo.

Tenemos ejemplos que nos demuestran que un museo puede cambiar el panorama, no sólo visual de un país, estado, localidad, etc., sino también movilizar la cultura, potenciar el arte y mejorar la economía. Por ejemplo el Guggenheim de Bilbao, es un museo que destaca por su arquitectura y las obras que conforman la colección, ambos atraen a miles de turistas al mes y ha impactado de manera positiva en la economía del lugar, Isabella Pezzini lo llama un “museo-escultura”, que se convirtió en un instrumento de visibilidad para la ciudad.

En ocasiones la arquitectura es más sobresaliente que lo que contiene. Pero también existen casos en que dentro de una edificación simple y sencilla encontramos contenido sumamente importante, esto se da sobre todo en las casas o talleres de los artistas, que al final terminan convirtiéndose en espacios de exhibición de sus objetos personales y objetos valiosos, como la casa de Coyoacán de Diego Rivera y Frida Kahlo, quienes aportaron a nuestro patrimonio piezas destacadas del pasado prehispánico de nuestro país. Por lo que esta casa se convierte en un recinto arquitectónicamente irrelevante, pero con un contenido extraordinario.

Isabella Pezzini comenta que: “... la arquitectura del museo y el tipo de organización conceptual que sugiere pasan a un segundo plano respecto al criterio de reorganización de las obras... incluso el museo más tradicional... puede transformarse también en un potente generador de nuevos significados (Eco).”¹⁴²

¹⁴² Ídem., p.48

Y continúa en páginas siguientes: “Teóricos como Saskia Sassen o Manuel Castells observan que es precisamente a la arquitectura a la que hay que confiar la tarea de poner en primer plano el significado cultural del espacio como forma de vida y conseguir que la atención se traslade de las intervenciones sobre el llamado “espacio de los flujos” materiales e inmateriales que caracterizan nuestro tiempo.”¹⁴³

El edificio que el LAA habita es una construcción histórica que se ha adaptado a un uso distinto para el que fue construida, comenta Tania Aedo: “Esa conversación con la historia y con el edificio es uno de nuestros ejes más importantes.”¹⁴⁴ Como lo mencionamos con anterioridad, fue construido como un convento y antes de tomar el edificio para el Laboratorio Arte Alameda, era la Pinacoteca Virreinal, por lo que su función no cambió, ya que sigue siendo un espacio en el que se exhibe obra, pero el concepto es diferente y los retos a los que se enfrenta para generar obras en las que el edificio sea la columna vertebral y que no funcione solo como espacio y esté en segundo plano la construcción, requiere que se considere la historia del edificio y su resignificación.

Retomando los conceptos que mencionamos al principio de nuestro texto, los cuales nos son de utilidad para identificar diversas partes y funciones de los espacios museísticos y enriquecen las formas de acercarse al arte, retomaremos los que consideramos que se relacionan de una manera más específica con las funciones del LAA y a través de ellos se exaltan sus particularidades de manera más específica.

Paloma Porraz comenta sobre la importancia del recinto arquitectónico que se designó al LAA:

De esta forma quedó establecida la vocación del Laboratorio: un centro enfocado a nuevos medios, determinado por las características arquitectónicas del inmueble, una iglesia-convento, que representa un escenario único para mostrar arte en estos soportes. Alejados del tradicional cubo blanco, entendimos y aprovechamos la importancia de contar con un edificio que posee un legado histórico importantísimo. En el Laboratorio se generó un diálogo permanente entre los artistas, la obra

¹⁴³ *Ídem.*, p.61

¹⁴⁴ Tania Aedo Arankowsky, *op. cit.*, p.177

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

y los espacios específicos del lugar, ofreciendo nuevas lecturas de trabajo.¹⁴⁵

El espacio se suma a las características particulares del LAA y la que nos parece más interesante, el hecho de que las características del espacio determinen la exhibición de las obras, sin que esto sea una limitante para el montaje de las mismas, sino que por el contrario, se genere una dinámica de integración obra-espacio para que en cada exposición el espacio se dote de un halo distinto, gracias a la experimentación: “Las piezas son totalmente producidas con la infraestructura técnica del LAA. En este sentido, el Laboratorio ejerce un papel importante, que lo distingue de otros espacios por ser un generador de estímulos a la creación y al fomento de las artes visuales.”¹⁴⁶ Desde la apertura del LAA Príamo Lozada fungió como curador en jefe, como especialista en medios electrónicos, sentó las bases y objetivos del LAA.

El LAA es un espacio asumido como laboratorio de arte, es decir, como un espacio en el que la experimentación y el proceso de la obra son preponderantes. No es accidental que su nombre sea laboratorio y no museo, aunque se encuentra en la categoría de Museos y Galerías del INBA, como laboratorio de arte sus funciones son más singulares que las de un museo, este laboratorio está: “[...] dedicado a la exhibición, documentación, producción e investigación de las prácticas artísticas que utilizan y ponen en diálogo la relación arte-tecnología. Una de sus características únicas es el realizar obras concebidas especialmente para el espacio [...]”¹⁴⁷, por lo que hay una clara diferencia con un museo convencional, en este espacio dialogan los procesos experimentales en el arte con la institucionalidad de los museos y su función pública.

Cada obra es creada específicamente para este espacio, donde el proceso de experimentación desempeña un papel importante, no significa que al terminar el periodo de exhibición, la obra desaparezca. Después del periodo de exhibición comienza el trabajo complementario de la obra, en el Centro de Documentación Príamo Lozada. Este archivo pretende ser un archivo vivo, es decir, un archivo que constantemente está en crecimiento y

¹⁴⁵ Beatriz Eugenia Mackenzie (coord.), *op. cit.* p.89

¹⁴⁶ *Íbidem.*

¹⁴⁷ <http://www.artelamedia.bellasartes.gob.mx/>, consultado 5/febrero/2015.

funciona como fuente de consulta, además ofrece la posibilidad de recrear la obra cada vez que sea consultada.

La unión de la arquitectura con cada una de las exposiciones que se presentan en el LAA es de tal importancia que: “... paradójicamente, al mismo tiempo que ejercemos nuestra vocación en cuanto a lo contemporáneo y los cruces de conocimiento, nos define estar alojados en un templo del siglo XVI que estuvo frente a uno de los quemaderos de la Inquisición; la arquitectura impone su presencia en cada milímetro del espacio.”¹⁴⁸

Como hemos mencionado, algunas obras expuestas en el LAA se han mostrado también en otros lugares, sin embargo, con la integración del espacio LAA como parte de la obra, al presentarla en otro espacio, el discurso de la obra cambia, por lo que ocurre un proceso de obra transformada o expandida.

Un caso importante es el de la obra *Órgano* de Tania Candiani del 2012. La cual fue creada expresamente para el LAA y tuvo una importante proyección a nivel internacional al grado de haber sido seleccionada para representar a México en la Bienal de Venecia en el año 2013. Ha sido expuesta en otros países como Eslovenia y Moscú.

Esta obra es de las más representativas del LAA. No sólo por la proyección que ha tenido Tania Candiani a nivel internacional, a partir de la creación de este proyecto realizado para el LAA y el edificio. El caso del *Órgano* de Candiani es sólo un ejemplo de la capacidad del LAA de encubar, desarrollar y trascender a partir de la colaboración y la experimentación como forma de trabajo del laboratorio.

A partir del resultado que ha tenido *Órgano* podemos entender el LAA como un espacio que genera contenidos fructíferos y trascendentes a nivel internacional y que responden a las demandas actuales de la globalización, como una forma de revitalizar y volver vigente un edificio del siglo XVI. La instalación de un órgano contemporáneo en este recinto que fungió como convento y que, por lo tanto, su estructura es la de un templo fue fundamental para la obra, es decir, el templo fue considerado desde el inicio como parte de la obra generando una simbiosis que, se espera, genere cada una de las exposiciones que se desarrollan en el LAA.

¹⁴⁸ Tania Aedo Arankowsky, *op. cit.*, p. 178

2.5 CENTRO DE DOCUMENTACIÓN PRÍAMO LOZADA

Como ya lo mencionamos con anterioridad, el LAA cuenta con el Centro de Documentación Príamo Lozada creado en el año 2014. Sin embargo, el Centro de Documentación inició su labor muchos años antes. Para el 2015, año de la inauguración de este espacio, contaba con más de 6 mil piezas, año con año éste número va en incremento.

Paloma Porraz, primera directora del LAA, mencionaba: “Uno de los proyectos más relevantes es la creación de una mediateca que cumpla con la conservación, la educación y la difusión del arte electrónico... para el Laboratorio resulta apremiante conformar un archivo de video, CD-ROM, arte sonoro y arte en red... con esto se podría apoyar la preservación de las obras, que de lo contrario corren el riesgo de desaparecer.”¹⁴⁹ Por la naturaleza de las obras que se exhiben en el LAA desde su creación, la conservación de estas es una problemática que las acompaña, por lo tanto es de vital importancia contar con los medios necesarios para su protección y resguardo.

La idea que planteaba Porraz como algo primordial del LAA se hizo realidad en el 2014 y hoy en día está en consolidación. En el año 2007 muere Príamo Lozada y los documentos que integraban su archivo personal fueron reubicados, es decir, pasaron de la que fue su oficina a otra área del LAA que posteriormente se condicionó para el Centro de Documentación que lleva el nombre de Príamo justamente por su injerencia en la creación del LAA.

Menciona Tania respecto al CDPL: “El CDPL (Centro de Documentación Príamo Lozada) cuenta con una bibliografía teórica básica y se actualiza dependiendo de la exposición de manera que, además del archivo documental, artistas y curadores cuentan con un espacio para la reflexión y la investigación que acompaña sus procesos experimentales.”¹⁵⁰ Este espacio, además de contar con el archivo en constante crecimiento, es usado para impartir talleres, conferencias, mesas de diálogo, entre otras actividades.

La importancia de la documentación del arte no es reciente ni exclusiva del LAA. En España y en museos de todo el mundo, particularmente los dedicados al arte contemporáneo esta necesidad ha estado latente desde hace décadas. Menciona Elena

¹⁴⁹ Beatriz Eugenia Mackenzie (coord.), *op. cit.*, p. 91-92

¹⁵⁰ Tania Aedo Arankowsky, *op. cit.*, p. 179

Roseras Carcedo: “Entre las funciones básicas que un museo debe aportar a la sociedad, la investigación resulta decisiva. En este sentido, se hace necesaria una serie de medios e instalaciones de carácter instrumental, entre ellos... la propia biblioteca.”¹⁵¹ Si bien no todos los centros de arte, los museos y/o los espacios expositivos cuentan con una biblioteca, es de vital importancia que se consideren los espacios para la documentación y apoyen la investigación.

El LAA asume el CDPL como su colección. Cada vez que es reproducido un medio que contiene la documentación de una obra es considerado como la reproducción de la obra misma, por lo que contar con el equipo necesario para su conservación, reproducción y cuidado resulta fundamental. Pero el archivo, además de ser la obra misma, es un medio para la conservación de la memoria, gracias a la documentación es posible acceder al conocimiento de obras que pertenecen a otro tiempo o que simplemente no pudimos ver.

La complejidad a la que se enfrentan en el LAA para la conservación de los archivos del CDPL es, principalmente, la voracidad con que los medios tecnológicos cambian. Cuando surge un nuevo medio tecnológico se crean diversidad de complementos, por ejemplo: cuando surge la computadora (pensemos específicamente en una tipo *laptop*) surgen los cables que sirven de adaptadores para otros medios como un proyector, la *usb* para compartir información, diversos *software* y programas que tienen que actualizarse constantemente. Además de esto, los medios para guardar información tienen una vida determinada y después se convierten en inservibles, pensemos en los llamados disquetes, que eran susceptibles a no ser confiables para guardar la información por mucho tiempo. Por esta razón es necesario contar con los protocolos adecuados para su conservación.

Al respecto se ha avanzado en investigaciones que giran en torno a la estabilización de acervo documental. Se ha dado prioridad a su ordenamiento, a evitar pérdidas de información y se está trabajando en los protocolos que permitan el mejor acceso al CDPL, para que el acervo documental con el que se cuenta pueda ser consultado y de esta manera cumplir los objetivos de este Centro de Documentación. Las expectativas respecto a la consolidación de este Centro de Documentación son amplias, sin embargo, de manera

¹⁵¹ Elena Roseras Carcedo (coord.) *Los servicios de información y documentación en el marco de la cultura y el arte contemporáneo*, Editorial Trea, España, 2008, p. 9

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

interna se cuenta con gran disposición para hacer vínculos con otras instituciones y espacios similares, lo cual fortalece su desarrollo.

Es destacable la creación y consolidación del CDPL por ser una idea que surgió desde que el LAA fue creado. La documentación de los procesos artísticos es de vital importancia en nuestros días. El rescate de la memoria, la recopilación de actos, datos, obras, presentaciones y del propio resultado del arte es primordial para trazar la historia del arte actual, para lo cual un centro de documentación especializado en los nuevos medios y la relación arte-tecnología contribuye a lograrlo.

2.6 PARTICULARIDADES DEL LABORATORIO ARTE ALAMEDA

A través de nuestra investigación hemos desmembrando algunas de las partes de los museos, así como sus antecedentes, su historia y su desarrollo para, finalmente, encontrar el lugar que el LAA tiene en esta historia y responder la pregunta que nos planteamos al inicio de nuestra investigación: ¿Por qué el LAA es un nuevo modelo de espacio expositivo institucional en México?

Esta respuesta la encontramos en función de algunos conceptos: espacio, documentación, obra, archivo, colección, entre otros. Analizamos algunos de forma general que se encuentran implícitos en la mayoría de los espacios expositivos, después centramos algunos en el espacio particular del LAA. Entre los pares de conceptos en los que encontramos más relación con las funciones del Laboratorio se encuentran: espacio-colección, memoria-documentación y obra-archivo.

Relacionar estos conceptos uno por uno con el LAA es complicado porque todos van unidos en los procesos que se llevan a cabo en este espacio, por lo tanto nos parece menos limitante desarrollar un entramado con ellos.

Uno de los aspectos que distinguen al LAA de otros espacios expositivos, sobre todo de las galerías, es la documentación como conservación de la memoria. Por no contar con una colección de piezas artísticas a través de las cuales conservar la memoria de nuestro tiempo, la documentación ha sido un pilar importante del LAA, sobre todo en la

gestión de Tania Aedo, que coincidió con la muerte de Príamo Lozada y la integración de Karla Jasso al equipo del LAA, aportando una visión histórica.

La idea de la obsolescencia programa¹⁵² siempre está latente en el CDPL y cualquier espacio que conjunta diversos formatos tecnológicos. El CDPL cuenta con una cabina de estabilización para conservar por más tiempo los formatos que, tarde o temprano, caerán en la obsolescencia aunque la normatividad para la conservación de la información que integra este Centro de Documentación aún está en construcción.

Dentro de los espacios que pertenecen al INBA y se encuentran en condiciones similares, el LAA es el que sobresale por su compromiso con la conservación de estos archivos. Esto es sumamente importante porque, como ya lo mencionamos, gran parte de la obra que el LAA conserva es la documentación de los procesos, desde las primeras ideas, las planeaciones y el proceso de instalación, así como todo lo que se genera alrededor de la obra (textos, visitas, talleres, etc.).

Es importante destacar que la singularidad del LAA más importante, es que no fue creado como museo a partir de una colección, esta particularidad que según el ICOM define la vocación de los museos, impide que el LAA pueda ser fácilmente clasificado en las categorías que el INBA define y, por lo tanto, pueda desarrollarse como un nuevo modelo de espacio expositivo.

El LAA a partir de las características del espacio, una construcción del siglo XVI, ha aprovechado estas particularidades y ha marcado una tendencia: cada exposición debe adaptarse al espacio sin generar modificaciones, así como considerar el espacio como parte de la obra. Esto ha llevado a que el espacio rompa con la idea del cubo blanco, en donde nada debe captar la atención del espectador fuera de la obra misma. En el LAA el edificio tiene una función más allá de ser el contenedor de la obra, el espacio dota a la obra de una atmósfera que difícilmente otro espacio crearía.

La colección para el LAA no ha sido necesaria para delimitar su vocación, sin embargo, por el tipo de arte al que se da cabida en este recinto se ha formado un archivo,

¹⁵² Término que se refiere a los cambios tecnológicos, que no permiten que la información permanezca inerte en un formato para siempre, sino que obliga a mudar los formatos para no perder la información cuando caen en desuso.

resultado de la documentación de la exposiciones presentadas, que bien podríamos considerar como su acervo. Lo que nos lleva al siguiente par de conceptos.

Como ya lo mencionamos, el LAA surge sin colección. La necesidad de estudiar y conocer más sobre las obras expuestas en este espacio responde a la creciente multiplicidad de corrientes y técnicas que en el arte contemporáneo encontramos. El arte relacionado con la ciencia y la tecnología no implica, para poder acercarnos a él, conocimientos específicos, pero para poder estudiarlo a profundidad y entender las relaciones entre disciplinas de manera profunda sí es necesario tener más conocimiento sobre él, por no ser un arte que vaya dirigido sólo a la percepción por medio de los sentidos, es necesario contar con la mayor cantidad de información posible, por eso su necesaria documentación.

La importancia de involucrar y formar a investigadores y especialistas en nuevos medios y arte-ciencia, se ha vuelto una necesidad en el círculo del arte. El LAA ha creado un Centro de Documentación con la finalidad de apoyar el desarrollo de más investigaciones en torno al arte que en este espacio se presenta, dice Isabella Pezzini: “El museo es hoy un espacio polifuncional, que no respeta tipologías prefijadas sino que busca su propia unicidad, y que contiene elementos de la arquitectura de las bibliotecas, del espectáculo, de la administración, de los edificios destinados al comercio y la restauración.”¹⁵³, por lo que los espacios expositivos en la dinámica del mundo actual, requieren tener su vocación, la cual responde a la resolución de una problemática artística o bien atiende a un público en particular, pero además necesita generar actividades que aporten a su función y no que la limiten.

Es importante señalar que, aunque surgió entre controversias, el LAA ha logrado concretar y fortalecer proyectos que se plantearon desde su creación, a pesar los cambios de Director que ha tenido, la muerte de Príamo y la integración de nuevo personal, hay una concordancia sobresaliente entre la idea original, que podemos ver plasmada en el apartado sobre cómo se creó el LAA. Los resultados, que a más de 15 años, ha dado el Laboratorio Arte Alameda los podemos constatar en tres aspectos principales:

¹⁵³ Umberto Eco e Isabella Pezzini, *op. cit.*, p.56

1. Su vocación clara y sin desvíos desde su creación. La creación del LAA, como ya lo mencionamos, partió de un objetivo muy claro, definido a partir de las necesidades artísticas y sociales de ese momento (año 2000). Hoy en día no distan tanto estas necesidades, ya que, si bien el arte hoy en día tiene necesidades diversas al arte que se hacía hace diecisiete años, la pluralidad en el uso de la técnica y los soportes para la creación artística actual son resultado del desarrollo de los procesos artísticos y sus transformaciones. Esto permite que un espacio de experimentación siga coexistiendo en el circuito del arte.

2. Las obras desarrolladas y expuestas en el LAA guardan congruencia con su vocación. Además, parten de la integración del espacio arquitectónico como parte importante para la obra; si bien no en todos los casos el edificio es considerado como parte de la obra, al momento de la curaduría y la museografía de cada exposición el edificio es considerado no sólo como contenedor, si no que trata de aprovecharse su condición (ya sea acústica, composición arquitectónica, lumínica y espacial).

3. El CDPL es el espacio del LAA en el que se integra toda la documentación sobre lo que sucede en este espacio expositivo. En el centro de documentación se puede consultar los resultados, a partir de su documentación, de los proyectos que se gestionan desde el LAA. Gracias a las labores de organización, rescate y vinculación, el acervo documental ha crecido y se ha complementado.

Como podemos ver a través de este texto y las líneas de desarrollo que hemos elegido, el LAA es un espacio que ha dado cabida a manifestaciones artísticas que están en constante cambio, tanto en cuestión de soportes como de temas, por lo que busca consolidarse a través de la generación de nuevos públicos y experimentación interdisciplinaria. Es así que el LAA, una institución gubernamental, ha logrado posicionarse como un referente internacional, como laboratorio de arte, entre los recintos dedicados al arte por consolidarse como espacio expositivo que intenta atender las demandas artísticas del siglo XXI.

CONCLUSIÓN

Al inicio de esta investigación, el primer anteproyecto que se planteó fue centrarse en analizar los puntos de encuentro entre el arte y la ciencia. Mi interés principal por el Laboratorio Arte Alameda surgió a partir de tratar de comprender algo muy básico: su nombre. El hecho de que no llevara en su título la palabra museo me generaba muchos cuestionamientos, y que se llamara laboratorio fue lo que llamó mi atención.

A partir de conocer el espacio del LAA, para mí fue claro que algo pasaba o pasó en los espacios expositivos. Quien cuenta con conocimientos sobre la historia del arte, sabe que desde las vanguardias, los artistas, comenzaron a buscar espacios expositivos diferentes a los museos. Por su parte los museos, durante ese periodo (de las vanguardias y algunos años posteriores) cada vez se fueron quedando con menos visitantes. Pero, ¿qué pasó? Si bien los museos en la actualidad ofrecen más actividades que la mera exposición de la colección con la que cuentan y se han convertido en algunos casos, en puntos importantes para el visitante turista, no todos los museos han corrido con esta suerte. Es posible que por la creciente oferta de entretenimiento y la demanda del cumplimiento de jornadas de trabajo de un mayor número de obras, entre otros factores.

Conforme fui recopilando información para realizar este texto, las ideas se fueron delimitando y transformando, otras quedaron como secundarias y otras terminaron por quedar fuera del desarrollo de la investigación. En primera instancia quise centrarme en la relación entre los espacios expositivos y los nuevos medios, esto surgió a partir de conocer el objetivo del Laboratorio Arte Alameda, sin embargo, consideré que era importante rastrear los antecedentes en México e investigar las primeras obras que se realizaron en América Latina, ya que partía de la premisa de que el arte creado a partir de los nuevos medios en América Latina habían tenido un desarrollo distinto al que tuvieron en Europa y Estado Unidos (capitales del arte en diferentes periodos de la historia) y por lo tanto, los espacios expositivos asimilaron estas obras de una manera singular, dando la pauta para que nacieran así espacios alternativos para su exposición, entre ellos los laboratorios de arte. Sin embargo, caí en cuenta que la labor era titánica y difícilmente se lograría realizar en dos años y medio, tiempo que duró el posgrado.

Nunca pensé en dejar de lado el Laboratorio Arte Alameda, sin duda, desde que lo conocí en el 2014 y tuve la oportunidad de realizar una estancia de cinco días junto con algunas compañeras de la Licenciatura, me pareció un espacio expositivo sumamente propositivo. Esta estancia me ayudó a conocer mejor el LAA y a acercarme a su forma de gestión. Lo que llamó mi interés con intensidad fue el proceso que se lleva a cabo para el montaje de las obras. Esta idea la retomé en el protocolo de investigación que desarrollé en el primer semestre del posgrado.

En una de tantas modificaciones que realicé al protocolo de investigación inserté el análisis de las obras que se han expuesto en el LAA, sin embargo, una vez más, descubrí que tenía que establecer criterios para realizar esto. Pronto quedó descartado este tema de investigación, ya que el tiempo tampoco sería suficiente para lograr realizar el análisis de tantas exposiciones (si estamos hablando de que en promedio se montan cuatro exposiciones al año en el LAA, en casi diecisiete años de creación son más de sesenta, esto sin considerar las que son colectivas). Terminé por dejar de lado esta idea porque consideré que no era con precisión lo que yo quería investigar y que centrarme en sólo algunas exposiciones no era suficiente para problematizar sobre este espacio.

Conforme el tiempo del posgrado pasaba y recopilaba información, me resultó necesario mirar al pasado para reflexionar sobre el nacimiento de los espacios museísticos, sus funciones y entender su desarrollo, esto me llevó a generar el primer capítulo de esta investigación y analizar algunos conceptos que se relacionan con los espacios expositivos más allá del concepto de museo. Además de decidir sobre la metodología que emplearía, la cual, una vez definida, arrojó luz a la investigación y me llevó a identificar conceptos relacionados con el museo y los espacios alternativos que funcionan de manera similar.

Con el esbozo que realicé en el primer capítulo sobre las transformaciones del espacio, me quedé con diversas reflexiones en torno a los espacios museísticos en México, los cuales no han tenido una relevancia en comparación de las grandes capitales del arte, sin embargo el tomar las calles y espacios alternativos como la generación de Centros Multimedia, Laboratorios de Arte, entre otros, da la posibilidad de pensar ¿acaso es necesario un espacio institucional para dar al vida al arte que actualmente está más vivo afuera que dentro de estos espacios? Tema que me hubiera gustado desarrollar también, sin embargo, por la condición institucional y pública del LAA decidí dejar de lado los espacios

alternativos, ya que son abundantes a lo largo del país, por lo que era una labor titánica y que consideré quitaba del centro la investigación del LAA.

En este recorrido por los espacios museísticos me di cuenta que es necesario que se reconsidere la idea tradicional del museo para lograr incorporar las prácticas artísticas contemporáneas al ámbito institucional de las políticas públicas, pues como ya lo mencionamos, algunos artistas contemporáneos buscan alejarse de estos espacios institucionales y buscan alternativas de exposición y difusión de sus piezas. Esta característica es la que contribuye a que logremos ver el LAA como un nuevo modelo de espacio expositivo institucional, porque permite la gestión para la creación y no sólo para exposiciones, además de ser un espacio consolidado que da cabida a artistas con o sin trayectoria.

En gran medida los museos tradicionales funcionaban, y siguen funcionando, como una especie de administradores de la belleza, sin embargo, la ruptura que hay con la idea de la belleza en el arte, lleva a la emancipación de los artistas, separa a un fragmento del público del arte que no responde a estos estándares de belleza establecidos y se encuentren vacíos ante la falta de comprensión de lo que se muestra, o bien, al cansancio de ver las mismas obras cada vez.

Por esta razón un laboratorio de arte como el LAA revitaliza la participación del público y una vez que el público se involucra en los procesos artísticos, ya no se puede seguir pensando en un museo que no permita acercarse a la obra, tocarla y modificarla. Por eso es necesario que las ideas de laboratorio del arte, taller, fábrica, entre otras, sigan desarrollándose, fuera o dentro de las instituciones, lo interesante siempre es la alternatividad, por lo que siempre habrá espacios que se darán en paralelo a los oficiales.

Es necesario, también, pensar en el ámbito contemporáneo y la utilidad de los medios. La aceleración de los cambios de formato para conservar las obras, el CD, el cassette, la USB, entre otros, los cuales están dejando de tener vigencia que hoy en día representa una problemática para la conservación del arte, ya que estos medios, en pocos años, serán obsoletos, lo que hace que como medio de conservación de la memoria no sean confiables.

Uno de los conceptos que me pareció primordial para esta investigación es el término: espacio. La reflexión sobre el espacio tuvo que dejar de lado las investigaciones

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

filosóficas sobre éste, ya que mi interés era analizarlo como un concepto básico para hablar en términos museológicos. Además de ser un término que ha generado las reflexiones de artistas, teóricos y museólogos. La reflexión de este término me llevó a tomar en cuenta la forma que es intervenido el espacio del LAA acompañado de la arquitectura del edificio del siglo XVI.

Identificar este concepto me llevó a relacionar otros, primero con los espacios museísticos y posteriormente seleccionar algunos que se relacionan directamente con el LAA, como: archivo, documentación, colección, obra y tiempo. El reflexionar sobre los espacios expositivos a través de estos conceptos nos ayudó a analizar el LAA desde estos y no sólo como un espacio arquitectónico usado solamente como contenedor de exposiciones, sino que es un espacio en el que cada exposición es reflexionada de manera multidisciplinaria, por todas las áreas que intervienen en ellas.

Como apoyo para la documentación de esta investigación, se realizaron entrevistas que nos ayudaron a clarificar algunas ideas. De las más destacadas es la entrevista que le realicé a la actual directora del LAA Tania Aedo Arankowsky, quien compartió su visión sobre el espacio, haciendo énfasis en la relación simbiótica de la arquitectura del siglo XVI con el concepto de laboratorio de arte del siglo XXI. Lo que nos lleva a pensar que es posible resignificar los edificios antiguos, retomarlos y conjugar su historia con el arte contemporáneo.

La entrevista que le realicé a Edgar Hernández me llevó a entender la importancia que tuvo Priamo Lozada para el LAA y el arte de los nuevos medios en México, ya que participó en la gestión de diversos festivales, exposiciones y como curador en diversos Estados de nuestro país.

De igual manera, me parece que la participación de Karla Jasso como historiadora y Tania Candiani como artista fortaleció de manera contundente la consolidación y proyección del LAA. El Laboratorio como un nuevo modelo de espacio expositivo logra combinar funciones básicas de los museos tradicionales a la par que permea en la cultura contemporánea a nivel internacional.

Finalmente esta investigación permite confirmar que el Laboratorio Arte Alameda es un nuevo modelo de espacio expositivo institucional pionero en México, por la forma en que se gestó el proyecto y se ha desarrollado, respondiendo siempre a las necesidades que

surgen con las transformaciones artísticas. Esto lo ha dotado de características singulares que lo distinguen de otros espacios institucionales y que han hecho que sus actividades, a lo largo de sus diecisiete años de existencia, se centren en mantener un diálogo constante y abierto entre el arte, la tecnología, los creadores, gestores, curadores, críticos, teóricos, estudiosos y sobre todo con el público, sin que los criterios que le marca el INBA, por ser un espacio expositivo institucional, limite el cumplimiento de sus objetivos y metas.

El LAA no es un “museo” mexicano más, es un ejemplo del diálogo permanente entre el arte y los múltiples factores y áreas del conocimiento que lo rodean, los nuevos medios, la arquitectura del siglo XVI, las instituciones, los creadores, la investigación y los retos del siglo XXI que los espacios expositivos tienen frente a la vorágine que es el arte de nuestros días. El LAA es un “laboratorio” de nuestro tiempo.

FUENTES

BIBLIOGRÁFICAS

- ALONSO Fernández, Luis, *Museología y Museografía*, El Serval, España, 2006.
- _____, *Nueva Museología. Planteamientos y retos para el futuro*, Alianza Editorial, España, 2012.
- BARRIOS, José Luis, *Máquinas, dispositivos, agenciamientos: arte, afecto y representación*, Universidad Iberoamericana, México, 2015.
- BARRIOS, José Luis, “Arte, fantasmagoría y museo. Del sistema de signos a los flujos del gusto”, en *Fantasmagorías, mercancía, imagen, museo*, Universidad Iberoamericana/Las lecturas del Sileno, México, 2009.
- BELLINDO Gant, María Luisa (ed.), *Aprendiendo de Latinoamérica. El museo como protagonista*, Trea, España, 2007.
- _____, *Arte, museos y nuevas tecnologías*, Trea, España, 2001.
- BELLINDO Gant, Ma Luisa, Laura Baigorri Ballarín, Mercedes Ibáñez Ortega y otros, *Arte y museos del siglo XXI. Entre los nuevos ámbitos y las inserciones tecnológicas*, Ed. UOC, Barcelona, 2013.
- BERMAN, Marshall, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, Editorial Siglo XXI, España, 1988.
- BLANCHOT, Maurice, “El mal del museo”, en *La amistad*, Trotta, Madrid, 2007
- BOTEY, Mariana y Cuauhtémoc Medina (coords.), *Estética y emancipación. Fantasma, fetiche, fantasmagoría*, Editorial Siglo XXI, México, 2014.
- BREA, José Luis, *Cultura RAM*, Creative Commons, Barcelona, 2007
- BREA, José Luis, *El Tercel umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural*, Creative Commons, 2003.
- BREA, José Luis, *La era post-media. Acción comunicativa, prácticas post artísticas y dispositivos neomediales*, Creative Commons, 2002
- CABALLERO Zoreda, Luis, *Funciones, Organización y Servicios de un Museo: El Museo Arqueológico Nacional de Madrid*, Asociación española de archiveros, bibliotecarios, museólogos y documentalistas, Ed. ANABAD, España, 1982.

- CAR-GOMM, Sarah, *Historia del arte. El lenguaje secreto de los símbolos y las figuras de la pintura universal*, Blume, España, 2009.
- CASTELLS, Manuel, *La era de la información*, VOL. 1, Alianza Ed, Madrid, 2006
- CRIMP, Douglas, *Posiciones críticas. Ensayos sobre las políticas de arte y la identidad*, AKAL, Madrid, 2005
- CRISPOLTI, Enrico, *Cómo estudiar el Arte Contemporáneo*, Celeste Ediciones, España, 2001.
- CRUZVILLEGAS, Abraham, *La voluntad de los objetos*, Sexto Piso, México, 2014
- DÍAZ Balerdi, Ignacio, *La memoria fragmentada. El museo y sus paradojas*, Trea, España, 2008.
- DÍAZ, Rodrigo (Edit.), *Arte contemporáneo en México. Guía de Galerías, Museos y Espacios Alternativos*, Editorial Travesías Media, México, 2015.
- DIETRICH, Heinz, *Nueva guía para la investigación científica*, Editorial Planeta Mexicana, México, 1997.
- ECO, Umberto, *Cómo se hace una tesis. Técnicas y procedimientos de investigación, estudio y escritura*, Gedisa Editorial, México, 1989.
- ECO, Umberto e Isabella Pezzini, *El museo*, Casimiro, España, 2016.
- FERNÁNDEZ, Miguel Ángel, *Historia de los museos de México*, Promotora de comercialización directa, S.A. de C.V., México, 1988.
- FRASER, Andrea, *De la crítica institucional a la institución de la crítica*, Editorial Siglo XXI, México, 2016
- GARCÍA Canclini, Néstor, *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Editorial Debolsillo, México, 2009.
- _____, “Museos y Público: Cómo democratizar la cultura” en *El público como propuesta. Cuatro estudios sociológicos en museos de arte*, INBA-Cenidiap, México, 1987, pp. 49-64.
- GARCÍA, Valdez, Karla Julissa, *La vida virtual de la Obra de Arte. Análisis de la red como espacio de exhibición*, Tesis para obtener el grado de Maestra en Arte, México, 2014

- GROYS, Boris, *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*, Caja Negra Ed., Argentina, 2014
- GUASCH, Ana María, *Arte y Archivo 1920-2010. Genealogía, tipología y discontinuidades*, AKAL, Madrid, 2010
- _____, *El arte en la era de lo global 1989 | 2015*, Alianza Editorial, Madrid, 2016.
- _____, *El arte último del siglo XX*, Alianza Forma, Madrid, 2000.
- HERNÁNDEZ, Edgar Alejandro, Inbal Miller Gurfinkel (Edit.), *Sin Límites, Arte contemporáneo en la Ciudad de México, 2000-2010*, México, 2013.
- HERNÁNDEZ, Hernández, Francisca, *Manual de museología*, Editorial Síntesis, España, 2001.
- _____, *Planteamientos teóricos de la museología*, Trea, España, 2006.
- HUYSEN, Andreas, *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, Fondo de Cultura Económica, México, 2002.
- JASSO, Karla, *Arte, tecnología y feminismo: nuevas figuraciones simbólicas*, Universidad Iberoamericana, México, 2008.
- JASSO, Karla y Daniel Garza Usabiaga (Edits.), *(Ready) Media: Hacia una arqueología de los medios y la invención en México*, Laboratorio Arte Alameda – Instituto Nacional de Bellas Artes – CONACULTA, México, 2012.
- JIMÉNEZ-Blanco, María Dolores, *Una historia del museo en nueve conceptos*, Cátedra, España, 2014.
- JIMÉNEZ, José, *Teoría del arte*, Editorial Tecnos, Alianza Editorial, España, 2010.
- _____, (Ed.) *Una teoría del arte desde América Latina*, Turner, Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, España, 2011.
- JUANES, Jorge, *Territorios del arte contemporáneo. Del arte cristiano al arte sin Fronteras*, Ed. Ítaca, BUAP, UMSNH, Mérida, 2010
- LÓPEZ Ruíz, Francisco y otros, *Museos y educación*, Ed. Universidad Iberoamericana, México, 2012
- MACKENZIE, Beatriz Eugenia, *Seminario de administración de museos. Los museos de cara al siglo XXI, memorias*, Ciudad de México, 6 a 10 de octubre de

- 2003, British Council, CONACULTA, INAH, INBA, Universidad Iberoamericana, México, 2005.
- MALEUVRE, Didier, *Memorias del museo: historia, tecnología, arte*, CENDAEC, Murcia, 2012
 - MARCHÁN, Simón (comp.) *Real/virtual en la estética y la teoría de las artes*, Paidós, España, 2006.
 - MEDINA, Cuauhtémoc, Oliver Debroise, *La era de la discrepancia, arte y cultura visual en México 1968 – 1997*, UNAM, Editorial Turner-México, 2007.
 - MIJARES Espinosa, Óscar, José Luis Barrios y Francisco Castro Merrifield, *Fantasmagorías. Mercancía, imagen, museo*, Universidad Iberoamericana, Las lecturas de Sileno, México, 2009.
 - MONTERO, Daniel, *El cubo de Rubik, arte mexicano en los años 90*, Fundación Jumex arte contemporáneo, México, 2013.
 - MOORE, Kevin, *La gestión del museo*, Trea, España, 1998.
 - MUÑOZ Cosme, Alfonso, *Los espacios de la mirada. Historia de la arquitectura de los museos*, Trea, España, 2007.
 - O'DOHERTY, Brian, *El cubo blanco, La ideología del espacio expositivo*, CENDEAC. Murcia, 2012
 - PARDINAS, Felipe, *Metodología y técnicas de investigación en ciencias sociales*, Siglo XXI editores, México, 1980.
 - PÉREZ, Montfort (coord.), *México contemporáneo 1808-2014. La cultura*, Tomo 4, El Colegio de México, Fundación MAPFRE, Fondo de Cultura Económica, México, 2015.
 - RICO Mansard, Luisa Fernanda (Coord.), *Aportaciones a la museología y la educación en México*, UNAM, Dirección General de Divulgación de la Ciencia, México, 2015.
 - _____, *Nuevas aportaciones a la museología mexicana*, UNAM, Dirección General de Divulgación de la Ciencia, México, 2014.
 - ROSERAS Carcedo, Elena (Coord.), *Los servicios de información y documentación en el marco de la cultura y el arte contemporáneo*, Ediciones Trea, España, 2008.

- SÁNCHEZ Martínez, José Alberto, *Figuras de la presencia: cuerpo e identidad en los mundos virtuales*, México, 2013.
- SHINER, Larry, *La invención del arte. Una historia cultural*, Paidós, España, 2004.
- TEJEDA Martín, Isabel, *El montaje expositivo como traducción, fidelidades, traiciones y hallazgos en el arte contemporáneo desde los años 70*, Trama Editorial y Fundación arte y derecho, Madrid, 2006.
- VILLAR, Pedro del (Coord.), *Metodología en las artes*, libroscieloabierto, Guanajuato, 2011.
- WITKER, Rodrigo, *Los Museos*, Tercer Milenio, CONACULTA, México, 2001.
- WFFM Federación Mundial de Amigos de los Museos, *Museos por venir*, Dirección General de publicaciones del CNCA, México, 1998

ENTREVISTAS

- Tania Aedo Arankowsky
- Edgar Alejandro Hernández

HEMEROGRÁFICAS

REVISTAS

- BREA, José Luis, *El Museo contemporáneo y la esfera pública*, en “Cuadernos Grises”, Bogotá, Colombia, Universidad de los Andes, No. 3., diciembre 2008, pp. 81 – 99

ELECTRÓNICAS

- <http://www.excelsior.com.mx/expresiones/2015/08/11/1039542>.
- <http://www.artelamedia.bellasartes.gob.mx/>
- <http://www.march.es/>

- <http://bp15.org/unsam-centro-de-arte-experimental-universidad-nacional-de-san-martin/>
- <http://www.caev.com.ar/>
- <http://www.dafocultura.pe>
- <http://www.mac.uchile.cl/>
- <http://www.universum.unam.mx/temp/gravedad-asuntos.php>
- <http://www.lasonora.org/pdfs/album1/artesinespacio.pdf>
- <http://www.lamjol.info/index.php/KOOT/article/view/1134>
- <http://posgrados.dgip.uaa.mx>

ANEXOS

ENTREVISTAS (FRAGMENTOS)

Entrevista Realizada por Sara Elena Calvillo López a Edgar Hernández el 9 de Septiembre de 2016 en la Ciudad de Aguascalientes a las 16:30 horas.

Sara (S): ¿Cuál es tu nombre completo?

Edgar E: Edgar Alejandro Hernández

S: ¿Cómo fue tu primer acercamiento con el LAA? ¿qué interés te llevó a conocer y dar seguimiento a este espacio? ¿O conociste primero a Priamo Lozada? ¿Cómo conociste a Priamo?

E: Yo me acuerdo que [Priamo] hacía sesiones larguísimas en dónde nos enseñó vídeos y vídeos y vídeos... muchas veces era en el Laboratorio. Lo interesante en él era que era de las pocas personas que en ese momento hablaba de video arte porque estaba muy clavado con el video arte, de hecho era su tema, entonces, él yo creo que había trabajado antes en Nueva York en alguna galería, tenía como mucho contacto y conocía mucha gente, entonces en México algunas cosas que promovió fue el arte, digamos, electrónico.

Como que siempre tuve un contacto muy cercano con Priamo y luego también pasaba mucho que el Laboratorio Arte Alameda, osea se va Paloma y se queda mucho tiempo sin director, entonces yo todo el tiempo escribía notas de que no había director, no y que pero, pero a la par pues íbamos haciendo cosas... a finales de los 90 o principios de los 2000 todavía había como mucha resistencia a muchos lenguajes, entonces el Laboratorio Arte alameda sí fue un espacio que abrió, digamos, camino no?, ose digo, así como el ExTeresa también mostraban cosas raras, el LAA fue un espacio importante en ese tiempo.

S: ... ahí entra una discusión que me parece como muy importante que es entre, como ese encuentro del espacio y la idea de laboratorio porque el edificio por ser un edificio histórico está protegido como patrimonio cultural y pertenece al INAH pero el concepto del Laboratorio de arte está en el INBA, entonces es un encuentro interesante como se relaciona esto y los problemas que tienen que lidiar.

E: ... por ahí está esta cuestión del patrimonio pero creo que es más importante aún el debate que abre sus exposiciones, y esto por ahí lo escribí alguna vez, por ejemplo,

concretamente la exposición de Zee me parecía fundamental que existiera porque rompía con la idea tradicional de ir a ver cosas a un museo, no? Osea esa exposición te obligaba a sentir experiencias muy primigenias, no? Como el miedo, el hecho de que un museo despierte miedo, osea real, osea miedo de que te puedes morir, osea no me parece poca cosa, entonces más allá de que jugaba con el potencial creativo de la destrucción sí tenía esta capacidad de desmontar cualquier estructura preconcebida de lo que es ir a ver una exposición de arte, entonces esa posibilidad creo que es muy importante, porque fue algo que lo constituyó desde el principio y a la fecha lo ha mantenido.

Aunque es un edificio patrimonial y hay tantas decisiones, sí ha logrado poner en crisis todos aquellos preceptos que tenemos del deber ser de un museo, osea en ese sentido la idea de laboratorio o el título de laboratorio de arte Alameda creo que sí es muy afortunado y que sí lo han llevado a cabo.

S: Si, era lo primero que yo me cuestionaba sobre el espacio, osea porque pertenece al INBA y el INBA tiene sus museos, sus Centros de Arte, pero no es un centro de arte, ni es un museo, sino un laboratorio como tal, eso es lo que me parece como, como muy interesante, porque eso detona en las acciones que se tienen que llevar a cabo para realmente activarlo como un laboratorio.

E: Si, y creo que si lo cumple, desde el principio yo creo que si fue...

S: Si, porque creo que lo interesante de lo que él proyectaba no era solo mostrar en México cosas que estaban ocurriendo afuera, sino que también que se viera lo que México estaba haciendo como generar ese diálogo y ese intercambio.

E: Si, Priamo siempre tuvo muy claro eso, osea la idea traer y llevar cosas, digo eso no se recuerda mucho pero él también fue un personaje muy importante cuando México fue país invitado de... de la... de la feria de... esta de Arco de Madrid que México fue país invitado, en 2005, dos proyectos importantes que hubo los hizo Priamo y si era como una... como una chamba que... no recuerdo, eran dos exposiciones: una sobre Tijuana...

S: El LAA tiene también una característica importante que es el irse transformando, desde el principio que fue construido y todo esto, ha funcionado como respondiendo a ciertas necesidades sociales del momento no? ¿consideras que puede seguir teniendo vigencia y que como laboratorio o que puede haber otro giro importante como cuando cambió de Pinacoteca a Laboratorio y que puede dar como para otra cosa?

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

E: Eso sin duda es algo que siempre he pensado, como vivimos agobiados con esta idea de la novedad no? Y yo la verdad, si me preguntas, preferiría que se mantuviera como está, porque como está sigue siendo innovador, si intentaras un giro ahí para innovar puede perder la esencia que tiene, sé que puede sonar contradictorio pero creo que si logra mantenerse y seguir teniendo esa libertad de hacer cosas raras o lo que esto pueda significar que es muchas cosas creo que va a ser más útil para el espacio que tratar de volverse otra cosa porque ya tampoco hay muchas fórmulas no?

S: Volviendo al tema de Príamo, ¿alguna vez comentó contigo sobre los intereses que tenía particularmente en México y en el LAA?

E: Fíjate que nunca entendí por qué vino a México, porque él era de República Dominicana, se había formado en Estados Unidos ¿qué lo trajo a México? La verdad nunca supe, no recuerdo, pero sin duda, yo creo que se quedó por que vio, osea a él le tocó la etapa buena, digamos, osea cuando ya lo que hacía era relevante, osea y por eso lo pudo empujar, osea como que llegó en ese momento en el que... yo creo que si hubiera llegado antes no se hubiera quedado, porque no estábamos tan... pero llegó en un momento en el que... además trabajaba con muchos artistas, no solamente de arte electrónico...

Entrevista realizada por Sara Elena Calvillo López a Tania Aedo Arankowsky Directora actual del LAA, México, D. F., 11 de Octubre de 2016 a las 13:30 horas, instalaciones del LAA.

Sara (S): Buen día, muchas gracias por el tiempo para entrevistarte, como sabes mi tema de tesis es sobre el LAA, por lo que me parece muy importante lo que puedas comentar al respecto de tres líneas principales:

1. El edificio y su función, es decir, la arquitectura y el laboratorio de arte
2. La vocación del LAA, la importancia de Priamo y las personas que han sido partícipes del proyecto
3. El periodo de tu gestión. Cuéntame ¿Naciste en la Ciudad de México?

Tania (T): Soy Tania Aedo Arankowsky, nací en la Ciudad de México.

S: ¿cuál fue tu primer acercamiento al Laboratorio?

T: Mi primer acercamiento al Laboratorio fue como público, y fue muy, bueno si, el primero fue a la exposición con la que el laboratorio inauguró (se refiere a “Actos de fe” 2000) y después el primero que fue ya en vivo y conociendo como más este... si, como ya entrada al laboratorio y ver un poco lo que era fue una de sus primeras exposiciones también, cuando vino Akaiko Imura y Priamo Lozada estaba dando una conferencia con él en la Capilla de Dolores, entonces fue un momento súper interesante porque Takaiko trabaja con medios interactivos y había trabajado con cine experimental con súper ocho, no más bien con ocho milímetros, y entonces, este, era una presentación de películas en blanco y negro una experimentación con un artista japonés la capilla toda apagada y una proyección así cuadrada de ocho milímetros fue así como una cosa increíble no? Además yo venía de un lugar así de arte y nuevas tecnologías y me encuentro con el cine y con takaiko y luego Priamo presentándolo y ahí fue amor a primera vista...

S: Y ¿cuál es tu formación profesional y/ o cuales proyectos estabas trabajando antes de estar como directora aquí en el laboratorio?

T: Pues mira, yo en los 90 estuve estudiando Artes Visuales en la escuela Nacional de Artes Plásticas la ENAP, entonces mi primera formación como pintora y como grabadora, este ahí fue un momento como de jóvenes creadores, de arte joven, de una época más apegada a la pintura y a la gráfica y después se estaba diseñando el Centro Multimedia, lo estaba

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

haciendo Andrea Di Castro y justo una amiga en la ENAP me contó que Andrea Di Castro estaba buscando gente para acompañarla un poco con ese diseño, no para diseñarlo, pero casi casi un poco para experimentar con nosotros, tal cual, entonces fuimos al estudio de Andrea Di Castro que se llamaba Imagia...

S: Algo que me llama mucho la atención ¿por qué convertir un edificio del siglo XVI en un laboratorio de Arte? y ¿qué opinas de haber destinado justamente este edificio, sobre todo ahorita que se construyen espacios particulares para este arte que es tan particular también y que ocupa su espacio?

T: Pues, últimamente... bueno, me gusta mucho tu pregunta, es una reflexión que me hago constantemente. Por un lado como... osea hay muchas variables, la arquitectura que determina muchísimo el trabajo que se hace aquí y con la arquitectura viene la historia. Y esta pregunta que a mí también me gusta hacerle, digamos, a ese momento en que se decidió que esto dejara de ser Pinacoteca Virreinal, se fuera esa colección al MUNAL y empezar a hacer un espacio para experimentación. Y pasa el tiempo y hoy me doy cuenta de muchas cosas, veo el Centro multimedia, veo la especificidad de los espacios que hay, por lo menos en la Ciudad de México, que tienen que ver con la pregunta por la tecnología, por el arte y la tecnología o por los cruces de conocimiento, la interdisciplina...

S: ¿Príamo Lozada estaba involucrado desde el principio del proyecto o él se involucra después? Porque, por ejemplo, él era experto en video-arte, arte sonoro y nuevos medios y también estuvo trabajando en el ExTeresa, entonces hay muchas similitudes entre el ExTeresa y el Laboratorio.

T: Príamo entró como curador fundador, como curador al laboratorio desde la primera exposición, aunque la primera exposición fue una curaduría colaborativa...

S: Y me parece muy clara la influencia de Príamo en la vocación del laboratorio y que se viene manteniendo hasta ahora, por esta relación que había de él con el Ex Teresa, ¿el Ex Teresa influye de alguna manera en el LAA?

T: Yo creo que sí. Yo creo que hay dos espacios como nosotros ¿no? En la Ciudad y Ex Teresa fue el primero y además dedicado a unas prácticas que no solamente eran experimentales, el performance tenía una vocación, yo diría, de choque, como que ese momento del performance y el surgimiento de Ex Teresa me parece que es un poco como su hermanito grande, un poco en ese sentido si creo que hay mucha influencia...

S: Si, también es como esa apertura que tiene la cuestión de laboratorio ¿por qué crees que se le haya llamado laboratorio de arte y no museo de arte contemporáneo y con una especificidad en los nuevos medios o en alguna de estas cuestiones?

T: Pues una de las razones era crear un espacio para experimentación y en donde los procesos fueran importantes y la experimentación tuviera un lugar y no fuera la obra el fin, pero otra razón muy importante era que no iba a ser creado con una colección y nuestro acervo es documental, tenemos dos obras que yo no diría que son parte de la “colección” del laboratorio pero sí de su acervo y son parte más bien de la colección del Instituto Nacional de Bellas Artes, pero una de las razones era esa que no iba a haber una colección.

Y la primera vez que entramos Karla y yo a la oficina de Príamo, ya cuando Príamo no estaba aquí, empezamos a ver sus cosas, y nos encontramos una postal, una vez la llevé en una presentación justo en la universidad de ustedes, nos la acabábamos de encontrar o me acababa de encontrar la foto después de unos años, que decía: “Art is dead... el arte está muerto en el museo y en la galería”, entonces yo siempre abajo “pero no en el laboratorio”, un poco eso jugar...

S: En este sentido ¿cuáles son las demandas artísticas, sociales y culturales que atiende el LAA en particular, que otros espacios no han atendido?

T: Pues las demandas, yo creo que, para la comunidad artística y para el público creo que ha sido espacio que ha dado lugar a prácticas como el arte sonoro, como a la experimentación claro, también hacer plataforma, que eso a mí me gusta mucho, y que es un demanda quizá más social y que estamos también llevándola más lejos, una demanda como de formación y de generar plataforma para la formación de nuevos curadores y curadoras, de artistas.

S: Me parece muy interesante cómo el laboratorio puede dar para muchas cosas.

T: Y es como un espacio vivo, yo lo siento así. Hace poquito tuvimos una plaga y yo decía “es que de veras sí es un organismo vivo” (risas), pero también eso, sobre todo eso la idea de tener un equipo de trabajo, que como equipo es chiquito, pero pues trabajamos a lo largo del año con muchos curadores, con muchos artistas y este amalgamamiento y

conversaciones de todas las exposiciones nos dirigen mucho, nos apuntan hacia ciertos temas y ayudan a que vaya evolucionando el proyecto completo.¹⁵⁴



¹⁵⁴ Si requiere consultar las entrevistas completas comunicarse al correo: saelcalo@gmail.com