



El origen del mundo

XI Taller de Arterótico en La Constanca Mexicana

Édgar Alejandro Ramírez Soto*



Arriba (de izq. a der.) Vista general de la primera sala (en primer plano *Serie Lunch*, de Mónica Bello) y *s/t*, de Eduardo Colín

Página opuesta Conjuntos de obras de Napoleón Habeica

Abajo *Voyeur*, de Carlos Ranc **Fotografías** EARS



El 11 de agosto se inauguró *El origen del mundo*, exposición temporal de arte contemporáneo, en el marco del XI Taller de Arterótico, con sede en la ex fábrica textil La Constancia Mexicana de la ciudad de Puebla (prolongación Esteban de Antuñano y/o carretera a Fábricas s. núm., colonia Luz Obrera, CP 72110). El edificio, que forma parte del patrimonio histórico industrial del estado, fue la primera fábrica textil de Latinoamérica, fundada en 1835 por don Estevan de Antuñano, la cual cerró sus puertas siglo y medio después. Tras un periodo de abandono, ahora forma parte de los inmuebles a cargo de la Secretaría de Cultura de la entidad.

La muestra significó un parteaguas en estos talleres, pues fue la primera vez que se contó con un planteamiento museográfico específico, acceso gratuito y convocatoria para el público en general. También es más amplia, ya que cuenta con cerca de ciento setenta obras de sesenta y cinco artistas, exhibidas en más de tres mil metros cuadrados —en las primeras ediciones se organizaron pequeñas exhibiciones de carácter privado, hasta que fueron tomando un impulso propio.

La organización estuvo a cargo del fotógrafo Javier González, director del Taller de Arterótico, y el curador de arte Jaime Contreras, en colaboración con la Dirección de Museos de la Secretaría de Cultura y el apoyo de una gran cantidad de patrocinadores y galerías de arte particulares. La intención era brindar un espacio donde la relación sexo-arte se manifestara mediante diversas técnicas e interpretaciones.

LOGÍSTICA

El proyecto de la exposición planteó varios desafíos resumidos en cuatro puntos:

Adecuación del espacio: no obstante que el inmueble ha sido consolidado, impermeabilizado e incluso utilizado para exposiciones de arte contemporáneo de cierta envergadura, todavía no se definen instalaciones específicas para la exposición de piezas. En consecuencia, fue necesario soldar armellas de acero en las vigas que conforman la losa catalana, típica de las instalaciones fabriles de aquella época, con el fin de suspender un conjunto de parrillas de aluminio y acero que servirían como soporte directo de la obra. De este modo se respetó la normatividad del INAH para la protección del patrimonio histórico, al no perforar los muros consolidados.

Presupuesto: la adecuación del espacio para una exposición tan grande y heterogénea de pinturas, esculturas, instalaciones, video y arte objeto, implicaba recurrir a soluciones que no representaran un gasto desmedido, por lo que se reutilizó un sistema de plafón suspendido de iluminación previamente retirado de la Galería de Arte Contemporáneo y Diseño. Este plafón consistía en estructuras reticuladas y elaboradas a base de perfiles de aluminio rectangular de 4.41 por 3.25 metros, con rieles electrificados perimetrales y parrillas cuadrangulares de acero de 1.01 metros cuadrados, con tablero ciego de metal perforado. El conjunto de estructura y módulos, que antes funcionó en forma horizontal y sólo con fines de iluminación, fue suspendido de las vigas, a siete metros de altura, por medio de cable de acero trenzado y sujeto con bridas de amarre para definir su posición vertical, a manera de mamparas. El reciclaje no se limitó a las parrillas de iluminación, ya que el trabajo de carpintería se recuperó de al menos tres exposiciones anteriores, lo que implicó un beneficio en costos de producción e impacto ambiental. Sin embargo, no se trató de una experiencia sencilla y directa, pues hubo

que trabajar a fondo los materiales para reciclarlos, siguiendo varios pasos: desmontaje, eliminación de aplicaciones anteriores –como subestructuras o papel tapiz–, retiro de tornillos y clavos, aplicación de múltiples capas de pintura para uniformar el color y, finalmente, adaptación de aquellos con deformaciones por la exposición prolongada a la humedad, contratiempo que hizo particularmente difícil el montaje de la obra, basado en módulos de repetición que debían coincidir entre sí.

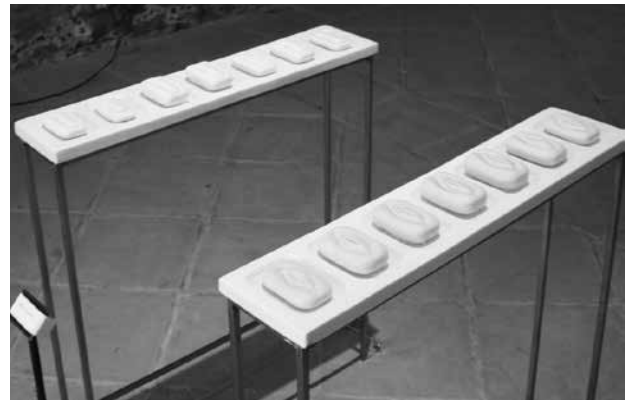
Magnitud del proyecto: aunque la Dirección de Museos de la Secretaría de Cultura tiene personal capacitado en el montaje de exposiciones –museógrafos y restauradores–, fue necesario convocar a un gran número de voluntarios, prestadores de servicio social e incluso personal de otras áreas. El trabajo museográfico se hizo en un tiempo de quince días, incluida la adecuación del espacio y el montaje final de la obra en veintiséis salas de exposición.

Variedad: si bien la diversidad de obra fue positiva en términos de oferta visual, también planteó un desafío de logística en cuanto a materiales, formatos y especialización laboral, ya que fue necesario confeccionar y forrar con tela grandes parrillas metálicas, crear cuartos de madera para *performance* y exhibición, acondicionar estrados de y adecuar paneles ciegos en los marcos de las parrillas, suspender cortinajes, resolver sistemas de montaje específicos y confeccionar conexiones de audio y video, entre otras tareas.

DISTRIBUCIÓN E ILUMINACIÓN

La Constanza Mexicana es un inmueble con varias etapas arquitectónicas, por lo que cada área tiene diferentes vocaciones de uso. Sin embargo, pueden distinguirse tres apartados principales: el caserío, con un gran patio central, la zona de almacenes, con un amplio jardín, también al centro, y, pasando el río, las instalaciones de la fábrica. El área de almacenes era la que mejor servía para nuestros propósitos, por la amplitud de sus espacios y la distribución perimetral, que permite el acceso a cualquier sala con el jardín como vestíbulo. De este modo, el orden de visita quedó abierto a la elección del público.

Dentro del esquema de zonificación general pronto se vio la necesidad de conformar dos tipos de espacios: colectivos y particulares. En los primeros, generalmente se trataba de temáticas comunes que permitían hacer agrupamientos, mientras que en los segundos se trataba de áreas definidas por la necesidad de super-



Arriba *Para tocar*, de Roberto Rugerio

Centro *Natali*, de Ángel Ricardo Ríos

Abajo Vista general de la sala de diseño. Se aprecia el mobiliario de Bala Studio

Derecha Conjunto de obras de Carlos Arias; al fondo, *Doble cogida transparente*

ficie, la cantidad de obra de un solo artista o su uso específico. Fue indispensable un intenso trabajo de retroalimentación entre el curador, los artistas, el personal administrativo de La Constancia y el que escribe estas líneas como responsable directo del proyecto museográfico. Esto determinó, en buena medida, la distribución final de la obra y la interacción con el espacio, aprovechando la flexibilidad de suspender las parrillas casi en cualquier lugar gracias a las vigas del techo, presentes en la mayoría de las salas.

La iluminación fue un aspecto que se consideró a fondo. Cada sala tiene grandes portones de madera que, al abrirse, dejan pasar una cantidad considerable de luz natural difusa, ya que nunca ingresa de manera tan directa como para afectar la obra. Además se cuenta por sala con un promedio de cuatro lámparas suspendidas del techo con pantallas metálicas. Las lecturas de iluminación arrojaban un promedio de ciento veinte luxes, salvo en aquellos espacios que por su longitud presentaban penumbra en la parte más alejada. Como el presupuesto no permitía realizar una adecuación de rieles

electrificados con lámparas dicroicas para iluminar individualmente las obras, el resultado final fue una combinación de luz natural con lámparas halógenas, que brindaban una atmósfera de intimidad y al mismo tiempo de visibilidad, salvo en los casos que el concepto de la pieza hizo necesario recurrir a proyectores de cuarzo, a fin de enfatizarlas.

El concepto museográfico buscó establecer un anclaje visual entre el inmueble y la obra, ya que la amplitud del espacio, la textura de los muros o las instalaciones fabriles podían llegar a dominar. De esta forma, los soportes —con algunas excepciones—, desde las bases hasta las grandes estructuras, fueron de color negro, para obtener cierto nivel de contraste. Para ello se realizaron perspectivas proyectuales que permitieran determinar la validez de la propuesta antes de ejecutarla ❖

* Arquitecto, DEPARTAMENTO DE MUSEOGRAFÍA-DIRECCIÓN DE MUSEOS-SECRETARÍA DE CULTURA DE PUEBLA

