

PRESENTACIÓN de las ponencias del Coloquio en el Museo Rufino Tamayo

LA necesidad de conocer y de crear el pensamiento, a propósito de la museología en nuestro país y de vincularnos al pensamiento mundial, no se puede posponer, so pena de quedar retrasados ante otros brillantes esfuerzos latinoamericanos, de los que tenemos amplias noticias, como los de Brasil, Venezuela y Argentina.

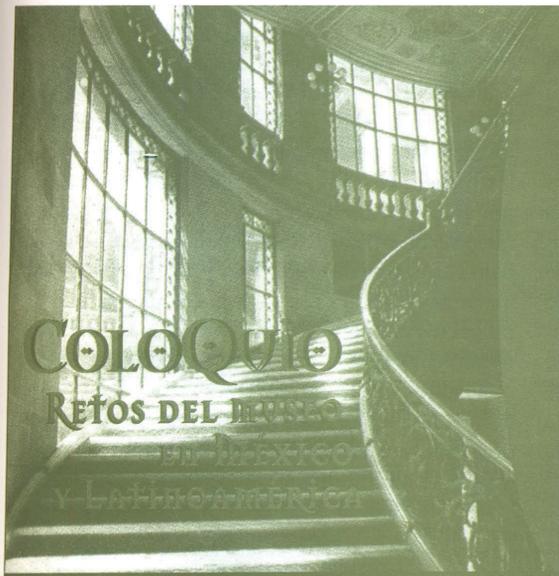
La organización denominada "I Do Mu" (Investigación y Documentación Museológica) constituida por profesionistas interesados en el pensamiento sobre la labor del Museo procedentes de la docencia correspondiente y de la práctica interna de la institución, se ha propuesto una larga labor para desarrollar en nuestro medio el hábito por la investigación y la reflexión museológicas. En este país, ha habido una larga práctica museística, que se remonta hasta el siglo XVIII antes de la Independencia y con un acelerado desarrollo principalmente durante la segunda mitad del Siglo XX.

El grupo I Do Mu, dentro de sus inquietudes, ha colaborado particularmente con esta Gaceta de Museos y conjuntamente se han realizado dos Coloquios, que se llevaron a cabo el primero de ellos, con el apoyo del Museo Soumaya y de su gentil directora. Los resultados de esta reunión denominada "Visiones y Sentidos, diálogo por los museos de México", se publicaron en nuestra Gaceta 14-15 de junio de 1999. El segundo Coloquio se realizó con el apoyo del Instituto Nacional de Bellas Artes y del Instituto Nacional de Antropología e Historia. La apertura estuvo a cargo, con su presencia y sus palabras, de los dos directores de dichas instituciones. Esta reunión se llevó a cabo el 11 y 12 de octubre de 2000, bajo el título de "Retos del Museo en México y Latinoamérica", en el Museo Rufino Tamayo.

Hoy iniciamos en este número 21-22 de la Gaceta de Museos, Segunda Epoca, la publicación de los textos de las ponencias presentadas, y esperamos continuarlo, en el próximo número 23, que aparecerá durante el mes de septiembre de este año.

I Do Mu
COORDINADOR
F.L.F.

GACETA
DE
MUSEOS



REGISTRO, DOCUMENTACIÓN Y MEMORIA

Gran parte de las producciones artísticas de la década de los 90' han demostrado tener como principal característica el manifestarse como gesto, acontecimientos o acciones que se insertan en diversos intersticios especiales y temporales relativos a contextos específicos. Las contingencias del contexto aparecen entonces en factores determinados, no sólo para la concepción y creación de la obra, sino también para su realidad, y su simultánea recepción por el espectador. Más allá de tratarse, en su mayoría, de obras no - objetuales, dichas piezas se generan en un tiempo y espacio precisos; por lo tanto, ya no constituyen un rostro de la actividad del artista, sino una suerte de proyección, ya que sólo se concretan a partir y durante el momento de su ejecución y, en algunos casos, a través de la interacción con un público, convocado o espontáneo. Así, más que trabajar a partir de un contexto, muchos de los artistas trabajan con el propio contexto, es decir, con el carácter inmediato de un presente en mutación.

Ante estas condiciones y ante la relativa inmaterialidad hacia la cual se ha inclinado la producción artística reciente, surge la necesidad imperante no sólo de registrar dichas manifestaciones, sino quizás también de replantear las maneras de llevar a cabo su documentación, y sobre todo su posterior recontextualización e inserción dentro de un espacio "estático" como la «institución museo» al cumplir su tradicional función de conservación. Surge entonces la pregunta de cómo inscribir la permanencia de estas piezas sin que se desvirtúe su esencia, siendo obras que se estructuran en los flujos y acontecimientos urbanos y cuya principal característica es la efemeridad.

Al tratarse de intervenciones puntuales que se articulan concretamente en base a coordinadas especiales y temporales, políticas o sociales, económicas o culturales, dichas obras requieren ser evaluadas a partir de la propia evaluación de su marco de creación. Éste se revela como un componente más de las obras, desde el momento en que los artistas recurren a estrategias casi miméticas de las estructuras que rigen nuestro entorno, suscitando una interacción irreplicable entre el artista y el contexto, el artista y su público, el público y el contexto. Dicha colaboración, en la que convergen tantas realidades como existen subjetividades, propone y propicia una reevaluación y reconfiguración constante de la cotidianidad. (véanse las obras, por ejemplo, de Minerva Cuenca o Jonathan Hernández).

Por lo tanto, posiblemente a largo plazo, ni una fotografía, ni una tarjeta postal y quizás ni siquiera un registro en video, sean suficientes para llevar a cabo un ejercicio de observación, reconocimiento y análisis de la obra y de su contexto. En este sentido, parece preciso recalcar la necesidad revalorizar aquellas herramientas que sirven para escribir o hacer Historia, no sólo a futuro sino en un presente inmediato. Entre ellas destacan las declaraciones de artistas -ya sea a manera de premisas o bajo el formato de entrevista- y, en particular, las maneras de hacer crítica; las exposiciones y los proyectos curatoriales, en tanto evaluaciones panorámicas y contextuales de determinadas problemáticas que plantean las mismas obras; y, por último, las memorias de las que con frecuencia nos olvidamos, y que constituyen sin lugar a dudas las distintas colecciones.

Desde la perspectiva que aquí se ha planteado, aparecen distintos retos para el museo ante la evolución que el arte contemporáneo ha tenido en paralelo a los desarrollos de la urbe y la vida cotidiana. Es necesario establecer una distinción entre dos de las principales funciones del museo de arte contemporáneo: la realización de exposiciones temporales con una línea curatorial definida, y la elaboración y actualización constante de sus colecciones.

En lo que respecta al ejercicio de la curaduría, éste, por una parte, ya no puede concebirse como un discurso simbólicotranscendental que busque mostrar aquello que se esconde detrás de la obra, ni recelar su lado oscuro, por el simple hecho de que esta vertiente del arte actual, al funcionar sobre su propia literalidad, no presenta un lado oscuro. Por otra parte, al basarse estas obras en una interacción directa e inmediata con su contexto urbano, social, político y cultural parecen ya no requerir de la neutralidad del espacio museo para ejecución / exhibición. Ésto nos lleva a cuestionar y quizá, aún más, a replantear el propio formato de la exposición, si bien no como medio de legitimación, como medio de difusión en tanto están modificándose los modos de realizar y de exhibir las propias obras. Si este tipo de ejercicios artísticos que pueden vincularse con lo que Nicolas Bourriaud ha definido como Estética relacional y que aparece como una herencia directa de las propuestas artísticas de los años 60 y 70, se basan de alguna manera en su valor de uso, ya no es posible, retomando las palabras de Marc-Oliver Wahler, seguir concibiendo el arte como un elemento autónomo que demanda una contemplación visual.

A partir de las contingencias del contexto, la producción artística reciente parece obligar al museo como institución a adentrarse en una competencia real y leal con el propio contexto que la ha generado, poniendo a prueba su capacidad de resistencia dentro del campo social en el que se inserta. En el momento en que esta vertiente del arte contemporáneo expande su campo de acción, y replantea las

relaciones entre el espectador y la obra, también suscita una permeabilidad ineludible y reversible entre lo que fuera la institución tradicional como espacio cerrado, y el contexto externo con y para el cual, sigue trabajando. Inversamente, la ciudad ahora puede aparecer también como un espacio institucionalizado cuya base central es el museo o la institución arte en tanto instancia legitimadora. Las distancias curadurías aparecen entonces, y quizá más que nunca como un ejercicio de medición inmediata y de mediación con el contexto. Asumiendo los riesgos que esta inmediatez supone, las distintas curadurías permiten llevar a cabo un análisis no sólo de las condiciones socio-culturales que suscitaron la producción de estas obras, sino también de las respuestas y/o de las utópicas soluciones que dichas obras proponen al contexto que las generó. Para ello, el Museo de Arte Contemporáneo ha de funcionar a manera de laboratorio que debe abrir sus puertas de afuera hacia adentro para darle cabida a este tipo de manifestaciones externas, que de adentro hacia fuera para que, él mismo como institución, pueda expandirse y ser partícipe de dichas manifestaciones.

Ahora queda preguntarse cómo lograr mantener una memoria de todas estas acciones y acontecimientos artísticos. Ya es concebida la necesidad imperante para un museo de reunir en una colección los elementos necesarios que permitan dar cuenta, a corto y largo plazo, de las obras que surgieron como respuestas a determinado entorno político, social, cultural; sin embargo también es necesario poder contextualizar dicha producción artística para lograr, a partir de ella, esbozar lecturas diversas de un panorama contextual de determinado momento histórico. En este sentido, en lo



que respecta a la vertiente del arte contemporáneo a la que aquí nos hemos referido, el problema no sólo reside en la documentación y el registro pertinente de estas acciones de carácter efímero e inmediato; lo que aparece aquí como principal encrucijada es cómo lograr dar cuenta de las coordenadas precisas de un tiempo y un espacio específicos en los que están llevando a cabo dicha producción, cuyo valor primordial es, en muchos de los casos, la relación y reacción inmediata del espectador que se ve involucrado al tratarse de trabajos que se apegan a un contexto, que interactúan con él e interceden ante su actores, la única manera de no traicionarlos al tratar de llevar a cabo una evaluación, es respaldándose en el propio marco de creación de las obras, apegándose a sus condiciones de gestación y de realización, y localizando sus posibles puntos de fuga. Por lo tanto no sólo es necesario mantener el registro de estas piezas, sino generar también la documentación y el análisis crítico tanto de las obras como del contexto en y con el que se gestaron.

Sin duda, después de la caída de las utopías frustradas que respaldaron a la producción artística de la primera mitad del siglo XX; y tras la relativa disolución de un arte panfletario que, durante los 70 y los 80, denunciaba dichos fracasos, la producción artística de los noventas no quiso sustentarse ni en los ideales del futuro, ni en las quimeras del pasado; sólo pudo respaldarse en la tranquilidad de la vida cotidiana, en sus interacciones e interfases, rescatando su propia banalidad y carácter singular que su intrascendencia le confiere. Y es esta misma cotidianeidad, bajo todas sus manifestaciones, la que hemos de documentar, evaluar y preservar, pues si queremos que trascienda, necesitamos que permanezca.

MAGALI ARRIOLA (*)
MUSEO DE ARTE CARRILLO GIL