

DIFERENTS

REVISTA DE MUSEUS núm. 3. 2018



DIFERENTS

REVISTA DE MUSEUS núm. 3. 2018

Diferents. Revista de museus

Diferents. Revista de museus está configurada como un espacio para el encuentro, el debate y la reflexión sobre diferentes aspectos relacionados con la museología. Visibilizar y difundir los museos que por sus características propias podrían considerarse singulares, tanto a nivel nacional como internacional. Difundir las aportaciones del mundo de la investigación y democratizar el conocimiento en el campo de la museología.

Edición

Museo de Arte Contemporáneo Vicente Aguilera Cerni de Vilafamés (MACVAC)
C/ Diputació, 20
12192-Vilafamés (Castellón)
Servicio de Publicaciones, Diputación de Castellón. Av. La Vall d'Uixó, 25. 12004, Castellón.

Dirección

Xavier Allepuz Marzà (MACVAC)

Secretaría

María Teresa Pastor Valls (MACVAC)

Consejo de redacción

Diego Arribas Navarro (Museo Salvador Victoria, Rubielos de Mora, Teruel)
Juncal Caballero Guiral (MACVAC)
Josefa Cortés Morillo (Museo Vostell Malpartida, Malpartida, Cáceres)
Gregorio Díaz Ereño (Fundación Jorge Oteiza, Alzuza, Navarra)
Fernando Infante del Rosal (Universidad de Sevilla)
Ferran Olucha Montins (Museu de Belles Arts, Castelló)
Dora Sales Salvador (Universitat Jaume I, Castellón)

Consejo asesor

Alexander Alberro (Columbia University, New York)
María Luisa Bellido Gant (Universidad de Granada)
Román de la Calle (Universitat de València)
Manuelina Maria Duarte Cândido (Instituto Brasileiro de Museus, Brasil)
José Garnería García (MACVAC)
Alberto Martorell Carreño (Presidente ICOMOS, Perú)
Ana Martínez-Collado (Universidad de Castilla-La Mancha)
Massimo Negri (European Museum Academy, Italia)
Wenceslao Rambla Zaragoza (Universitat Jaume I, Castelló)
María Belén Ruiz Garrido (Universidad de Málaga)
Joan Santacana Mestre (Universitat de Barcelona)
Carmen Senabre Llabata (Universitat de València)

Supervisión de textos

Màriam Calduch Ferreres
José Javier Juan Checa

Imagen de portada

Lavadero del apartamento de la familia Confino. Tenement Museum Nueva York

Diseño y maquetación

Drip Studios

Impresión

Tecnigraf, SA • www.tecnigraf.com

ISSN: 2530-1330

DL: CS 616-2016

Índice

- 6 Between a White Cube, Black Box, and Warehouse: Constructing Spaces for Contemporary Art throughout the Recent Museum Building Boom
Entre un cubo blanco, una caja negra y un almacén: construyendo espacios para el arte contemporáneo en el contexto del reciente auge de la construcción de museos
Diana K. Murphy
- 24 El *museo líquido*: un museo que busca adaptarse a la sociedad de hoy
The Liquid Museum: a Museum that Seeks to Adapt to Today's Society
Juan Gonçalves
- 38 The Lower East Side Tenement Museum. Interpretando experiencias históricas de inmigrantes para iluminar el presente desde el respeto
The Lower East Side Tenement Museum. Analysing Experiences of Immigrants throughout History in Order to Better Understand the Present and Foster Respect
Alfredo Llopico
- 54 Madrid paisaje urbano: its Decolonizing Roots
Madrid paisaje urbano: sus raíces decoloniales
Santiago Villajos
- 74 Volte Face – Contemporary Medal: the Study of a Collection of Contemporary Medals
Volte face – medalla contemporánea: el estudio de una colección de medallas contemporáneas
Ana Sofia Neves, Ana Bailão y Andreia Ferreira
- 88 Cinco momentos del museo animista del lago de Texcoco: políticas y poéticas de una museología animista
Five Moments in the Animist Museum of Lake Texcoco: Poetics and Politics of an Animist Museology
Adriana Salazar y David Gutiérrez Castañeda
- 118 El Museo ICO, del arte contemporáneo a la arquitectura para todos los públicos
ICO Museum, from the Contemporary Art to the Architecture for all Audiences
Álvaro Notario
- 132 Escenas contemporáneas. La cerámica en el Museo de Arte Contemporáneo Vicente Aguilera Cerni de Vilafamés
Contemporary Scenes. The Ceramic in the Museum of Contemporary Art Vicente Aguilera Cerni of Vilafamés
Esther Astarloa

Després d'un curt bagatge temporal de *Diferents. Revista de museus*, ens sentim profundament satisfets pels resultats assolits, i ho dic en plural, perquè aquesta ha estat una empresa col·laborativa la qual no hagués pogut dur-se a terme sense la participació de tots i cadascú dels actors implicats. També amb els tres números publicats podem dir que hem aconseguit refermar i consolidar el projecte editorial del MACVAC, al mateix temps que complir els objectius plantejats inicialment: debat/reflexió sobre museologia, visibilització/difusió de museus singulars i, democratització del coneixement sense posar barreres geogràfiques. I aquest tercer número, podem dir, és un compendi de tots els objectius plantejats i referits abans.

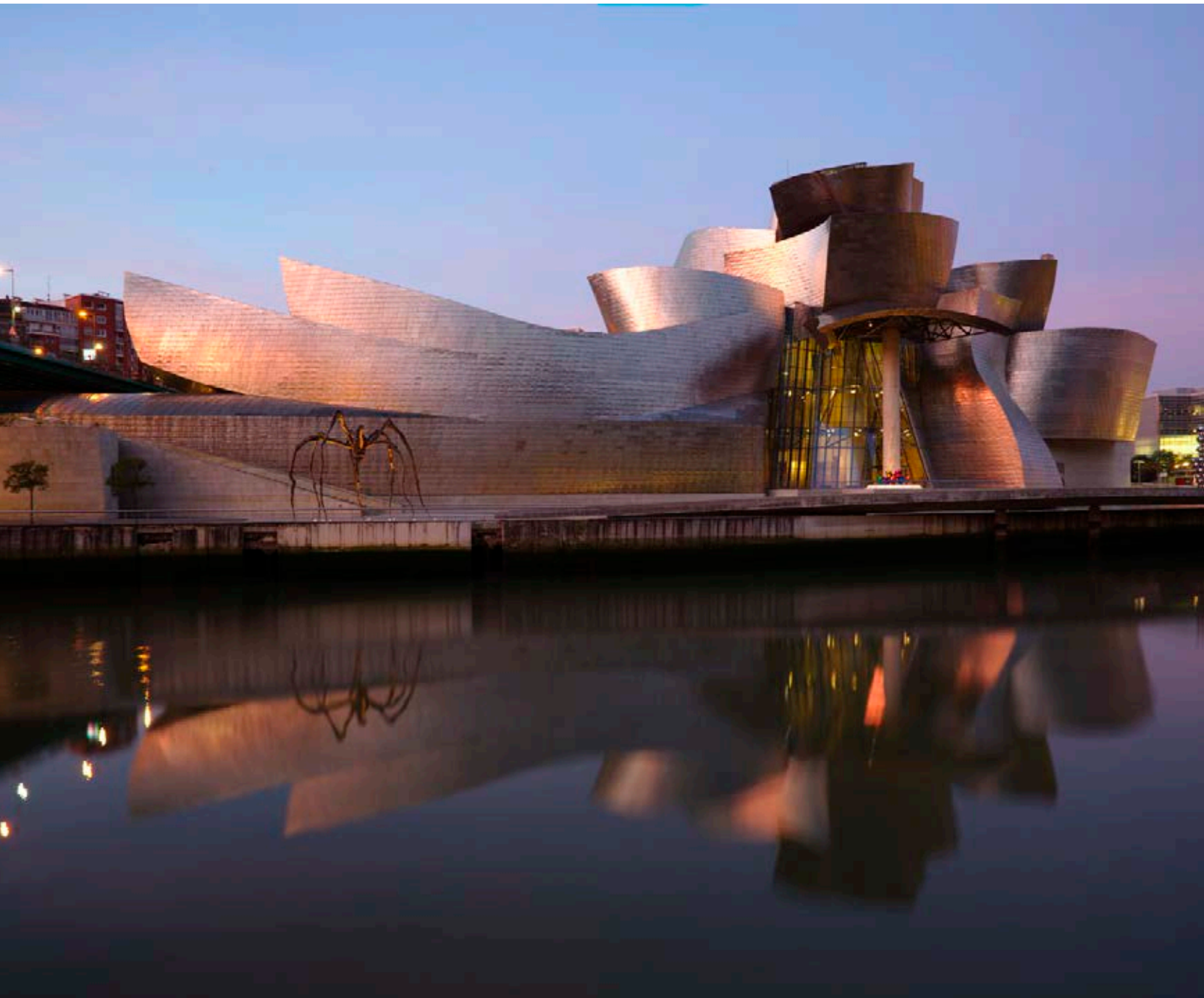
D'ençà que Zygmunt Bauman publicara, a finals de la dècada dels 80 del segle xx, la seua trilogia amb la reflexió sobre la modernitat i la categorització del concepte líquid a ella aplicat, la liquiditat ha anat adjectivant altres substantius com ara, la vida, la societat, el territori, el museu, etc. I és precisament l'aportació de Juan Gonçalves «El museo líquido: un museo que busca adaptarse a la sociedad de hoy» qui, esquarterant les premisses establertes per Bauman, reflexiona sobre la necessitat d'adaptar a les demandes de la societat actual, la societat líquida, la praxi museològica contemporània a través del principi de governança, amb una implicació directa de la societat i les institucions que permeta un permanent diàleg cercant dinàmiques d'innovació i creació en la configuració identitària de nous continguts i territoris simbòlics.

Precisament com espais de proximitat i participació amb una vinculació directa a les memòries, vivències i experiències emocionals de la societat, podem relacionar les missions de dos dels museus que ací es presenten. D'una banda, Alfredo Llopico, ens dona a conèixer el Tenement Museum ubicat a l'illa de Manhattan (Nova York). Un museu que narra les històries dels immigrants del segle XIX i XX establerts a l'edifici número 97 d'Orchard Street mitjançant la recreació del que van estar els seus espais d'hàbitat i treball al bloc d'habitatges construït en 1863-64. Un nou model de museu que va més enllà de mostrar la forma de viure dels immigrants cercant connexions emocionals entre els visitants i els nousvinguts al mateix temps que estimula el diàleg i la promoció de valors humanitaris i democràtics en temes com ara la migració i la identitat nacional. D'altra banda, el Museu Animista del Llac de Texcoco (Mèxic), aportació d'Adriana Salazar i David Gutiérrez Castañeda, és un projecte relativament recent (2015) en una àmplia zona geogràfica, els llacs del nord-oest de la vall de Mèxic, que s'emmarca dintre del concepte de museu performatiu d'acord a la teorització de Carla Pinochet. Un museu animista basat en la missió d'orientar els sabers, acollir-ne de nous, incorporar contraccions no resoltes, incitar reflexions i donar vida a objectes, tot això fugint de les determinacions que dicten els espais museístics institucionals.

L'arquitectura és altre dels temes que, d'una manera o altra, tenen en comú tres de les aportacions realitzades per diferents autors. Des de l'anàlisi i reflexió de Diana Murphy, on estudia el paper que juga l'arquitectura en els museus d'art contemporani explorant les formes en què els museus han canviat l'experiència i el diàleg entre museu i art contemporani, al mateix temps que reflexiona sobre la contradicció que, de vegades, es produeix entre el continent i el contingut, passant la col·lecció a ocupar un segon lloc envers el paper protagonista de l'arquitectura del museu. Passant per l'article d'Álvaro Notario i el Museu ICO on l'arquitectura s'ha convertit en el tema d'interès d'aquest museu. I on l'autor fa una anàlisi dels canvis soferts pel museu on, després d'una primera etapa d'exposició de les obres de la col·lecció, a partir de 2012 s'ha centrat en les exposicions en què l'arquitectura i l'urbanisme són els temes centrals, essent un dels referents nacionals en aquest camp. Finalment l'aportació de Santiago Villajos, on també l'arquitectura té un paper destacat en ser el suport de la creació artística, en un intent d'humanització dels espais urbans, reflexiona sobre el que ha suposat l'organització d'encontres artístics per al desenvolupament de projectes d'art mural i d'art de carrer a Madrid i la recepció que aquestes realitzacions han tingut en l'àmbit institucional.

L'artefacte, entès com aquell que crea un món intel·lectual relativament autònom, és l'objecte de les aportacions, d'una banda d'Ana Sofia Neves, Ana Bailão i Andreia Ferreira, centrat en l'estudi de la col·lecció de medalles de la Unitat d'Investigació i Estudis Volte Face – Medalla Contemporània de la Facultat de Belles Arts de la Universitat de Lisboa. D'altra és l'aportació d'Esther Astarloa centrada en les creacions ceràmiques de la col·lecció del MACVAC.

Aquestes són, en síntesi, les aportacions del número tres de *Diferents. Revista de museus*.



The Guggenheim Museum, Bilbao. Photography: Wikimedia Commons

BETWEEN A WHITE CUBE, BLACK BOX, AND WAREHOUSE: CONSTRUCTING SPACES FOR CONTEMPORARY ART THROUGHOUT THE RECENT MUSEUM BUILDING BOOM

ENTRE UN CUBO BLANCO, UNA CAJA NEGRA Y UN ALMACÉN: CONSTRUYENDO ESPACIOS PARA EL ARTE CONTEMPORÁNEO EN EL CONTEXTO DEL RECIENTE AUGE DE LA CONSTRUCCIÓN DE MUSEOS

Diana K. Murphy

Digital Production Coordinator, Fine Arts Museums of San Francisco

Abstract Since the 1990s, museum buildings and the art housed inside them have undergone dramatic changes. Once canonical structures, they have evolved to more suitably contain new art forms and reflect the expanding and dynamic purposes of the museum. Museum architecture constructs the meanings and values of institutions as its primary and most tangible symbol. It commands a specific approach for display rhetoric and dictates the ways users and curators make use of space. What is the relationship between the latest museum building boom and contemporary art? What specific architectural strategies are employed by museums and architects to suit contemporary art? This paper examines the recent trends in museum construction in order to explore the ways in which new museums have reshaped the museum experience and dialogue between users and contemporary art.

Keywords Museum architecture, Guggenheim Museum Bilbao, contemporary art, white cube, black box, postmodern architecture.

Resumen Desde la década de 1990 los edificios de los museos y el arte alojado en ellos han sufrido cambios dramáticos. Las estructuras canónicas han evolucionado para contener de manera más adecuada nuevas formas de arte y reflejar los propósitos dinámicos y en expansión del museo. La arquitectura del museo manifiesta los significados y valores de la propia institución como su símbolo principal y más tangible, presenta un enfoque específico para mostrar la retórica y dicta las formas en que los usuarios y los curadores hacen uso del espacio. ¿Cuál es la relación entre el último auge de la construcción de museos y el arte contemporáneo? ¿Qué estrategias arquitectónicas específicas emplean los museos y arquitectos para adaptarse al arte contemporáneo? Este artículo examina las tendencias recientes en la construcción de museos para explorar las formas en que los nuevos espacios han reformulado la experiencia y el diálogo entre los usuarios y el arte contemporáneo.

Palabras clave Arquitectura de museo, Museo Guggenheim Bilbao, arte contemporáneo, cubo blanco, caja negra, arquitectura posmoderna.

‘If you build it, they will come,’ at least while the novelty persists (Saval, 2015). Since the 1990s, museum buildings and the display methodologies of their collections have undergone dramatic changes. From Western constructs that stylistically adhered to the canon of classical Greco-Roman architecture, museum buildings have aesthetically evolved to more suitably contain the art on display within their walls, and to better reflect the ever-expanding purpose of the museum itself. The post-1990s museum building boom is characterized by closer relationships among curators, community stakeholders, and architects, and a clearer conceptualization of the role of the museum in the twenty-first century. This research is an exploration of the museum building boom of the early 2000s and a hypothesis for the way modern and contemporary art is displayed and mediated within these new gallery spaces with architecture as its frame. Museum architecture is the symbolic vehicle for the way a society positions its cultural self, and its significance lies in how they facilitate the museum experience, reflect on globalization and post-Cold War political realities, connect visitors with contemporary art and with each other, but also with wayfinding and the production and distribution of knowledge.

Activities unrelated to the museum’s traditional *raison d’être* of caring for, collecting, and studying artifacts —public programming, education courses and tours, film screenings, parties and happenings, artist performances and demonstrations, discussions and symposia— have significantly evolved over the course of the twentieth and twenty-first centuries. Museums are expected to be much more than temples where the material culture of past civilizations is statically stored and exhibited. The word ‘museum’ has become diluted to the point where it may even refer to a place without any objects at all, or where

the only conceivable purpose of the space is the promulgation and consumption of Instagram photographs (see Museum of Ice Cream). Some curators maintain the notion that innovation in the field can only take place once abandoning museums altogether and seeking alternative spaces for display.

This paper traces its origins to one museum building in particular, the Guggenheim Museum, Bilbao (GMB). Built in 1997 by architect Frank Gehry, the GMB prompted a museum construction frenzy that continued even throughout the global financial crisis (beginning in 2008). Aptly labeled the «Bilbao effect», the astounding socio-economic stimulation to a formerly depressed Basque Country was arguably catapulted by this iconic museum building. In its first three years of operation, the GMB was visited by around four million tourists, generating much-needed financial prosperity for the city. The success of the GMB was attributed to its distinct architectural style, and soon after, cities across the globe wished to appropriate its promise of prompting economic and social revival. Several publications on the history of museum architecture were vital to this research, including primary sources that chronologically track the progression of museum architecture stylistically. This study will differ from those in that it is written from the perspective of a museologist, and not an architect. This paper addresses innovations in museum display spaces through visual analyses and in terms of their spaces for the display and mediation of contemporary art.

Changes to museum architecture erected after the GMB in 1997 can be attributed to changes in contemporary art. The late 80s culminated in the transition from modern and postmodern art to what is now referred to as contemporary art due to various cultural and political shifts: the year 1989 marked the end



Richard Serra, *The Matter of Time*, 2005. Installation of seven sculptures, weatherproof steel, varying dimensions. Guggenheim Museum, Bilbao, GBM1996-2005. © 2018 Richard Serra / Artists Rights Society (ARS), New York. Photography: Guggenheim Museum

of the Cold War, the rise of the World Wide Web, and a more globalized art world, which continues today at a rapid pace. It was a year of transition punctuated by the momentous uprising of Chinese students in Tiananmen Square. It was also the year of the United States government's conservative attack on artistic expression as witnessed by scandalous censorship efforts and cancellations of so-called controversial exhibitions (the most publicized example was the cancelling of the Robert Mapplethorpe retrospective at the Corcoran Gallery in June of that year) by the National Endowment for the Arts. Subsequently, the year 1994 witnessed the end of apartheid in South Africa and the creation of the North American Free Trade

Agreement. This period also witnessed the first formal curatorial program founded at the École du Magasin in 1987, followed by Bard College's Center for Curatorial Studies in 1990 and the Royal College of Art's Curating Contemporary Art course in 1992. These shifts prompted certain changes in contemporary art, and I argue that these shifts also signaled changes to museum architecture constructed in the consecutive years.

Data Collection and Analysis

In order to corroborate the findings of this research with first-hand information from insiders working in the field, I developed a questionnaire to provide a cross section

of the phenomenon as seen through the direct experiences of museum professionals. A survey was sent electronically to sixty-eight international institutions, targeting those which are vessels for the display and mediation of contemporary art and are hosted within buildings constructed after the GMB. As only nine results were recorded at the time of writing, I suspect that the responses were limited due to a possible reluctance by museums to divulge their internal protocols. Though the data set is limited, the collected evidence offers striking insights into the ways in which contemporary art has transformed museum architecture.

The purpose of the survey was to gather data regarding the ways in which museums constructed during the post-GMB museum building boom have either resulted in well-suited frames for, or complete architectural hindrances to contemporary art display. The survey respondents represented institutions that solely display and collect modern and contemporary art, with 66.7%, against those museums that offer a broader range of collections at 33.3%. Seven out of nine respondents work in museums located in Western Europe. A majority of the museums surveyed are government entities, at 77.8%, with only a fraction fiscally supported through private funding, illustrating the importance of community stakeholders at a decision-making level. A remarkable majority of the respondents work in the director's office; whether the respondents were in fact the director or not remains dubious, and this aspect of the survey was deliberately developed to retain subject anonymity. This offers more informed research into the design processes for their post-GMB architecture, since three responses to the question «Who made the decision to construct the new building?» indicated the institution's director. The director was listed in four responses to

the question, «Who internally was responsible for planning and managing the project?» meaning that there was some institutional oversight approximately 50% of the time. This detail has implications pertaining to the final iterations of museum design. If the director is involved in the design process only 50% of the time, it appears then that architects are generally given free range to make tangible their creative visions with little institutional strategic guidance.¹ This aspect is troubling considering that so many architectural gestures become misaligned when the building is finally replenished with objects and people.

The most revealing sections of the survey concern questions surrounding the overarching rationale for building and the implications architecture has upon contemporary art and curatorial practice. The question «What were the key reasons for undertaking the project?» revealed a multiplicity of answers. Reasoning ranged from problems related to the following: (1) «the need of dedicated spaces for collection display», (2) «lack of space», (3) «urban development», and (4) to «improve public access» From these wide-ranging issues, it can be inferred that there is no single underlying predicament to be solved with new architecture. Interestingly, five respondents indicated that their old buildings no longer suited their collections, either lamenting a lack of storage or display spaces, with one asserting that their «old building [was] not suited for contemporary art and events».

The question, «How has the architecture affected the art on display?», though the phrasing was a bit leading, implying that one did indeed impact the other, rendered significant answers. One respondent

¹ This argument is based on the results of the questionnaire and may not apply 100% of this time. It should also be noted that the actual role of the museum director differs across institutions, but for the purpose of this analysis, the director is the individual tasked with running the museum in varying capacities.



White cube installation methodology in the exhibition Jackson Pollock, April 5–June 4, 1967.
Photography: The Museum of Modern Art, New York. Photographic Archive

asserted that there was, «No negative effect –development was based on creating enhanced spaces appropriate to a range of contemporary art forms and materials– architecture [was] based on [the] principle of enhancing [the] presentation of and access to art, not to draw attention to [the] architecture itself». Although this respondent claimed that the architecture had no negative impact upon the display of their collection, based on the feedback, it appears that the architectural program was designed with the collection already in mind. This design strategy, then, must have been implemented at the planning's outset. In some instances, art informed the architecture, as one respondent noted, «The museum architecture was partly shaped by contemporary art [...] the exhibition spaces from floor 2 to 8 are black boxes, which combine different types of objects and to create transcultural and transhistorical presentations. In our exhibitions we collaborate with contemporary artists which have meaningful work in relation

to the themes. We also engage artists to create new work».

Flexibility was a common factor in determining whether respondents considered their respective new structures successful. One in particular articulated the answers to the question from the preceding paragraph: «the building is a contemporary architecture designed by Mario Botta expressly for [the] display [of] contemporary art. Its modular rooms allow the realization of various types of exhibition projects even if sometimes it is necessary to relate with large spaces». This vital component was further expressed in an answer to the question, «What specific challenges does the new architecture have on the display of contemporary art?». The respondent shared a few reflections: «if we should do it (build) now again, I think it should be easy to change the exhibitions. So more flexible walls, flexible light». Regarding the possibilities for curatorial practice within these new spaces, a resounding 100% of the respondents answered

affirmatively to the question: «Are curators free to experiment with different ways of exhibiting in the spaces?» Perhaps this was the luck of the draw, yet one respondent gave the following feedback: «I would like to argue for thoughtful interactions between contemporary art and the museum's collections. I think it's (the architecture) very superficial and [does] not allow for a lot of meaning when contemporary art is just integrated in a new museum building, as [a] show element».

The conclusions proffered by this questionnaire support my hypotheses concerning post-GMB museum architecture in relation to contemporary art display. The critiques regarding the lack of flexibility of some of these newer spaces reveal a lack of communication between directors, architects, and curators. The criticisms emerging from the survey are insightful for colleagues working in museums and especially for those in institutions that are considering building an additional wing or designing anew to not repeat the problems faced by some museums constructed during the post-GMB building boom.

The Guggenheim Museum, Bilbao: An Impetus for Change

This section is an analysis of the catalyst for the latest museum building burst: the Guggenheim Museum, Bilbao (GMB). Beginning with the completion of the GMB in 1997, the art world witnessed a construction frenzy. This iconic museum building in the Deconstructivist style by Frank Gehry propelled astounding socio-economic stimulation to a depressed Basque Country and this development was granted the moniker, the «Bilbao effect» (Rybczynski, 2002): This analysis does not focus on the exterior architecture —facades have been written about at length by architecture and

art critics— but instead evaluates the interior spaces where art is displayed and within which humans move.

This section explores the development of the Bilbao satellite of the Guggenheim Corporation and the increasing internationality of contemporary art. The Guggenheim brand, under the leadership of its CEO, Thomas Krens, was the first museum to expand its reach to such a degree that it eschewed the traditional American non-profit business model, to which museums traditionally subscribe, and instead adapted corporate strategies into its financial infrastructure (Greenberg, Ferguson, Nairne, 1996: 357).² These bold operational changes positioned the Guggenheim brand as instantly recognizable and reputable: a Guggenheim can potentially transform any city into an international art center.

According to the GMB's website, the building boasts 260,000 square feet, of which 120,000 are dedicated exhibition spaces (Guggenheim Bilbao, 2017). Its facade features a series of highly aestheticized and architectonic undulating layers comprised of titanium that suggest a fortress or military ship. The audacious and spectacular design by Gehry has been criticized for its attention-grabbing features (Foster, 2002: 37). The GMB website also states that the «museum is located in a newly developed area of the city, leaving its industrial past behind» (Guggenheim Bilbao, 2017). Yet should museums be constructed without any connection to its location's past? Should local communities be involved in the planning process? This statement would indicate that the GMB building is *not* site-specific despite the good intentions of its architect.³

² This phenomenon of arts institutions operating like for-profit ventures began in the 1970s in New York as blue-chip galleries opened satellite locations in art centers around this world.

³ A counter argument to this notion would be the building's subtle allusion to a boat design positioned in a port city. However, there are many port cities; perhaps this building would equally suit Miami or Genoa.

The argument that the building detracts viewers attention from the art is a well-worn one. The primary disputation concerns problems created by the architecture for contemporary art display. Gehry, however, disagrees, stating that his architecture actually complements its locality: «I spent a lot of time making the building relate to the 19th century street module and then it was on the river, with the history of the river, the sea, the boats coming up the channel. It was a boat» (Moore, 2017). The building is touted as the tangible symbol of Bilbao.⁴ Through its form, ambition, and audacity to incite economic growth, the GMB extends beyond its mission by proving that a state of the art museum, through rigorous exhibitions and public programming, can reinvigorate its community. Visitors to the institution witness these ideals before even entering the building: works of art by such blue-chip artists as Louise Bourgeois, Eduardo Chillida, Yves Klein, Jeff Koons, and Fujiko Nakaya grace its exterior, punctuated by Daniel Buren's site-specific sculpture, *Arcos rojos / Arku gorriak* (2007), situated on the La Salve Bridge. These outdoor works signify that the GMB's collection and presence extends beyond its walls and injects itself into the city of Bilbao.

Inside the GMB Galleries

While the GMB facade is a work of art in its own right, the interior is equally intriguing. The atrium features curvilinear walls comprised of overarching glass that floods the space with natural light around which three levels of exhibition space connect via walkways, staircases, and a series of elevators. The scale renders the space as ideal to house works of art that appear in large and non-traditional

4 And, I argue, the GMB has indeed become the new symbol of the city of Bilbao and that the museum has become synonymous with Bilbao. I also assert that Bilbao would not be an international household name if it weren't for Gehry's iconic building.

formats. This is the case for many works of contemporary art, as exemplified by Richard Serra's large-scale installation, *The Matter of Time* (2005), for which an entire gallery was deliberately constructed (Hughes, 2005).⁵

The museum is also equipped with a gift shop, cafe, theater, two restaurants, and a detached office building. This constellation of projected spaces conforms to Thomas Krens's notion that a successful museum has five requirements, which he calls «five rides», alluding to amusement parks, which include «great architecture, a great permanent collection, strong temporary exhibits, shopping, and good food» (Rawsthorn, 2010). I argue that, in addition to these features, a museum needs to be a safe community space for dialogue, social engagement, and an active laboratory in which to test new ideas. Art critics, architects, and curators have asserted that interior architecture plays a significant role in contemporary art display (Marshall, 2005).⁶ Furthering this notion, architect Renzo Piano asserted, «you can't just build neutral white spaces. They kill works of art just as much as hyperactive spaces that make the building a piece of self-indulgence» (Mack, 1999: 8). He argues for balance of design that seeks neutrality instead of hyperactive architectural forms. According to the GMB's website, its galleries offer:

...such variety [that] has demonstrated its enormous versatility in the expert hands of cu-

5 Serra's installation is massive. The gallery it occupies is the biggest in the museum, at around 430 feet long by 80 feet wide. Paintings hung in it before, and they usually looked diminished by Gehry's architecture, sometimes to the point of silliness or near-invisibility. But Serra's work dominates Gehry's space like a rhinoceros in a parlor. (There's said to be considerable animosity between the two men; if that's so, one certainly knows, in this case, who the winner is).

6 This idea is especially echoed by Christopher R. Marshall: «This issue, then, of how galleries are to regain the pejorative space of museums while also continuing to maintain their own divergent emphasis on the [...] artwork is one that continues to drive their thinking. Museums have [...] been highly attentive to recent developments in contemporary art and gallery design».

rators and exhibition designers who have found the ideal atmosphere to present both large format works in contemporary mediums and smaller or more intimate shows (Guggenheim Bilbao, 2017).

Yet do the galleries conform to specific curatorial visions when exhibitions that include works of art of various scale and other spatial requirements are implemented?⁷

In examining the architectural plans of the museum's three floors, it appears that, excluding its expressive atrium, the galleries are actually quite conventional. Apart from the voluminous «fish gallery» designed to solely exhibit Serra's large-scale sculpture, the other display spaces can be characterized as a series of conventional squares. The banality of the galleries adds a new hypothesis to the research: that the white cube persists as the predominant museum display strategy for contemporary art, a shocking revelation, since the GMB was touted by scholars as the most revolutionary museum at the time of its construction. This notion is echoed by architect Philip Johnson in a crude declaration: «It is the greatest building of our time [...] when a building is as good as that one, fuck the art» (Filler, 2007: 2). The GMB galleries pose difficulties for the curatorial presentation of art, and by extension, and more importantly, its users (Foster, 2002: 37).⁸ Through a redefinition of the role of curator in the 1990s, new curatorial models demanded new institutions (Roberts, 2009/2010). Around the time when the GMB was under construction, art museums were becoming recognized as charged spaces that bestow certain value systems through their display and interpretation of objects. This tenet is outwardly signified by its architecture. Therefore, the repositioning of the role of curator in the 1990s also contributed to the museum

7 A quick glance through archival photographs of various rotating exhibitions that have taken place at the museum demonstrates that the galleries were designed to showcase large scale works of art.

8 Critic Hal Foster asserts that signature museum architecture can transform the museum into «a gigantic spectacle-space that can swallow any art, let alone any viewer, whole».

architecture boom that flourished throughout the 2000s, and this redefinition prompted the uses of these new spaces for innovative projects. Although this notion exceeds the scope of this discussion, it is an interesting idea to explore further. Curator Hans-Ulrich Obrist has argued:

At a time when cooperation between museums and different exhibitions is more and more economically-driven, with a flurry of traveling shows, packed, shipped and available for rent, there has never been a more pressing need to turn our attention towards non-profit-making, art-oriented hook-ups (Ulrich, 2001).⁹

These «hook-ups» need a space. A building is a permanent legacy in the power structure of cultural mediation; therefore, beginning in the 90s, museums underwent a physical metamorphosis to reflect new forms of visual culture and curatorial processes. New structures reconsidered time and speed, as interiors were used in different ways to sustain new models for artist residencies and collaborations. The fluidity of spaces for new purposes changed the public's behavior, including the amount of time spent at an event.¹⁰ In a post-globalized world, time has become a space and new museums were constructed to manipulate one's use of the time and space of its architecture (Harvey, 1990).¹¹ Time is also important when researching how long visitors spend looking at a particular work of art, and curators develop displays and write didactics to offer more opportunities for active learning and to encourage slow and prolonged looking.

9 He was critical of the recent museum architecture boom: «the most fitting expression of the passage of museums into the concept of mass culture has been achieved through the fusion of architectural design and the museum's collection whereby the collection and architecture become one fully realized Gesamtkunstwerk and understood as such».

10 This paradigm shift was first palpable in Piano's building for the Centre Georges Pompidou and this was first instance where a large institution implemented a feature that characterized alternative gallery and Kunsthalle spaces.

11 This notion has been termed the «time-space compression» by social theorist David Harvey to define the temporal and spatial shrinkage of global society.



Centre Georges Pompidou. Photography: Wikimedia Commons

The «Bilbao Effect»

Critics have granted nomenclature the «Bilbao effect» to the immense economic revival that the city of Bilbao experienced after construction of the GMB. The term signifies the notion that ambitious museum architecture, especially for museums of modern and contemporary art, can potentially ameliorate a city in decline. This phenomenon was unprecedented before the GMB. The spectacle and extravagance of the GMB building furthers the Guggenheim brand to a new internationality, a model which lends itself to replication as witnessed by the Louvre satellite in Abu Dhabi (opened 2017) (Pollack, 2006). This propensity for arts institutions to fiercely brand and expand its tentacles has been criticized by some museologists (Moore, 2017);¹² the GMB has been dubbed another

¹² The use of spectacle was also the basis of the most sustained critique of the generally lauded Guggenheim, that its powerful look makes it a poor setting for art. For the critic Hal Foster, speaking in Sydney Pollack's film *Sketches of Frank Gehry*, the building trumps the art it is supposed to serve: «he's given his clients too much of what they want, a sublime space that overwhelms the viewer, a spectacular image that can circulate through the media and around the world as brand».

«McGuggenheim», comparing the latest installment of the Guggenheim brand to the ubiquitous McDonald's international fast-food franchise (The Globe and Mail, 2001). Perhaps the circumstances were unique to Bilbao, though the aggressive building of the cultural center of Abu Dhabi certainly serves as an interesting extension of the «Bilbao effect», albeit on a much grander scale.

The «Bilbao effect» enigma was fiercely challenged by critic Edwin Heathcote in his juxtaposition between what transpired at Bilbao and other instances where signature buildings have contributed to its city's prestige (Heathcote, 2017). He argued that although critics look to the GMB as a unique situation, this museum was not the first instance in which architecture was a catalyst for reviving a declining city. Heathcote noted that renovations to earlier buildings contributed to the construction of a body politic. Other examples include the Centre Georges Pompidou and the recent opening of the aforementioned Louvre Abu Dhabi as examples of buildings shaping profoundly communities. Heathcote's

argument questions why scholars persist with the nomenclature, «Bilbao effect?» What about «Pompidou effect?»

In the post-GMB era, contemporary art curators are left with a conundrum: how can architecture be more thoughtfully integrated into the experience of viewing art when museum trustees increasingly demand a signature building? Twenty years after the GMB, the debate surrounding the implications of bold architecture upon contemporary art display needs to be reignited to understand the ramifications.

History of Spaces for Contemporary Art

In his seminal treatise of 1986, *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*, Brian O'Doherty articulated the preferred methodology of display for modern art. He outlined specific models, from light that should emanate from the ceiling to the hardwood polished floors, to which curators must adhere in order to craft a «neutral» atmosphere for modern art. He compared the «white cube» to a tomb in the seemingly immortal quality it bestows upon works of art. In other words, the galleries of museums that display modern art architecturally transcend time and space, thus visitors are imbued with a sense of the eternal as they progress through sparse and windowless galleries, barring the outside world, where time seems to stand still. His conclusions regarding the paradigm shift of modern art display throughout the 1980s, are relevant today, since the GMB still employs the white cube strategy to frame contemporary art. The myth of the white cube's neutrality still persists. I argue, however, that neutrality is a construct, and though the white cube may have seemed like the best solution when first conceptualized, it is impossible to manufacture an entirely blank space in which to show art. Since the white cube is not neutral, but rather, a constructed space imbued with its own aura as any other, I ask: have architects and curators

developed new display strategies throughout the post-GMB museum building boom?

Examining the history of display spaces for contemporary art is important to this research, since analyzing current interior museum spaces will prove challenging without thoroughly deconstructing the spatial precedents considered by architects and curators. These include traditional spaces such as museums, *Kunsthallen*, *Kunstvereine*, and commercial galleries, as well as such alternative spaces as private collectors' homes, pop-up galleries, and artist collectives. Beginning with the advent of Modernism in the 1920s and the spaces realized to house new forms of art, this section traces the trajectory of the spaces constructed to frame modern art for viewers, many of whom were non-specialists. How were early interior spaces dedicated to contemporary art envisioned? I also explore examples of the fledgling spaces designed to display contemporary art and argue that they have informed the structure of museum galleries conceived after the GMB.

The advent of modern art and its ancillary forms such as Abstract Expressionism, Cubism, Fauvism, Futurism, and Pop-Art in the early decades of the twentieth century were catalysts for the construction of new gallery spaces. Indeed, as art dealer Karsten Schubert asserted:

The post-war period was the age of invisible museum architecture... museum building during the post-war years was marked by a conscious reversal of the classicism and monumentality of the past which had become unacceptable as a result of both Fascist and Stalinist abuse (Schubert, 2000).

These new museum buildings constructed in Western Europe utilized glass paneling on their façades to introduce natural light into the galleries, signifying a new era of transparency following the fascist preference

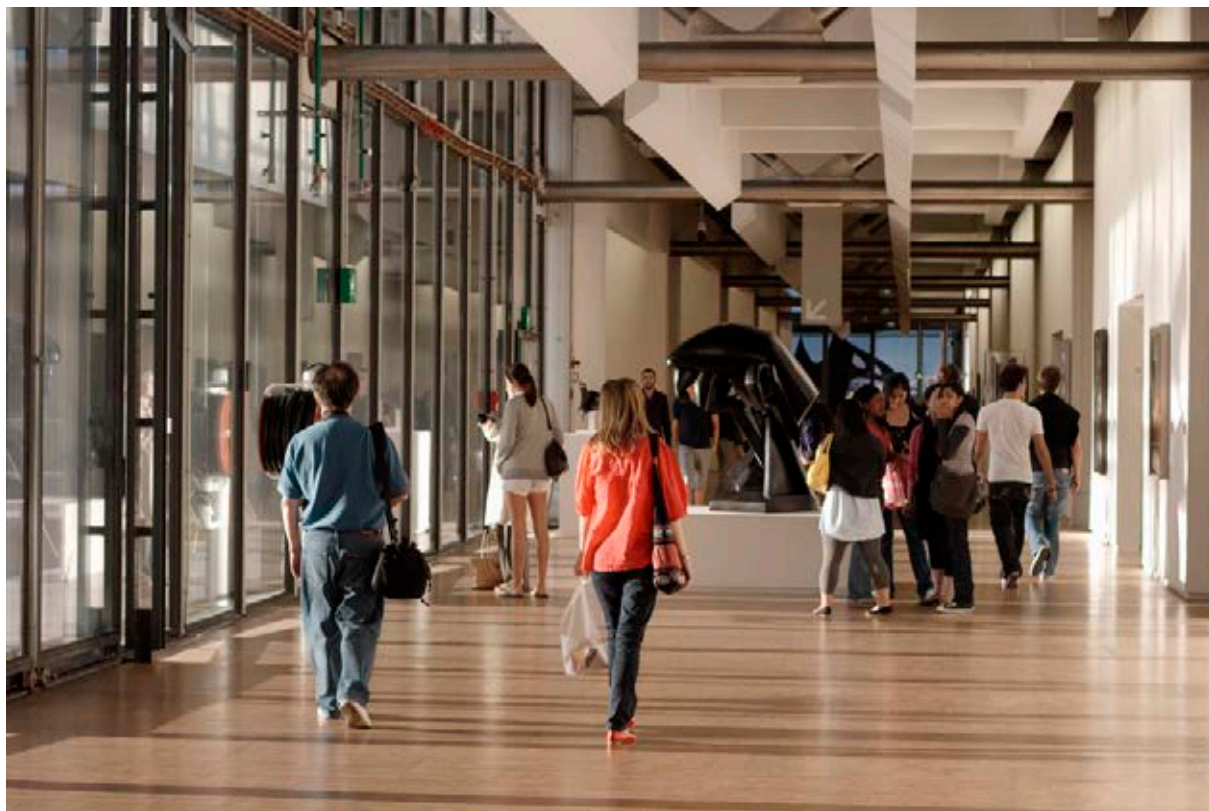
towards neoclassicism. Mies van der Rohe's Neue Nationalgalerie¹³ exemplified this concerted effort to bury fascist aesthetics, and symbolically, their doctrine, bringing to the fore a new era of art museum architectural aesthetic.

Art institutions in Europe throughout the 1960s witnessed a dramatic juxtaposition of neoclassical exteriors with renovated and ultra-modern interiors.¹⁴ While American

13 This museum is undergoing extension renovations by the architectural firm Herzog & de Meuron at the time of writing. It is interesting, and perhaps not surprising, that a plethora of museums constructed during the mid-twentieth century have since added wings, expanded, or have been completely rebuilt during the most recent museum building boom.

14 Harald Szeemann's curation of his seminal exhibition, «When Attitudes Become Form: Live in Your Head» (1969), while he was director of the Kunsthalle Bern exemplified this propensity of the 1960s in Europe where a classical building exterior is shaken up by radical art forms and display methodology inside its galleries.

contemporary art galleries in New York, then the epicenter for the production, exhibition, and consumption of modern art, set up shop in downtown commercial spaces, European museums were retrofitted to suit modern art. These refurbishings extended beyond the application of a fresh coat of stark-white paint to gallery walls; it entailed stripping and polishing the (typically wooden) floors, installing bright overhead lighting, and discarding all seating so that viewers could better absorb the enormity of much of the work on view. This unobstructed close-looking encouraged by these spaces removed any sense of site-specificity or recognition of the passage of time, as homogeneous galleries blended into one another without much distinction. The only discernible realization of site-specificity occurred only after exiting the galleries, as noted by theorist Reesa



Centre Georges Pompidou from inside. Photography: Wikimedia Commons



Neue Nationalgalerie by Ludwig Mies van der Rohe. Photography: Wikimedia Commons

Greenberg, «if interiors were remodeled, the exteriors remained the same» (Greenberg, 1996). Neoclassical facades of many of these institutions sharply contrasted with the chaotic interiors of their galleries, which exemplified disunity between exterior and interior architecture. This dual identity of European institutions in which modern art was displayed during this period prompted some curators to reexamine the types of spaces best suited for the display of new art forms. In the following decades, museum galleries became more homogenized, perhaps due to a more globalized art market.

Spaces for contemporary art increasingly gravitated towards the buildings constructed throughout the post-GMB museum building boom. As there was discord in museum architecture, the question regarding how to marry exterior and interior so that the two better coexisted seemed to be happening in the field, as evidenced by the subsequent dramatic experimentations in architectural forms. This strategy culminated in the avant-garde architecture of the Centre Georges Pompidou in Paris, designed by Renzo Piano and Richard Rogers.

With its exoskeletal multicolored piping and deconstructed aesthetic, the Pompidou (completed in 1977) stylistically challenged the traditional neoclassical style of museum buildings that preceded it. The museum was revolutionary in its merging of galleries for modern art with dedicated spaces for a library, performances, dining, and shopping. It was likened to an entertainment venue, and, for the first time, the museum as destination was communicated through its spectacular architecture an approach later appropriated by the GMB.¹⁵ Yet despite its colorful avant-garde exterior, the Pompidou's galleries were left completely unadorned. This tactic rendered the galleries more malleable so that curators can better manipulate the spaces, ensuring that the walls do not interfere with the art.¹⁶ A counter argument to this strategy is the fact

¹⁵ This stratagem became a pattern throughout the 1980s in both Europe and the United States, as the advent of the «blockbuster» exhibition carried promises of drawing large crowds and therefore increased profits.

¹⁶ The architects deliberately stripped the museum facade of ornamentation, leaving its features exposed, with minimal architectural gestures in the galleries. This design conveys visually the holding of space for curators, artists, and works of art to have prominence.

that the postmodern usage of vast windows, a holdover from the modern period, is actually a hindrance, as the large formats of some modern art pieces require equally immense walls upon which to hang. The makeshift nature of the Pompidou galleries reflected the need for more expansive walls where none were available, and curators needed to improvise. They did so by installing temporary white walls within open gallery spaces, thus creating a plethora of white cubes within a much larger white cube. This begets the question, also indirectly asked by Greenberg: is there a more efficient method of integrating contemporary art with interior museum spaces?

The «Duchamp Effect»

A conceptual artist before his time, Marcel Duchamp pioneered the notion of art being about ideas above all else, including its aesthetic properties. His practice privileged the concept as the most important aspect of the work, as with conceptual art, all of the planning and decisions are made beforehand; the execution is a perfunctory affair. The idea is the machine that makes the art. Duchamp was also a curator who had a profound impact on the evolution of contemporary art through his manipulation of display spaces. This artist /curator practice of exhibition-making was experimental, changing both the rhetoric of space and modes of audience participation. Duchamp's installation of the exhibition *First Papers of Surrealism* (1942) involved the use of string that encapsulated the viewer in such a way that made moving about the gallery nearly impossible. His work can be understood as a commentary of the status of display spaces and its importance for public viewing. Duchamp was therefore the founding figure in this shift of curatorial practice from caring and mediating to an artistic act through his manipulation of the spatial environment, which in turn,



Marcel Duchamp, *Sixteen Miles of String*, 1942. © 2005 Succession Marcel Duchamp ARS, NY/ADAGP Paris. Photography: Philadelphia Museum of Art: Marcel Duchamp Archive, Gift of Jacqueline, Peter and Paul Matisse in memory of their Mother Alexina Duchamp

crystallized a changing attitude toward curating modern art.

Just as the «Bilbao effect» can be applied to economic changes prompted by the expressionist architectural styles assumed by post-GMB museums, I argue that a «Duchamp Effect» can describe the curatorial turn that later culminated in the 1990s. The shift from curating being synonymous with keeping and caring really began with Duchamp's practice of using art to reconfigure spaces of display. He pioneered institutional critique through his realization of Surrealist art spaces and the critical dialogue he inspired between museum and artist/curator.

Through this analysis of dedicated spaces for modern art, it's apparent that artists were the antecedent agents that advocated for institutional change. From Duchamp's whimsical display of his mass-produced porcelain urinal ready-made, *Fountain* (1917), a radical work placed on a pedestal and showcased in a traditional museum setting, through large-scale works produced by artists in the twenty-first century, the reshaping of gallery spaces will continue to evolve as does the art. *Fountain* was rejected for display by the

Society of Independent Artists, and yet the work is a catalyst for the ongoing debate about what constitutes art. Before Duchamp, the museum was the sole authoritative machine that dictated what art was and how it should be displayed; Duchamp dismantled this hegemonic structure through championing the artist and his avant-garde curatorial practice.

This brief history of the types of the display spaces for modern and contemporary art is vital to understand the reasoning behind the architectural decisions on which post-GMB museum building boom spaces were based. From structures that exemplified a disjointedness between exterior and interior to buildings that sought greater symbiosis between the two, this history leads to the formation of post-GMB museum spaces.

Gallery Spaces in the Twenty-First Century

As demographics and social demands are constantly in flux, psychologist Abraham Maslow's hierarchy of needs, which champions self-actualization, is a relevant concept for twenty-first century museums (Maslow, 1943). His philosophy contends that self-actualization can be attained only after basic human needs are fulfilled, thus allowing greater aspirations such as creative expression and pursuit of knowledge to manifest. Museum architecture and the curators working within its walls play host to the comfort level and social inclusivity for their visitors. Through design features such as signage to facilitate wayfinding, lighting, and didactic label typography and font sizes, museum interiors and curatorial practice coalesce to construct conducive spaces for lifelong learning. Beyond framing encounters, museum architecture should be designed in such a way that it facilitates self-guided learning by not distracting from its contents. At a higher level, museum architecture should respond to changes within the institution

through its framing of art, conversation, ideas, and human history.

Through analyzing museum spaces for contemporary art, culminating in the post-GMB museum building boom, the most prevalent strategy for contemporary art display remains the white cube. The original hypothesis theorized that post-GMB museum spaces must have realized new concepts for the curatorial presentation of contemporary art. Instead, much to my surprise, the white cube strategy endures as the preferred spatial configuration for contemporary art display. The only caveat is the development and inclusion of black box spaces and large warehouse-like open galleries. The black box display mechanism, tracing its origins to the 1990s, is the ideal space in which to showcase film and video art while warehouse galleries function to support works of art that appear in enormous formats. These three intermeshing types of museum spaces comprise the triad of the «canon» of contemporary art display. This revelation further demonstrates that as art forms radically change over time, the spaces in which they're displayed do not.

What can be inferred from these findings? That perhaps a new interior gallery design solution does not yet exist, or, that architects have relied on the successes of this design approach and have yet to fathom an alternative solution. Or, it could signify greater problems in the field of art history in its lack of creating new generalities and narratives of discourse. It seems as though the more gesticular and radical exteriors of post-GMB museums are, the more conventional their interiors. I initially hypothesized that post-GMB museum architecture was the physical manifestation of myriad problems of the museum institution. Points of contention throughout its history included spaces that were too cramped to contain ever-expanding collections to outdated facilities that did not



Installation view of the exhibition, *The 1960's: Painting and Sculpture from the MoMA Collection*. June 28, 1967–September 24, 1967. Photographic Archive. The Museum of Modern Art Archives, New York. IN834.5. Photograph by James Mathews

offer the types of spaces required of a museum in the twenty-first century. It seems that the band-aid approach of either reskinning the exterior to buildings at the cost of the interiors or building anew prevailed.

Curator Nicolas Bourriaud's treatise, (Bourriaud, 1998), connected a number of artists working in the 1990s whose practice concerned people and their relationship to art. He asserted that «art is a state of encounter» and meeting points between object, user, and space bestowed new meaning upon the art, arguing that a work is only activated through use. This paper asked, «how can museum spaces facilitate these types of encounters?» The main theme is the argument that museums constructed during the post-GMB museum building boom have reshaped the

experience between people and contemporary art. Museum architecture is the symbolic vehicle through which a society's intellectual, cultural, social, and political expressions are made tangible. Those successful architectural programs have constructively (re)activated the potential of architecture to advance beyond the limitations of their designs. Their significance lies in how they facilitate the museum experience, reflect on art objects, and connect visitors with art but also with wayfinding, socializing, activism, and the production and distribution of knowledge.

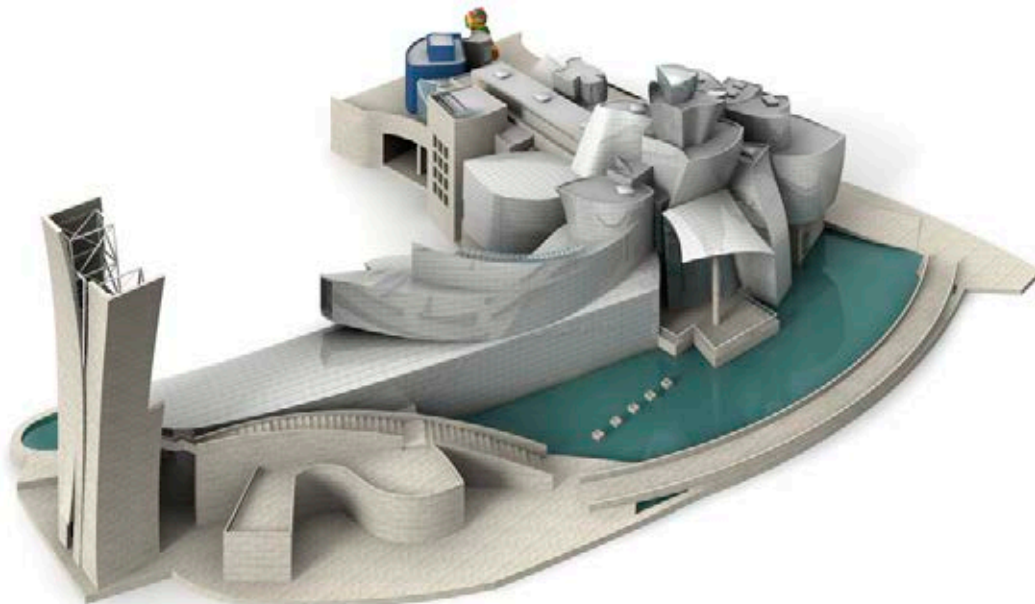
BIBLIOGRAPHY

- BOURRIAUD, Nicolas (2010) *Relational aesthetics*. Dijon: Les @Presses du réel.
- FILLER, Martin (2007) *Makers of Modern Architecture*. New York: New York Review of Books.
- FOSTER, Hal (2002) *Design and Crime: and Other Diatribes*. London: Verso.
- GREENBERG, Reesa (1996) «The exhibited redistributed: a case for reassessing space». In *Thinking about exhibitions*. GREENBERG, Reesa; FERGUSON, Bruce W. and NAIRNE, Sandy (eds.). London: Routledge.
- GREENBERG, Reesa; FERGUSON, Bruce W. and NAIRNE, Sandy (1996). *Thinking About Exhibitions*. London: Routledge.
- GUGGENHEIM BILBAO, «The Building». December 20, 2017. <https://www.guggenheim-bilbao.eus/en/thebuilding/>.
- HARVEY, David (1990) *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change*. Cambridge, MA: Blackwell.
- HEATHCOTE, Edwin (2017) «Is the Bilbao Effect Over?» *Apollo Magazine*. February 27. <<https://www.apollo-magazine.com/is-the-bilbao-effect-over-guggenheim/>> [accessed 26 May 2018]
- HUGHES, Robert (2005) «Richard Serra at the Bilbao Guggenheim». *The Guardian*. June 22. <<https://www.theguardian.com/artanddesign/2005/jun/22/art>> [accessed 6 June 2018]
- MACK, Gerhardt (1999) «Interview with Renzo Piano on the Museum for the Foundation Beyeler in Basel In *Art Museums into the 21st Century*. Basel: Birkhäuser.
- MARSHALL, Christopher R. (2005) «The contemporary museum as art gallery». In MACLEOD, Suzanne (eds.). *Reshaping Museum Space: Architecture, Design, Exhibitions*. London and New York: Routledge.
- MASLOW, Abraham (1943) «A Theory of Human Motivation». In *Psychological Review*, 50..
- MOORE, Rowan (2017) «The Bilbao Effect: How Frank Gehry's Guggenheim Started a Global Craze». *The Guardian*. October. <<https://www.theguardian.com/artanddesign/2017/oct/01/bilbao-effect-frank-gehry-guggenheim-global-craze>> [accessed 10 May 2018]
- POLLACK, Sydney (Dir) (2006) *Sketches of Frank Gehry*. Performed by Hal Foster. USA, DVD.
- RAWSTHORN, Alice (2010) «The New Cultural Institution: Museum or Amusement?» *Travel & Leisure*. November 30. <<http://www.travelandleisure.com/articles/the-new-cultural-institution-museum-or-amusement>> [accessed 30 April 2018]
- ROBERTS, John «The Curator as Producer». *Manifesta Journal*. No. 10.
- RYBCZYNSKI, Witold (2002) «The Bilbao Effect». *The Atlantic*. September 01. <<https://www.theatlantic.com/magazine/archive/2002/09/the-bilbao-effect/302582/>> [accessed 13 May 2018]
- SAVAL, Nikil (2015) «If You Build It, They Will Come... Won't They?» *The New York Times*. 10 September 2015. <<https://www.nytimes.com/2015/09/13/magazine/if-you-build-it-they-will-come-wont-they.html>> [accessed June 10, 2018]
- SCHUBERT, Karsten *The Curator's Egg: The evolution of the museum concept from the French Revolution to the present day*. London: Ridinghouse.
- THE GLOBE AND MAIL (2001) «The Guggenheim was first compared to McDonald's in the article «McGuggenheim?» March 13. <<https://www.theglobeandmail.com/arts/mcguggenheim/article18291466/>> [accessed 13 May 2018]

Recibido el 12 del 9 de 2018

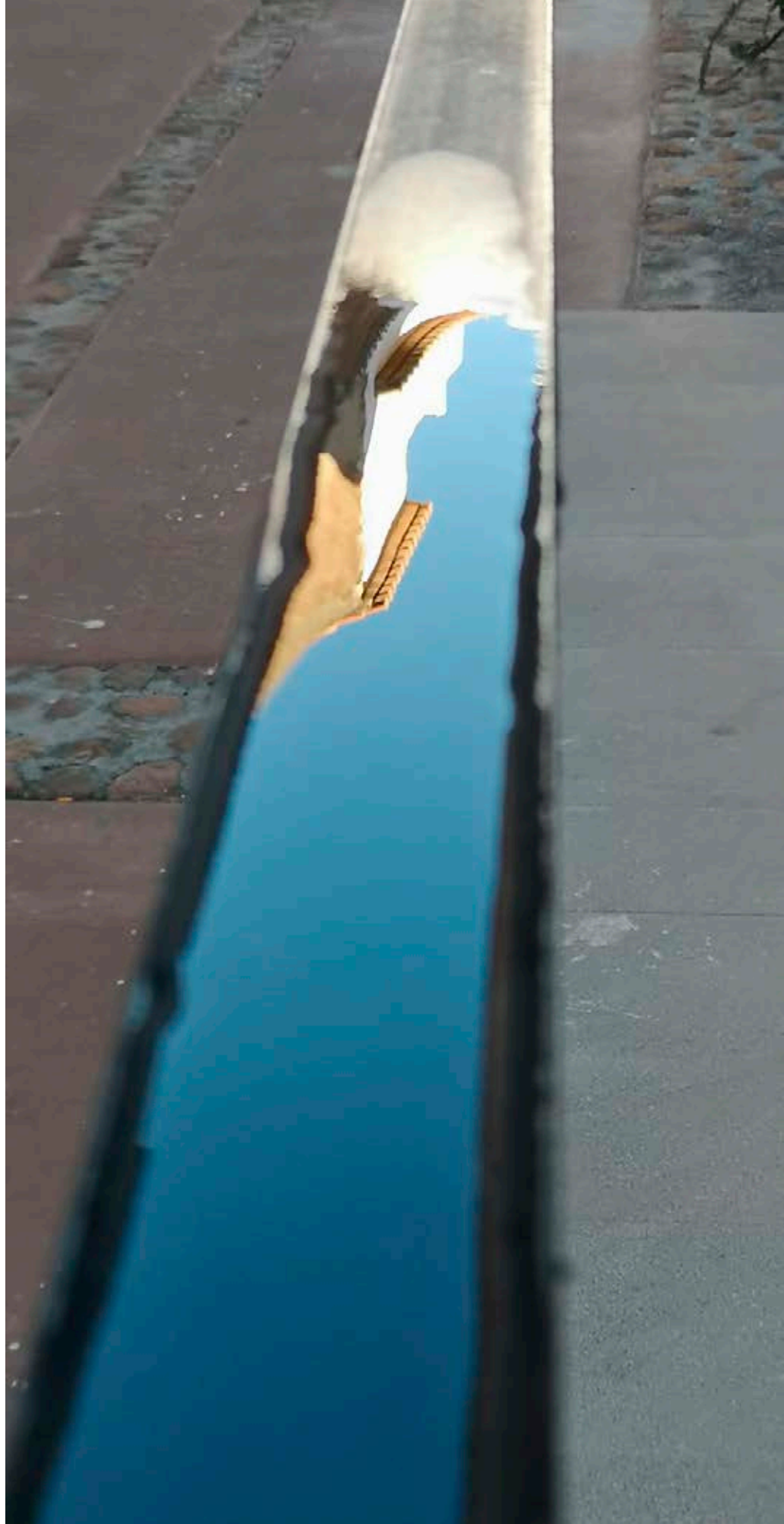
Aceptado el 19 del 10 de 2018

BIBLID [2530-1330 (2018): 6-23]



Maqueta del Museo Guggenheim. Imagen: Peggy und Marco Lachmann-Anke

Fotografia: Lúcia Fornals



EL MUSEO LÍQUIDO: UN MUSEO QUE BUSCA ADAPTARSE A LA SOCIEDAD DE HOY

THE LIQUID MUSEUM: A MUSEUM THAT SEEKS TO ADAPT TO TODAY'S SOCIETY

Juan Gonçalves

PhD candidate - Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa
Membro investigador do Centro de Investigação
e de Estudos em Belas-Artes – CIEBA

Resumen El presente artículo pretende explorar la idea de un *museo líquido*: un paradigma museológico que busca adaptarse a la sociedad actual, siendo esta sociedad observada como una «sociedad líquida» (Bauman, 2007: 13) que se inserta en la «modernidad líquida» de Bauman (2007: 12). Delegando la tarea de elaborar bases para una visión más crítica y constructiva del concepto y de la práctica museológica contemporánea, lo que aquí se pretende es una reflexión en la que se presente el museo como una institución fluida, polisémica y adaptable. Se pretende así conciliar la noción del *museo líquido* con una efectiva y funcional práctica museológica compartida y participada en la que los principios de corresponsabilización, cooperación e inclusión de la sociedad en el trabajo de los museos son factores esenciales para el incremento de un verdadero trabajo *líquido*.

Palabras clave «Modernidad líquida», «Sociedad líquida», *museo líquido*.

Abstract This article aims to explore the idea of a *liquid museum*: a museological paradigm that seeks to adapt to today's society, being this society observed as a «liquid society» (Bauman, 2007: 13) that is inserted in Bauman's «liquid modernity» (Bauman, 2007: 12). Assuming the task of elaborating bases for a more critical and constructive vision of contemporary museological concept and practice, what is intended here is a reflection in which the museum is presented as a fluid, polysemic and adaptable institution. The idea is to reconcile the notion of the liquid museum with an effective and functional museological practice shared and participated in which the principles of co-responsibility, cooperation and inclusion of society in the labor of museums are essential factors for the increase of a real *liquid* work.

Keywords «Liquid modernity», «Liquid society», *liquid museum*.

Desde el punto de vista social, ¿qué museo podría o debería de existir en la actualidad? Aunque tal interrogación pueda asociarse a otras tantas hipótesis de cuestionamiento, lo cierto es que, en vistas a ofrecer una posible respuesta a la cuestión inicial que nos planteamos, creemos necesario introducir, en primer lugar, una inicial reflexión sobre la sociedad actual.

En el transcurso de la modernidad subsistieron principios que se relacionaban transversalmente con la creencia del progreso, de la razón y de la historia universal de la sociedad. Sin embargo, a partir de la posmodernidad este cuadro referencial se altera por completo, pasando la sociedad a ser proyectada de forma fragmentada, transformándose en un elemento que asume varias identidades, dentro de un ambiente que es totalmente provisional y variable (Knell, 2007). Si en el transcurso de la historia diversas instituciones y estructuras sociales se mantuvieron intactas e incuestionables, asociándose los valores más relevantes a la estabilidad, unión y tradición, en la contemporaneidad esos valores, guías y estructuras se disuelven, dando lugar a tiempos de constate fluidez.

Es en base a este escenario, donde Bauman conceptualiza la sociedad y sus relaciones en el contexto del mundo postmoderno a partir de una deliberada dualidad: la «modernidad sólida» (2007: 7), es decir, la modernidad propiamente dicha; y la «modernidad líquida» (2007: 12), es decir, una permutación del término posmodernidad, que se ha vuelto mucho más una ideología que un tipo de condición humana. Pasemos a explicarlo.

Los cambios que se iniciaron con el Renacimiento, cuando los ideales racionalistas comenzaron a ganar fuerza ante el pensamiento tradicional, se ampliaron a lo largo del tiempo, convirtiéndose en punto de ruptura con las formas anteriores de organización social (Parkinson, 2003). En este ambiente, los paradigmas constituidos en los períodos

premodernos dieron lugar a nuevas formas de entendimiento del mundo social. La religión, por ejemplo, dejó de ser única provisora legítima de principios morales y fue sustituida por la formalización racional de las leyes civiles y de la ética. Este mismo proceso de racionalización fue, en gran parte, responsable de la mayoría de los cambios que se instauraron en el período moderno (Bauman, 2007). Este es el momento al que este autor se refiere como «modernidad sólida», pues aún hay estabilidad en las relaciones sociales entre sujetos e instituciones sociales. La construcción del sentimiento de nacionalismo, por ejemplo, es uno de los puntos que Bauman dice que sirve como punto de apoyo de la formación de la identidad del sujeto en esta «modernidad sólida».

Otro cambio profundo fue desempeñado por el ideal del progreso basado en el pensamiento racional y la ciencia, que se convirtieron en motores de los avances tecnológicos que, a su vez, cambiaron toda la organización con la que se relacionaban. El trabajo, por ejemplo, que antes se basaba en el proceso de aprendizaje por imitación o tradición pasada de padres a hijos, ahora se establecía de forma especializada y formal en las escuelas técnicas debido al progresivo aumento de la complejidad de las tareas laborales relativas a las industrias y sus máquinas.

Estos ejemplos sirven para demostrar que, aunque los moldes tradicionales se derribaran, estos fueron también reconstruidos con otras configuraciones en el momento inicial del período moderno, manteniendo su forma sólida y su papel la organización del mundo social. Sin embargo, en la óptica de Bauman, con el irrumpir de la posmodernidad, pero más concretamente con el período que siguió al final de la Segunda Guerra Mundial, ocurren grandes cambios en las relaciones sociales, en las instituciones de los Estados, construcciones culturales y en las diversas configuraciones del mundo social que se ha-



Proyecto «Museo Mueble» del Museo Carlos Machado, Ponta Delgada, Azores. Fotografía: Miguel Ángel Cartagena

bían construido en el transcurso del período que se denominó moderno.

Como tal, toda la estructura social construida en torno a una relativa fijeza moderna se diluye, dando origen a la «modernidad líquida» (Bauman, 2007: 12) y, consecutivamente, a la «sociedad líquida» (Bauman, 2007: 13). Para este autor, las relaciones sociales establecidas en esta tipología de modernidad se transforman constantemente y se vuelven volátiles ya que los parámetros concretos de clasificación se disuelven. Se trata, pues, de un proceso de constante individualización, en el que el sujeto se encuentra libre, en ciertos puntos, para ser lo que pueda ser mediante sus propias fuerzas. La «sociedad líquida» a la que Bauman se refiere es justamente esa inconstancia e incertidumbre que la falta de

puntos de referencia socialmente establecidos y generalizadores genera.

Así, si según Bauman, la sociedad actual no deja de estar en continuo movimiento, siendo una «sociedad líquida» ¿cómo se podrá definir un museo en la contemporaneidad?

Los museos pueden ser percibidos y definidos de distintos modos, ya que, como objetos históricos y sociales, se encuentran sujetos a variaciones en el tiempo, estando su propia significación en suspenso y, de este modo, relativamente indeterminada (Bourdieu, 1984). Por lo tanto, los museos no son entidades producidas del mismo modo en todos los tiempos, no teniendo un único y fijo modo de operar que permita definirlos de forma concreta (Bennett, 1997). Desde la creación del ICOM en 1946, la definición de museo ha ido



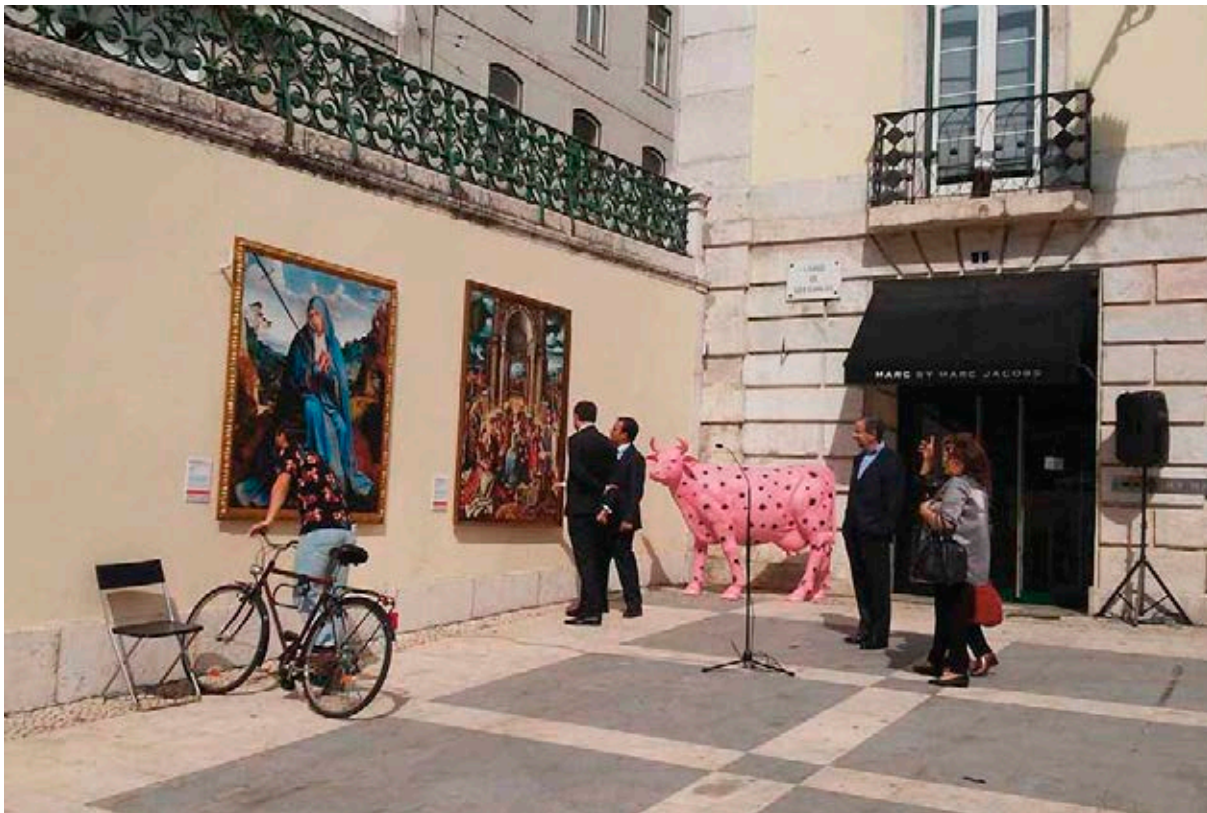
Exposición «ComingOut. E se o Museu saísse à rua?» (2016), Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa.
Fotografía: Câmara Municipal de Lisboa

evolucionando para reflejar profundos cambios en la sociedad y las realidades de la comunidad museística internacional. Como tal, según la versión de 2007 (21.^a Asamblea General en Viena), el museo puede ser entendido como «una institución permanente sin fines de lucro, al servicio de la sociedad y de su desarrollo, abierta al público, que adquiere, conserva, investiga, comunica y expone el patrimonio material e inmaterial de la humanidad y de su entorno con fines de educación, estudio y deleite».

Se observa, de esta forma, el entendimiento del museo como institución pública prestadora de servicios, cuya transformación ocurrió, en gran parte, por referencia a la sociedad actual, en la que cabe destacar la creciente competencia en el campo cultural a escala global; las exigencias de los propios poderes políticos, preocupados por la disminución del

capital cultural de las instituciones culturales públicas; y sobre todo, las reivindicaciones de los diferentes individuos en el sentido de su participación e implicación en los procesos de representación cultural (Hooper-Greenhill, 2001). Como tal, en un momento en que se intensificaban los interrogantes sobre su capacidad para hacerse comprender –cuestionándose su finalidad social y su proyección pública, su funcionamiento interno y su legitimidad histórica, su autenticidad y hasta la necesidad de su propia existencia–, para legitimar y validar su relevancia, el museo pasa a entablar un continuo cuestionamiento sobre su destinatario, empleando prácticas que anhelaban abrir la institución al exterior, atrayendo al público y buscando su complicidad (Chakrabarty, 2002).

En esta medida, si por un lado los museos fueron entendidos durante décadas como sím-



Exposición «ComingOut. E se o Museu saísse à rua?» (2016), Museu Nacional de Arte Antiga.
Fotografía: Cámara Municipal de Lisboa (Vía Instagram)

bolos de la modernidad, del progreso y de los ideales de la civilización occidental, por otro, registran hoy profundas transformaciones en el contexto de las sociedades posmodernas, ocupando actualmente una posición ambivalente y contradictoria en relación a cuestiones como el poder y el conocimiento, la autoría y la autoridad cultural, la identidad y la diferencia (Bennett, 2005). Es, pues, sobre la base de estas aceleradas transformaciones sociales que Bauman defiende el concepto de «modernidad líquida». En términos generales, su tesis es que en la edad moderna –donde se asocian conceptos, ideas y estructuras sociales rígidas e inflexibles– los individuos intercambiaron la libertad por la seguridad.

En este escenario, la «modernidad sólida» acarreaba cierto autoritarismo que era delineado por el Estado, por la familia, por el empleo o por otras instituciones, siendo que,

con la llegada de la posmodernidad, la propia voluntad de libertad individual, principio que se opone directamente a la seguridad proyectada en torno a una vida estable, se impone.

En la «modernidad líquida» ocurre una mayor separación del poder y la política. El Estado pierde fuerza, los servicios públicos se deterioran y muchas funciones que eran del Estado se dejan para la iniciativa privada, convirtiéndose en responsabilidad de los individuos. Así, «la modernidad líquida» pasa a ser caracterizada por la fragmentación e hibridismo de mundos tradicionales, modernos y posmodernos, por la coexistencia de continuidades y discontinuidades entre la condición social presente y las formaciones anteriores, por la generalización de conceptos como emergencia, creación, reinención, participación, contestación, negociación y transformación, así como por la articulación de tendencias de homogeneización

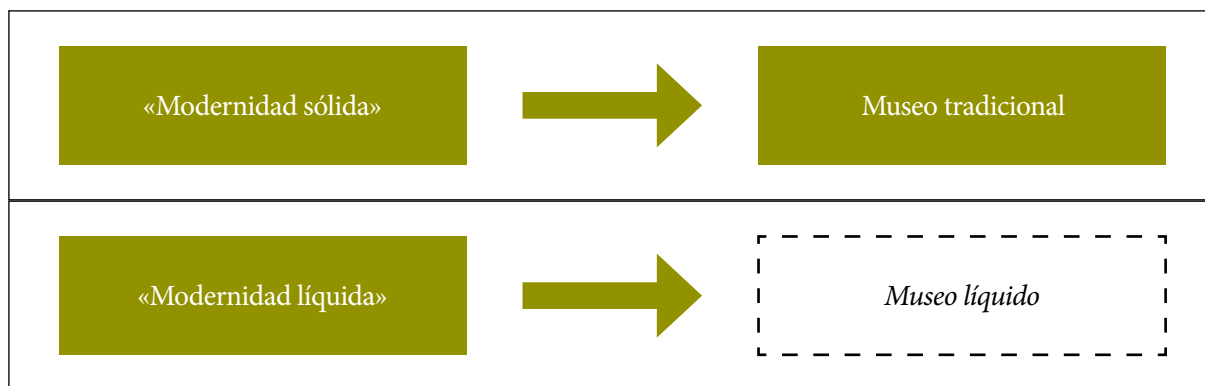


Fig. 1: Correlación entre tipos de modernidad y tipologías museológicas

y procesos globales con las heterogeneidades y particularismos locales.

Al afirmar que el museo se inserta en el contexto de una posmodernidad, este diseño parece señalar, en gran medida, una distinción temporal, una actualidad, una renovación que asume una cierta figura de fascinación. Se vuelve, pues, fundamental que esa actualidad que contextualiza el museo puntée la diferencia entre un pasado y un presente, entre una supuesta tradición (en la cual el museo presenta una forma fija) y una presumible contemporaneidad (en la cual el museo surge como una materia que no tiene cualquier forma propia). Si, por analogía, consideramos que en la «modernidad sólida» el museo tradicional se manifestaba como un elemento hermético, fijo y estable (Witcomb, 2003), es decir, como poseedor de un conocimiento que correspondía íntegramente a la estructura de su colección y que, en su coherencia y objetividad, podía y debía ser transmitido, en la «modernidad líquida», debido a la inestabilidad, la incertidumbre, la aceptación de lo efímero, discontinuo y caótico, defendemos la necesidad de que las instituciones museológicas se afirmen como espacios de participación activa y directa, que busquen establecer un compromiso y una relación activa y fluida con la sociedad.

A partir de esta perspectiva, observamos la existencia de una «modernidad sólida» que se

puede compaginar con un museo tradicional, y, en otra dimensión, una «modernidad líquida» que justifica la existencia de un *museo líquido* (Fig. 1). Frente a este escenario, juzgamos, en primera instancia, que en la «modernidad líquida» las instituciones museológicas no se deben presentar ni estructurar como espacios inertes, inmuebles e inmutables –mucho menos espacios que se encierran en sí mismos–, debiendo, sí, de ser instituciones que parten en busca de la sociedad, siendo, a su vez esta, esta sociedad un producto de la «modernidad líquida». Al adoptar la teoría de Bauman y al adaptar y posicionar las instituciones museológicas en esta redefinición conceptual, observamos que si en una «modernidad sólida» el museo refleja ser una institución tradicional, por oposición, en la «modernidad líquida» se hace posible interpretar el museo posmoderno como un elemento *líquido* a partir del momento en que este abandona su formato tradicional – es decir, un formato categóricamente sólido y estático– y se asume como un claro elemento abierto que intenta establecer una relación con la sociedad. En esta perspectiva, el museo pasa a ser observado como una materia capaz de tomar la forma de la sociedad, representando un elemento versátil de extrema adaptabilidad.

Parecemos observar que el *museo líquido* aparece como un proyecto de la posmodernidad, que aspira acompañar el ritmo de los acelerados cambios de la sociedad, buscando

integrarla en su ejercicio museológico. En otras palabras, si la sociedad es vista como un producto «líquido» (Bauman, 2007: 7) que no presenta forma y rápidamente se transforma, de igual modo el museo tendrá que perder su estructura sólida y proceder a una transformación, pretendiendo así se adapte su realidad social.

Por otro lado, se hace necesario considerar que, por norma, el formato de un museo es decidido por los órganos del poder de cada territorio. Como tal, teniendo en cuenta que muchas unidades museológicas son progresivas y crecientemente tuteladas por los órganos del poder (Café, 2012), el ejercicio de estos órganos ejerce una influencia directa en las prácticas museológicas. En este marco, González (2011) apunta la existencia de dos tipos de acción gubernamental que pueden ser adoptadas por los órganos del poder: una administración pública tradicional que se centra en una acción unilateral, es decir, en la que el gobierno y la sociedad interactúan por separado, y una administración pública basada en la gobernanza, que recurre a una acción centrada en la interacción entre el gobierno y los individuos. Así, al elaborar una correspondencia entre los modos de administración arriba mencionados y las tipologías de museo que resultan, se hace posible observar que, si por un lado las

prácticas de la administración pública tradicional presentan como corolario una museología denominada tradicional, por otra, las prácticas de la administración pública basada en la gobernanza parecen perfilar el desarrollo de un *museo líquido* (Fig. 2).

Si en una administración pública tradicional se cultiva un museo tradicional, se manifiestan, en esta relación, factores como la dependencia total y hermética en las decisiones políticas de la tutela sin consideración para contribuciones provenientes del exterior de la organización; la impersonalidad y la imposibilidad contributiva del individuo en los designios institucionales; el distanciamiento frente a la ciudadanía que es vista como pasiva; la jerarquización por oposición a la horizontalidad estructural de la institución y la organización rígida e inflexible (González, 2011). Por su parte, en una administración pública basada en la gobernanza, se potencia un *museo líquido*, estimulándose factores como la percepción del cambio social y la necesidad de adaptación de las instituciones a las condicionantes contemporáneas; la reconceptualización de la función social institucional; el proceso de democratización institucional; una aproximación a las personas y la apertura institucional al medio y a la sociedad; el énfasis en la participación e implicación del individuo; el realce de la

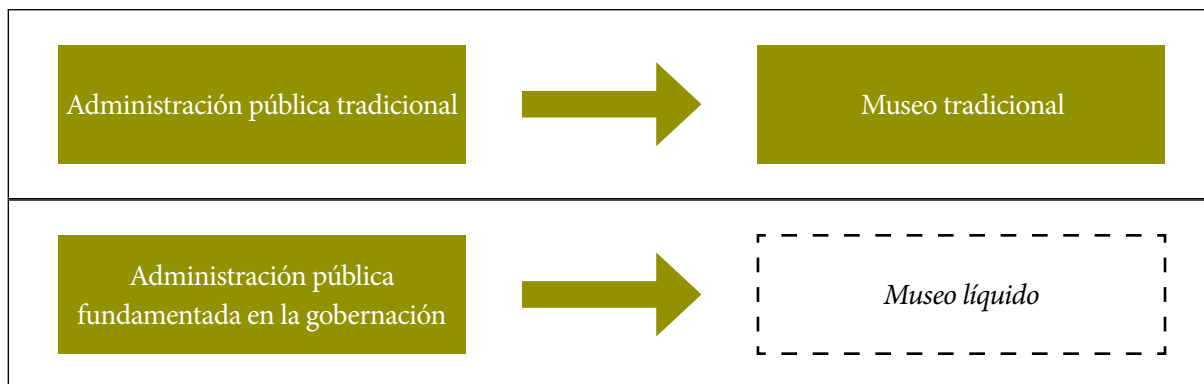


Fig. 2: Correlación entre tipos de administración y tipologías museológicas



Museo Berardo y su programa *Em familia*. Fotografía: Gener

institución como instrumento de creación de conciencias personales y críticas; la prestación de servicios; la corresponsabilización social; el empleo de las nuevas tecnologías de información y comunicación entre el individuo; y la contribución institucional para el desarrollo de la sociedad.

Podemos afirmar, pues, que si en la hipótesis *líquida* aquí preconizada se defiende la fluidez de las fronteras de la institución museológica y la ampliación de su desempeño y posición social, la gobernación presupone, en el escenario de permeabilidad de las fronteras entre sociedad, estado y economía, la adopción de una nueva filosofía de acción política centrada en el principio de las relaciones horizontales y solidarias entre gobernantes y grupos de individuos promoviendo, como fin último, la capacitación del desarrollo territorial sostenido.

En esta medida, centrándose en la idea de que los museos, en la posmodernidad, ante la necesidad de innovación y adaptación institucional, se enfrentan inevitablemente a cuestiones que se refieren, por ejemplo, a la conectividad y a su apertura al medio; a su interdependencia institucional; a la existencia de una relación tecnología/sociedad; a la interdisciplinariedad y la transversalidad interactiva de relación entre las diversas áreas del conocimiento; y, sobre todo, a la vulnerabilidad de un nuevo fenómeno de (re)construcción identitaria (Anico, 2008), la posibilidad de un ejercicio museológico bajo una perspectiva *líquida* podría ayudar a eludir las posibles problemáticas ancladas en este vasto y continuo proceso de cambio.

En este escenario, la administración pública basada en la gobernanza se asume claramente como el tipo de gestión capaz de promover

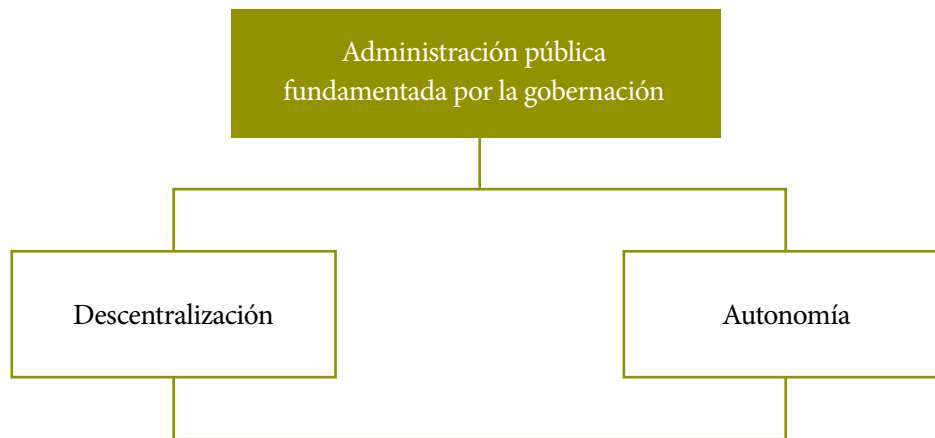


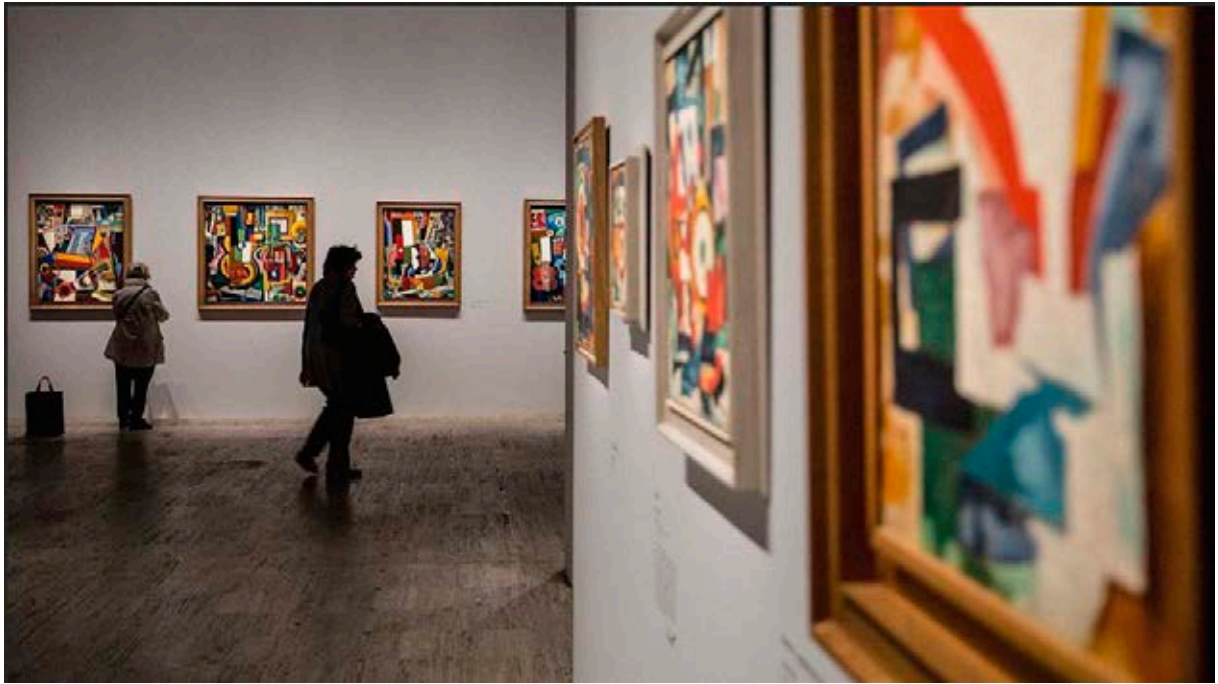
Fig. 3: Descentralización y autonomía como aspectos significativos del *museo líquido*

una acción museológica *líquida*. A raíz de este enfoque, podemos subrayar dos aspectos significativos que provienen directamente del principio de la gobernanza y que, según nuestra opinión, son indispensables para el ejercicio de una institución que se desea *líquida*, siendo estos la descentralización y la autonomía (Fig. 3).

La descentralización puede ser vista como una exigencia democrática de nuestros días, pudiendo afirmarse en el centro de la acción de la administración pública (Chakrabarty, 2002). En realidad, creemos que es a partir de una descentralización decisoria cuando el distanciamiento entre el poder y el individuo se borra, estimulando la proximidad y la eficacia de los servicios en la prosecución de los intereses de los individuos mientras fomenta su participación. En lo que corresponde a la autonomía, y en el seguimiento de la descentralización, podemos observar que a partir de la implementación de una creciente autonomía se refuerza la idea de que la administración no es un fin en sí mismo, sino un medio para alcanzar los objetivos democráticos de un proceso de desarrollo deseado. La autonomía puede conducir, a su vez, a la promoción de la emancipación de la sociedad y de los individuos en su proceso de desarrollo humano centrado en la cuestión de la identidad (Guntarik, 2010).

Así, en base a principios como la descentralización y la autonomía, podemos aseverar que el *museo líquido* pretende afirmarse como una institución que se desarrolla en el marco de un sistema en constante transformación: un sistema abierto, fluido e interactivo. Se trata de un modelo museológico que, al pretender expresar la cultura de nuestro tiempo –expresión de una sociedad en constante cambio (Bauman, 2000) y que conduce necesariamente a una praxis plural y dinámica–, parece contestar al modelo de acción del museo tradicional, tanto por añadir la debida importancia y necesidad de implicación directa de la sociedad en el proceso de la musealización, como por subrayar el valor promovido por las prácticas relativas a la Nueva Museología (Desvallées y Mayresse, 2011), pudiéndose asumir, racionalmente, como un paso lógico en la continuidad y transformación natural de esta teoría.

En este sentido, desde el punto de vista del *museo líquido*, la musealización puede ser analizada como un proceso discursivo, lo que implica la reiteración de normas, de convenciones, de prácticas significativas histórica y culturalmente localizadas; pero también como un proceso reflexivo, lo que implica la agencia y la interrupción crítica en



Proyecto «30 minutos para conocer una pieza» del Museo Nacional Soares dos Reis, Porto. Fotografía: Fly to Porto

el flujo del pensamiento y de la acción. Será, así, una propuesta museológica que pretende despertar la conciencia colectiva sobre la realidad del patrimonio al colocarlo al servicio de los individuos, promoviendo y reforzando su propia realidad e identidad cultural, es decir, su individualidad, y colocando a todos los actores de la sociedad –desde los profesionales del museo a los visitantes– en constante diálogo. De esta forma, además de ser una institución que realiza la musealización –al transformar objetos en testimonios auténticos de una determinada realidad–, el *museo líquido* puede ser visto como un espacio que se constituye a partir de la articulación de los diferentes elementos que lo rodean: los espacios físicos, los objetos, los agentes y, sobre todo, la sociedad.

Podemos evidenciar, entonces, que la sociedad no es tan solo entendida como un receptor de lo(s) mensaje(s) vehiculado(s) por el museo, sino también como un elemento conocedor de su propia historia y entorno. En este marco, el *museo líquido* es visto como

un elemento catalizador que se entrega a la sociedad, permitiendo que esta busque la lectura de una realidad que le pertenece con varias perspectivas posibles, contrariando la idea de que el museo transmite una única realidad sin ninguna otra posibilidad de lectura (Coppola, 2013). El *museo líquido* pasa a requerir, por soporte, una dinámica innovadora y creadora, asumiéndose como un espacio de proximidad y participación, que apela a las memorias, vivencias, experiencias y emociones de la sociedad, compartiendo esas mismas experiencias y emociones.

Sin embargo, más que apelar por un constante proceso de fidelización, el *museo líquido* busca proporcionar un sentimiento de pertenencia que anule los aspectos negativos asociados a las instituciones de carácter tradicionalista que en nada benefician a la sociedad. Este modelo de acción *líquida* intenta cuestionar el enfoque tradicional de los museos a partir de cuestiones de valor, significado, interpretación, autoridad y autenticidad. La acción museológica de este modelo *líquido*

deberá reflejar el trabajo y el esfuerzo de los propios miembros de la sociedad buscando que su participación permita proporcionar los medios de reconocer, expresar y revisar este museo que es constituido por ellos.

Aunque en esta propuesta de modelo *líquido* los espacios y las colecciones no recaen necesariamente en un plano secundario, la persona física y/o colectiva asume el papel primordial en el proceso museológico. No obstante, el hecho de valorar estas funciones en el modelo de *museo líquido* permite que las estructuras museológicas ya existentes no dejen de servir el propósito para el que fueron concebidas, pues esta *liquidez* que aquí se defiende tiene de ser observada como un criterio de adaptabilidad que corresponde a las necesidades de una sociedad más democrática, pluralizada y fluida. Para ello, bastará que las instituciones adapten su filosofía a la corriente de este pensamiento museológico, aplicando las referidas funciones en concordancia con las exigencias de una sociedad contemporánea, aunque se reconoce que, en algunos casos, puede ser una práctica difícil.

El *museo líquido* será aquel museo que busque activamente respuestas a las nuevas exigencias culturales con la adopción de nuevos papeles y con el establecimiento de nuevas relaciones y alianzas con la sociedad, propiciando una reconfiguración identitaria en torno a nuevos contenidos y territorios simbólicos. Al considerar que el destino del museo se puede encontrar relacionado con su adaptación y difusión territorial, en vez de conceptualizar la imagen del museo como una institución estable, rígida y monolítica, pretendemos plantear la idea de una institución fluida, que se encuentra en permanente negociación y reconfiguración.

Como tal, al ser motivado por la necesidad de celebrar y reconocer la diversidad, el *museo líquido* pretende asumirse a través de su proceso relacional como un modelo que privilegia cuestiones de índole diversa, configurándose como un espacio de transformación, continuidad

y propagación. Frente a esta situación, evitando presentarse como una materia finita sin ningún espacio de adaptación y transformación, el *museo líquido* intenta ser una institución que reconoce la capacidad de la sociedad en involucrarse y participar activamente en su cotidiano. Tal situación implica un enfoque holístico que, desde el edificio a la exposición, tiene en cuenta todos los componentes físicos e intelectuales de la experiencia que se podrá vivir en el museo. Así, dentro de una postura de reconocimiento de la pluralidad, se debate un museo propiciador de la transformación, del cuestionamiento, de la crítica, de la evaluación y de la ética. Un museo que se redefine y busca superar los desafíos impuestos en la contemporaneidad. Un museo capaz de ser comprendido como un proceso en sí mismo, como una realidad dinámica: un espacio que no existe aisladamente, sino entronado en la sociedad.

En esta óptica, y retornando a la cuestión expuesta al comienzo del presente artículo ¿qué museo podrá o deberá de existir en la actualidad?, entendemos que el *museo líquido* puede, pues, presentarse no como una efectiva solución –dado que habrá siempre otras tantas vías que permeen la capacidad de reinención de los museos, sino como una plausible respuesta. Es en este sentido que afianzamos que, en un siglo de constantes y rápidos cambios, el *museo líquido* podrá ser visto como un modelo que presenta, ante todo, una voluntad de experimentación y una pérdida del miedo ante el error, el frágil y el incorrecto. Un museo que, para ser alcanzado, necesita una constante complicidad de la sociedad y un progresivo convenir entre la(s) fuerza(s) tutelar(s) –factores que posibilitan, en gran medida, su construcción social: una construcción que, no es solo un derecho a ser reclamado, sino, por encima de todo, exigido.

Dentro de una postura de reconocimiento de la pluralidad, debatimos sobre la existencia de un museo propiciador de la transforma-

ción. Un museo que se redefine continuamente y procura superar los desafíos de la contemporaneidad, sea institucionalmente, sea museológicamente. Como tal, el *museo líquido* puede ser visto como una institución que busca responder a los desafíos de la proliferación de una vida imparable y que va construyendo su propia identidad a partir del continuo proceso relacional que busca establecer con el medio externo, más específicamente, con el medio social.

BIBLIOGRAFÍA

- ANICO, Marta (2008) *Museus e Pós-Modernidade*, Lisboa: Instituto Superior de Ciências Sociais e Políticas.
- BAUMAN, Zygmunt (2007) *Tiempos líquidos*, Barcelona: Tusquets Editores.
- BENNETT, Tony (1997) «Museums and their Constituencies: Community, Audiences, Publics and Citizens», *New Zealand Journal*, 26.
- BOURDIEU, Pierre (1984) *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*, London: Routledge.
- CAFÉ, Daniel (2012) Redes em teias museológicas: sociomuseologia, redes museológicas e o Museu do Território de Alcanena. Tese de Doutoramento, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias.
- CHAKRABARTY, Dipesh (2002) *Museums in Late Democracies*, Canberra: Australia National University.
- COPPOLA, John (2013) «Never let a crisis go to waste». In *Reiventado los museos*, ed. Arrieta Urtizberea, Bilbao: Universidad del País Vasco.
- DESVALLÉES, André y MAIRESSE, François. 2011. *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, Paris: Armand Colin.
- GONZÁLEZ, Gilabert. 2011. *A Gestão de Museos: Análisis de las políticas Museísticas en la Península Ibérica*. Tese de Doutoramento, Universidade de Múrcia.
- GUNTARIK, Olivia (2010) *Narratives of Community: Museums and Ethnicity*, Edinburgh: MuseumsEtc.
- HOOPER-GREENHILL, Eileen (2001) *The rebirth of the Museum*, Copenhagen: Danish Museums Training Institute.
- ICOM 2007. *Museum definition*. <http://icom.museum/who-we-are/the-vision/museumdefinition.html> (Consult. em maio 24, 2018).
- KNELL, Simon (2007) «Museums, fossils and the cultural revolution of science: mapping change in the politics of knowledge in early nineteenth-century Britain». In *Museums revolutions: How museums change and are changed*, ed. Knell, Simon.; MacLeod, Suzanne; Watson, Sheila, London: Taylor & Francis e-Library.
- MACDONALD, Sharon (1996) «Introduction». In *Theorizing museums*, ed. Sharon Macdonald e Gordon Fyfe, Oxford: Blackwell.
- MOUTINHO, Mário (2008) «Os museus como instituições prestadoras de serviços». *Revista Lusófona de Humanidades e Tecnologias*, Lisboa: Universidade Lusófona.
- PARKINSON, George Henry (2003) *The Renaissance and 17th Century Rationalism*, vol. 4, London: Routledge.
- WITCOMB, Andrea (2003) *Re-imagining the museum: beyond the mausoleum*, London: Routledge.

Recibido el 30 del 7 de 2018
 Aceptado el 28 del 9 de 2018
 BIBLID [2530-1330 (2018): 24-37]



Pexels. Fotografia: Chris Kane



Lower East Side Tenement Museum. Procedencia de la Fotografía: Tenement Museum

THE LOWER EAST SIDE TENEMENT MUSEUM INTERPRETANDO EXPERIENCIAS HISTÓRICAS DE INMIGRANTES PARA ILUMINAR EL PRESENTE DESDE EL RESPETO

*THE LOWER EAST SIDE TENEMENT MUSEUM
ANALYSING EXPERIENCES OF IMMIGRANTS
THROUGHOUT HISTORY IN ORDER TO BETTER
UNDERSTAND THE PRESENT AND FOSTER RESPECT*

Alfredo Llopico
Fundación Caja Castellón

Resumen The Lower East Side Tenement Museum narra historias de inmigrantes que en el Lower East Side de Manhattan comenzaron sus vidas de nuevo entre los siglos XIX y XXI a través de la recreación de la que fue su trayectoria vital en apartamentos y negocios de familias reales en un edificio de viviendas histórico que albergó a más de 15.000 inmigrantes de clase trabajadora de más de 20 naciones mientras sirvió como vivienda. De esta manera el Museo Tenement conserva e interpreta la historia de la inmigración gracias a las experiencias personales de generaciones de recién llegados que se establecieron y construyeron sus vidas en este emblemático vecindario de inmigrantes de Estados Unidos; forja conexiones emocionales entre visitantes e inmigrantes pasados y presentes; y mejora el aprecio por el profundo papel que ha desempeñado y sigue desempeñando la inmigración en la configuración de la identidad nacional en evolución de los Estados Unidos.

Palabras clave Vivienda, inmigración, Manhattan, vida cotidiana, clase obrera, empatía.

Abstract The Lower East Side Tenement Museum tells the stories of immigrants, who started their lives anew on Manhattan's Lower East Side between the 19th and 21st centuries, through the recreation of what was their life story in apartments and businesses of real families in historic tenement buildings who housed over 15,000 working class immigrants from over 20 nations while they served as residences. In this way, the Tenement Museum preserves and interprets the history of immigration through the personal experiences of the generations of newcomers who settled in and built lives on Manhattan's Lower East Side, America's iconic immigrant neighborhood; forges emotional connections between visitors and immigrants past and present; and enhances appreciation for the profound role immigration has played and continues to play in shaping America's evolving national identity.

Keywords Tenement, Immigration, Manhattan, Daily Life, Working Class, Empathy.

Hasta hace poco más de dos siglos Nueva York ocupaba una extensión relativamente pequeña, con construcciones levantadas al azar en la zona colonial del sur de la isla de Manhattan. En el área que ocupa hoy en día el Lower East Side, entre el East River desde Manhattan Bridge hasta la calle 14, que entonces estaba destinada a uso agrícola, las primeras viviendas no aparecerían hasta finales del siglo XVIII. Es precisamente en este lugar donde encontramos el Lower East Side Tenement Museum, en la actual Orchard Street, una calle de ocho manzanas ocupada casi en su totalidad por bloques de viviendas de poca altura con la emblemática cara de ladrillo y las escaleras de hierro de prevención de incendios típicas de Nueva York. Transcurre desde el sur a partir de Division Street en Chinatown para terminar en dirección norte en East Houston Street, ya en el Lower East Side de Manhattan.

En origen, todavía durante el dominio británico, Orchard Street era un camino a través del huerto de la granja de 300 acres¹ de James DeLancey, gobernador de Gran Bretaña en Nueva York y miembro de la que era probablemente la familia más rica y prestigiosa de la ciudad. Sin embargo, los DeLancey permanecieron leales a

¹ 1,21 kilómetros cuadrados, equivalentes a unas 120 manzanas de edificios.



Orchard Street, 1915. Procedencia de la Fotografía: Tenement Museum

Gran Bretaña durante la Guerra de la Independencia, de modo que de acuerdo con el «Acta de 1779 del Estado de Nueva York para el Decomiso y Venta de los Estados de Personas que se adhirieron a los Enemigos del Estado», la granja fue confiscada y vendida en varias parcelas entre 1784 y 1786 a comerciantes y abogados de clase media y alta que en principio construyeron viviendas unifamiliares alineadas de madera, pero también ya en ladrillo o piedra.

Poco después, a principios de 1800, la zona empezó a ser habitada por familias de trabajadores, incluyendo inmigrantes irlandeses y negros libres que querían vivir cerca de sus puestos de trabajo en los numerosos astilleros y mataderos que bordeaban la costa del East River. Pero entre 1840 y 1850 la población de Nueva York aumentó en más del 60%; pasó de 312.710 a 515.547 habitantes, llegando a 813.669 en 1860, lo cual generaría un rápido crecimiento de la demanda de viviendas baratas. Los propietarios, buscando la mayor cantidad posible de ganancias, construyeron edificios de cinco o seis pisos de altura que albergaban, como mínimo, 20 familias en alquiler. Esta creciente población de inmigrantes pobres llegados a la ciudad, y a medida que los residentes prósperos de la zona siguieron mudándose hacia el norte de Manhattan, provocó que el vecindario cambiase de carácter. De este modo se asimiló tanto a inmigrantes irlandeses que escapaban de la hambruna de la patata de 1845-49 y alemanes que huían de la guerra de 1848-49, como a intelectuales y fabricantes de cigarros puertorriqueños y cubanos buscando la independencia de España. Además, la masiva afluencia de nuevos residentes favorecería que la población se agrupase en función de su lugar de origen, por lo que la zona pasó a ser conocida por primera vez como Kleindeutschland, o «Pequeña Alemania»² al estar compuesta por inmigrantes, en su mayoría católicos bávaros, que trabajaban

² En 1871 Kleindeutschland equivalía a la quinta ciudad alemana más grande del mundo.



97 Orchard Street. Procedencia de la Fotografía: Tenement Museum

como sastres, zapateros, ebanistas, tapiceros y otras profesiones especializadas que contribuyeron, por otro lado, a iniciar el movimiento sindical de la ciudad.

Los inmigrantes católicos se verían reemplazados, más adelante, por prusianos protestantes que transformarían la zona en enclave judío. Así, entre 1880 y 1890 llegaron 60.000 judíos; a los que se añadirían posteriormente judíos sefardíes de Grecia, Siria y otras partes del antiguo Imperio otomano escapando de los horrores de sus países de origen, con la consecuencia de que el barrio se convirtió en la zona más densamente poblada del planeta. Esta circunstancia única haría de Orchard Street la calle comercial más céntrica de la parte judía del Lower East Side. Como consecuencia recibiría una exención a la normativa de cerrar los establecimientos los domingos para que la comunidad ortodoxa pudiera tener un día de compras durante el fin

de semana³ y convertiría la calle en sinónimo de venta y ofertas en toda la ciudad. De hecho, la calle sigue siendo conocida por ser un lugar donde encontrar oportunidades. Hay tiendas de lencería y de trajes para hombre al final de la calle Delancey, mientras que los establecimientos de ropa y equipaje en oferta dominan entre Delancey y Rivington. Todos los domingos, además, Orchard Street, desde Delancey hasta East Houston Street, se cierra al tráfico, convirtiéndola en centro comercial peatonal con puestos de venta que instalan mesas y estantes que anuncian sus productos a los transeúntes.

En la actualidad este modelo económico se encuentra en plena transición. Las antiguas tiendas de pan y mantequilla están siendo transformadas en establecimientos más modernos y los edificios donde las familias in-

³ El sábado, Sabbath o Shabat es el día de descanso judío.



Interior de apartamento. Procedencia de la Fotografía: Tenement Museum

migrantes alguna vez compartieron viviendas abarrotadas han empezado a verse sustituidos a lo largo de la última década por construcciones modernas y hoteles boutique, establecimientos dedicados al diseño y galerías de arte, junto a restaurantes de lujo que han generado, al igual que en el resto del Lower East Side, un proceso de gentrificación.

97 Orchard Street

Durante 76 años, los 20 apartamentos del edificio que ocupa el número 97 de Orchard Street constituirían el que sería uno de los primeros hogares para las oleadas de inmigrantes procedentes de la veintena de países que inundaron el Lower East Side.

El edificio fue erigido en 1863-64, en un momento en el que la regulación sobre la construcción de viviendas era mínima, en la parcela que había ocupado una iglesia presbiteriana⁴. Su propietario hasta 1886 fue Lucas Glocker y su esposa Wilhelmina. A partir de ese momento la propiedad cambiaría hasta 13 veces de titularidad, pero siempre, y hasta 1907, a manos de propietarios inmigrantes (Seitz, ca. 1999: 41). Los últimos dueños fueron la familia Helpern, que lo compró en 1919, hasta su venta en 1994 al Lower East Side Tenement Museum.

4 Se trataba de la Segunda Iglesia Presbiteriana Reformada, que fue cerrada al culto ya que debido a los rápidos cambios del vecindario se había quedado sin feligreses.

Se desconoce quién fue el arquitecto. Como ocurriera en numerosos edificios de características similares construidos en la época, es probable que fuese un inmigrante de origen alemán (Dolkart, 2001: 14). Presenta una fachada sencilla de ladrillo rojo con mortero blanco que recuerda el estilo italiano, muy común para las viviendas erigidas en Nueva York a principios de la década de 1860. El edificio originalmente tenía una entrada en el primer piso ubicada en el centro de la fachada, a la que se llegaba a través de una empinada escalera de piedra enmarcada por un arco de piedra de arco segmentario con molduras, que se modificó en 1905 cuando se agregaron los locales comerciales⁵. La fachada culminaba con una cornisa metálica que sobresalía recubierta con piedra de color marrón. Fue diseñada con elementos decorativos de estilo italiano, pero su presencia no implica un esfuerzo por parte del promotor para crear una estructura distinguida, ya que se trataba de diseños ampliamente disponibles por catálogo. Además, y en cumplimiento de la normativa municipal de 1862, el edificio, desde su construcción, estuvo equipado con salidas de incendio.

Presenta cinco alturas con cuatro apartamentos de tres habitaciones por planta dispuestos de manera simple: dos en la parte delantera y dos en la trasera⁶. La sala principal de cada vivienda, de unos 13 metros cuadrados⁷, podría tener muchas funciones y si durante el día un inquilino, con la ayuda del resto de su familia, podía coser allí durante horas para intentar ganarse la vida, al llegar la tarde se con-

5 El edificio fue construido con un único espacio comercial en la planta sótano en 1863. En 1890 el local fue dividido en dos establecimientos. En 1905 se agregaron dos espacios comerciales más en el primer piso, momento a partir del cual los cuatro espacios comerciales operaron desde el frente del edificio.

6 El alquiler era superior para los apartamentos delanteros, con vistas a la calle, que los traseros o los que daban a un patio. Del mismo modo, y como no había ascensor, los alquileres eran superiores en los pisos bajos que en los más altos.

7 Medidas de la sala: 3,35 x 3,84 metros (11' x 12'6").



Compras en domingo en Orchard Street a mediados de la década de los setenta. Procedencia de la Fotografía: Tenement Museum

vertiría en el comedor familiar, para pasar a ser dormitorio por la noche.

Se llegaba a cada apartamento por la misma escalera de madera, ventilada pero sin iluminación, que pasaba por el centro del edificio. En total cada apartamento ocupaba un área de unos 31 metros cuadrados, y era habitual que en cada hogar residiesen siete o más personas. Tenía las paredes y techos de yeso con pintura de bajo coste en tonos pastel azul, verde y rosa salmón para las paredes, mientras que los techos estaban pintados de azul claro. Con los años se utilizaron nuevos colores según las modas hasta que a partir de 1890 se introdujo el papel pintado. El suelo, en origen de tablas de pino pintadas que fue desgastándose con los años, sería sustituido a partir de 1910 por linóleo barato, especialmente en la cocina y el salón y se superponía en las zonas con mayor desgaste con fragmentos de linóleo nuevo que no guardaba relación con el preexistente.

El edificio tenía luz y ventilación natural en las habitaciones delanteras que a menudo se veía limitada por las construcciones cercanas. Pero los interiores eran muy oscuros y poco ventilados. De hecho, las viviendas tenían tan poca iluminación natural que los residentes eran conocidos como «habitantes de cuevas» (Bial, 2002: 26). Carecía de electricidad y calefacción central, y la principal fuente de calor procedía de las chimeneas para carbón o madera ubicadas en las cocinas, que constituía la habitación mediana del apartamento, circunstancia que, por otro lado, no evitó que los inquilinos tuvieran que comprar las estufas de cocina por su cuenta. El dormitorio principal tampoco era amplio, pues tenía apenas seis metros cuadrados. No tenía ventanas y daba paso a un pasillo estrecho y oscuro, ya que la luz de gas no llegaría hasta la década de 1890. Teniendo en cuenta que no había parques en la zona, las azoteas, conocidas



Familia Riis trabajando en su apartamento en Orchard Street, 1889. Procedencia de la Fotografía: Tenement Museum

por los niños como «el mar de alquitrán» eran zona de juegos, además de servir de lugar para fiestas para los adultos con el fin de salvar las calles atestadas de gente. Además, y para salvar la humedad sofocante de los veranos, no era extraño que la gente durmiese en los tejados o las escaleras contra incendios (Bial, 2002: 17).

Por otra parte, y a pesar de que el acueducto de Croton había provisto agua a la ciudad desde la década de 1840, los estrechos apartamentos inicialmente no tuvieron agua corriente, y mucho menos zona para duchas o baños. Los retretes, probablemente seis, estaban ubicados en el patio trasero del edificio en pequeños compartimentos malolientes de madera, cerrados con una puerta con algún tipo de ranura o agujero para la luz y la ventilación,

y es posible que no estuviesen conectados al alcantarillado de Orchard Street.

A partir de 1895, y como consecuencia de una nueva normativa sanitaria municipal, se instaló agua corriente, evitando a los residentes tener que acarrearla con una bomba desde el patio trasero⁸. Pero la medida que más impactó al edificio fue la Ley de Tenement House de 1901. Nacida de los esfuerzos de los

⁸ La normativa municipal de 1887 obligaba a instalar un fregadero por planta en todas las viviendas erigidas después del 14 de mayo de 1867. Pero debido a que los pasillos en 97 Orchard Street eran tan estrechos, no había espacio para instalarlo, por lo que se colocó un lavabo de piedra en cada apartamento, con toda seguridad en 1895 cuando el Tribunal de Apelaciones del estado de Nueva York confirmó la legalidad de la ley de 1887 que había sido impugnada por Trinity Church, propietaria de una gran cantidad viviendas (Dolkart, 2001: 27).



Apartamento de la Familia Moore. Procedencia de la Fotografía: Tenement Museum

reformadores de clase media, esta Ley intentó combatir las alarmantes condiciones de hacinamiento en las que se encontraban todas las viviendas de la ciudad, además de exigir estándares de seguridad y bienestar más altos a las viviendas preexistentes. A pesar de la feroz oposición de los propietarios de viviendas, que temían que estas modificaciones disminuyeran sus ganancias, se implementaron muchas mejoras. Entre otras medidas se requirieron cambios en los saneamientos, obligando a que cada vivienda tuviese al menos un inodoro con descarga de desagüe por cada dos familias y se exigió mayor acceso a la luz natural. Se incentivaba que las puertas de las habitaciones incluyesen paneles de cristal traslúcido, así como la apertura de ventanas en los muros que separaban las habitaciones interiores para facilitar que la luz y de la ventilación se filtrase desde las habitaciones delanteras hacia el interior. Además, se instalaron tragaluzes en las

escaleras interiores y luz de gas en los pasillos desde la puesta del sol, ya que la electricidad no llegaría a Orchard Street hasta la década de 1920.

Con el paso de los años la ciudad aprobaría nuevas regulaciones constructivas que obligaron a los propietarios a realizar reformas de mejora para adaptarse a ellas. La última modificación que se hizo en el edificio fue en 1935. Las leyes promulgadas durante la Depresión provocaron que los propietarios lo desalojasen para evitar gastar dinero en obras de adecuación a la legislación, aunque la normativa no afectó a los espacios comerciales de la vivienda y las cuatro tiendas permanecieron abiertas al público. A partir de ese momento el edificio permaneció intacto hasta que se compró para el museo en 1988.

Con respecto a la composición étnica de 97 Orchard Street cabe destacar que a lo largo de los años refleja la del vecindario circundante.



Cocina del apartamento de la familia Baldizzi. Procedencia de la Fotografía: Tenement Museum

En sus inicios, desde 1864 a 1890, la mayoría de los inmigrantes que vivían allí nacieron en Alemania y aproximadamente la mitad de ellos eran judíos, muchos de los cuales eran artesanos: un músico, un joyero, un fabricante de instrumentos quirúrgicos... Para 1900, más de la mitad de ellos venían de Rusia. Después de 1925, sin embargo, prácticamente todos los inquilinos eran judíos y representaban a una gran variedad de naciones del este, especialmente Rumanía y sur de Europa con judíos sefardíes de Turquía, Grecia y España, un número menor de irlandeses y, finalmente, italianos. Todo ello reflejó cambios demográficos porque la densidad de ocupación en las viviendas aumentó constantemente con el tiempo. Cuando se inauguró el edificio tenía 77 inquilinos, pero en 1901 consta que eran 111⁹, momento en el que la mayoría de

los residentes eran trabajadores industriales, predominantemente de la confección y vendedores ambulantes.

Tras la Segunda Guerra Mundial el vecindario se transformó con migración interna. Los afroamericanos procedentes del sur se unieron a los primeros residentes del Lower East Side, y los puertorriqueños, que desde 1917 tenían reconocimiento como ciudadanos norteamericanos. Durante las siguientes dos décadas los activistas puertorriqueños abrieron clubs en la zona y artistas y músicos de todo el mundo se establecieron en el área, transformándola en la zona de la bohemia creativa de la ciudad hasta que, a partir de la década de los sesenta, cuando las leyes de inmigración cambiaron y las cuotas de acceso al país fueron eliminadas, irlandeses, alemanes, italianos y judíos volvieron a llegar al barrio.

9 En al menos tres apartamentos vivían ocho personas y en uno de ellos llegaron a ser nueve.



Cocina del apartamento de la Familia Gumpertz. Procedencia de la Fotografía: Tenement Museum

El museo

Entre 1800 y 1930, millones de inmigrantes de Irlanda, Alemania, Italia y países de Europa oriental llegaron a las costas de América en barcos atestados de gente, llevando consigo sus escasas pertenencias al huir, en muchos casos, de la tiranía del viejo mundo. Para los inmigrantes se trataba de una tierra extraña, donde tenían pocos amigos y familiares, o nadie en absoluto, y donde ni tan siquiera conocían el idioma o las costumbres. Tuvieron, además, que enfrentarse a la hostilidad y la discriminación de los nativos estadounidenses que reaccionaron negativamente ante su llegada al hacerlos responsables de la delincuencia y todo tipo de lacras sociales. Pero eran conscientes que solo a través del duro trabajo lograrían tener una mejor vida para ellos y sus familias en la que consideraron «tierra de oportunidades» y también de libertades. La

vida no era fácil, pero en cualquier caso mejor que en Europa. Su sueño era convertirse en ciudadano estadounidense algún día. Muchos de ellos se instalaron en barrios pobres, pero a través de su determinación también es cierto que muchos estudiaron por la noche, después de las largas jornadas de trabajo y lograron superar su miseria.

Las viviendas de la ciudad de Nueva York eran el lugar perfecto para mostrar este proceso vital, ya que los humildes y numerosos edificios familiares fueron los primeros hogares estadounidenses para miles de inmigrantes de todas las procedencias y creencias que, además, y también para muchos de ellos, fue también su primer lugar de trabajo.

La historiadora y activista social Ruth Abram quería construir un museo con propósito social con el objetivo de honrar a estos inmigrantes de la ciudad de Nueva York. Su objetivo era fomentar una mayor apreciación

y respeto a grupos de personas corrientes que habían permanecido a menudo divididos étnica, económica y religiosamente. Pero la búsqueda de una vivienda que representase la experiencia de la vida doméstica compartida por millones de inmigrantes en Nueva York resultó frustrante y desalentadora. En 1988, Abram y la cofundadora Anita Jacobson pensaron que la tarea de localizar un edificio representativo para su proyecto no iba a ser posible. Sin embargo, en enero de ese mismo año, mientras buscaban espacio para oficinas se encontraron con la vivienda en 97 Orchard Street en venta. Se trataba de un edificio de viviendas sin ningún tipo de singularidad arquitectónica que había pertenecido a la misma familia desde 1918, del que los 20 apartamentos que lo conformaban habían estado vacíos desde 1935 y en el que todo había permanecido como había quedado medio siglo antes¹⁰.

Debido a que el edificio había permanecido deshabitado y sin modificar durante este período de tiempo relativamente largo parecía reunir las condiciones oportunas. «Era como si la gente hubiera recogido y se hubiera ido», declaró Jacobson; «era una pequeña cápsula del tiempo». Para Reba Fishman, la conservadora de papel de la Sociedad Histórica de Nueva York, 97 Orchard Street era un tesoro pues presentaba singularidades como las numerosas capas de papel pintado superpuestas a lo largo de los años hasta el punto de que uno de los apartamentos llegó a tener 21 capas de papel con todo tipo de diseños florales, colores brillantes y elaborados motivos ornamentales que permitían estudiar la evolución de la vida en el edificio.

Tras iniciar una campaña para recaudar los tres millones de dólares necesarios para comprar y rehabilitar el edificio, el museo fue

abierto al público el 17 de noviembre de 1998, al tiempo que iniciaba la investigación sobre los antiguos residentes, propietarios y comerciantes. El material del censo, los registros de justicia y de votantes, además de un sinnúmero de otros documentos arrojaron luz sobre las familias que habían ocupado el edificio, mientras que una búsqueda pública favoreció que los antiguos residentes y sus descendientes proporcionasen al museo detalles adicionales sobre cómo habían transcurrido sus vidas en el edificio.

Este trabajo de investigación de varios años, tras la apertura al público, permitió que el museo fuese restaurando con fidelidad los apartamentos que habían estado desocupados durante tanto tiempo, comenzando por el hogar de la familia germano-judía Gumpertz, abierto al público en 1992 tal y como era en 1878. Desde entonces, el museo ha restaurado meticulosamente siete apartamentos; el más reciente es el hogar de los Moores, una familia irlandesa que vivió en el edificio en 1869 y un bar de cervezas alemanas.

En la actualidad el museo ha ampliado su labor con la programación de talleres, charlas, actuaciones e itinerarios por el edificio como «Under one Roof» que presenta las casas recreadas de inmigrantes que se instalaron en el Lower East Side después de la Segunda Guerra Mundial; «Shop life», que muestra las tiendas familiares de la planta baja, los carniceros kosher de principios de siglo, un subastador de los años treinta y tiendas de descuento de ropa interior de los años 70; «Sweatshopworkers», donde conocemos el taller de confección de la familia Levine y cómo los inmigrantes equilibraban trabajo, familia y religión; «Hard times», donde descubrimos cómo los inmigrantes sobrevivieron a las depresiones económicas entre 1863 y 1935 a través de las casas restauradas de la familia germano-judía Gumpertz, cuyo patriarca desapareció durante el pánico de 1873, y de

¹⁰ Entre 1866 y 1873 se construyeron 34 edificios de características similares en un área que engloba cinco manzanas en torno al actual museo. Seitz (ca. 1999: 28).



Habitación principal del apartamento de la familia Sáez-Vélez. Década de 1960. Procedencia de la Fotografía: Tenement Museum

la familia católico-italiana Baldizzi, que vivió la Gran Depresión de los años treinta o «Iris outsiders», donde encontramos a los Moores, una familia de inmigrantes que lucharon contra los prejuicios mientras celebraban su identidad irlandesa en Nueva York en 1869.

La misión

La mayoría de los estadounidenses tiene sus raíces en la América urbana y la vivienda es la encarnación por excelencia de esa experiencia. Se calcula que de 1863 a 1939, 7000 de los aproximadamente 18 millones de inmigrantes que llegaron a Nueva York vivieron en el número 97 de Orchard Street. Por lo tanto el edificio ha resistido como un monumento a la pobreza urbana en los Estados Unidos. Y refleja muchos de los esfuerzos de los reformadores que intentaron aliviar las duras condiciones que la clase obrera pobre e inmigrante tuvo

que soportar. Pero también de la vida de los inmigrantes que cambiarían la cara de América para siempre, porque al unirse a los reformadores de la clase media de la ciudad lucharon para dignificar las condiciones de los lugares en los que vivir (Seitz, ca. 1999: 31).

Visitar el museo es una buena forma de ver el destino de muchos inmigrantes que al llegar a América comenzaron de nuevo sus vidas en el Lower East Side de Manhattan entre los siglos XIX y XXI a través de la recuperación de los apartamentos en los que vivieron y los negocios de familias reales, ya que las diferentes visitas que ofrece recorren distintos apartamentos y sus alrededores. En el interior del edificio los apartamentos restaurados permiten conocer la historia, al tiempo que nos enfrentamos a los desafíos que les tocó vivir, que nos recuerdan a los nuestros: crear una nueva vida, trabajar por un futuro mejor o formar una familia con recursos limitados,

generando con ello debates actuales sobre aspectos vigentes como la inmigración y salud pública.

Al reconocer la importancia de este edificio aparentemente ordinario, el Lower East Side Tenement Museum ha vuelto a imaginar el papel que los museos pueden desempeñar en nuestras vidas, porque en opinión de su presidente Kevin Jennings:

Al conservar e interpretar la historia de la inmigración a través de las experiencias personales de las generaciones de recién llegados que se establecieron y construyeron vidas en el Lower East Side de Manhattan, el emblemático vecindario de inmigrantes de Estados Unidos, forja conexiones emocionales entre visitantes e inmigrantes pasados y presentes que van más allá de la zona en la que se encuentra el museo.

El museo, de hecho, nos recuerda:

...mejora el aprecio por el profundo papel que ha desempeñado y sigue desempeñando la inmigración en la configuración en constante evolución de la identidad nacional de los Estados Unidos.

pues constituye una fuerza dinámica que ayuda a dar forma a la sociedad estadounidense, y no como algo que sucedió en el pasado; que la sociedad abierta de Estados Unidos, las instituciones democráticas, la creatividad cultural, la vitalidad económica y la capacidad para acomodar la diferencia se deben a la experiencia de Estados Unidos como nación inmigrante: (Jennings, 2018).

Conclusiones

Para uno de los antiguos residentes de 97 Orchard Street la experiencia de volver al museo y ver su apartamento recuperado en las mismas condiciones que lo había dejado su familia en 1935 resultó el inevitable detonante para llegar a la conclusión de que

los inmigrantes que llegan a Nueva York ahora están haciendo lo mismo que sus padres hicieron tantas décadas antes en un duro viaje desde Palermo a América. Paralelamente, las grabaciones en las que pueden escucharse los testimonios de los residentes en Orchard Street favorecen que el visitante que nunca vivió en el edificio establezca similitudes entre las historias de los residentes y lo que él mismo haya podido vivir.

Porque el Lower East Side Tenement Museum es una institución sin fines de lucro que honra experiencias vitales y los logros de familias pobres anónimas. Con ello, estimula el diálogo sobre temas sociales urgentes a través de la promoción de valores humanitarios y democráticos, estableciendo un nuevo modelo de museo. Lower East Side Tenement Museum no pretende mostrar el pasado con precisión ni reconstruir la arquitectura de un vecindario. Uno de sus objetivos es que el visitante, al adentrarse en la vida de un edificio de inmigrantes desarrolle empatía por lo que significa ser extranjero y pueda comparar por sí mismo como era la vida y condiciones laborales de ciertos colectivos y poder comprobar que las condiciones de vida de los inmigrantes en nuestros días no son tan diferentes de cómo fueron hace un siglo.

De hecho, el museo ha tenido desde siempre una relación especial con los vecinos inmigrantes contemporáneos del barrio creando un ambiente de entendimiento y favorece el contacto con ellos a través de cursos de formación para poder enfrentarse, como las generaciones que les precedieron, a los desafíos de establecerse en un nuevo país y nos reta a plantearnos preguntas como ¿qué significa ser ciudadano de un país?, ¿cuál es nuestra responsabilidad con los recién llegados? o ¿cómo debe ser un hogar?

Orchard Street no es la residencia de nadie conocido, fue el lugar donde vivieron casi 7000 personas entre 1863 y 1935 que representa his-



Lavadero del apartamento de la familia Confino. Procedencia de la Fotografía: Tenement Museum

torias personales y a la vez universales que nos permiten entender el desarrollo de América¹¹. Es una respuesta para aquellos que plantean que las diferencias étnicas y religiosas interfieren con la asimilación porque, como afirma la fundadora del museo Ruth J. Abram:

Detrás de cada puerta hay una familia con una religión diferente, un idioma diferente, cada uno es único. Pero en los pasillos, las escaleras y las calles, todas esas personas estaban juntas a la búsqueda del sueño americano (Seitz, ca. 1999: 11-12).

Los detalles a menudo conmovedores de cómo era la vida cotidiana, los sueños y éxitos de los antepasados inmigrantes de clase obrera urbana son el alma del Lower East Side Tenement Museum. Así pues, las historias

personales de residentes reales exploran temas universales que son vigentes en nuestros días. Es por ello que la labor del Lower East Side Tenement Museum nunca ha podido estar más justificada. La inmigración forma parte de nuestra realidad actual. El museo trabaja, pues, para ser voz autorizada a la hora de poner en contexto temas como inmigración, migración e identidad. Al hacerlo nos ofrece perspectiva para enfrentarnos a los problemas actuales.

¹¹ En 1900 tres cuartas partes de la población de Nueva York vivía en edificios de viviendas como 97 Orchard Street.



Salón y taller del Apartamento de la Familia Levine. Procedencia de la Fotografía: Tenement Museum

BIBLIOGRAFÍA

- BIAL, Raymond (2002) *Tenement: Immigrant Life on the Lower East Side*, Boston: Houghton Mifflin Harcourt.
- CRAIN, Esther (2016) *The Gilded Age in New York, 1870-1910*, New York: Black Dog & Leventhal, 2016.
- DAY, Jared N. (1999) *Urban Castles: Tenement Housing and Landlord Activism in New York City, 1890-1943*, New York: Columbia University Press.
- DEL GIUDICE, Luisa (Ed.) (2009) *Oral history, oral culture, and Italian Americans*, New York, Palgrave Macmillan.
- DINER, Hacia R. (2000) *Lower East Side Memories: A Jewish Place in America*, Princenton: Princenton University Press.
- DOLKART, Andrew Scott (2001) «The biography of a Lower East Side Tenement; 97 Orchard Street, Tenement Design, and Tenement Reform in New York City», <<https://tenement.org/documents/Dolkart.pdf>> [04/11/2018].
- DOLKART, Andrew Scott (2017) *Biography of a Tenement House in New York City: An Architectural History of 97 Orchard Street*, Charlottesville: The University of Virginia Press.
- EPSTEIN, Lawrence Jeffrey (c.2007) *At the edge of a dream: the story of Jewish immigrants on New York's Lower East Side 1880-1920*, San Francisco: Jossey-Bass.



Recreación de un taller textil chino. Procedencia de la Fotografía: Tenement Museum

GRANFIELD, Linda (2001) *97 Orchard Street, New York: Stories of Immigrant Life*, Toronto: Tundra Books.

JENNINGS, Kevin (2018) «The Ever Evolving American Identity: a New Mission at The Tenement Museum», <<https://bit.ly/2OF6kdY>> [04/11/2018].

RIIS, Jacob (1971) *How the Other Half Lives: Studies Among the Tenements of New York*, Mineola, New York: Dover Publications.

RUTH, Limmer (1997) *Six heritage tours of the Lower East Side: a walking guide*, New York: New York University Press.

SEITZ, Sharon (c.1999) *A tenement story: the history of 97 Orchard Street and the Lower East Side Tenement*

Museum, [New York]: Lower East Side Tenement Museum.

YOUNG, Greg; MEYERS, Tom (2016) *The Bowery Boys: Adventures in Old New York: An Unconventional Exploration of Manhattan's Historic Neighborhoods, Secret Spots and Colorful Characters*, Berkeley: Ulysses Press.

ZIEGELMAN, Jane (2010) *97 Orchard: An Edible History of Five Immigrant Families in One New York Tenement*, New York: Harper Collins.

Recibido el 13 del 9 de 2018

Aceptado el 2 del 10 de 2018

BIBLID [2530-1330 (2018): 38-53]



BLU at Campo de la Cebada in 2012, curated by Oficina de Gestión de Muros. Photography: BLU

MADRID PAISAJE URBANO: ITS DECOLONISING ROOTS

MADRID PAISAJE URBANO: SUS RAICES DECOLONIALES

Santiago Villajos
Universidad Autónoma de Madrid

Abstract Madrid Paisaje Urbano is the name of the open air urban art gallery of Madrid's city Council. The project started suddenly in October 2013 in *Intermediae*, a section within the Matadero Centre of Contemporary Creation. It nowadays is still running. This paper looks at the initial stages of the project in *La Noche en Blanco* 2010 and the research group *Decolonising Knowledge and Aesthetics* that Matadero arranged through a public call in collaboration with Goldsmiths University in 2012. In order to do so, the article provides an network ethnographic approach based on the author's empiric experience as a member of that research group. It introduces the relevance of the CULM (*Construir un lugar mejor sin destruir lo que tenemos*) project in La Mancha in order to understand the development of Madrid Paisaje Urbano, as well as its relation with the creation of MIAU Fanzara in 2014 through some of the artists who connected these projects. Finally, a comparison between CULM and MIAU illustrates Schacter's anthropological theories on agonistic and consensual Street Art practices.

Keywords Street art, mural art, intercultural practices, postcolonial, public landscape.

Resumen Madrid Paisaje Urbano es el nombre de la galería de arte urbano al aire libre del Ayuntamiento de Madrid. El proyecto comenzó repentinamente en octubre de 2013 en *Intermediae*, una sección dentro del Centro de Creación Contemporánea Matadero y hoy en día sigue funcionando. Este documento analiza las etapas iniciales del proyecto en *La Noche en Blanco* 2010 y el grupo de investigación *Decolonising Knowledge and Aesthetics* que Matadero organizó a través de una convocatoria pública en colaboración con la Goldsmiths University en 2012. Para ello, el artículo proporciona un enfoque etnográfico de redes a partir de la experiencia empírica del autor como miembro de ese grupo de investigación. Se presenta la relevancia del proyecto CULM (*Construir un lugar mejor sin destruir lo que tenemos*) en La Mancha para comprender el desarrollo de Madrid Paisaje Urbano, así como su relación con la creación de MIAU Fanzara en 2014 a través de algunos de los artistas que conectaron estos proyectos. Finalmente, una comparación entre CULM y MIAU ilustra las teorías antropológicas de Schacter sobre prácticas de arte callejero agonísticas y consensuales.

Palabras clave Arte callejero, arte mural, prácticas interculturales, poscolonial, paisaje público.

Street Art and Mural Art are not a philistine practice anymore. Journals are a living proof of it. It's been already seventeen years since the Carpe Diem Collective organised Chromopolis for the Olympics in Greece, where Os Gemeos painted their first Giant in Volos as the result of collective work on scaffolds. This time lapse is today large enough to ask for internal feedback.

Moreover, the vast transcendence of these kind of projects, globally reproduced, has expanded the limits of the particular art world that initially shaped them to include external feedback too.

Conceived as they are as intercultural practices, these kind of art meetings undoubtedly involve translations. They are thus appropriate cultural practices to be explained and understood under the light of Postcolonial theories and criticism.

This article focuses on the institutional reception of the practices of producing large pieces of mural art for the public landscape at the particular context of Madrid. In order to do so, it follows a postcolonial perspective which is driven to understand the way interculturality was translated along the conceptual entanglements and spatial associations of a particular process of reception (Latour, 2005).

The research methods primarily are personal ethnographies developed by myself as an art theoretician, researcher and curator who was involved in promoting these murals before, during and after the «Madrid Paisaje Urbano» gallery creation in October 2013.

Let us start in September 2010. It was the 11th's eve. The Spanish capital had arranged a new Nuit Blanche event after a series of annual editions that started in 2006. Translated it as «Noche en Blanco» in Spain, the original impetus of the Nuit Blanche started in Paris in 2002. It basically consisted in a festive takeover of the city by the arts at both internal and external public spaces, that is, at streets and

squares but also at institutions like museums, exhibition centres and art galleries that freely opened their doors to bring closer and more democratically culture to citizens during the evening, even also at abandoned public settings. These punctual surfeits of ephemeral activities were running in Madrid until 2012 to be reactivated in 2017. For the 2010 edition (Berástegui, 2010), the coordinators were Basurama, a collective of architects established in the Tetuán District whose productions are mainly driven to reutilise waste materials with a loable impetus which often though are more aestheticised than functional, too much centered in furniture and far from structural or wholistic solutions.

One of the numerous proposals of that Noche en Blanco was signed by Remedios Vincent, the artist responsible of the blog «Flores en el Ático» - Flowers in the Loft -, who managed to get public funding for creating the «Oficina de gestión de muros» - the Managing Walls Office - especially for the 2010 edition (Vincent, 2010). The activity was planned to produce four large murals at the environment of the river Manzanares that was being turned into a landform architecture park through the burying of the M-30 motorway since 2004.

The invited artists were BLU, Sam3, Jorge Rodríguez Gerada and Erica il Cane, but the curating processes finally just achieved to get the neighbours's approval for the designs of BLU and Sam3 (Berástegui, 2010, Vincent, 2010a). The star of the Noche en Blanco 2010 was however the new City Hall that released the Crystal Gallery, a massive space with more than 2,000 glass triangles covering a street that literally turned an opened public space into a closed institutionalised one. At the corners of Cibeles Square, a monumental screen projected several pieces of video art, some of them with scenes of people writing on trains with spraycans that easily may come out of the book Madrid Revolution (Abarca, 2011).



Screen at Cibeles Square. La Noche en Blanco, 2010. Photography: Author

Three months after the Noche en Blanco finished, the Oficina de Gestión de Muros published a selection of walls stating the City Council had given permission to paint them (Vincent, 2010b). However, until December 2012, the few actions of the *Oficina* happened outside of Madrid in the cities of León and Valencia (Vincent, 2011), so it seems the permission was not enough to attract artists to paint to Madrid. In the meanwhile, the Street and Mural Art scene was exploding in London, especially in Shoreditch, where ROA had painted his very well known Heron in 2010. Next year, he produced an impressive piece of work with a falcon on a mound of bones at the entrance court of a social centre at Peckham Rye that, nowadays, is a coworking space and the British artist Phlegm also painted there. On one of the sides of the courtyard, he developed his oniric illustrative style through a large spyglass, whilst he pushed forward the notion of trompe l'oeil on the facade by depicting fantastic architectures linearly in black and white. The quality of those pieces

was undeniable. I got to know them as the result of being a postgraduate student by then in London, where I conducted too some participant observation work at the Waterloo tunnel. There I met Robbo before he fell into a coma and unfortunately died, some time after he did an individual exhibit at Pure Evil Gallery in which there were displayed some Banksies.

He was painting with the Spanish writer Nes and referred to how difficult had become to write graffiti independently in London without being sanctioned. Some of his crew mates were indeed in jail because of it, but he still kept on doing it. Indeed his coma started after he fell down when he was painting a high spot. Thus in 2011, the Street Art situation in Madrid and London could not have been more antagonical. In Madrid there were at least a selection of 23 walls on which it was allowed to paint, but no artist seemed willing to do it, while in London people was risking their lives and actually losing them in order to paint mural pieces illegally. RIP Robbo.

The situation for Madrid slightly changed in 2012. In the beginning, however, the impulse did not come from Madrid, or at least not for Madrid. It was instead for La Mancha, the land of Don Quixote located at its immediate southern periphery. On 6 June 2012, the webpage «Construir un lugar mejor sin destruir lo que tenemos» was launched in Facebook as a citizen initiative to transform the urban landscape of Quintanar de la Orden (CULM, 2012), the ancient capital of La Mancha during the lifetime of Miguel de Cervantes.

The project was aimed to start painting on the tallest building of the town that was erected in 1968 without taking into consideration the UNESCO and other international architectural guidelines on heritage (Villajos, 2016). So, people of the town actually disliked it as a result of that bad decision. The Facebook webpage was mainly built as a mean for exploring and sharing knowledge on the global phenomenon of large Street Art murals, but it also had the function of demonstrating for skeptic locals and followers that was actually possible to make it to happen. Four months after, in September, a non-profit organisation was created in the capital of Spain with the name «Madrid Street Art Project» (Raro, 2018). The founders were Diana Prieto, a worker of the Spanish Ministry of Culture, and Guillermo de la Madrid, the photographer in charge of the blog «Escrito en la pared» (2006). Guillermo started posting photos of Street Art in 2006, that was also the year the Council of Zaragoza, the city where Diana Prieto is from, started running the Street Art Festival «Asalto» (Beltrán et al, 2015). The initial aim of Madrid Street Art Project was to spread Street Art practices in Madrid through guided street visits that normally took place once or twice a month at the historical quarters of Lavapiés and Justicia. Their impulse came after a private commission of the Cervantes Institute to Diana Prieto, who

was working there two months before than creating Madrid Street Art Project and being signed by the Spanish Ministry of Culture. The Cervantes Institute is a transnational cultural institution managed by the Spanish king and president with the aim of promoting the Spanish language worldwide. Nevertheless, the name the founders thought for the non-profit organisation was in English «Madrid Street Art Project».

By the end of September 2012 the agenda of the CULM project started being integrated into the Council of Madrid's. Conversely to what happened to the Oficina de Gestión de Muros in 2011, which moved from the capital to the outside, this time the displacement was from the peripheral setting of La Mancha to the core position of the capital. That happened when I was selected after a public call as a member of a research group promoted from London at the Politics Department of Goldsmiths University in collaboration with the municipal center for contemporary creativity Matadero (2012).

The group was conceived as «Decolonising knowledge and aesthetics». It was driven to explore both theoretically and practically the potentials of post-colonial theories and critical studies on arts and culture at Matadero, with the internationalisation of Madrid cultural practices as its essential objective. How surprising as it may seem for the city Council of the capital of Spain collaborating with Goldsmiths University, the professionalism of the research group was constituted quite ambiguously. The fact that there was no agreement mediating the professional relationship is quite illustrating.

The regulation was built instead on a series of documents published online by Matadero and shared through a mailing list with the members of the research group that were soon breached by Matadero (Villajos, 2018a).

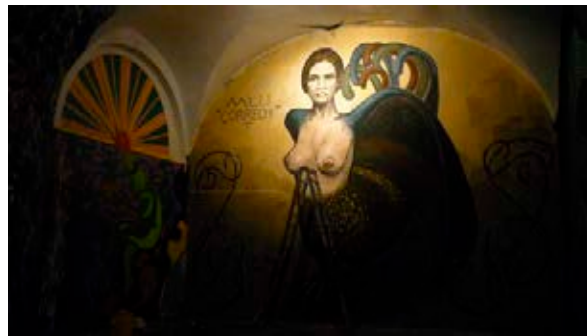
Although the group was apparently created as the result of selecting eleven researchers,

theoreticians, artists and curators in a public call, in practice, a larger number of people who were not selected within the call were also included. Moreover, even though the call stated that the group was aimed to promote the work of young researchers, most of these non-selected integrants were at a mature stage of their careers.

By November 2012, when the first theoretical encounters of Decolonising Knowledge and Aesthetics had taken place, I proposed then the option of producing large murals in the surroundings of Matadero to Manuela Villa, the content's director of Matadero who was also in charge of the group meetings. That adapted the CULM's proposal for La Mancha to the context of Madrid by looking at convergence points. The most evident one was the sake for internationalisation, and there was also the decolonising impetus of the research group.

The festival All City Canvas seemed a clear referent that gathered both conditions quite accurately. It was carried out in Mexico with international contemporary artists, whilst also taking the avant-garde of Latin American muralism as a referent, so I suggested it as a model to Manuela Villa. All City Canvas happened in that year's May and took Aryz, Escif, Vhils, Herakut, El Mac, ROA, Segó and Saner as its protagonists. In the course of ethnographic research, I checked along 2012 that ROA had painted two impressive pieces with dead bulls in the Madrid quarter of Lavapiés, at the common spaces of Tabacalera and «Esto no es una plaza». It seemed that his links with Madrid, his murals in London and his participation at Mexico all constituted clear indicators to translate the impact that his participation in the Decolonising project may reach to the responsables of Madrid's corporation.

The idea was contributing to build a bridge between the global and the local while also generating the effect of internationalisation



Alkonost, by Milu Correch, and part of a shaman mural cycle by Cyril23. Tabacalera Street Art Workshop, Madrid, August 2013. Photography: Author

that was sought by the agenda of Matadero when they published the call of members.

Consequently, before mailing the content's director, I had contacted ROA, who became interested in the proposal. Furthermore, when I told Manuela about All City Canvas and the interest of ROA, INTI had also answered an email to me. His seemed an even more precise participation, especially due to his characteristically Latin Americanist style that established a clear connection with the 20th century avant-garde of muralism and the Magical Realism through his interpretations of carnival and the kusillo (Froger, 2013). His cultural identity as a Chilean also contributed to make a clear statement of intentions for the task of exploring the linkage between that historical avant-garde movement and the Street Art, since he started painting in connection with figures like Mono González, from the Brigada Ramona Parra. In fact, the Brigada Ramona Parra is referred to as a clear influence by Robert Sommer in his foundational book on Street Art (1975). Both INTI and ROA became interested in taking part of the Decolonising project, but Manuela did not seem to care so much about it.

Also in November the Oficina de Gestión de Muros reactivated in Madrid after two years. Remedios Vincent then seemed to have discarded the 23 walls in Usera in order to



A detail of the mural painted by Suso33 at Tetuán for Madrid Paisaje Urbano in 2013, compared to an inscription of Dalí dedicating a book. Photographs: www.lasimagenesqueyoveo.com & William Bennett Gallery

start curating the perimeter of the «Campo de la Cebada» - «The Barley Field» - a public parcel squatted by the neighbours in the very historical centre of Madrid, just five minutes walk to Plaza Mayor (Bravo, 2012). The squatting happened in 2010 after the Noche en Blanco, and became formalised through an agreement in February 2011 with the Council that was active until 2017, when local government decided to invest 8 million Euro in building new sports installations (Moraleda, 2017). The artist chosen to start the works was Blu again, who painted an elaborated mural to criticise how institutions burn public money arbitrarily. Although the piece had a high quality, it soon became marginal for the neighbours, who distributed the space backwards the mural. By 2015 and 2016, when Madrid Street Art Project had taken control for curating the walls of the

space, it was replaced by the other murals. The last artist who painted there was L'Atlas in March 2017, as it is stated in the last post published by Guillermo de la Madrid in his blog «Escrito en la pared» eleven years after its funding (Madrid, 2017). Unlike the case of Zaragoza, where workers of the Council had restored «Amor visceral» one of the two murals painted there by Blu in 2006 (Villajos, 2015), the position of Madrid was the opposite, that is, to destroy the public mural in order to reuse its surface as an ephemeral space of fashion, of trend, to turn it into a visual commodity. It seemed no matter to anyone that 23 walls were willing to be painted since 2010 in the city. The walls at the Campo de la Cebada became old within months and the neighbors needed to replace them. Blu's mural was prophetic.

In December 2012, the proposal of producing a festival similar to All City Canvas



Tetuán Market, painted by David de la Mano and Pablo S. Herrero for Madrid Paisaje Urbano in 2014.
Photography: <http://porlacalledealcala.blogspot.com.es>

was presented to Madrid's City Council in one of the meetings of the Matadero Decolonising knowledge and aesthetics research group.

It was me who did it, and referred too to Phlegm besides ROA and Inti, because he was already interested in the project by then.

I adapted the heritage driven approach which started developing through the CULM page in La Mancha six months before to the actual setting of Matadero, the river Manzanares and its surroundings. After taking a course on the history of urban development in Madrid I became conscious of the lack of knowledge to which that particular area of the city was submitted. Even though Arganzuela, the particular district on which Matadero is placed, is an historical part of the city that was depicted by important authors like Goya, Galdós or Pío Baroja in their works, coherent histories were lacking. The murals could

become a medium for compensating such a lack of knowledge. They also may contribute to reflect on universal issues such as how those natural spaces were culturised and fagocitised by the city growing, how they became meaningful. The intention was to apply postcolonial theory at the political scale of the city in order to understand its dynamics from an ecological positioning. Three major artists like ROA, INTI and Phlegm were confirmed by then, so the internationalisation was sure to take place. The workers of Matadero wrote the proposal of producing these large murals up at the session's proceedings besides another idea introduced by myself consisting in producing an application of augmented reality for the Street Art of Madrid through database and geopositioning techniques. The next month, the fourth after the sessions of the research group in collaboration with Goldsmiths had

started, I presented the latter idea to a funding call that took place in Matadero externally to the group, because the group had no funding for itself. Although the group was published as an opportunity for producing art projects for the Council, that is, public art, with the aim of internationalisation however the workers in charge said there was no money to do it. Moreover, my proposal was rejected to be funded at that external call by Matadero, which by April 2013 presented an application of Street Art and augmented reality in collaboration with the urban artist Belin (Intermediae, 2013). Those events were the beginning of an episode of deliberate institutional plagiarism.

Since Matadero had no funding, in April 2013 I presented a research project to the scholarships program in curating of the Botín Foundation, the personal non-profit organisation of Emilio Botín, the chief of Banco Santander. The Foundation started to be managed by his daughter Ana Botín after he died in September 2014. She was the one responsible of introducing Banco Santander at an important set of Spanish universities within the neoliberal restructuring of the study programmes (MICINN, 2008). She is nowadays recognised as one of the ten richest women in the world and apparently an arts supporter. Also in April I had to start returning a postgraduate studies loan to Banco Santander, so the most consequent decision was to do it while getting a salary or a grant from any of its dependent institutions. The call was aimed to promote innovation in curating and collecting contemporary art, as well as to involve the collaboration with Goldsmiths University in the processes, so it included Os Gemeos besides INTI, Roa and Phlegm as artists to participate in the festival. A parallel exhibition should run with gallery works in display.

The next month, I presented a more elaborated proposal to the international postgraduate funding program of the now

extinct Caja Madrid Foundation. Caja Madrid was a public bank with roots in a medieval Monte de Pietà, who invested important sums of money into social and cultural projects of public interest. It was turned into a private corporation in 2010 and that year it became related to a scandal when a massive fraud was uncovered by the clients (Segovia, 2014). The foundation disappeared in 2013 and its vast social investments were significantly reduced to the nowadays Montemadrid Foundation. May 2013's was thus the last program of postgraduate scholarships of Caja Madrid. The project I presented with the title «Madrid Riverside Gallery» was aimed to organise a meeting of artists producing large scale murals in the environment of Madrid Río with a parallel exhibition running in Matadero, the elaboration of a catalogue and a series of conferences in collaboration with Goldsmiths. Although the project was focused in the city of Madrid, its history, its public space, and its internationalisation, the Foundation rejected it. I also sent it to the Banco Santander Foundation and the chief of the university section of Banco Santander besides five more proposals asking for a salary in order to produce scientific-technological development in the field of cultural heritage for Spain, but all of them were rejected. The next month, in June, the bank started stalking to me on the phone because I had not started giving my study loan back. Tired and angry, I left the country with a fake Interrail ticket like the European Graffiti writers of the 1990s and the early 2000s in order to assist a meeting on Street Art at a UK university. Matadero should have covered those travel expenses from the budget of the group, but I was discriminated. When I returned to Madrid for the meeting of July 10, I found out that several colleagues of the research group had been some in London some of the same days than me with the support of Matadero funds indeed.



Laguna painting in Usera for Madrid Paisaje Urbano in 2014. Photography: Author

That meeting of July 10, 2013 was crucial for the history of Street Art in Madrid. I proposed once again to paint on walls at the environment of Matadero. However, this time there were no artists willing to paint, but an Argentinian female muralist who was getting Madrid from Buenos Aires to actually paint there in the midst of an European tour. I had already mentioned her in a project I presented again to a research call, this time at the Reina Sofia National Museum of Contemporary Art under the title «Decolonising the urbs: urban art as a decolonial practice». Her name is Milu Correch and by that summer she was a member of the collective «Un pueblo, un mural» - «One town, one mural» - who had been travelling around innermost Argentina with Mariela Ajras, Mariano Antedomenico and Marcos Bourdetta painting murals and sharing their experience with local artists (Un pueblo, un mural, 2013). She was rejected by Matadero.

The workers of the corporation said there was not enough money for it, so she finally

Painted an Alkonost in homage to some Basque friends at the Street Art workshop of Tabacalera, where Cyril23, the manager of the space, gave permission to her to cover one of his murals in early August. Several days after, she painted a vast depiction of Dulcinea in La Mancha, so the CULM project actually started to happen and became connected to Madrid's. A miracle happened just two months after Milu Painted for CULM: in October 2013, money appeared to paint murals in Matadero and the urban gallery «Madrid Paisaje Urbano» started being produced there. But no one made me know it at Matadero. I just got to know it after the murals had been produced, even though I had been a whole year developing projects and searching funding for the Council of Madrid. The policy chosen by the curators of the project then was to include only artists inhabiting Madrid or directly related to the city. That was how they translated the internationalising means of the proposal I had been shaping for the institution according to the public call on which I was

selected. Also instead than in a festival, the walls were produced as official commissions of public art, but no issues on preservation or materiality were considered. The artists involved were Borondo, Suso33, San, E1000, SpY and la Galería de la Magdalena. No issues on integrating local heritage in the murals were considered either.

The connection with the CULM project was especially evident in the work of Suso33 who developed one of the pieces of his Absences series through schematic human figures depicted with black spirals in clear debt with Dalí's representations of Don Quixote. The relation of this artist with Don Quixote and institutions was established in 2005, when he participated in a grotesque event called Quixote Hip Hop that took place at the facade of the Spanish National Library in Madrid. He was then offered to engage an international tour in Latin America the next year, but rejected it. The artist chosen to do it instead was Laguna. He became one of the pioneers in the new large scale muralism at Spain after his return, when he painted the silo of Almagro in La Mancha for the International Festival of Classic Theatre. He painted with Os Gemeos and was also living some time in Valparaíso, where he painted with INTI. In fact, the first place of Europe where INTI painted was Almagro in a series of collaborative works with Laguna. Laguna started a monograph exhibition at the avant-garde centre La Neomudéjar in Madrid when the Madrid Paisaje Urbano was being produced. There he decided to participate in the CULM project with INTI in December 2013.

By that month, December 2013, a new revision of the project was presented in a session of the Decolonising knowledge and aesthetics group in Matadero with the name «Decolonising the Market». This was driven to recuperate a semi-abandoned public market for the neighbourhood through collaborative

murals by pairs of street artists. The murals at the market's perimeter were going to be the result of several participative processes driven to safekeep and enhance the area's heritage in order to engage the local communities with the artists. An important research of landscape archaeology was conducted in order to detect and to analyse different historical strata in the urban landscape of the market's environment.

But Matadero, which is placed just 300 meters to the building and now had a budget for producing public murals, rejected it. A market was painted instead within the Madrid Paisaje Urbano gallery the next year in Tetuán by David de la Mano and Pablo S. Herrero, two artists from Salamanca with no clear connections to Madrid, despite that condition was needed to take part of the Council's project. Probably, the fact that I was giving a talk in Salamanca one year before in which I referred to «Decolonising the Market» may have had an effect in their selection by Remedios Vincent. Lastly, a quite more elaborated version of «Decolonising the Market» was presented to Matadero in March 2015 with the name «CASABLANCA Project» (Villajos, 2015a). It included the celebration of seminars and finally considered the integration of locals also in the creative processes of painting and designing the murals through collective workshops in the spirit of American schools of muralism like Chicago and Philadelphia (Cockcroft et al, 1977), on which the Itinerario Muralístico Vitoria-Gasteiz (IMVG) is based. In fact, her director Veronica Werckmeister was one of the artists to take part in CASA BLANCA, a project that sought to combine an international artist and a local one from Madrid for any of the four walls of the market's perimeter. So the dialogue between global and local and the internationalisation could take place by also including the neighbours within the workshops. And... know what? It was rejected.



Sabek's placard on the scaffolding at Puerta del Sol, Madrid, during the occupation of the space in 2011. Photography: Anonymous

In April 2014, Manuela Villa, the responsible of the research group Decolonising Knowledge and Aesthetics rejected also INTI and Laguna to participate in a seminar at Matadero coinciding with one of the days they were going to be painting together for the CULM project in La Mancha thanks to a crowdfunding campaign (CULM, 2014). She argued that Matadero didn't need INTI and Laguna because they have already their own artists there. But eight months after their international success in La Mancha (Getty Images, 2014), Matadero commissioned a mural to Laguna for Madrid Paisaje Urbano. That mural coincided with the exhibition of the Decolonising Knowledge and Aesthetics group, which took place six months later

than the date it was stated on its foundational basis at the open call. Only two of the eight people who signed the exhibition as curators had previously been selected in the public call: Julia Morandeira, a Goldsmiths alumnus who was admitted with a late application beyond the deadline as Dolores Galindo states, and Silvia Zayas, whose poor English considerably limited the group's encounters and prevented to a large extent communication with a majority of the international professionals who visited Matadero. The other nine people selected in the open call with transparency procedures, that is 80%, were excluded of the exhibition's curating. Neither our names appeared in the catalogue's acknowledgments. That's how Matadero carried out a program

that was part of the actions for the Strategic Plan of International Positioning of the Council of Madrid 2012-2015 (Botella, 2012: 106).

The success of the CULM project came after a high polemic around INTI's free interpretation of Don Quixote was created, since he included symbols on the mural directly related to 19th and 20th century historical visions of Cervantes's character in Latin America like the Chilean independentist movement, Eduardo Galeano, the thought of Zapatistas and the global movement of Spanish indignados 15M that spread worldwide in 2011 after the Arab Spring. The symbols painted by INTI were not understood at the Spanish innermost context of La Mancha and the graffiti 15M was censored by local authorities, who lied and menaced with erasing the whole artwork if the mural was not modified as it has been explained somewhere else (Villajos, 2018b). The project already contained its decolonising nature in the title as it was presented at Reina Sofia Museum:

«Decolonising Don Quixote in Context». But that was pointless for local authorities, who produced a regrettable situation that reminded the first Street Art murals painted by Siqueiros in Los Angeles in 1932 (Tibol, 1961). Then a campaign was created at Change.org to make sure the mural was going to be preserved by a local neighbour who had already collaborated with the CULM project supporting Milu Correch (Díaz-Flores, 2014). Amongst the 1,880 people who signed the petition was the artist Sabek, one of the two fetishes of Madrid Street Art Project by that time.

The other one was el Rey de la Ruina -the King of Ruin- who asked to participate in the CULM project some weeks after Milu Correch painted in Tabacalera in August 2013, when Madrid Paisaje Urbano still hadn't happened. By 2013 they practised a feist style of iconic graffiti with narcissistic and activist slogans

that became popular and called the attention of some media, specially their throw-ups at the gate of the National Theatre Centre with Laparesse, a duo formed by Pincho and Yeti (Robles, 2013).

These artists were closely related to the 15M. Sabek, for instance, was the author of the most visible placard of the ones placed on the scaffolding of a giant advertisement at Puerta del Sol while the indignados camp was taking place in 2011. The image was seen worldwide, it was a monumental picture of Heinrich Himmler doing the nazi salute with Mickey Mouse's ears, a Euro coin sign covering the SS emblems of his cap and the sentence «No nos representan» -«They do not represent us»- written on it. In August 2013, while Milu Correch was painting in La Mancha, he explored his skills as a climber and a painter in Es Castell at the island of Menorca supporting Pincho for the Vang! festival. They painted there a silo hanging from ropes and several more murals that were erased by the town's major afterwards and El Rey de la Ruina painted one of his first large murals.

By the end of April 2014, just some weeks after INTI painted in La Mancha, both Sabek, Pincho and Ruina were funded by the Spanish Ministry of Culture to paint murals amongst others on the external walls of Tabacalera when Diana Prieto was working for that institution, through Madrid Street Art Project. In addition, an art gallery was released in front of the murals for the event with an exhibit on E1000, one of the artists who participated in Madrid Paisaje Urbano.

During that happening, Sabek planned to visit La Mancha to paint one of his first large murals to show solidarity with the CULM project, because local authorities stopped it after they censored INTI. Even though there were still colours left to be used, locals became suspicious and denied systematically their permission to paint. However, a claiming mural

was done at the end of April with the two dogs of Don Quixote against the nuclear cemetery the Spanish government was planning at Villar de Cañas, just one hundred kilometres to the capital of Spain. That project constituted a major health and security risk for millions of people (Sanz, 2018). It was approved without considering the geology of the setting and thus seriously menaced the whole water system of La Mancha which, moreover, has the UNESCO highest protection as a Biosphere Reserve. Sabek prepared a sketch to paint a mural hanging on ropes with water motifs on the same building than Laguna painted his mural. Also Pincho prepared a mural to be painted on a large wall with a design on Don Quixote and el Rey de la Ruina started working in a project about the Spanish Inquisition, but all the neighbours denied their permission. Finally, Sabek went to paint to La Mancha with LOLO, a Street Artist from Seville, but Pincho and El Rey de la Ruina didn't. They asked for large walls or money, but CULM just had colours, beds, a little bit of food and camera operators to offer. Then some locals from the village of Fanzara who had been following the CULM project at social networks contacted Pincho and gave him the commitment to organise a summer camp for artists there. The Council of Fanzara had stopped the project of building a waste dump in 2011. Once finished the struggle, they decided to expend public money in converting the streets to an open air art gallery to celebrate it. It was there, in Fanzara, where Sabek finally painted his water inspired mural, in order to refer «some natural pools where it is possible to get a bath» as they said in the guided tours in Fanzara in 2015. By the end of September 2014, twenty three artists had painted in Fanzara. Nowadays, three years after, sixty one pieces are mapped so far on the official handbook of the festival, and two more are referred to as disappeared (MIAU, 2018). Curiously, the mural of Sabek

is one of them. It was erased by Milu Correch in September 2017.

Let us finish with a last project I presented to a public call of the Council of Madrid in September 2017. It happened one year after Pincho and El Rey de la Ruina finally expended all the CULM project's colours left over after INTI and Laguna painted in La Mancha and were rejected in Madrid. Pincho and Ruina painted together a large piece with a razor blade and a screw on a cloth hanging on the main glass wall of the Buenos Aires Pavilion at Madrid Casa de Campo Fair Park. The context of that mural was the sixth edition of the project SeAlquila -ToRent- where I was collaborating as an invited curator and working as a handyman for the non-profit organisation Entresijos and the public company Madrid Destino y Cultura. In September 2017, I kept on my collaboration with SeAlquila, which presented a new project to the Council's grants on cultural creation.

SeAlquila is an interdisciplinary project aimed to produce ephemeral exhibitions at closed spaces during a weekend. It started in 2012 as an independent and underground event, but became internationalised after some of his and her members engaged with projects of the Spanish Agency for International Development Cooperation abroad. SeAlquila also became more and more institutionalised in Madrid when some of his and her members started working for the Council and got some benefits from it like privileged access to public buildings for the display of their ephemeral exhibitions.

Since the call of Madrid's Council was massive, I decided to apply with an additional project as a curator, researcher and professor in collaboration with Lee Bofkin and Mar Vera from Global Street Art and Envés Diseño Sostenible -Envés Sustainable Design-. The project's title was Encuentro de arte urbano y sostenibilidad - Street Art and



Sabek's design to be painted with ropes for the CULM project and the mural painted with a platform in Fanzara for MIAU Fanzara, 2014. Photography: Author

Sustainability Encounter-. It was aimed to generate an international network of scholars and professionals on critical thought about the sustainability of Street Art practices or Intermural Art, as these are defined when institutionalised by Schacter (2017), who was the co-curator of the Street Art exhibit at Tate Modern in London (Lewisohn, 2008).

The Encounter was also aimed to produce community engagement and creative activities with some international and local artists in order to be inclusive, to attract the attention of the media and the neighbours and to be earth grounded on the results. Madrid is a city worldwide known for its Graffiti and Street Art scene (Schacter, 2014), as well as for the Intermural Art that started flourishing under public institutional support at the dawn of 2013. By supporting its Autonomous University, Madrid was appealed to become a global referent on this topic. The quality and experience of the organisers was enough to get some support. But... the project was rejected. This time, however, the refusal was not stated on ambiguous or categorical terms.

There were instead a series of nineteen variables defined at the public call to be assessed in order to get funding, and any project with more than 50 points obtained an amount of economic support which not

necessarily had to be the whole budget of the application. But strikingly the project was rated with 41. When formal allegations were presented asking the Council for a rubric with an explanation and independent rates for any variable, the answer exceeded the deadlines established by law and came after some initial incomes had already been done to the chosen projects in April 2018. Of course, the Council reaffirmed the rejection, but no justification was provided and no marks were given for the 19 variables, but only for four categories. And they seemed certainly mistaken. Furthermore, that came one month after the Council arranged a talk with Madrid Street Art Project entitled «Street Art y Sostenibilidad» -Street Art and Sustainability in which the major subject matter were neither critical accounts on working methods nor how to generate alternatives for providing sustainability to Street Art practices, but gentrification processes at Lavapiés (2018).

This time plagiarism looked too evident, to the point that Madrid Street Art Project seemed to ignore the subject matter suggested by the title they had given to the event six months after the project presented to the call of the Council of Madrid.

By trying to be tempered, I registered an alternative asking the Council for economic



Pincho's mural painted with ropes at Menorca in 2013 and his design to be painted for the CULM Project in 2014.
Photography: Vang!

support in order to produce a large wall for the Madrid Paisaje Urbano gallery within the seventh edition of SeAlquila (Villajos, 2018b). The wall was going to be painted after and throughout community engagement and participative techniques. It was going to be a synthesis of all my projects refused by the Council since 2012. In addition, it demanded, once for all, a public recognition of my role as co-author of the Madrid Paisaje Urbano gallery as a result of the time I was advising the Council in Matadero. Veronica Werckmeister was happy to participate supervising a workshop like the ones she had developed in the Basque Country

after her whole American training, and INTI, Laguna and Faith47 became interested in taking part of it. Lee Bofkin also became interested in being part of the processes and suggested Hunto and Mr. Thoms to participate in the workshop. It was just less than 20,000 € extra for SeAlquila in order to solve the problem, but the Council rejected that option and limited the support to 5,000 €, which meant the nine professionals that were going to work should be turned forcibly to volunteers. Finally, the people of SeAlquila told me to coordinate the mural workshop with no remuneration when I asked to be paid the minimum fee established

for senior graduates at the professional sector of archaeologists and muralists, which in Spain is the same than architects. Obviously I refused and left the project, asking them to stop the idea of producing a participative workshop, because I was the author of the proposal within SeAlquila, whose curators had never used that methodology. SeAlquila didn't care about it, they went on with the mural and called Sabek to be in charge of the workshop. Nowadays, the cabinet of Manuela Carmena, the mayor of Madrid, is studying the case.

In conclusion, both the CULM project at La Mancha and then Fanzara are important constituent parts in order to understand the decolonising roots of Madrid Paisaje Urbano.

The relationship with CULM is far demonstrated along this article. The complexities of curating Intermural Art have also been shown, as well as the epistemological tensions emerging as a result of intercultural situations, both externally –the reception of Latin America at innermost Spain and the difficulties of Madrid's Council to assimilate cultural impulses that started flourishing seventeen years ago in European settings like Norway and Greece and decades before in the case of the Contemporary Mural Movement– and internally –the tensions between Madrid and La Mancha and the ones between struggling and celebrating–.

The refusal of external practices in Madrid, both from inside and outside the political borders of Spain is actually striking for a city and a cultural movement, the Street Art, that usually are shown as cosmopolitan. Conversely, ethnographic fieldwork demonstrated how the survival of obtuse and suspicious attitudes is not only a matter of peripheral or paleo mentalities in Spain, but it was and still is too operating hard within the mentalities of people in charge of producing culture at the Council of its capital.

The processes of Sabek's water mural clearly illustrate all these issues at multiple levels of meaning which can be related both

to consensual and agonistic ornamentation as they were defined by Schacter (2014). While the design was conceived for the agonistic context of La Mancha, where a political struggle was still necessary in the furtive spirit of his happenings at the indignados demonstrations, the mural was however turned into consensual in Fanzara, where victory after the dump issue opened ground for celebration. But victory was conducted far from monumental. In the end, the visual commodification of picturable surfaces which Blu's mural at Campo de la Cebada both criticised and suffered, it destroyed Sabek's consensuated quality in Fanzara and became stronger in Madrid, where prestige, dignity of labour, the value of heritage and the legitimacy of experience were sacrificed on the altars of a miserable low cost workshop of muralism. Many lessons to learn here.

BIBLIOGRAPHY

- ABARCA, Javier (int.) (2011) *Madrid Revolution*. Madrid: Montana Colors.
- BELTRÁN, S., MARTÍNEZ, Alfredo y TRIS, Isabel (2015) *Non-directed ethnographic interview*. Zaragoza: March 2015.
- BERÁSTEGUI, Pablo (dir.) (2010) *La Noche en Blanco 11.09.10*. Madrid: Área de Gobierno de las Artes (retrieved online, 15/05/2018, <http://www.abc.es/gestordocumental/uploads/nacional/Dossier%20completo%20La%20noche%20en%20blanco%202010.pdf>)
- BOTELLA, Ana (dir.) (2012) *Plan Estratégico de Posicionamiento Internacional 2012-2015*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid (retrieved online 15/05/2018, <http://www.madrid.es/UnidadWeb/Contenidos/Publicaciones/Ayuntamiento/PEPI2.pdf>)
- BRAVO, David (2012) *The Barley Field*. *Public Space* (retrieved online, 15/05/2018, <http://www.publicspace.org/en/works/g362-el-campo-de-cebada>)



Giltza Bat – Una llave. Bilbao, 2013. Community Mural by the IMVG Project directed by Veronica & Christina Werckmeister with a picture showing its setting in front of the Guggenheim Museum. Photography: IMVG

- COCKCROFT, Eva, PITMAN WEBER, John and COCKCROFT, James, (1977) *Toward a People's Art: The Contemporary Mural Movement*. New York: Dutton.
- CULM (2012) Foundational post. *Construir un lugar mejor sin destruir lo que tenemos*, 6 June 2012 (retrieved online, 14/02/2018, <https://www.facebook.com/CULM.streetart/posts/23444686667231>)
- CULM (2014) Pintar el Quijote más grande del Mundo. (De)colonizando el Quijote en su contexto. *Goteo.org* (retrieved online, 15/05/2018, <https://www.goteo.org/project/pintar-el-quijote-mas-grande-del-mundo>)
- DÍAZ-FLORES, J. L., (2014) Se abstenga de destruir el mural «El Quijote» del artista INTI. Change.org (retrieved online, 14/02/2018, <https://www.change.org/p/ayuntamiento-de-quintanar-de-la-orden-se-abstenga-de-destruir-el-mural-el-quijote-del-artista-inti>)
- FROGER, Thierry (2013) *Inti: Color, Carnaval, Resistencia*. Paris: Criteres.
- GETTY IMAGES (2014) «Quintanar de la Orden». *Getty Images* (retrieved online, 15/05/2018, <https://www.gettyimages.es/fotos/quintanar-de-la-orden-im%C3%A1genes?mediatype=photography&phrase=quintanar%20de%20la%20orden%20im%C3%A1genes&sort=mostpopular>)
- INTERMEDIÆ (2013) Ocupación poética de arte urbano. *Matadero Madrid* (retrieved online, 15/05/2018, <https://www.gettyimages.es/fotos/quintanar-de-la-orden-im%C3%A1genes?mediatype=photography&phrase=quintanar%20de%20la%20orden%20im%C3%A1genes&sort=mostpopular>)
- LATOUR, Bruno (2005) *Reassembling the Social: an introduction to Action Network Theory*. Oxford: Oxford University Press.
- LEWISOHN, Cedar (2008) *Street Art: the Graffiti Revolution*. London: Tate Publishing.
- MADRID, Guillermo de la (2006) *Escrito en la pared*. (retrieved online, 15/05/2018, <http://www.escritoenlapared.com/>)
- MADRID, Guillermo de la (2017) *LAtlas. Escrito en la pared*, 15/03/2017 (retrieved online, 15/05/2018, <http://www.escritoenlapared.com/2017/03/latlas.html>)
- MADRID STREET ART PROJECT (MSAP) (2018) *Arte urbano y sostenibilidad. Madrid Street Art Project*, 02/03/2018 (retrieved online, 15/04/2018, <https://www.facebook.com/MadridStreetArtProject/videos/1601476809890055>; <https://www.facebook.com/MadridStreetArtProject/videos/1601494203221649>; <https://www.facebook.com/MadridStreetArtProject/videos/1601500499887686>; <https://www.facebook.com/MadridStreetArtProject/videos/1601520409885695>; <https://www.facebook.com/MadridStreetArtProject/videos/1601522549885481>; <https://www.facebook.com/MadridStreetArtProject/videos/1601530189884717>)
- MATADERO (2012) Resolución de la convocatoria Grupo de Investigación «Conocimiento y estéticas decoloniales», 27 September 2012 (retrieved online, 3/3/2018, https://drive.google.com/open?id=13dHSBKapj1Sgi1N6Q_HrgslxnK2koyYM)
- MIAU (2018) *Handbook and plan. Museo Inacabado de Arte Urbano* (retrieved online, 15/05/2018, http://docs.wixstatic.com/ugd/1f18b3_ad416c710d0d43919b2c210010393045.pdf)
- MICINN (Ministerio de Ciencia e INNOvación) (2008) *Empresarios y banqueros diseñan la nueva universidad*.

- Firgoa, universidad pública*, 26/06/2008 (retrieved online, 15/05/2018, <http://firgoa.usc.es/drupal/node/40326>)
- MORALEDA, Alba (2017) La cosecha de una plaza. *El País*, 23/11/2017 (retrieved online, 15/05/2018, https://elpais.com/ccaa/2017/11/23/madrid/1511462363_893404.html)
- RARO, 2018. Madrid Street Art Project. *Residencias Artísticas Raramente Organizadas* (retrieved online, 15/05/2018, <https://www.esraro.com/msap>)
- RICHE_BEARD (2012) All City Canvas: Festival de arte urbano en México. *Cultura Colectiva*, 4 de octubre de 2012 (retrieved online, 15/05/2018, <https://culturacolectiva.com/generales/all-city-canvas-festival-de-arte-urbano-en-mexico/>)
- ROBLES, José María (2013) Grafiti con «f» de feo. *El Mundo*, 14/04/2013 (retrieved online, 15/05/2018, <http://www.elmundo.es/elmundo/2013/04/08/madrid/1365453630.html>)
- SANZ, Luis Ángel (2018) Nuevo varapalo judicial al almacén nuclear de Villar de Cañas. *El Mundo*, 16/01/2018 (retrieved online, 15/05/2018, <http://www.elmundo.es/espana/2018/01/16/5a5d0610468aeb6608b468e.html>)
- SCHACTER, Rafael (2014) *Ornament and Order: Street Art and the Parergon*. London: Penguin Books.
- SCHACTER, Rafael (2017) Street Art is a Period (Or classificatory confusion and intermural art). In: Avramidis, Konstantinos and Myrto Tsilimpounidi (eds), *Graffiti and Street Art: Reading, Writing and Representing the City*. London: Routledge, 103-117.
- SEGOVIA, Eduardo (2014) Bankia, la gran estafa. *El Confidencial*, 06/12/2014 (retrieved online, 15/05/2018, https://www.elconfidencial.com/empresas/2014-12-06/bankia-la-gran-estafa_579659/)
- SOMMER, Robert (1975). *Street Art*. New York: Links.
- TIBOL, Raquel, (1961) *Siqueiros: introductor de realidades*. México D.F.: UNAM.
- UN PUEBLO, UN MURAL (2013) *Un pueblo, un mural. Tour de muralistas 2013*. (retrieved online, 15/05/2018, <https://www.facebook.com/unpueblounmural/>)
- VILLAJOS, S.G. (2015a) *Proyecto Casablanca: Mercado Guillermo de Osma* (retrieved online, 15/05/2018, http://www.academia.edu/27733875/PROYECTO_CASABLANCA)
- VILLAJOS, S.G. (2016) 1970: Contexto para el Edificio Pascual Molina. *La Encina* 200, 28-29.
- VILLAJOS, S.G. (2018a) *Dossier con la información correspondiente a la vinculación profesional entre el Ayuntamiento de Madrid y Santiago González Villajos* (retrieved online, 15/05/2018 <https://drive.google.com/drive/folders/1iqsY9RUuOLb7RXrGUPRVDUEbn3XZHyk6>)
- VILLAJOS, S.G. (2018b) «(De-)colonizing Don Quixote in its Context»: Censorship and Visual Manipulation in Central Spain». *Seismopolis*, 20 (retrieved online, 15/05/2018, <http://www.seismopolite.com/de-colonizing-don-quixote-in-its-context-censorship-and-visual-manipulation-in-central-spain>)
- VINCENT, Remedios (2010) Arrancan las actividades de la Oficina de Gestión de Muros. *Oficina de Gestión de Muros* <https://web.archive.org/web/20131207041643/http://oficinadegestiondemuros.com/?p=79>
- VINCENT, Remedios (2011) Medianeras de Valencia [and previous posts]. *Oficina de Gestión de Muros* (retrieved online, 15/05/2018, <https://web.archive.org/web/20120320225538/http://oficinadegestiondemuros.com/>)

Recibido el 31 del 7 de 2018
 Aceptado el 13 del 11 de 2018
 BIBLID [2530-1330 (2018): 54-73]



Don Quijote de La Mancha, by INTI for the CULM project. La Mancha, 2014. Photography: Paula Jiménez



Collection of medals from the Research and Study Section Volte Face - Contemporary Medal. Photography: Ana Sofia Neves. Work of the acquis of the Faculty of Fine Arts of the University of Lisbon

VOLTE FACE – CONTEMPORARY MEDAL: THE STUDY OF A COLLECTION OF CONTEMPORARY MEDALS

*VOLTE FACE - CONTEMPORARY MEDAL:
ESTUDIO DE UNA COLECCIÓN DE MEDALLAS
CONTEMPORÁNEAS*

Ana Sofia Neves
Universidade de Lisboa

Ana Bailão
Universidade de Lisboa; Universidade Católica Portuguesa

Andreia Pereira Ferreira
Universidade de Lisboa

- Abstract This article aims to describe the study carried out of the acquisition of contemporary medals of the *Volte Face-Contemporary Medal*, the former research unit of the Research and Studies Centre in Fine Arts (CIEBA) at the Faculty of Fine Arts, University of Lisbon. They researched on the history of the *Volte Face – Contemporary Medals* group and the experimental work developed in the study of medallic art. This experimental path led to the appearance of medals with different shapes and sizes, craft in materials of different origins, namely organic (wood, honeycombs, parts of animals), synthetic (plastic, acrylic, wood panels) and inorganic (ceramic and metal), whose characteristics have revealed themselves as a challenge for the acquisition conservation and packaging.
- Keywords Contemporary Medal, Volte Face, Conservation, Degradation factors, Organic materials, Synthetic materials, Inorganic materials.
- Resumen El presente artículo tiene como objetivo describir el estudio realizado en el acervo de las medallas contemporáneas de *Volte Face - Medalha Contemporânea*, antigua unidad de investigación del Centro de Investigación y Estudios de Bellas Artes (CIEBA) de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Lisboa. Se ha realizado una investigación sobre la historia del *Volte Face - Medalha Contemporânea* y del trabajo experimental desarrollado en el área de las medallas. Esta vía de trabajo experimental condujo a la aparición de medallas de diferentes formas y tamaños, realizadas en materiales de diferentes orígenes, tanto orgánicos (madera, panales, partes de animales), como sintéticos (plásticos, acrílicos, derivados de la madera) e inorgánicos (cerámica y metal), cuyas características se han revelado como un desafío para la conservación y acondicionamiento del acervo.
- Palabras clave Medalla contemporánea, *Volte Face*, conservación, factores de degradación, materiales orgánicos, materiales sintéticos, materiales inorgánicos.

INTRODUCTION

This article intends to make known the acquis of Contemporary Medals of the Research and Study Unit *Volte Face – Contemporary Medal*, a former unit of Research of the Faculty of Fine-Arts of Lisbon, allocated to the Centre of Research and Studies in Fine Arts (CIEBA).

The origin of medallic art at the Faculty of Fine-Arts – University of Lisbon (FBAUL), has its background in the foundation of the former Lisbon Fine-Arts Academy in 1836. It was part of the Academy score curriculum that was organized in the following classes: History Drawing, History Painting, Painting of Landscape and Natural Products, Sculpture, Civil Architecture, Historic Print, Landscape Print and Stamps and Medal Engraving (Lisboa, 2007). The classroom was then taught by José António do Valle, and only two students attended it, Francisco Augusto de Campos and Olympio Raimundo Ferreira (Silva, 1836-1840). However, it only lasted for a short time, as it was closed in 1841, due to the teacher's death (Lisboa, 2007). With its disappearance of the academic curriculum, the medallic art was charged to some crafters, being taught and developed at other institutions that didn't possess any pedagogical component. It took more than 100 years till the discipline was again taught at Superior School of Fine-Arts of Lisbon (ESBAL), after the artistic education reform which happened in Portugal in 1957. Under the Decree-Law, November 14th, 1957, the discipline was called «Technology of Sculpture (Ceramics and Medallic Art)», being taught twice a week, in three-hour classes (Regulamento das Escolas Superiores de Belas-Artes, 1957). Since then, the teaching of medallic art has made part of the curricular programs of FBAUL, splitting up from Ceramics and reaching a progressive autonomy and curricular equity in the curricular plan of artistic technologies available at FBAUL, after the artistic teaching reform of 1975.

Nowadays, the medallic art is taught in two modalities: the Medallic Art Lab, divided into six levels of teaching devoted to «reinforce the specific skills in the scientific area of Sculpture Course» and the Technological Studies of Medallic Art divided into four levels aimed to complement the «specific skills in the scientific area of Sculpture, Painting, Equipment Design, Communication Design, Art and Multimedia and Sciences of Art and Patrimony courses» (Programas das Unidades Curriculares de Medalhística, 2017-2018).

Through the programmes of the different levels available, the students get knowledge of traditional and contemporary medal concepts, are taught how to produce trophies, and in the highest levels, they are required to produce coins (numismatic area).

The students are encouraged to participate and share the projects they develop in the classroom at both national and international levels, and furthermore, to present technical and conceptual solutions for the Medallic Art World.

Being observed these preconditions, they became the highlights of the contributions that the Research and Studies Section *Volte Face – Contemporary Medal*, gave to the artistic teaching of medallic art at FBAUL.

The *Volte Face – Contemporary Medal* was a group formed by students and teachers¹ twenty years ago, in the school year 1997/1998 coming from the discipline of Medallic Art of FBAUL. At this venue, aimed to research, they could interact and develop new plastic languages for the medal (Duarte, 2013). This project starts developing, and in 2003 is set up as the *Investigation and Study Centre Volte Face – Contemporary Medal*. Four years

1 «The founding members of the project are Assistant Professor, Sculptor João Duarte, regent of the discipline, Assistant Professor Rui Vasquez and students, Amílcar Soares, Maria João Ferreira, Patrícia Bilé, José Viriato Bernardo, Jorge Baptista, Patrícia Oliveira, Nuno Carvalho, Davinia de Brito and Olga Neves» (Duarte, 2001).



Example of a contemporary medal (Catarina Albuquerque, 2006, «Money Wins»; Construction; Plastic and Hot Glue).
Photography: Ana Sofia Neves. Work of the aquis of the Faculty of Fine Arts of the University of Lisbon

later, it became a branch of the newly created CIEBA: *Investigation and Study's Section Volte Face – Contemporary Medal*.² It had as targets the learning and research in the Medallion Art Area, as well as its diffusion at both national and international context.³

The medals created by students of this group have an experimental basis, i.e. explore different plastic issues (Ferreira, 2010). This phenomenon makes the *Volte Face* medals collection a compendium of objects of different shapes, sizes and materials making the aesthetics solutions wander between two worlds: one more traditional associated to the order of a medal and other more contemporary, closely connected to each author's creative imagination.

The most traditional world has its background in the renaissance medals, which have survived all along the times, resulting in objects which are described as a piece of metal, with round shape, showing a famous person or commemorating an event celebration where the representations are executed in low-relief with an explaining caption (Rodrigues, 1875). In what concerns the contemporary medal, this is understood as a need each author has to get free from the traditional canons of the medallion art (Trigueiros, 2010) acquiring a three-dimensionality which is result of the plans expansion and becoming an object of

2 DUARTE, João (2013). *João Duarte, 30 Anos | Medalhas e Moedas 30 Years | Medals and Coins*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, S.A. 201.

3 «1- The Volte Face Center has as its objective the technical-scientific investigation, as well as the specific artistic training of the discipline of Medallion Art. 2 - The objectives of the Center are also: a) Collaboration with external entities, national or foreign, through the conclusion of agreements, research and pedagogical development, publications and services provided by the specialized professional training inherent to said discipline of Medallion Art; b) The provision of services to the community, within the areas of specific competence; c) The internationalization of its activities, through the exchange of projects and collaboration with foreign organizations and researchers in terms of the convergence of their respective interests». – Despacho n.º 5440/2004 (2004). Regulamento do Centro de Investigação e de Estudos Volte Face – Medalha Contemporânea. Diário da República, 2.ª Série, 128, 4276-4277.

perfect figure⁴ with characteristics firmly sculptural (Teixeira, n.d.).

Though there have been some changes either formally or conceptually over the years, the medal has kept as a means of communication with capacity to convey its message throughout different destinations thanks to its condition of multiple object (Batista, 2005).

As it was said before *Volte Face – Contemporary Medal*, had as a target the dissemination of the medal. In that respect, the group established various protocols and partnerships with institutions of different fields: International Artistic Schools, Galleries and Public Institutions. The protocols signed with the City Councils of Seixal and Sintra are a good example, where the group establishes himself as a collaborator in two events: with the first city, it was developed an International Biennale of the Contemporary Medal; with the second one, there was a cooperation in the Contemporary Medal Award Dorita Castel-Branco. Internationally the group establishes partnership, for example, with the University of Arts in Philadelphia (USA), the National Academy of Art in Sofia (Bulgaria) or with the Faculty of Fine-Arts of Nicolaus Copernicus University in Torun (Poland), among many others institutions, which many links were created with, in order to develop an international circuit for the dissemination of the Portuguese contemporary medal around the world and the promotion of proposals from different countries in Portugal.

Besides the diffusion of these young authors' medals, the *Volte Face* has also as objective give «specific artistic training in the area of medallion art»⁵. This way, it was established a protocol with the National Press Medal House (INCM), with the aim of complementing the training

4 The sculpture of perfect figure «is that whose volume corresponds to at least $\frac{3}{4}$ of the real volume of a body or an object», (Vilhena, 2004).

5 Despacho n.º 5440/2004 (2004). Regulamento do Centro de Investigação e de Estudos Volte Face – Medalha Contemporânea. Diário da República, 2.ª Série, 128, 4276-4277.

of students in the areas of Medal Art and numismatic engraving, through a professional internship at the INCM facilities and an annual contest for a medal edition.

In addition to enabling his members and medallic art students with tools to explore solutions for the medal, the *Volte Face* also provided them with the possibility to interact with the World of Medals, besides the academic context, allowing the students to integrate the same circuits as the artists with long careers.

After 18 years of being working as a group, the *Section of Investigation and Studies Volte Face – Contemporary Medal* ended, being extinguished in 2016.

THE COLLECTION: ITS CHARACTERISTICS AND CONSERVATION PROBLEMS

With the aim of giving answers to the activities and commitments where *Volte Face* was involved, year after year, it was constituting a collection with the deposits of pieces produced by their different members. With this research

we could inventory about 500 pieces from 32 authors of the group.

Before, we referred the proposals done by the group, which differed between the order medal and the author medal. The first one is very linked to the commemorative medal, i.e. it results from an order which is done to the artist where someone asks him to produce a medal which commemorates a fact, a character or a monument (Lamas, 1916). The second, the author medal is the one which doesn't depend on any commemorative event and orders, being assumed as a choice of the author either formally or conceptually (Duarte, 2005). This phenomenon created a wide variety of formal, dimensional and material possibilities.

Material

The acquisition materials have different origins: organic, inorganic and synthetic. Within the category of the organic materials, we have, for example, wood, paper or parts of animals. Among the inorganic materials, we can find

Materials	Examples
Metals	Stainless steel; Aluminum; Brass; Iron; Bronze; Silver; Lead; Tin; Gold leaf; Copper.
Ceramics	Porcelain; Raku; Terracotta; Earthenware; Stoneware.
Stones and Minerals	Small rocks; Marble; Plaster; Sand.
Glasses	Mirrors; Glass.
Polymers	Acrylic; Nylon; Epoxy Resin; Polyurethane; Various plastics; Films of X - ray; Wax; Paraffin.
Textile	Cotton yarn; Satin; Woollen ribbons.
Wood and Wood Derivatives	Coconut shell; Sisal; Wood Agglomerate; K-Line; MDF; Card; Paper; Pine.
Perishables Materials	Pills; Shells; Spines; Honeycombs; Manure; Birds Wings; Feathers; Corn.
Constituent Materials of the Volte Face - Contemporary Medal Collection.	

ceramics, stones and the metals. And at last, the synthetic materials, as it is the case of acrylic and epoxy resins.

These materials are used simultaneously in the medals production, emerging proposals which include, for example, wood and metals, honeycombs with metal and paper or even bird wings pasted on stones. The main types of materials are listed on the previous table.

Metals

With regard to metals, we can verify that the studied pieces show a dominance of bronze, lead and iron, followed by the other metals, listed on the table, in smaller quantities.

The pieces produced in bronze, stamped or casted show for the most part patinas induced by the artists, which add an aesthetic value to the piece. The bronze is a metal alloy, of copper and tin with a yellowish colour. When affected by the corrosion, the bronze may acquire a patina which goes from the reddish brown to green (more corrosion) (Ashurst, 1988). We can see corrosion remains on the inventoried objects, such as small green oxide marks on the patinas. Sometimes the patinas are produced by the artist and result from physical and chemical procedures which promote oxidation reactions on the surfaces being some of those processes harmful, existing the possibility to destroy the piece (Rich, 1988).

The medals produced in lead are, within the metal categories, the ones which can be found in better conditions of conservation, showing few damages. Even so, we can see some losses and holes which, for the most part, result from mistakes provoked by the experimental process which involves the production, being visible the existence of white powdery products on some relieves, quite probably, products of the lead corrosion. This metal is characterised as being one of the most resilient to the corrosion action, however,

as time goes by, it can develop an insoluble patina of lead sulphate (Ashurst, 1988) whose oxidation products are, generally, white (Ankersmit, 2017). The objects produced with this material were crafted through the foundry (the lead shows a low melting point).

To end the metals, we checked the medals completely or partly crafted in iron. It is a metal which can be worked in different ways –cast, melted, welded, among other processes (Ashurst, 1988)– the objects produced with this material show more oxidation marks than the others. In some cases, every piece is homogeneously oxidised. In other cases, there are only some oxidation marks along the surface. The products of the iron corrosion are usually called rust and are characterized by a tone which goes from the red to the reddish brown (Ankersmit, 2017).

Because the artists often chose oxidised finishings, together with the lack of documentation (photos, descriptive documents) concerning the acquis objects since their origin, it is difficult to do the diagnosis of the medals, since there isn't any comparison about the evolution of the pieces conservation state.

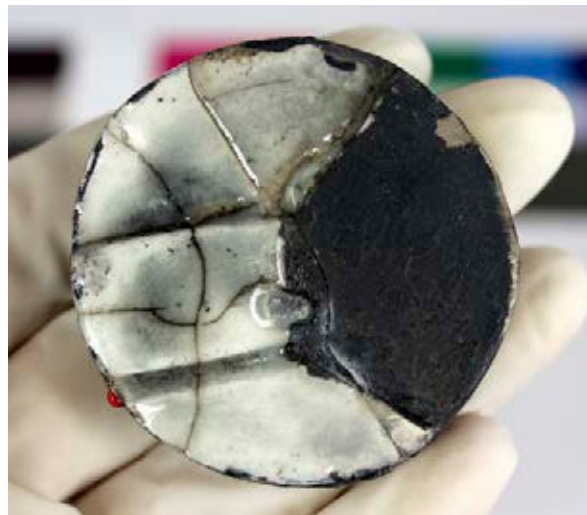
Ceramics and petrous

In the case of ceramic and petrous materials, we verify pathologies connected with the pieces execution, as it is the case of cracks which happen during the clay baking or, in the case of plaster, the existence of clay remains of the moulds. However, considering the weakness of those materials, we can observe losses either with the supports or with the glazes and fractures caused by potential shocks. In the studied acquis, we can find a great variety of ceramic pastes, namely red clay, porcelain and stoneware, undertook as terracotta or glazed and engobed.

The plaster material which results from the crush, dehydration and calcination of the



Fracture in the Terracotta (Joana Pacheco; n.d., Untitled; Modeling / Construction; Terracotta and Cotton Yarn). Photography: Ana Sofia Neves. Work of the acquis of the Faculty of Fine Arts of the University of Lisbon



Loss in polychrome glaze (Joana Pacheco; n.d., Untitled; Modeling; Glazed clay). Photography: Ana Sofia Neves. Work of the acquis of the Faculty of Fine Arts of the University of Lisbon

gypsum (when under temperatures above the 100°C, this material turns into a white dust), (Mascaranhas, 2008) is one of the protagonists of this acquis. The examine plasters can be found in two ways: pieces only cast in plaster in their original colour and pieces cast and patinated. We can find plasters still with some clay remains over the surface, left by the contact with clay moulds, or even clay patinas which cover completely the surfaces, having the artist taken visual advantage of this factor. We can still observe marks of abrasion and losses on some pieces. In the case of the patinated plasters in order to imitate metals as the bronze, we can find losses on the polychromy.

Glass and mirrors

The glass is an amorphous material, without an atomic structure as the other solids, presenting a structural morphology similar to a liquid. It is composed by several substances –silica, sodium, potassium, lead and calcium– and each one of these components presents a different role in the glass characteristics (Newton, 1990). The medals observed in the

acquis, which are produced with glass are, for the most part, combined with other materials, as for example, paraffins, metals or paper. In relation to the conservation state of glass, we can say that they are in a good state, not showing material instabilities or physical damages. The example presented in the next image shows a medal composed by paper, paraffin and glass, being possible to see that, laterally, the paraffin shows losses and the glass remains without damages.



Example of medal with glass (Ana Gonçalves; n.d., «Sem Título II»; Casting with Inclusions; Paraffin, Paper and Glass). Photography: Ana Sofia Neves. Work of the acquis of the Faculty of Fine Arts of the University of Lisbon

Polymer

In relation to polymers and plastic, there is a predominance of pieces produced in epoxy resin (González, 2010) rather than the others: acrylics, polyurethane resin or waxes and paraffins. The epoxy resin used, in spite of being chemically resilient, is sensible to the UV radiation. The objects produced with the epoxy resin tend to become yellowish due to the photo oxidation (Shashoua, 2008).

The majority of the objects produced mainly with resin, are yellowish, being possible to verify different yellow tones.



Yellow Epoxy Resin (Sérgio Reis; n.d., Untitled; Casting with Inclusions; Resin and Stainless Steel). Photography: Ana Sofia Neves. Work of the acquis of the Faculty of Fine Arts of the University of Lisbon

This material can be worked in different ways. One of the most common example in the acquis is the leak of resin into a mould (casting). Its transparency characteristic allows the authors to take advantage of the inclusion of objects or other material in the resin, so they can be seen inside.

Textiles

In what concerns the textiles, we can find some details as the cotton yarns, the satin or the woollen ribbons. In many cases these details are constituent parts of the medals, being always in harmony with other materials.

Some authors frequently use the crochet for the execution of their plastic solutions, while others opt for the use of daily objects such as cotton gloves or different fabrics.

The major pathologies to remark in this group are the deformations, namely with the crochet objects. Two of the most common changes are: the winding of the ends of the crochet and/or the yellowish spots, connected to factors such as humidity and temperature fluctuations, light exposure or contact with dirt and dust (Canadian Conservation Institute, 2017).

Woods and its derivates

The wood has a wide role in the artistic activity, which goes from the support for the painting (Llamas, 2014), to the prime material to sculpture (Machado, 1937). In the acquis of medals of *Volte Face*, we can find different types of wood standing out the pine. This wood is classified as resinous, i.e. timber produced by conifers (Pires, 2014).

In relation to the wood-based materials, we can find some objects produced in wood shaving and wood-based panels (whose most common variant is the MDF – *Medium Density Fiberboard*). The first one is characterized by the decomposition and homogenous reorganization of the wood constituents, being observable a composition of panels by wood chips and fibres. Thus, the MDF is a wood fiber pressed with synthetic resins (Conde, 2012). The wood elements of the medals are in a good state of conservation, not being visible any macroscopic damages. There are still some



Example of a pine wood medal (Alexandre Coxo; n.d., Untitled; Construction; Wood and Iron).
Photography: Ana Sofia Neves. Work of the acquis of the Faculty of Fine Arts of the University of Lisbon

products of vegetable origin such as the sisal and the paper.

Perishable materials

At last, we could also find the existence of some perishable materials such as pills, spines, honeycombs, manure and even parts of animals. In relation to the conservation, this category looks a bit like *Eat-Art*, artistic movement which uses the food as raw-material. It will be very difficult to restore these objects, what makes the conservator-restorer to stick to controlling the object transformation, permitting it follows its natural evolution (Llamas, 2014). The same happens with the medals of this group of materials. This group of pieces is the one which shows elements more degraded in the collection as it is the case of a medal crafted with bird wings and a stone, which is completely damaged.

Similar to other contemporary art collection, the acquis of medals of the group *Volte Face-Contemporary Medal*, shows a

multiplicity of materials. This fact is a challenge for its conservation, as far as it implies the combination of several materials with different characteristics and needs among them, in a very same acquis.

Size and form issues

The medal was traditionally differentiated from other objects such as the plaquettes or the medallions through their sizes. The medal was a «round object with a size between 35 mm and 100 mm or more». ⁶ Nowadays, the medals have sizes which can reach a maximum of 150 mm. These latest parameters are quantified on the forms for the submission of pieces for XXXV FIDEM Art Medal Congress, in Ottawa (International Art Medal Federation, 2018).

The inventoried medals present sizes between 45 mm and 176 mm, being these the

⁶ Documento Avulso: «Questions d'ordre commercial», da Caixa de Arquivo Paris 1937 – Liege 1939, consultado nos Arquivos FIDEM, na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.



Medal with 45 mm of diameter (Joana Alves; n.d., Untitled; Foundry; Plaster). Photography: Ana Sofia Neves. Work of the acquis of the Faculty of Fine Arts of the University of Lisbon

two extremes of the acquis. The other pieces range around a medium size of 80 mm.

This acquis is diverse not only on their sizes and materials, but also on their shapes. It's observable a complex range of forms which goes from traditional «round cookie» (Teixeira, s.d.) to small three-dimensional objects, the so called «object medal» (Carvalho, 1982). From a more traditional perspective, of face and back, we observe round, square, rectangular or even triangular shaped medals.

The round three-dimensional medals present spherical, cubical, parallelepiped forms or so irregular forms which are difficult to bring them close to geometric solids.

In the formal fields it may still exist variations such as the existence of openings or rips in the compositions of the medal. These can or not have interactive elements (visual, kinetic or audio), resulting from action mechanisms such as rails, hinges or axis.

These several characteristics of the medals have made them a challenge to their conservation, as it is necessary to coordinate conditions that can help to protect the storage objects. Until now, the medals are accommodated in containers created by their authors. These solutions include daily containers such as cookies boxes or juice cartons. There are

containers designed according to the pieces with foam coating with shaped edges, and others without any kind of packaging being spread in carton boxes. The study, which is being developed around the collection, aims the creation of packaging containers which respect the unique characteristics of the medals.

Conclusions

This study has permitted structure the group *Volte Face – Contemporary Medal* within the overview of an experimental approach of the Contemporary Medal, integrated into an academic circle of medallic art.

We can conclude that, in what concerns to the conservation, there is a need to know the characteristics of the contemporary collections previously, in order to establish assertively the solution for their preservation. In the specific case of the collection of the *Investigation and Studies Centre Volte Face–Contemporary Medal*, it became clear the need to do a data collections of the pieces, as well as the main pathologies of the medals materials, in order to find solutions that can lead to better packaging of the medals. Only after the gathering of the data collection of a piece or groups of pieces, it will be possible to ensure which is the most correct solution for the preservation of the pieces, providing priorities and strategies according to the state of conservation of each of the collections objects.

Acknowledgment

We thank the technical help of Frederico Henriques in the 3D documentation. And the help of Miguel Matos, in the realization of the inventory.



Square medal (Rui Vasquez, 2003, *Centenário do Nascimento do Professor Francisco de Paula Leite Pinto*; Construction; Acrylic and Bronze). Photography: Ana Sofia Neves. Work of the acquis of the Faculty of Fine Arts of the University of Lisbon

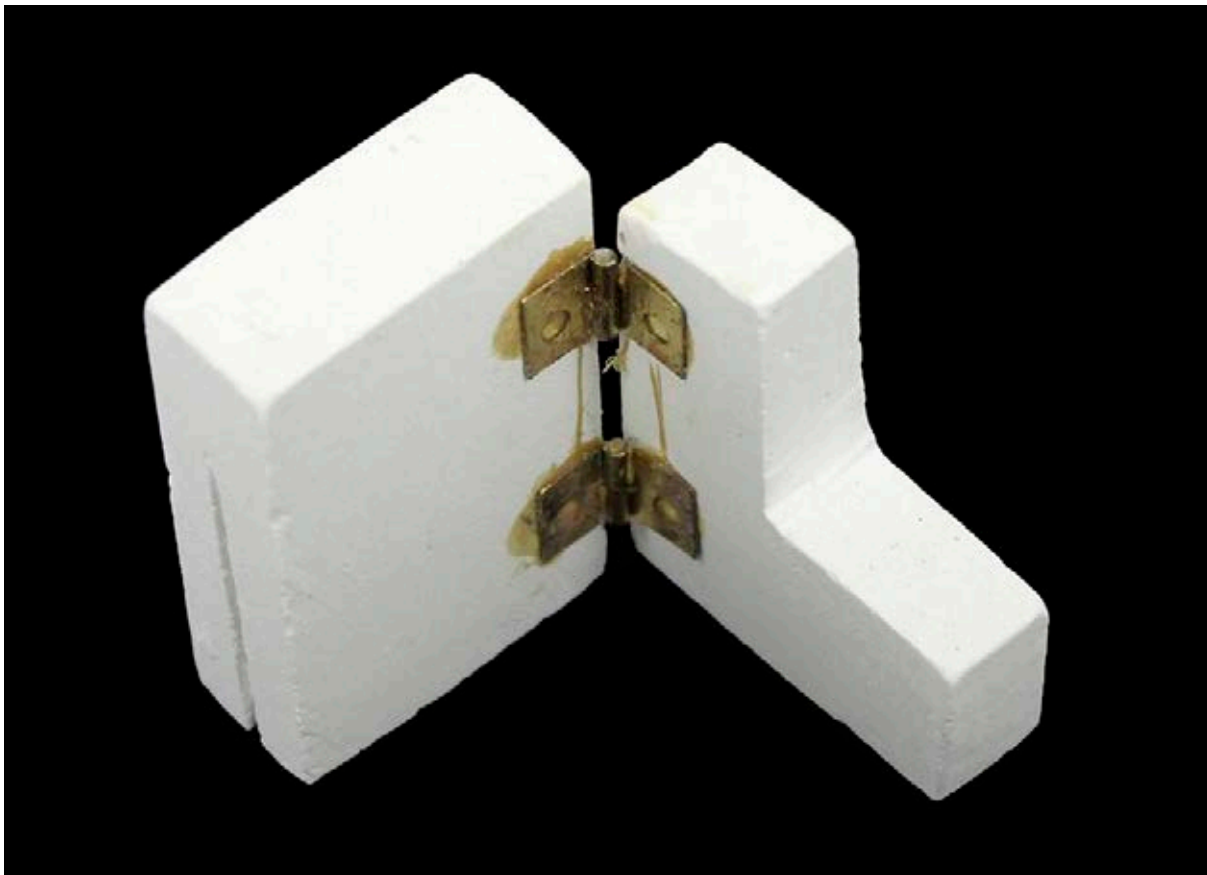
BIBLIOGRAPHY

- ANKERSMIT, Bart; GRIESSER-STERMSCHEG, Martina; SELWYN, Lyndsie; SUTHERLAND, Susanne (2017) «Basic care – Recognizing metals and their corrosion products», <<https://www.canada.ca/en/conservation-institute/services/care-objects/metals/basic-care-recognizing-metals-corrosion-products.html>> [11 /06/ 2018]
- ASHURST, John; ASHURST, Nicola; WALLIS, Geoff; TONER, Dennis (1988) *Practical building conservation: English Heritage technical handbook – Metals*, Vol.4, Inglaterra: Gower Technical Press, Ltd.
- BATISTA, Hélder (2005) «The Direction and the Limits of Contemporary Medal», *Médailles*, núm.61, 20-21.
- CANADIAN CONSERVATION INSTITUTE (2017) «Basic care – Textiles», <<https://www.canada.ca/en/conservation-institute/services/care-objects/textiles-fibres/basic-care-textiles.html>> [01 /06/ 2018]
- CARVALHO, Nuno Lima de (1982) *1964-1982 Retrospectiva medalha/objecto – desenvolvimentos do escultor*, Estoril: Edições Estoril-Sol.
- CONDE GONÇALVES, José Manuel (2012) *Desenhar Com / A Madeira*, Porto: Universidade Lusíada do Porto
- Despacho nº 5440/2004 (2004) Regulamento do Centro de Investigação e de Estudos Volte Face – Medalha Contemporânea. Diário da República, 2ª Série, 128, 4276-4277.
- Documento Avulso: «Questions d'ordre commercial», da Caixa de Arquivo Paris 1937 – Liege 1939, consultado nos Arquivos FIDEM, na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.



Irregular format medal (Catarina Albuquerque, 2006, *Holly Mother*; Construction; Rubber). Photography: Ana Sofia Neves. Work of the acqui of the Faculty of Fine Arts of the University of Lisbon

- DUARTE, João (2001) «Projecto Volte Face – Medalha Contemporânea», *Exposição Colectiva: Medalha contemporânea: Projecto Volte Face: Galeria Municipal Gymnásio*.
- DUARTE, João (2005) *Um Percurso na Medalha em Portugal – Exposição de Medalha na Reitoria da Universidade de Lisboa*. Lisboa: Universidade de Lisboa
- DUARTE, João (2013) *João Duarte, 30 Anos | Medalhas e Moedas 30 Years | Medals and Coins*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, S.A.
- FERREIRA, Andreia (2010) «Volte Face-freedoms and debaucheries from “Lisbon school” kids», *Médailles*, núm.63, 103-108.
- GONZÁLEZ DE UBIETA, Mikel Rotaache (2010) *Conservación y restauración de materiales contemporáneos y nuevas tecnologías*, Madrid: Editorial Síntesis
- International Art Medal Federation (2018) «Information for Medal Submissions for FIDEM XXXV», <<http://drdunlopandassociates.com/fidemcanada/exhibition-landing-page/medal-submission-information>>, [01 /06/2018].
- LAMAS, Arthur (1916) *Medalhas Portuguesas e Estrangeiras Referentes a Portugal*, Lisboa: Tipografia de Adolpho Mendonça
- LISBOA, Maria Helena (2007) *As Academias e Escolas de Belas-Artes e o Ensino Artístico (1836-1910)*, Lisboa: Edições Colibri – IHA/Estudos de arte Contemporânea, FCSH – Universidade Nova de Lisboa.
- LLAMAS PACHECO, Rosario (2014) *Arte Contemporáneo y Restauración – o cómo investigar entre lo material, lo esencial y lo simbólico*, Madrid: Editorial Tecnos
- MACHADO DE CASTRO, Joaquim (1937) *Dicionário de Escultura*, Lisboa: Livraria Coelho
- MASCARANHAS, Alexandre (2008) *ORNATOS – Restauração e Conservação*, Rio de Janeiro: In-Fólio.
- NEWTON, Charlotte; LOGAN, Judy (1990) «Care of Ceramics and Glass - Canadian Conservation Institute (CCI) Notes 5/1», <<https://www.canada.ca/en/conservation->



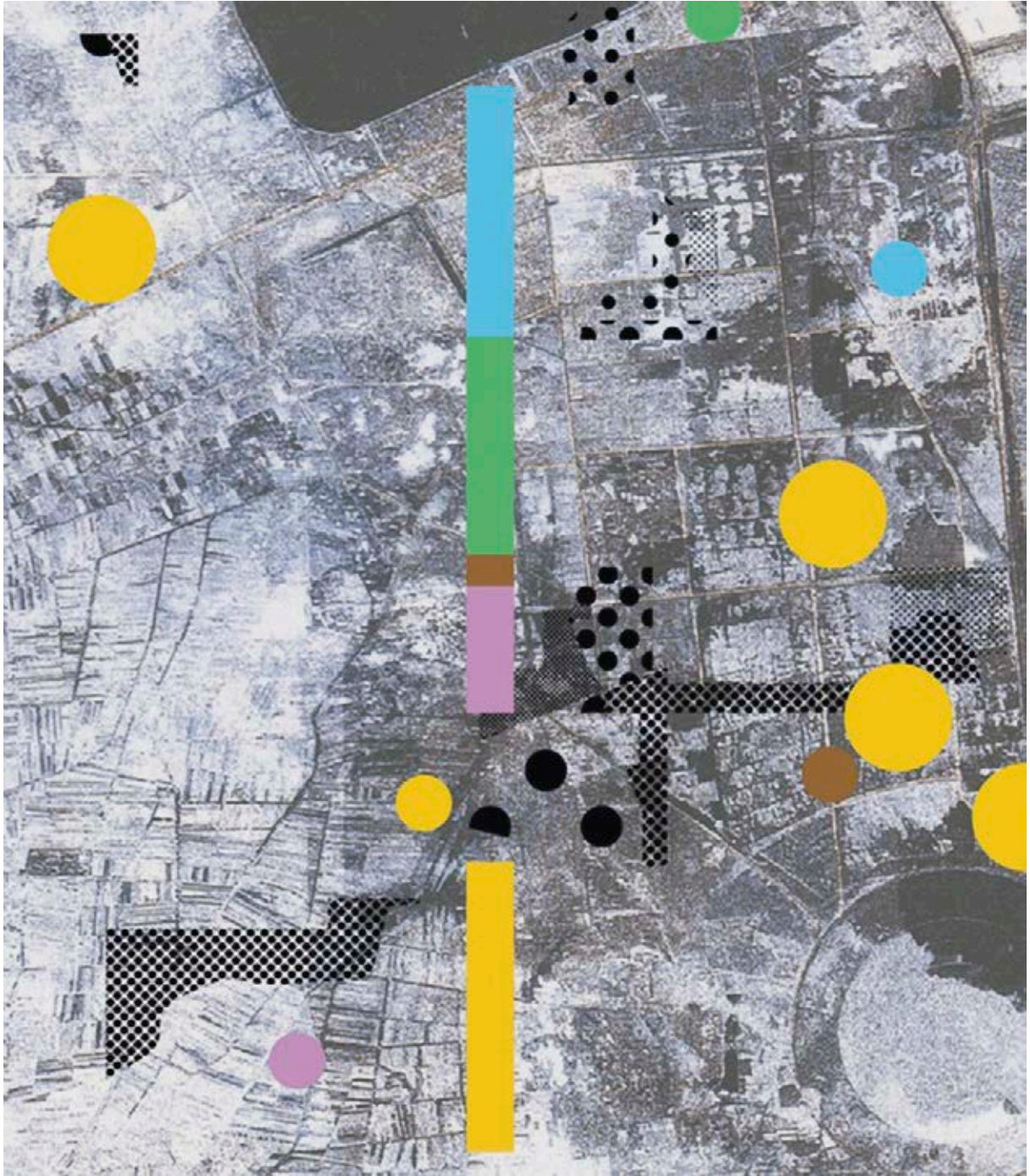
Medal with hinges (Joana Alves 2003. Untitled; Construction and Foundry; Plaster).
Photography: Ana Sofia Neves. Work of the acquis of the Faculty of Fine Arts of the University of Lisbon

- institute/services/conservation-preservation-publications/canadian-conservation-institute-notes/care-ceramics-glass.html> [01 de junho de 2018]
- PIRES PINTO, Cristina Daniela (2014) «Caracterização das Propriedades Físicas e Mecânicas da Madeira de Pinho Bravo e de Freixo do Nordeste Transmontano», <<https://bibliotecadigital.ipb.pt/bitstream/10198/11598/1/Cristiana%20Daniela%20Pires%20Pinto.pdf>> [01 /06/ 2018]
- Regulamento das Escolas Superiores de Belas-Artes, Decreto-Lei nº 258/1957. D.R. I Série. 258 (14 novembro de 1957) 1076-1091.
- RICH, Jack (1988) *The materials and methods of sculpture*, New York: Dover Publications, INC.
- RODRIGUES, Francisco Assis (1875) *Diccionario Technico e Historico de Pintura, Escultura, Architectura e Gravura*, Lisboa: Imprensa Nacional.
- SHASHOUA, Yvonne (2008) *Conservation of plastics: materials science, degradation and preservation*, Amsterdam: Elsevier/Butterworth-Heinemann
- SILVA PASSOS, Manuel da. (1836-1840) «Registos de Decretos, Portarias e Officios/ Arquivo Nacional da Torre do Tombo», <<http://digitarq.arquivos.pt?id=4611689>> [21/ 02/ 2018]
- TEIXEIRA, José (n.d.) «Medalha Contemporânea – Formas e Teoria Artística: Convencionalidade e singularidade do plano», <<http://www.escultores.com.pt/joseteixeira.htm>> [18 /03/ 2017].
- TRIGUEIROS, António Miguel (2010) «A Medalha Arte Nobre da Escultura», *Moeda*, núm. 10, pp. 17-26.
- VILHENA DE CARVALHO, Maria João (2004) *Normas de Inventário – Escultura*, Lisboa: Instituto Português de Museus.

Recibido el 25 del 7 de 2018

Aceptado el 18 del 10 de 2018

BIBLID [2530-1330 (2018): 74-87]



Cartel promocional del Museo Animista del Lago de Texcoco en el Centro Cultural Clavijero (Morelia, México)

CINCO MOMENTOS DEL MUSEO ANIMISTA DEL LAGO DE TEXCOCO: POLÍTICAS Y POÉTICAS DE UNA MUSEOLOGÍA ANIMISTA

FIVE MOMENTS IN THE ANIMIST MUSEUM OF LAKE TEXCOCO: POETICS AND POLITICS OF AN ANIMIST MUSEOLOGY

David Gutiérrez Castañeda

Escuela Nacional de Estudios Superiores Unidad Morelia

Adriana Salazar

Fundadora y directora del Museo Animista del Lago de Texcoco

Resumen En este texto daremos cuenta de un proyecto de investigación artística que se ha ocupado de la desecación de la cuenca central mexicana, sus posteriores transformaciones, procesos de urbanización, desarrollo y disputas por la tierra, a través de una museología experimental particular. El Museo Animista del Lago de Texcoco se ha formado desde 2015 como un ejercicio de re-construcción de la condición híbrida de este territorio en conflicto, concebido para albergar las contradicciones, fracturas y tensiones políticas de este contexto, disponiéndose también para pensar otros contextos con problemáticas afines. Aquí, nos ocuparemos de las relaciones entre el lago de Texcoco y las reservas acuíferas del estado de Michoacán. Siendo un museo que migra, muta y se expande fuera de los espacios de exhibición, este museo ha acogido en él procesos pedagógicos, diálogos entre saberes diversos y formas de acción directa. Replanteando las relaciones entre autoría artística, piezas exhibidas, mediaciones y visitantes —desde una perspectiva que actualiza la noción de animismo para pensar qué existe y cómo existen las cosas que alberga su museología—, el Museo Animista del Lago de Texcoco ha permitido que las cosas y personas que lo construyen, habitan o transitan por él conversen, situando siempre sus conversaciones en relación a los lagos, la tierra y el agua que las convocan.

Palabras clave Lago de Texcoco, Manantial La Mintzita, museos, animismo, investigación artística.

Abstract This text will examine a specific artistic research project: the Animist Museum of Lake Texcoco has accounted for the desiccation of Mexico's central basin, its further transformations, urbanization processes, development enterprises, and disputes for land ownership, through an experimental museology of sorts. Said project has been formed since 2015 as a way of re-constructing the hybrid condition of this disputed territory, its contradictions, fractures, and political tensions, while opening a window at other contexts with akin situations: we will unravel Lake Texcoco's particular relationship with the state of Michoacan's water reservoirs. Standing on a migrant, mutant, and expansive type of museology which exceeds the boundaries of the exhibition space, this museum has hosted pedagogical processes, dialogues between diverse knowledge producers, as well as direct action. Rethinking the relationships between artistic authorship, exhibits, mediations, and visitors —from an animist perspective which considers what exists and how things may exist within its museology—, the Animist Museum of Lake Texcoco has enabled the people and objects who construct, inhabit or traverse it, to sustain conversations on lakes, land, and water.

Keywords Lake of Texcoco, La Mintzita Spring, Museums, Animism, Artistic Research.

Entrada

En el libro *Derivas Críticas del Museo en América Latina*, Carla Pinochet elabora la noción de museo performativo:

... cualquier museo puede ser entendido como performativo, en la medida en que su propia existencia incide en la definición del concepto... [se nombra la noción] museos performativos para destacar la operación constructiva que caracteriza a una serie de experiencias museales que no se instituyen de una vez y para siempre, determinando las fronteras de sus guiones curatoriales en el momento de su fundación, sino que se conforman en un proceso acumulativo y en permanente diálogo con sus contextos de emplazamiento. Son, en este sentido, museos de gran plasticidad que han experimentado a lo largo de sus derroteros importantes modificaciones condicionadas por las demandas de sus escenas, museos que desbordan las atribuciones tradicionales del museo cuando las circunstancias lo requieren y que al mismo tiempo no cumplen necesariamente de forma íntegra con todos los atributos que la institución-museo ha considerado medulares en la constitución de un proyecto museal (2016: 9).

Esta autora encuentra una larga genealogía de labores museales en América Latina que retan la configuración, evidencia y relato esperados para el museo moderno, teniendo en cuenta que este último ha buscado taxonomizar y representar la vida por medio de objetos¹. En estas labores museales mapeadas por Pinochet operan una política de representación de la vida y una producción

¹ Carla Pinochet se concentra en el *Centro de Artes Visuales Museo del Barro* en Asunción y en el *MicroMuseo: Al Fondo hay Sitio* en Lima en su libro, marcando una genealogía que parte de las prácticas experimentales del arte y la cultura desde mediados de la década de los 80s hasta finales de la década de los 2000s. En su investigación se pudieron integrar también las experiencias de *La Piel de la Memoria. Barrio Antioquía: Pasado, presente y Futuro* en Medellín, el *Museo Travesti* de Giuseppe Campuzano en Lima, el proyecto del *Museo de la Diversidad* del Instituto Humboldt en Bogotá, *Museo Q* en Bogotá, o los proyectos museológicos experimentales de Eder Castillo en México, sólo por nombrar algunos llevados a cabo en años recientes. Todas estas son iniciativas autogestionadas y de operación comunitaria que cuestionan las políticas de patrimonialización pero usufructúan las operaciones museológicas con diversos fines políticos. Para revisar la noción de museo performativo de Carla Pinochet: <https://www.youtube.com/watch?v=T-7mKyjYrus>

de significados culturales que se confunden a menudo con formas de activismo, gestión comunitaria o creación artística. Los museos performativos operan desde inquietudes más que desde disciplinas académicas o instituciones prefiguradas, permitiendo así la producción de representaciones experimentales y efímeras, tanto como los tránsitos entre diversas formas de saber. Su condición de performatividad se refiere a su poder de crearse y constituirse por medio de actos de enunciación, que les permiten existir a la vez que generar condiciones de posibilidad para sus metodologías y experimentos. Son museos que operan a diversas escalas, que pueden tener sede fija o itinerante, que pueden incluso ser parásitos de otras formas de museo más convencional. Trabajan de forma colectiva en localidades concretas y con intereses coyunturales, aunque con programas de largo aliento. No esperan que los públicos los visiten, sino que van hacia ellos. El relato y argumento que los fundan no son fijos: se transforman en el tiempo a partir de la adición de contextos y agentes que se incorporan a ellos con plasticidad. Por esto, sus operaciones museológicas son versátiles e inestables, lo cual implican una aproximación singular a los objetos y materiales que son el acervo de sus poéticas. En estos museos se coleccionan y administran memorias objetuales, pero los relatos, autoría y valor de los objetos contenidos se ven fuertemente afectados por la inestabilidad y dinamismo de sus experimentos museológicos: prefieren intervenir las operaciones culturales del museo más que solamente exhibir y validar. En este sentido, Carla Pinochet los nombra como «dispositivos críticos» que:

no se limitan a representar realidades que están afuera del museo —como parece suponer el museo moderno—, sino que se encargan de presentar nuevas formas de organización de la trama histórica y cultural de las naciones respectivas... [estas] plataformas institucionales ya no [son] espacios de representación de realidades externas, sino dispositivos que en su ejercicio construyen esas realidades

culturales. Museos que son productos y productores de su propio proyecto, y que justamente desde su hacer, imaginan modos peculiares de pensarlo y practicarlo (Pinochet, 2016: 37, 41-42).

Este ensayo busca indagar y problematizar la primera puesta en escena de un museo performativo particular, el *Museo Animista del Lago de Texcoco* (en adelante MALT), para entender su singular poética y política. Aunque este museo se inscribe en una tradición de museologías performativas preexistentes dentro del territorio político latinoamericano, en este ejercicio crítico al cual haremos referencia se hibrida una serie de elementos aparentemente discordantes en su ejercicio: un conjunto de vidas *más-que-humanas*², la noción antropológica de animismo, el campo emergente de la investigación artística y la necesidad de parasitar dentro de instituciones universitarias y museales, todos agenciados de un modo particular. Esto ha permitido narrar la vida y muerte de algunos lagos de México desde el caso particular de la desecación de la cuenca de Texcoco: luego de drenar por completo al lago más grande e importante de la región central mexicana hacia 1971, ha emergido de éste un territorio íntimamente ligado a la historia reciente de desarrollo de la Ciudad de México y sus disputas políticas

2 Elegimos el término compuesto *más-que-humano* como la traducción directa de *other-than-human*, tal como es usado por Donna Haraway en *Staying with the Trouble* (Haraway, 2016: 2). Con esta palabra, que es a la vez un híbrido de varias palabras, Haraway da cuenta de algunas formas de comunidad que implican agentes de especies diferentes a la humana. En este texto quisiéramos nombrar a través de este término a determinadas entidades que dentro de definiciones binarias o modernas serían consideradas de modo general «inertes» o «no humanas», pensándolas más bien como híbridas, sintientes o vivas —considerando en ello que su tipo de vida pueda no ser del todo comprendida por las coordenadas epistemológicas humanas—. *Más-que-humano* es además una categoría afirmativa, abierta y resistente a ser subalterna de lo humano, siendo por esto consecuente con lo que plantea el ejercicio museológico del cual nos ocupamos.

en relación a la tierra y el agua. El MALT comenzó como una investigación doctoral, la cual se ocupó de entender el mapa político de este lago-territorio derivando, al crecer, en un proceso colectivo humano y más-que-humano. En este ensayo analizaremos la primera puesta en escena y emplazamiento expositivo que conjugó prácticas pedagógicas y museológicas propias de la Licenciatura en Historia del Arte de la Escuela Nacional de Estudios Superiores Unidad Morelia de la UNAM y el programa de Residencias de Investigación Artística de esta misma institución³. Para ello fuimos entendiendo la dimensión política del proyecto como la conformación de una comunidad más-que-humana hecha de escombros, artefactos, agua, tierra, instituciones, activistas, estudiantes, entre otras materialidades. En esta comunidad ningún elemento ha sido más importante que otro, ya que se funda sobre una procura de espacios para que «todo hable»: desde los elementos más inertes a los más vibrantes, este museo performativo invoca a la palabra *animismo* como su criterio principal de ordenamiento, buscando con ello que a todo miembro de su comunidad le sea reconocida su existencia.

³ El Museo Animista del Lago de Texcoco se ha activado en el Centro Cultural Clavijero (Morelia, México) del 22 de marzo al 22 de abril de 2018. Esta activación ha sido co-producida por la Tercera Residencia de Investigación Artística (Seminario de Estudios del Performance y las Artes Vivas, Laboratorio de Historia del Arte), el Laboratorio de Publicaciones y el proyecto «Monitoreo Comunitario como Estrategia Ciudadana frente a la Distribución Diferencial de Agua en Comunidades en Situación de Pobreza y Conflicto Socio-Ambiental» de la Escuela Nacional de Estudios Superiores, Unidad Morelia, UNAM, con el apoyo del MUCA Roma. Este trabajo contó además con el trabajo de los estudiantes de tercer y cuarto semestre de la Lic. en Historia del Arte, la Mtra. Chantal Garduño, el Lic. Max Dossin, Dra. Marcela Morales y Dr. David Gutiérrez Castañeda. Para revisar el proceso y los créditos generales, visitar: <http://www.allthingslivingallthingsdead.com/museo/>

El lago de Texcoco, contexto que le da origen al MALT, puede ser concebido en la actualidad como un lugar cuya estructura material comporta todo aquello que quedó luego de la desaparición definitiva de su agua lacustre: en la ausencia del agua, este «lago» ha sido aprehendido como una conjunción inestable de territorios fragmentados y agentes —entre humanos y más-que-humanos— que han incidido de un modo particular sobre determinadas instancias humanas —tanto urbanas como rurales—, formando *comunidad* con ellas, tal como lo entendería el antropólogo Alfred Gell (1998). Así como el lago desecado que las invoca ya no muestra sus fronteras en los límites claros de sus riberas, este museo va implicando historias de otras geografías igualmente complejas mientras cambia de forma con ellas: en ello, las comunidades reunidas alrededor del MALT se han entendido como agrupamientos inestables, dispares y expansivos.

En este ensayo analizaremos el primer enrolamiento del MALT con la situación geohistórica, socioambiental, cultural e institucional del estado de Michoacán, uniendo al lago de Texcoco con los lagos michoacanos a través de un hilo de agua que tiende a escapar. Siendo consecuentes con el carácter fragmentario del actual lago de Texcoco y honrando el carácter cambiante de su museo animista, escribimos aquí un texto multivocal que se alimenta de referencias muy diversas, poniéndolas a conversar en el espacio de las páginas que siguen.

Primer momento: el MALT en el taller

Un conjunto de estudiantes usando guantes y tapabocas se disponen a desembalar una colección de objetos. Nos encontramos en el Laboratorio de Historia del Arte de la Escuela Nacional de Estudios Superiores de la UNAM, Unidad Morelia, en octubre de 2017. En este laboratorio, las mesas son pesadas y de láminas duras para soportar cualquier tipo



Taller de curaduría en el marco de la asignatura Taller de Crítica y Curaduría 1 y la Tercera Residencia de Investigación Artística del SePaVivas (ENES Unidad Morelia, UNAM). Octubre 2017. Daniela Méndez, Alina Hernández, Ana Sofía Colado, Leonardo Rosas, Diana Suazo, Víctor Obed y Melisa Aguilera, estudiantes de tercer semestre de Historia del Arte trabajando con la *Colección de Escombros* del Museo Animista del Lago de Texcoco

de manipulación que requieran las labores de restauración y administración de colecciones. Esta vez, los estudiantes de la asignatura Taller de Crítica y Curaduría I son las primeras personas en manipular la *Colección de escombros* del MALT. Esta colección es el punto de partida del ejercicio museológico animista: iniciando en septiembre de 2015, a partir de una serie de recorridos por los terrenos federales del lago de Texcoco (en el nororiente del estado de México), se identificaron diversas ruinas de proyectos, construcciones inacabadas y otras formas de ocupación humana relativas a diversas tentativas de transformación de esta cuenca desecada, llevadas a cabo después de la desecación de sus aguas lacustres (dicha desecación inició con la fundación de la Ciudad de México, consolidándose en 1971 cuando los últimos

terrenos lacustres fuesen declarados Zona Federal). Durante estos recorridos, se formó un acervo material compuesto de escombros, documentos, objetos, muestras de suelo y plantas, reunidos en los sitios de dichas intervenciones humanas.

Los procedimientos de recolección de estas piezas implicaron varias acciones: identificar sitios estratégicos; señalar coordenadas; reconstruir o fabular la biografía de los sitios identificados; registrar la circunstancia de encuentro con sus escombros; recoger estos escombros en virtud de su diversidad material, mostrando el rango más amplio posible de muestras que se refieran a las densidades de ese sitio; limpiar los escombros respetando sus huellas de uso, eliminando agentes contaminantes y excesos de polvo; clasificar las piezas resultantes y registrarlas

fotográficamente para la catalogación de acuerdo con ciertas categorías; embalarlas de acuerdo con un registro de colección y archivarlas en condiciones óptimas para su conservación. Estas acciones además requirieron acudir a tradiciones de exploración, reconocimiento de sitios específicos, protocolos de excavación y clasificación que son propios de las prácticas arqueológicas clásicas, soportando el ejercicio del MALT en primera instancia sobre una deconstrucción consciente de dichas prácticas: la arqueología es una disciplina que comúnmente se muestra útil en su capacidad de reconocer pasados lejanos «históricamente significativos», a través de objetos previamente avalados por valores patrimoniales que soportan relatos identitarios en el peso y densidad de una cultura material concreta, ostentando una serie de rasgos comunes (González-Ruibal 2014). Una arqueología experimental como aquella que da origen al MALT y a su *Colección de escombros*, incorpora por el contrario los protocolos arqueológicos de identificación, geolocalización, exploración, clasificación —entre otros procedimientos— para referirse a instancias materiales que eluden las narrativas históricas identitarias avaladas por la arqueología tradicional: su cultura material se ubica en pasados cercanos o presentes cambiantes en lugar de pasados históricamente normados; se ocupa de territorios que no contribuyen a la formación de una historia cohesionada sino a criticar justamente esta historia como algo que excluye, confina y fragmenta; incorpora materiales frágiles, inestables y vernáculos en lugar de piezas sólidas y estables.

Estas labores, repetidas con insistencia y rigor en cada una de las más de cuatrocientas piezas, son aquello que hace surgir una «colección» en lugar de una simple acumulación de objetos: dichas operaciones singularizan una serie de «cosas» (Kopytoff 1986) que otrora harían parte

de un continuo proceso de vida instrumental en el cual estarían siempre oscilando entre el plano indiferenciado de la «naturaleza», la captura de ésta a modo de materia prima, su devenir-mercancía y su inevitable transformación en desecho. Al singularizar ciertos materiales de manera sistemática se le da un orden a un aparente caos de objetos y «naturaleza», que permite en su ordenamiento la aparición de una cierta gramática susceptible de ser leída. Al ser legible desde su registro y categorías se abre un régimen de sentido curatorial posible, así como unas exigencias administrativas para esta naciente colección. Agenciada de este modo, la *Colección de escombros* que aquí se desembala comienza a incitar de manera concreta la aparición de órdenes políticos relativos a las tensiones entre la vida y la muerte dentro del lago de Texcoco.

Esta es la primera vez que el MALT ha operado plenamente como museo. El primer mecanismo para *animar* su colección ha partido de las experiencias de un taller para emplazarla de un modo particular en una sala de exhibición: dicho taller ha especulado y construido una posible perspectiva curatorial y museológica para esta reunión de piezas. Aquí, la colección se ha desembalado en primera instancia para labores de registro de estado de conservación, medición y diseño expográfico, con el fin de producir su despliegue en la ciudad de Morelia durante abril de 2018. En primer plano, posando para la cámara, Daniela y Alina sostienen dos botellas de refresco guardadas en bolsas de plástico transparente. Ellas han elegido estas botellas sobre otros objetos igualmente empacados, dispuestos sobre la mesa de trabajo. Atrás hay una caja de cartón con unos rótulos blancos que denotan códigos y nomenclaturas en marcador negro, concordantes con aquellos adheridos a las bolsas que contienen los objetos. Al fondo, Ana Sofía, Leonardo y Diana han marcado con cinta adhesiva una zona de la mesa, en la cual

se organizan los objetos según la serie de los códigos marcados. Los estudiantes discuten los tamaños de los objetos, su disposición en la mesa y la organización que deberán tener para poder producir interpretaciones, agrupamientos y sentido a partir de estos. Junto a este grupo de estudiantes, Víctor registra todo el ejercicio en fotografía y vídeo mientras Melisa hace lo indebido: rascarse el rostro y los ojos con los guantes puestos inmediatamente después de manipular objetos recogidos del suelo lacustre, salitroso y contaminado de aguas negras del lago Texcoco.

La evidencia material recolectada por el MALT nos permite poner a temblar el relato histórico que ha constituido a este territorio: el «mar interior» que nombró Hernán Cortés, que si existiese hoy cubriría dos terceras partes del área metropolitana de la Ciudad de México. A través de estos materiales recogidos en su suelo se constata, por ejemplo, que el lago de Texcoco se convirtió en un terreno desertificado de aproximadamente 8.000 hectáreas localizadas en el margen metropolitano nororiental, producto de la desecación total de este cuerpo de agua; se descubre que este lago es también el escenario de consolidación de márgenes urbanas y territorios rurales vecinos a la urbe; se observa que esta cuenca también está hecha de diversos proyectos de recuperación ecológica que han buscado adaptar vidas foráneas, vegetales y animales a una tierra cuyas anteriores formas de vida habían sido deliberadamente borradas; se advierte que el lago de Texcoco es un escenario de especulación sobre la tierra, en el cual se fragmenta el antiguo lago en parcelas vendibles, cultivables, urbanizables; evidenciamos que este antiguo cuerpo de agua es ahora un lugar que acoge enormes proyectos infraestructurales que surgen de una ciudad desbordada necesitando administrar su agua y desechos fuera de ella; se ve cómo ciertos proyectos de desarrollo intentan borrar la huella del lago por completo, implantando

un aeropuerto sobre estos terrenos lodosos y en constante proceso de hundimiento⁴; se atestiguan las resistencias políticas de una serie de comunidades que defienden sus opciones de vida en la ribera lacustre; se esbozan muchas otras biografías simultáneas, hechas de relaciones políticas, geohistóricas, ambientales, económicas humanas y más-que humanas, que no sólo integran formas de experiencia de entidades vivas (minerales, vegetales, animales, humanas, híbridas, nativas, migrantes, rurales, ciudadanas, entre otras) sino también incluyen a una serie compleja de huellas materiales de sus diferentes tránsitos.

De acuerdo con esto, el estatuto de *escombros* de los materiales que componen la colección del MALT devela las contradicciones del mismo «sitio» del cual proviene, reconociendo que este «sitio» posee cierto valor y está enmarcado por una serie circunstancias ontológicas (¿qué es el lago de Texcoco?), epistemológicas (¿cómo lo conocemos?) y de uso social (¿quién usufructúa su territorio?). Habitando la contradicción, denominar escombros a estos materiales del lago de Texcoco nos permite jugar con sus significados y sus posibles lecturas, en una trama compleja de relatos que cuentan qué es y cómo se vive y muere en el lago de Texcoco.

En esta situación, un taller de administración de colecciones, atravesado por la fuerza inquietante de las operaciones del MALT, no sólo es un ejercicio de aprendizaje de proce-

4 El Nuevo Aeropuerto Internacional de la Ciudad de México (NAIM), emplazado en una porción de 5.000 hectáreas pertenecientes a los terrenos federales del lago de Texcoco, estuvo al centro de los recientes debates presidenciales en México: se ha establecido como un megaproyecto de impacto nacional e internacional por la cantidad (y dudosa transparencia) de los recursos económicos fiscales que han sido y serán invertidos en su construcción, por el impacto ambiental de sus obras principales y periféricas —el cual incluye afectaciones irreversibles sobre una de las rutas migratorias de aves más importantes de la región—, así como por el despojo de tierras que está produciendo en comunidades aledañas.

dimientos sobre las colecciones en general, sino también una labor cuidadosa de (re) construcción de las historias, memorias y agenciamientos que los escombros y sus relatos producen en la discusión pública del lago de Texcoco: un *desembalaje crítico*. Como lo plantea Carla Pinochet, el espacio del taller es un performance en el cual:

ciertas cosas se fabrican, se reparan, se transforman o se construyen por medio de actividades corporales y acontecimientos. Entran insumos e inquietudes y salen productos, y el taller es, entonces, aquello que acontece en medio: la cocina, la trastienda, el work in progress (Pinochet, 2015).

Según la apuesta de Richard Sennet (2009), un taller es «un lugar en el cual el trabajo y la vida se entremezclan» (Sennett, 2012). Un taller es un «estar juntos» haciendo algo sobre una materia que, reflexivamente, se considera importante para la vida misma de uno y de los otros conjuntamente. Según Ezequiel Ander-Egg, la lógica del taller «es una pedagogía de la pregunta, antes que la pedagogía de la respuesta propia de la educación tradicional» (Ander-Egg, 1991). El taller es entonces una plataforma de interacción social configurada por inquietudes, una metodología participativa, un entrenamiento que tiende al trabajo interdisciplinario y al enfoque sistémico. En él, los conocimientos surgen de la práctica, siendo la práctica concreta aquello que marca el derrotero de los conocimientos a construir y ser aprehendidos.

En nuestro caso, orientamos a los estudiantes no sólo a entender las coyunturas éticas que enmarcan a los escombros coleccionados, sino a producir formas de intervención museológica para emplazarlos en el contexto de la ciudad de Morelia desde su propia experiencia, situación y saberes. Los escombros activarían entonces distintas posibilidades de lectura, en términos de su propia biografía o de las historias que los públicos de Michoacán pudiesen traer, así como historias en relación a los retos de esta

región frente al agua y la situación de sus lagos. Así pues, los relatos que organiza esta colección fueron re-descubiertos a partir de los marcos de orden propuestos por el mismo MALT⁵. Las y los estudiantes decidieron mantener las categorías que la artista identificó en los escombros al momento de su recolección, a manera de una «retícula» que pudiera soportar los nuevos órdenes derivados de este ejercicio. Más aún, sus operaciones se orientaron a la traducibilidad de estas categorías en al menos tres sentidos: 1. El estatuto del objeto-escombro a presentarse en un Museo de Arte en la ciudad de Morelia y las implicaciones que esto trae para la noción de arte que opera en las instituciones culturales de la ciudad; 2. La mediación de los relatos sobre el lago de Texcoco y cómo estos permiten ser citados para abordar no sólo sus problemas sino también los de los cuerpos acuíferos de Michoacán (Cuitzeo, Pátzcuaro, La Mintzita, Zirahuén, entre otros); 3. La vinculación y activación de las luchas por la supervivencia de los lagos entre activistas y académicos pertenecientes a ambos territorios. Estos tres ámbitos proponen, desde diferentes pliegues, varias formas de acción política que ya se esbozaban desde su desembalaje en un espacio

5 Las taxonomías que organizan a los escombros son: 1. Ruinas de edificaciones derrumbadas durante el terremoto de 1985 que sacudió Ciudad de México, que fueron llevadas al lecho del lago de Texcoco y depositadas en su suelo para nivelar el terreno lodoso de la cuenca; 2. Ruinas, escombros, documentos de trabajo institucional, herramientas y planos geográficos, materiales geológicos y biológicos que señalan la existencia de varios proyectos gubernamentales construidos a medias, truncados o abandonados sobre el lecho del lago de Texcoco: un parque ecológico, obras de infraestructura, plantas de tratamiento de agua y programas agrícolas, entre otros; 3. Escombros de viviendas que ocuparon el predio rural Hidalgo y Carrizo, anexo recientemente a los terrenos del lago de Texcoco. Dichas viviendas fueron desalojadas y demolidas por el gobierno mexicano, en un operativo cuya legitimidad está aún en proceso de esclarecimiento; 4. Vestigios de ocupaciones del gobierno federal mexicano en los terrenos que pertenecieron al lago de Texcoco hasta 2014, pero que actualmente constituyen el emplazamiento del Nuevo Aeropuerto Internacional para la Ciudad de México. Este aeropuerto será el proyecto de desarrollo más grande de la región a la fecha, aunque cuestionable por sus altos costos, viabilidad técnica e impacto social y ambiental.

pedagógico. Desde que fueron desembalados en el taller, algunos públicos y administradores rechazaron la presencia de estos escombros que desde entonces se anticipaba en los espacios de exhibición del «Arte» en la ciudad de Morelia. El calificativo utilizado para referirse a los materiales del MALT fue *basura*. Si bien este calificativo podía referirse a las huellas residuales de aguas negras de los bordos y desagües sobre el lago de Texcoco —a las cuales Melissa tuvo que saber reaccionar en su momento—, su enunciación operaba sobre todo en un ejercicio de valoración de ciertos objetos en relación a cánones y convenciones relativos a determinadas tradiciones del arte occidental. Aunque el Museo es uno de los artefactos fetichizadores por excelencia para dichas tradiciones, sus mecanismos permiten también discutir los valores jerárquicos de «alta cultura» atribuidos al arte (Bishop y Perjovschi 2013). Como nos lo indica Jill Bennet:

El arte no es el producto de un pensamiento unificado que se ha ensamblado en una serie de propiedades comunes dentro de una noción singular, es el producto de una intrincada disociación de pensamiento [...] ya no es la pregunta ¿qué es el arte? sino ¿qué está el arte haciendo? (2012: 6, 11-12).

Este «hacer», en nuestro proceso con el MALT, implicó imaginar la posibilidad de una *museología animista*: una museología que permitiera configurar presencias de objetos no esperables en las lógicas instituidas de museo, para que operen, a través de estos objetos, situaciones no previsibles en la experiencia museística de cultura.

Los objetos-escombro fueron entonces centrales para debatir las políticas de exhibición del arte, así como las políticas de conocimiento académico. En las discusiones de cierre de la activación del MALT en Morelia, por ejemplo, se evidenció la disrupción que produjeron estos objetos para quienes los consideraron *basura* a lo largo de su aparición en Morelia. El término

basura es de una complejidad inmensa: opera como un régimen de calificación de las cosas según la situación que trae consigo el observador. Pensando con Igor Kopytoff (1986), el valor nunca es una propiedad inherente a los objetos, sino un juicio hecho por sujetos. Calificar a un objeto como basura es ubicarlo en una relación en la cual éste es despojado de sus atributos de permanencia y utilidad a la vez que se le atribuyen cualidades estéticas y simbólicas de «desagrado» (huelen, saben y cargan consigo signos y evidencias de rechazo y asco). Por tanto, pierden valor, se «desfetichizan»: la energía que porta consigo un determinado objeto se «ensucia» al ser éste desechado (Gutiérrez, 2010). El objeto desechado es desprovisto de valor simbólico, cultural y epistémico; es despojado de todo aquello que podría ser aprehendido, despojando simbólicamente con ello a quien alguna vez los poseyó. Re-insertar un objeto «sucio» en el territorio baluarte de los objetos altamente valorados es pues lidiar con el problema político del rechazo a ciertas materialidades que se construyen desde valores que plantean qué (y quién) debe existir en este territorio. Esta irrupción fue colocada en el centro del debate en este espacio pedagógico que dio origen al ejercicio moreliano del MALT.

Animar el abandono del suelo lacustre del lago de Texcoco desde una serie de objetos-escombro es rescatarlos de su estatuto de basura, para luego re-valorarlos y re-insertarlos en el espacio de exhibición defendiendo su estatuto de vestigio: encontrando en este escombro la potencia del relato y su memoria (Gutiérrez, 2010). Animarlos es también constituirse con estos escombros, hacerse su sujeto y asumir en ello la incidencia de esta sujeción en la propia constitución comunitaria de aquellos que los atendemos, los rescatamos, los cuidamos. Ahora bien, este nuevo estatuto animado del vestigio sólo tiene sentido si no se le borra su previa biografía de desalojo y abandono. A diferencia de otras propuestas de «vuelta al uso», aquí el objeto-escombro

se valida en tanto hay un ejercicio de mirada y conocimiento que quiere narrar el desalojo y el abandono interpelando su materialidad intrínseca, entendiendo dicha materialidad como una «polisemia especulativa» de sus trayectos vitales. Dar cuenta de esos trayectos es una labor de reconocimiento de la densidad problemática inherente a su abandono.

Eleonora Fabiao (2006) nos ayuda a entender cómo esta particular museología puede considerar la mediación y los tránsitos de la experiencia vital del lago de Texcoco como una plataforma para que surja en ella la experiencia de los lagos y reservorios de agua de Michoacán:

Estos objetos tienen la naturaleza paradójica de ser; simultáneamente de convertirse en vida y convertirse en muerte. Por lo tanto, me gustaría sugerir que por la cualidad intrínseca y latencia paradójica... deberían denominarse *Becoming Objects* (Deviniendo Objetos)... Estos *Becoming Objects*, como seres paradójicos, son simultáneamente corporizados y momificados, ideas y cuerpo: ambos siendo paridos y muriendo, siendo paridos mientras mueren, muriendo mientras son paridos. Los *Becoming Objects* son paradójicamente palabra y cosa, nombre y objeto, sentido y designación: son objetos anormales en su inexorable modo de combinar lenguaje, palabra y forma (Fabiao, 2006).

El trato que dimos a los objetos-escombro⁶, a partir de su estatuto de colección de museo, los asumió como elementos de *importancia relativa*: esto quiere decir que si bien importaba desgredar las implicaciones, significados y relatos del objeto mismo en relación a la taxonomía que lo hace parte del MALT, éstas no serían de valor universal sino que se produ-

6 Trabajamos en este orden de acciones: desempacamos, organizamos según códigos y medimos sobre las mesas de trabajo, limpiamos, conversamos acerca de qué eran cada uno y cómo cada categoría marcaba relatos claves acerca del lago de Texcoco; cada una y uno escribió un relato acerca de la posible biografía del objeto; identificamos qué espacios tomaría emplazar la colección en la sala de exhibición y diseñamos el montaje; reacomodamos el embalaje y custodiamos la colección mientras se producía la expografía.

cirían según la mirada, experiencia singular, conocimientos y afectos de la persona que le narra. Los *escombros* del MALT son *Becoming Objects* que se van connotando y ontológicamente configurando como verbos progresivos: no son fijos, están *siendo*. Están siendo provistos de sentido, por ejemplo, por el geólogo Víctor Garduño, invitado al proceso de taller a narrarnos las historias milenarias de los sedimentos lacustres⁷; están siendo apreciados o depreciados por diversos agentes quienes los miran como vestigio, como objeto cotidiano, como basura; están siendo dispuestos para ser narrados por Ana, Leonardo y Diana. Todas estas operaciones son además tanto artísticas como políticas⁸: el grupo de gestores, estudiantes, participantes, colegas y cómplices somos su albacea. No hay museología sin comunidades enredadas de entidades, viviendo todas a su modo: cosas siendo cosas, personas siendo personas, vegetales siendo vegetales, animales siendo animales, minerales siendo minerales; personas y cosas confundiendo con vegetales, animales, minerales y documentos; cosas siendo escombro y vestigio a la vez, mientras algunas personas luchan por sujetarlas.

En este sentido, la mediación propuesta por el MALT se acercó al «SF» que nos propone Donna Haraway (2016): SF puede leerse como *speculative fabulation*⁹ (especulación fabulativa): una narración no domesticada en

7 Desde el inicio de los procesos pedagógicos que aquí se relatan, la colección fue progresivamente desembalada, a la vez que era socializada con invitados de diferentes disciplinas académicas quienes aportaron lecturas e interpretaciones preliminares sobre sus rasgos materiales. El punto de vista de la geología de los suelos lacustres fue la primera incursión de este tipo para el MALT.

8 La relación entre procesos artísticos y objetos es de importancia vital en las genealogías de los procedimientos estéticos, más aún cuando inciden en la configuración de las memorias que buscan ser visibles. Para ello ver Riaño, Pilar (2003) «Encuentros Artísticos con el dolor, las memorias y las violencias: Antropología, Arte Público y conmemoración».

9 En la película de Fabrizio Terranova (2016) *Donna Haraway: Story Telling for Earthly Survival*, la autora propone una definición de SF: <https://www.youtube.com/watch?v=zFGXTQnJETg>

la cual es posible la construcción de diferentes órdenes así como la imaginación de posibles futuros. Según esto, el «siendo» del objeto tiene todo que ver con los conocimientos, perspectivas, disensos, incluso vindicaciones de orden político que se hicieron manifiestos en el contexto del encuentro con dicho objeto. La historia reciente del lago de Texcoco es por tanto un ejercicio de especulación fabulativa: una acción de significados a ser producida por todos aquellos, entre estudiantes y públicos, que le encuentren y le nombren. Esta historia bien puede convertirse —puede devenir— la historia de los lagos de Michoacán. En esta nueva historia, si bien existen datos y textos que enmarcan la trayectoria de la biografía del territorio lago de Texcoco, provistos por mecanismos expográficos claros —cédulas, textos y materiales pedagógicos que debimos trabajar—, las interpretaciones y sentidos que se produzcan de su lectura pueden ser tan diversos que no se estabilizan en una verdad única. Cada una de las especulaciones e historias (SF) que se produzcan nos hace saber algo legítimo, en la medida en que se refieren a una materialidad concreta recogida en una geografía tangible, considerando que se aterrizan en una disposición museográfica particular.

Luego de este taller y durante un año, trabajamos con los estudiantes de las asignaturas de Taller de Crítica y Curaduría I y II en entender la especificidad de cada una de las operaciones museológicas que permitirían disponer el MALT para sus devenires: curaduría, expografía, actividades públicas y comunicación social. Trabajamos sobre cómo se podrían generar procesos de diálogo entre disciplinas, activistas y saberes sociales acerca del agua, y cómo se podrían generar encuentros acerca de las crisis del agua por medio de la disposición espacial de la Colección de escombros en una sala de exhibición. Este trabajo consistió en experimentar —no sin errores, cansancio, desacuerdos y problemas de administración con las entidades culturales de

la UNAM y la ciudad misma— con un museo que no fuera la mera disposición de cosas y textos en una sala, sino que fuera un *teatro epistémico*: un lugar donde cada objeto, texto, persona y mecanismo didáctico produjera un performance de interpelación acerca del agua en la cuenca de Texcoco resonando con el agua en Michoacán. A la larga, el proceso generó un mecanismo propio de las artes vivas¹⁰: conjugar de forma sensible y reflexiva procesos poéticos y de conocimiento. La museología animista —colectivamente creada, cabe anotar— se dispuso a activar y producir, cuestionar e incidir, antes que simplemente mostrar las tensiones del lago de Texcoco.

Así, siguiendo esta perspectiva, surge este proyecto como una entidad mutante: aparece como proyecto de *investigación artística*, como ejercicio pedagógico, como proyecto cultural y como ejercicio político para la protección del agua y el territorio. Es decir, el MALT surge para *artísticamente* producir investigación e incidencia política, entendiendo que «artístico» no consiste en la voluntad autoral de hacer objetos contemplativos o bellos, sino en la procura de mecanismos sensibles e ingeniosos que identifican formas y modos —tomados

10 La invitación al MALT a la ENES Morelia se realizó en el marco del Seminario de Estudios del Performance y las Artes Vivas (Sepa Vivas). En este escenario se busca generar proyectos de investigación artística que, partiendo de procesos, dinámicas, incitaciones y acciones del arte del performance, la danza y el teatro contemporáneo, se produzcan acontecimientos sociales específicos acerca de urgencias sociales y políticas en el marco de la comunidad universitaria y de la ciudad. En este sentido y de forma singular, Artes Vivas (Abderhalden, 2010) opera como un debate y una provocación para tomar las plataformas institucionales del arte y movilizar discusiones colectivas e interdisciplinarias junto a acciones concretas: se ocupa de cómo las prácticas artísticas animan y proveen densidad sensible y poética a los actos que constituyen vidas y supervivencias. Performance, siguiendo su etimología (Mckenzie, 2001), se entiende como «desempeño cultural o ejecución repetitiva» de una serie de actos o haceres que constituyen la posibilidad de un acontecimiento político o poético. Por tanto, desde el Sepa Vivas, se busca generar un espacio experimental entre saberes, disciplinas, agentes y lenguajes para construir acontecimientos sociales específicos, complejos y relevantes.

de la vida cotidiana o de diferentes disciplinas y saberes— para generar situaciones experimentales que operan en el mundo. En el ejercicio de clase aquí discutido, este «investigar artísticamente» se intensifica al reunir energías y recursos (institucionales, sociales, interdisciplinarios, somáticos e incluso fisiológicos) en procesos de trabajo que operan tanto en la vida como en el aula. Esto requiere del afecto y disposición de los agentes (gestores, estudiantes, profesores, amigos, activistas, entre otros roles) para atreverse a producirlos. Si los agentes no se sienten convocados, no hay manera de desenvolver un performance de saber y hacer en el mundo. Construimos una comunidad política que se hizo cargo de la memoria y discusión sobre la desecación de los lagos. Hicimos de la clase un taller donde lo que íbamos identificando como curaduría o museología se connotaba y contrastaba en el ejercicio mismo del MALT. Si bien había roles —unos éramos los maestros y otros los estudiantes— las ejecuciones se gestaron de forma horizontal.

El MALT no se nos presentó únicamente como formas didácticas que cualifican y orientan acontecimientos pedagógicos singulares, sino como procesos éticos y epistémicos, como formas colectivas de hacer. La exposición que dio origen y destino a este taller tenía que suceder para que éste operara efectivamente en sus públicos. Si esto no llegase a suceder «en la práctica», el *performance* de montaje, mediación cultural, diálogos entre objetos, personas y afectos, no hubiera producido lo que se propuso producir y saber en su paso por Michoacán. Esto implicó asumir que teníamos responsabilidades con las instituciones, con el lago de Texcoco y con los colegas con quienes trabajamos. Así, tuvimos que implementar formas de trabajo claras para llevar a cabo el proceso a completud, así como gestionar recursos y hacerlo experimentalmente. Teníamos que situarnos e ingeniar un escenario, con todas las complicaciones e impases que le fueran inherentes.

Para lo anterior, trabajamos entre disciplinas y estrategias —sensibles y epistémicas— que pudiesen generar espacios culturales, siguiendo las orientaciones desde las premisas de una *museología animista*. Se consideró que los problemas complejos son irreductibles y no pueden ser abordados desde un único punto de vista: estos requieren ser asumidos desde la constante inquietud entre formas de trabajo, opiniones personales, tomas de posición política, afectos y deseos. Son colaborativos. Lo más importante para esto es saber qué se desea que suceda con el trato del problema: no hay alcance, por modesto que sea, que no importe. Es por ello que aula es un laboratorio de producción de experiencias entre colegas, donde al ir creando un mapa de referencias, lenguajes y procedimientos en común (incluso bajo tensión), se pueden ir produciendo e ingeniando formas de abordaje. El Museo Animista del Lago de Texcoco (MALT) en la Escuela Nacional de Estudios Superiores en Morelia fue un proyecto de investigación artística, aunque también pedagógica. Así pues, para nosotras y nosotros, el animismo que convocaba este museo performativo se entendió en primera instancia como la manifestación de fuerzas afectivas y epistémicas detonadas por un conjunto de escombros, agenciados de forma colectiva, produciendo conocimiento mientras el objeto mismo a conocer (el lago de Texcoco en tanto territorio) se gestaba, transformaba y nos atravesaba.

Segundo momento: el MALT en la sala de exhibición

Sobre el suelo de la sala 3 de exhibiciones del Centro Cultural Clavijero hay unas plataformas de madera que no se elevan del suelo más de quince centímetros: fungiendo como pedestales, las plataformas obligan al espectador a mirar hacia abajo. Sobre sus superficies se dispone una serie de materiales de diferentes formas y tamaños. En el primer plano de



Vista de la instalación del Museo Animista del Lago de Texcoco en el Centro Cultural Clavijero en Morelia, mostrando algunas piezas y dispositivos museográficos

esta fotografía se pueden ver unos objetos, escombros y varillas que pertenecen a construcciones derrumbadas por el sismo que removió a Ciudad de México en 1985. Atrás, se ven materiales de proyectos fallidos dentro de los terrenos del Nuevo Aeropuerto Internacional de la Ciudad de México. En una esquina, igualmente a ras de suelo, un monitor nos muestra cómo se ve la tierra en el lago de Texcoco: un híbrido de estratos geológicos e intervenciones humanas que podríamos pisar si el monitor fuese una ventana abierta. En el fondo, sobre el muro central de la sala, un mapa: los territorios disputados hoy en la antigua cuenca central mexicana parecen retazos de distintas tierras que no se recomponen en un territorio unitario. Al lado derecho, junto a la entrada de la sala, hay un texto que resume las premisas del Museo Animista del Lago de Texcoco (MALT):

En su origen, la noción de animismo buscaba nombrar, someter y dividir un conjunto

de saberes y prácticas que no encajaban en la visión moderna del mundo: lo vivo y lo inanimado debían separarse el uno del otro para así permitir el surgimiento de un único orden, en medio de un aparente desorden. El Museo Animista del Lago de Texcoco transita entre diferentes disciplinas, saberes y prácticas, buscando actualizar y potenciar esta palabra. Situado en el contexto del actual lago de Texcoco, este proyecto presenta la desecación de la cuenca central mexicana como un complejo fenómeno en el cual lo vivo y lo inanimado se confunden, y el pasado se anima en el presente: este museo convoca nuevos saberes en lugar de interpretar objetos como signos de una narrativa histórica unívoca; busca borrar las fronteras entre espectadores, mediadores y objetos en vez de separar objetos a partir de dispositivos museológicos; acoge al cambio y al deterioro en lugar de preservar reliquias históricas.¹¹

El MALT, tal como se ve en la fotografía, se construye como un espacio provisto

¹¹ Declaración del Museo Animista del Lago de Texcoco emplazada como texto de sala en su activación en el Centro Cultural Clavijero de Morelia.

de herramientas museográficas diversas esperando a ser usadas, movidas, habitadas. Para darle forma a estas herramientas ha sido necesario llevar a cabo labores tan diversas como los dispositivos museográficos mismos: labores de investigación que producen marcos de saber sobre las entidades vivas y muertas de la memoria ecológica del lago de Texcoco —su suelo, sus plantas, las aves que migran cada año a sus riberas, las comunidades que habitan su orilla, las empresas que explotan sus terrenos y el producto de estas explotaciones contaminado por múltiples hibridaciones, intercambios y procesos productivos—; labores de pedagogía experimental tales como las que se describen más arriba en relación al taller llevado a cabo en el Laboratorio de Historia del Arte de la Escuela Nacional de Estudios Superiores de la UNAM, Unidad Morelia; labores de expografía que le dan forma al espacio, para recibir en él a los escombros del MALT; labores de mediación que orientan los saberes que el MALT trae consigo hacia el encuentro con nuevos saberes sobre la cuenca michoacana; labores de espera, de cuidado, de persistencia que atraviesan a todas las anteriores instancias. Los saberes que se producen aquí deben ser entonces tan diversos como estas entidades vivas, muertas y en tránsito, tan variados como las labores mismas que se entrecruzan en su espacio museográfico: la diversidad, como lo dice Brigitte Baptiste a propósito de ciertos ecosistemas que se hibridan y transforman tras la llegada de nuevos artificios, produce más diversidad (Baptiste, 2017). Los saberes sobre lo diverso necesitan operar en diversos sustratos de sentido, en diversos espacios de legitimación, en múltiples espacios de interlocución y deben producir una variedad de relaciones interpersonales: los saberes sobre lo diverso deben producir diversidades epistemológicas, espacios intermedios antes no habitados, nuevas conversaciones multivocales.

Según lo anterior, el MALT se abrió en la sala 3 del Centro Cultural Clavijero de Morelia para construir un escenario de producción de saberes sobre la diversidad del lago de Texcoco, usando las características de su sala de exhibición, teniendo presentes sus afiliaciones institucionales y situándose geopolíticamente en Michoacán. El MALT se emplaza aquí de un modo particular: se dispone en un espacio que le permite desplegar sus herramientas (escombros, documentos, plataformas de exhibición, mapas, pizarrón, textos y espacios vacíos) para luego posibilitar su posterior repliegue y futuros despliegues en otros espacios que presenten otras exigencias arquitecturales, institucionales, políticas. El MALT es una colección de escombros producto de las labores de reconocimiento de la materialidad de la cuenca de Texcoco; es un ejercicio de revaloración, especulación y pedagogía; es una museología migrante y mutante, una multiplicidad (Deleuze y Guattari, 2008) que a medida que se emplaza y despliega, se transforma. El MALT no es entonces una unidad discreta que se inserta en un espacio determinado de manera unívoca —manteniéndose inerte, autónoma, sin requerir adaptaciones, sin ser afectada—, sino que circula a través de él, produciendo y acumulando saberes en su tránsito. En este sentido este proyecto no es una *obra de arte*, ni un conjunto de piezas agrupadas en compartimentos exhibitivos, dispuestas para ser fijadas por dispositivos como el pedestal, la vitrina o la ficha técnica.

El MALT debe habitar un territorio que le permita ser procedimiento investigativo y emplazamiento sensible, tanto como ser espacio de discusión, convergencia, producción y depósito de saberes: necesita ser exhibido mientras su propia exhibición lo produce y afecta; necesita revelar los marcos de las categorías y modos de clasificación ya producidos, presentándolos como puntos de fuga hacia otras clasificaciones y posibles

trayectorias; requiere que las narrativas sobre el lago de Texcoco se sumen a nuevas narrativas; demanda presentar su siendo-escombro y su siendo-museo como procesos antagónicos en constante conversación, lucha y tensión; necesita recoger y desplegar los devenires pedagógicos ocurridos en el salón de clase, así como sus desbordes hacia la vida cotidiana y sus contingencias institucionales. Tal espacio podría ser el territorio recientemente nombrado de la *investigación artística* (Borgdorff, s/f): un territorio en el cual «investigar desde el arte» se sitúa como una forma legítima de indagación que se diferencia de «investigar sobre el arte» tanto como de «investigar para el arte». El «arte» al cual se remiten las investigaciones artísticas se considera como un espacio de libertad de tránsito y experimentación epistemológica más que como un campo autónomo, auto-normado y auto-contenido por mandatos disciplinarios. Este territorio particular de investigación se ha delineado al interior de algunas instituciones educativas (Borgdorff), algunas prácticas artísticas (Steyerl, 2010) y espacios extra-disciplinares (Holmes, 2008) que identifican cómo ciertos procesos artísticos no están situados en otro lugar diferente de la investigación. La categoría investigación artística es híbrida —como lo es el territorio del lago de Texcoco—, contemplando como su rasgo constitutivo a procesos transdisciplinares aún en debate: procesos que se encuentran en bisagras disciplinares, en espacios intermedios entre disciplinas académicas y acción directa, o entre espacios culturales y espacios políticos; procesos que son artísticos pero operan en lugares diferentes a lo artístico, o que vienen de otros territorios diferentes al arte y transitan por el arte; procesos que al configurarse se piensan y repiensen; procesos que conocen, no «a pesar del debate» sino «en debate».

Las investigaciones artísticas generan formas a la vez sensibles y epistémicas, maleables y actualizables que, citando a

Donna Haraway (2016) «se quedan en el problema de los problemas que tratan¹²». Esto quiere decir que sus procesos de trabajo inciden tanto en la construcción como en el cuidado de los problemas mismos, reconociendo la complejidad de los mismos y la gran maraña de factores y dinámicas que los constituyen, al punto de enfrentarse con franqueza a la imposibilidad de una solución plena o del todo ecuánime. La sensatez de estas interpelaciones no es entonces quedarse en la construcción de símbolos, representaciones o imágenes colectivas, sino develar e incidir en la densidad vital que se cuida por medio de prácticas y procesos de trabajo.

Las formas de las investigaciones artísticas interpelan y desacomodan los mecanismos por los cuales la investigación «disciplinada» se ejecuta metodológicamente, se socializa entre pares excluyendo públicos, funda procedimientos académicos legitimantes: la investigación, en su sentido instituido, apela a ciertas operaciones de saber objetivo (datos o fuentes), formas de verificación (demostración, deducción, conclusión) y formas de divulgación (revisión entre pares, *paper* científico) para establecerse como el conocimiento unívoco o «verdad» de un problema. Al arte, al diseño y a otros saberes extra-académicos, por su parte, se les ha asignado lugares (históricamente, culturalmente, socialmente, económicamente, políticamente estratégicos) en los cuales su estatuto de conocimiento no puede operar

12 Ésta es nuestra traducción de la frase «staying with the trouble»: la palabra «trouble», tal y como la emplea Haraway en su texto, tiene múltiples dimensiones que permiten incluir en ella todas las complejidades que están presentes y latentes en aquello que se quiere nombrar. Hemos llamado este «trouble» como «problema» para efectos explicativos, aunque «trouble» sea también dificultad, angustia, pena, mal, esfuerzo, afección, avería, conflicto, desgracia, incomodidad, preocupación, inquietud. «Trouble» puede ser incluso una palabra que nombre a la situación misma, llevando veladas otras acepciones y potencias, que develan también regímenes de afectos tensos que marcan nuestras relaciones con las circunstancias.

como tal: la exposición, la oficina, la vitrina de la tienda, la sala de subastas, entre otros espacios que están diseñados para congelar, atrapar y posteriormente desactivar sus potencias para hacer aprehensibles una serie de «obras» que puedan ser determinadas como mercancías. Las «obras» ya están «obradas»: si producen algún saber, este saber sólo operaría dentro de unos marcos cerrados de especificidad, vigilados a distancia por «el superego institucional disciplinario» (Gibbs, 2005) y sus facultades policivas. Este «superego institucional» suele ubicarse en las coordenadas de las ciencias y las humanidades, las cuales poseen las llaves de los protocolos de validación institucional de todo producto de conocimiento. Las investigaciones artísticas, por el contrario, están «en obra»: construyen un marco, entre sensible y epistemológico, que permite acoger sus devenires, tránsitos y transformaciones. Dentro de dicho marco las disciplinas tiemblan, a medida que se construyen nuevos conocimientos que no se acomodan a ningún protocolo instituido, impidiendo ser plenamente validadas por los mecanismos académicos o artístico-culturales. Estas investigaciones abren además un espacio para el conocimiento parcial, afectivo y situado (Haraway 1988), e igualmente alientan el fracaso¹³ como fenómeno productivo y los caminos divergentes como potencias del saber: la diferencia en pleno «diferir» aparece como su horizonte epistemológico, en lugar de la síntesis que propondría una obra —en ocasiones unida a los procesos de estetización y neutralización política que demandaría una determinada forma fija.

Ciertas investigaciones, como aquella que realiza el MALT, ponen en crisis la configuración del estatuto político, estético e incluso profesional de lo que se podría denominar «arte», no sólo

13 Una interpelación al «fracaso», a propósito del libro *The Queer Art of Failure* de Jack Halberstam (2011), puede revisarse en: <http://paroledequeer.blogspot.com/2018/07/el-arte-queer-del-fracaso.html>

porque su ser-basura confronte las formas esperadas para aquello que desea verse exhibido en una sala de un museo: lo hace también al hacer uso de sus espacios de «confinamiento disciplinario» como lugares de encuentro y tránsito de objetos, cuerpos y saberes. El aula en la cual se desembalaron los escombros, por ejemplo, fue usada como laboratorio de producción de saberes y especulaciones sobre una cierta geografía, tanto como fue un espacio para desarmar y rearmar las disciplinas mismas que estaban dispuestas para ser «enseñadas» (la curaduría y la museología). El espacio de exposición, en el mismo sentido, es más un «espacio expectante» en el cual se dispone una serie de materiales para que algo se produzca, se transforme y se sume al cuerpo de una investigación artística multiforme y viviente. La sala del Centro Cultural Clavijero que se muestra en la imagen es uno de los muchos emplazamientos posibles para el MALT, tanto como el MALT que se manifiesta en Morelia es un momento dentro de un cuerpo de saber dinámico que está en constante proceso de actualización¹⁴. Los escombros que se ordenan esta vez en sus plataformas, en filas y columnas, son susceptibles de ser movidos, reorganizados de diversas

14 Es importante considerar que esta capacidad entre humanos, objetos-escombro e instituciones para co-constituirse y producir acciones, la llamaremos «agenciamientos», siguiendo el trabajo de Alfred Gell (1998). Alfred Gell nos lleva a pensar que aquello que emerge del agenciamiento puede ser la acción del objeto mismo sobre aquello que lo constituye y no necesariamente una forma de ordenamiento del poder discursivo humano. Con esto no queremos decir que no hubo formas de gobierno humanas en el proceso de trabajo del MALT (algunos tomábamos decisiones sobre la agencia de otros), pero en el ensamblaje general se consideró una perspectiva ética: la voluntad depende de lo que los objetos-escombros necesiten para hacer posible una acción cultural acerca de la desecación del lago de Texcoco. Y como nos recuerda Carla Pinochet: «... nada podemos adelantar acerca de estos objetos en específico, puesto que su naturaleza no es intrínseca sino relacional, su papel es definitivo en la medida en que constituyen mediadores de la agencia social [...] La agencia consiste entonces en una propiedad de ciertas personas y cosas a quienes se atribuye el origen de alguna secuencia causal, en tanto producto de su voluntad o intención [...] como sostiene Gell, el «otro inmediato» con el que se entabla una relación social no tiene porqué ser humano. La agencia social puede ser ejercida por cosas y en torno a cosas» (Pinochet, 2016).

maneras, produciendo diversas configuraciones gramaticales que se leen e interpretan.

La lectura e interpretación de los materiales del MALT es permitida además por el marco de su museología animista, que opera como el andamiaje sobre el cual se soportan, en el cual se depositan y desde el cual se construyen saberes, historias, objetos y sujetos: en este andamiaje se ubican los escombros como objetos parciales, como fracasos en sí mismos (en tanto son residuo, basura y huella indeleble de un abandono) que nunca se resolverán como los «éxitos» escultóricos que inciten la borradura de su impronta política: la impronta de vidas humanas despojadas de su tierra y la pisada marcada de otras vidas susceptibles a migrar, mutar o morir a causa de las transformaciones violentas impuestas sobre esta geografía lacustre del centro de México. Por el contrario, estos objetos-escombro están dispuestos para ser discutidos y ser los detonantes de un constante proceso de rescate, contextualización y valoración: de ellos mismos, de los sujetos que los miran e interpelean, del estatuto (presente, pasado y futuro) del lago de Texcoco, de las situaciones que resuenan en otros lugares cuya tierra y agua son objeto de disputa.

El MALT no queda entonces atrapado en las vitrinas de un museo como una pieza más añadida a sus colecciones, sino que es un museo dentro de otro museo: una serie de operaciones de ordenamiento, interpretación, mediación y producción de saber unidas a un conjunto de objetos, que se insertan como una entidad parásita dentro de las paredes y vocaciones de un espacio determinado. Por esto, la exhibición en este caso es el laboratorio mismo en el cual los saberes se producen, siendo a la vez un «workshop» (un espacio en el cual se desarman y rearman cosas, para en ello repararlas) para el museo: un parásito que mueve sus muros, derriba sus paneles y cuestiona su institucionalidad como una institucionalidad cuya voz determina qué es exhibible y qué no lo es, qué

es basura y qué es arte, qué es patrimonio local y qué es objeto foráneo, qué es pasado y qué es presente. Así como la investigación artística —en tanto proceder epistemológico, estético y político— «desobra» a la obra de arte, la museología animista que se produce en la investigación que aquí relatamos busca «desobrar» al museo.

La *museología animista* opera pues como un conjunto de coordenadas de validez que orientan saberes, que acogen saberes nuevos, que incorporan contradicciones irresueltas, que incitan especulaciones y animan objetos, escapando en ello —en la medida de lo posible y lo probable— de las determinaciones que dictan los espacios institucionales que acceden a acogerla. Basada en una adopción abierta de la palabra *animismo*, dicha museología cuestiona permanentemente su modo de existir y cuestiona también aquello que existe en ella. Este uso del concepto de animismo se ha informado de ciertos debates recientes dentro del campo de la antropología. El término animismo ha sido adoptado por algunos autores adscritos al «giro ontológico» (Morrison, 2013) como una forma de dar cuenta de los límites de algunas herramientas teóricas tradicionales frente a ciertas formas «no occidentales» de sociabilidad. En ello, el animismo puede señalar el límite de las formas logocéntricas de conocer, al revelar el modo en el cual éstas confinan algunas formas de conocimiento (amerindio, vernáculo o no occidental) a los ámbitos de la «creencia» o la «vida concreta» (46). Dentro de estas discusiones disciplinares, al interior y alrededor de la antropología, también han surgido nuevas categorías onto-epistemológicas que critican a las tradiciones decimonónicas asociadas a la noción de animismo, encontrando a estas últimas insuficientes para explicar fenómenos dinámicos en los cuales ninguna distinción es del todo estable. Neologismos tales como *perspectivismo* y *multinaturalismo*,



Vista de la apertura al público del *Museo Animista del Lago de Texcoco* en el Centro Cultural Clavijero en Morelia

acuñados por Eduardo Viveiros de Castro (2014), por ejemplo, se han empleado para abordar el pensamiento amerindio como un sistema filosófico en sí mismo: tal pensamiento considera a la «cultura» como el plano de consistencia donde pueden surgir diferentes «naturalezas», convirtiendo así los pasajes entre lo vivo y lo inanimado en un problema (a la vez ontológico y epistemológico) que ya no se puede considerar dentro de las coordenadas animistas tradicionales.

Teniendo en cuenta el surgimiento de estos nuevos conceptos antropológicos, la noción logocéntrica y colonial de animismo ha sido defendida por el MALT: sus limitantes y problemas son precisamente aquello que puede revelar nuevas potencias. Al nombrar lo «incognoscible» como animista, dicha enunciación se puede revelar como una maniobra en tensión con el *logos* en lugar de simplemente opuesta a él. Apelar a la palabra animismo también puede ayudar a considerar «lo animista» como un «Otro espectral» que se infiltra en lo moderno, desafiando sus órdenes desde adentro (Garuba, 2012). A la vez, nombrar un fenómeno como animista puede ser una manera de resistir al peso que ciertas tradiciones epistemológicas y herencias colonizadoras aún inflige en nuestras labores y vidas (Stengers, 2012), dentro de las cuales los

museos —en tanto artefactos de alta producción simbólica— ocupan un lugar central.

Siendo exhibición, el MALT ha sembrado saberes en «puntos ciegos» no detectados por las condiciones colonizantes del museo. Siendo investigación, este museo ha desafiado a las policías académicas que han dado forma a las tradiciones epistemológicas anteriormente mencionadas. En tanto investigación, el MALT produce sus propias operaciones, mecanismos y formas de saber, en lugar de acogerse a las operaciones, mecanismos y formas del saber científico: abre juego hacia formas post-epistémicas de validación que den cabida a lo múltiple (una multiplicidad de relatos sobre el lago, sus objetos y sujetos), lo parcial (el escombro, la parcela, la cuenca sin su agua), o lo siempre diferido (la promesa de desarrollo que justifica la manipulación constante de un territorio), entrando en juego con ciertas producciones académicas y extra-académicas que desean desbordar los marcos de poder que las confinan en las lógicas de la univocidad y la correspondencia (Lather, 1993). En este sentido su hacer no es un *gesto* sino una *labor* animista.

Tercer momento: puesta en público del MALT

Un grupo de estudiantes, visitantes y algunos miembros de la Comunidad Ecológica

Jardines de la Mintzita se reúnen alrededor de la colección de escombros del Museo Animista del Lago de Texcoco, en la tarde del jueves 22 de marzo de 2018, para la apertura de su instalación en Morelia. Atrás, como un telón de fondo, se ven algunos mapas y documentos rescatados en los terrenos lacustres, que enmarcan el espacio habitado por el MALT en esta sala de exhibición. Los cuerpos de este grupo de personas están erguidos, un poco inclinados hacia adelante y levantando sus cabezas para mirarse unos a otros las caras. Todos y todas están en posición de escucha y habla, como si la colección fuese la mesa alrededor de la cual se sientan a convivir, debatir, conversar. Los escombros, abajo, levemente elevados, están mediando el intercambio de las voces, y ya no recibiendo obedientemente las miradas que los humanos posan sobre ellos.

El MALT ha existido como investigación artística sobre los devenires de un territorio fragmentado, tomando la forma de una museología animista que se inserta, como un parásito, dentro de las salas de exhibición de otro museo: para hacer esto, el MALT debió ser dispuesto para ser puesto en público. El montaje en la sala 3 del Centro Cultural Clavijero, en este sentido, no fue solamente un mecanismo de visibilización de los problemas propios del lago de Texcoco, ni de sus objetos-escombros, sino un espacio de construcción de relaciones reverberando en el lugar mismo que lo recibía.

¿Qué impacto produjo el emplazamiento del MALT en Morelia?¹⁵ La visita a la sala de exhibición reunió aproximadamente 500 personas en el transcurso de un mes de exhibición. Lograr esto implicó una labor conjunta entre estudiantes, organizadores y colegas para generar una serie de actividades y

15 El equipo de trabajo se organizó en comisiones según líneas de acción museológica: curaduría, expografía, comunicación y pedagogía, siendo esta última la encargada de las actividades de mediación (tanto en sala como en sedes alternas).

programas culturales, para abrirle un espacio a los asistentes al Centro Cultural Clavijero, a la comunidad de la UNAM y a los movimientos sociales que se dedican a los cuidados del agua en la zona de Morelia; para permitirles también conversar sobre los procesos que configuran y desconfiguran a las cuencas de México y Michoacán. Con ello buscábamos sumar narrativas nuevas a las previamente investigadas, construir hipótesis sobre la situación socioambiental de ambas regiones a presente, así como confrontar puntos de vista provenientes de diferentes disciplinas académicas y saberes extra-académicos. Este escrito es entonces una tentativa por recoger los postulados de la museología animista y del tipo de investigación que propone, a la vez que es un ejercicio de reconfiguración del MALT tras su paso por Morelia. Para lograr tejer los problemas que señala el MALT en la trama de asuntos propios a la cuenca michoacana, el MALT operó entonces en tres órdenes de actividades: visitas guiadas en sala, actividades públicas y conversaciones con académicos y activistas. Siendo un museo más que una colección que se exhibe para ser contemplada, el MALT ha incorporado labores propias de la pedagogía de museos y la museología contemporánea: entre éstas se encuentran la mediación entre públicos diversos, una labor autocrítica sobre los contenidos exhibidos y la apertura de foros de discusión sobre aquello que se muestra.

El aglutinante entre estas actividades fueron las premisas de la investigación preliminar que trajo consigo el MALT: entender al lago de Texcoco como una entidad fragmentaria y opaca, susceptible de ser recompuesta y comprendida de múltiples modos, así como de articularse a otros fenómenos afines. Para construir este punto de vista particular fue necesario idear dispositivos que lo contextualizaran y situaran en Morelia. Así, un grupo de estudiantes de la Licenciatura en Historia del Arte de la ENES-Morelia, encargado de la curaduría de

este montaje, produjo unos textos de sala que se tejían a las categorías iniciales propuestas por el MALT: estas «piezas conectoras» fueron llamadas *para-textos*. Los para-textos se ocuparon de situaciones concretas de las zonas acuíferas michoacanas que pudiesen conectarse a la situación de desecación del lago de Texcoco, pensando a la cuenca central mexicana como un posible futuro para los lagos de esta región: la biósfera de la mariposa monarca, los lagos de Michoacán, las políticas del agua en México y el lago Cuitzeo fueron los ejes sobre los cuales giraron estas reflexiones para-textuales.

Otro grupo de estudiantes se ocupó de organizar una serie de visitas, buscando en la medida de lo posible incentivar a los visitantes a especular acerca de la cuenca de Texcoco, los lagos en general, el estado de Michoacán, el Terremoto de 1985 y la actual construcción del Nuevo Aeropuerto de la Ciudad de México, entre otros asuntos. Dialogando, preguntando y escuchando, fue posible en algunos casos revelar que los visitantes, además de los mediadores que orientaban sus visitas, tenían algo que decir sobre las piezas exhibidas. Esto reveló la posibilidad de una pedagogía de la conversación que fortaleció las premisas de la museología animista, considerando siempre a la Colección de Escombros como un conector entre el sitio de origen, los mecanismos de exposición, los guías, los visitantes y el sitio de destino de este museo. Este grupo particular de estudiantes estuvo activo todas las tardes durante las cuatro semanas de exhibición charlando, llevando notas, produciendo preguntas y conectando evidencias entre conversaciones y escombros. Para esto, se dispuso un pizarrón negro con barras de gis (o tiza) de colores en medio de la sala, sobre el cual se registraba una pregunta semanal para que las y los visitantes reaccionaran de manera puntual: depositando comentarios y reflexiones surgidos de las conversaciones sobre, en y alrededor de los escombros del lago de Texcoco, a manera de huella de los nuevos tránsitos del MALT.

La premisa curatorial planteada por los estudiantes, como fue señalado más arriba, especulaba sobre *el lago de Texcoco de hoy como el posible futuro del lago Cuitzeo*. Esta «consigna especulativa» marcó una conexión entre presente de la cuenca central y las problemáticas del agua en Michoacán, articulando referencias, imaginarios y críticas sugestivas en relación a la política actual de los lagos de este estado. El lago Cuitzeo, uno de los más importantes cuerpos de agua del occidente mexicano, ha sido intervenido de múltiples maneras tal como lo fue el lago de Texcoco: una vía intermunicipal que lo atraviesa de sur a norte para conectar a Morelia con León es tal vez el proyecto de ingeniería más evidente. Esta obra ha roto el equilibrio ecológico de Cuitzeo, ya de por sí sobreexplotado por la industria y el cultivo, al dividirlo en dos. Adicionalmente, el usufructo urbano del lago unido a la extracción de agua para uso agrícola propiciaron el bloqueo a concesiones para cualquier otro uso de sus recursos hídricos, según lo reportó el Centro del Agua para América Latina y el Caribe (CAALCA) en 2012 (Morales, 2012). A pesar de la implementación de múltiples esfuerzos por la preservación de esta cuenca —los cuales incluyen el cobro por uso a restricciones—, su uso sigue siendo más intenso que su capacidad, a causa del crecimiento constante de la ciudad de Morelia. La artista había conectado previamente la biografía del lago Cuitzeo a las discusiones sobre este proyecto que aquí nos inquieta en la *Enciclopedia de las Cosas Vivas y Muertas: lago de Texcoco* (2018), mientras la Colección de Escombros era llevada de Ciudad de México a la ENES - Morelia.

Desde 2003 las dos mitades del lago existen desniveladas la una respecto a la otra, convirtiéndose en dos cuerpos distintos aunque incompletos, uno más alto que el otro, uno más seco que el otro, necesiándose más el uno al otro a medida que se separan. Mientras la parte oriental cede poco a poco, las aguas de la parte poniente de este lecho han descendido con mayor celeridad

hasta reducirse a una capa delgada de escasos centímetros, más delgada aún cuando las temperaturas se elevan, descubriendo áreas enormes de tierra polvorienta que se levanta del suelo en tolvaneras cargadas de residuos: de esta cuenca se elevan partículas microscópicas de materia orgánica que arrastran por el aire la vida cadavérica del agua. Las piezas del MALT [...] revelan el posible pasado, presente y futuro de esta cuenca michoacana, aun perteneciendo a una cuenca diferente: los objetos del MALT hicieron parte de una capa de materia ajena que se extendió sobre la superficie de un lago desaparecido, un lago que hace más de quinientos años tenía un tamaño similar al de su hermano michoacano, encogiéndose en los siglos subsecuentes hasta romperse en múltiples pedazos. (p. 120).

Al igual que el lago de Texcoco, el Cuitzeo ha sido un artefacto de trabajo humano: se ha invertido en infraestructura civil para administrar sus recursos y preservarlos, se han insertado especies animales y vegetales, se han depositado desechos en él y se le ha extraído agua constantemente: a pesar de sus diferencias (históricas, geográficas, políticas), en tanto son extensos cuerpos de agua luchando frente a la avanzada modernizadora, la vida del lago de Texcoco y la vida del Cuitzeo comparten destinos similares.

Esta mutua resonancia fue clave durante el emplazamiento en sala del MALT. Si bien la evolución de la desecación del lago Cuitzeo no es un tema de discusión constante en la ciudad, los visitantes lograban reconocer en la Colección de Escombros evidencias de la vida de este otro lago. Para esto fueron cruciales las muestras orgánicas de plantas y animales, los artefactos industriales y de trabajo de la tierra, así como los tres videos geolocalizados que se articulaban a los escombros a manera de muestras de los suelos híbridos del lago de Texcoco. La conversación entre piezas y humanos, eje de la activación, tuvo como anclaje a los suelos y la tierra desecada. En varios de estos videos aparecen los suelos de este desaparecido lago mostrando diversos tránsitos y recorridos entre piedras, ruinas,

plantas y charcas que permitieron a los Morelianos identificar rastros del paisaje actual del Cuitzeo. Los videos activaron memorias sensoriales importantes para la discusión de la supervivencia de los lagos y las relaciones entre ciudadanos y el agua, muchas veces subestimadas en las disputas por los recursos hídricos de la región: dichas disputas se centran comúnmente en el uso doméstico y el manejo de desechos. Esta memoria sensorial detonó la producción de relatos y afectos que se narraron ahora en la primera persona del singular: recuerdos de ocio y disfrute de los lagos, memorias de jornadas de pesca, experiencias filiales en sus riberas, voces del agua en su densidad emocional que distaban de las campañas de protección del agua como simple recurso que se aprovecha y ahorra.

A partir de esta intuición que conecta el presente de una geografía con el futuro de otra, deslocalizamos los ejercicios académicos para narrar y entender los lagos en Michoacán desde un territorio de experimentación social con mayor versatilidad que aquella del auditorio de un museo. Abrimos espacios de convivencia horizontal en los cuales los saberes académicos pudieran ser socializados, desestabilizando las condiciones de autoridad académica que usualmente los enmarcan. Realizamos cine-foros¹⁶ y conferencias¹⁷ en el Café Cultural GiraLuna y un

16 Las películas escogidas buscaban conectar a los públicos con la metodología de investigación del MALT y su lugar en las artes (*Botón de Nácar* de Patricio Guzmán, Chile, 2016); buscaban también referirse a otras historias culturales que cita el proyecto (*Stalker* de Andrey Tarkovsky; Rusia, 1979), tanto como a las políticas del agua y derechos de los pueblos (*Los Reyes del Pueblo que no Existe* de Betsabé García; México 2015).

17 Las conferencias dadas por académicos de la UNAM y de la Universidad de Michoacán San Nicolás de Hidalgo buscaron generar un marco de conocimiento acerca de los lagos en México (*Vida y Muerte de los Lagos*, conversación entre Adriana Salazar, Luis Zambrano González y Ana Claudia Nepote), conectar estudios de la geografía humana y la construcción del Paisaje (Pedro Urquijo), experiencias de activismo por la preservación del agua en Morelia (Marcela Morales y Activistas de la Comunidad Ecológica Jardines de la Mintzita), y aproximaciones al suelo lacustre (Isabel Israde y Víctor Garduño).

Coloquio de Investigación Artística¹⁸ en el campus de la ENES, fuera de los edificios del museo.

Estas actividades bien podrían entenderse como lo que la museóloga Eleaine Reynoso llama para los museos de ciencias «comunicación directa», en el sentido en que son plataformas museológicas que generan interacciones entre los agentes del museo y visitantes, en las cuales se organizan una serie de saberes (Reynoso, 2007). Reynoso construye esta noción para cierto tipo de museos considerados como «interactivos», en los cuales los saberes se «experimentan» al activarse sus plataformas. Habiendo un vínculo directo entre agentes humanos y más-que-humanos, el MALT operó de forma diferente a esta noción de «interactividad». En este museo se apeló a los saberes y experiencias situadas, singulares y propias de los visitantes unidos a las inquietudes generadas por la Colección de Escombros, informadas por una película o inquietadas por un conferencista. Si bien se experimentó corporalmente en una interrelación con el objeto-escombros, en la cual la mirada y memoria han sido fundamentales, la condición experimental no emergió desde un juego unidireccional sino desde la conversación animada y el tejido que iban formando en ello los agentes implicados. Otra diferencia radical entre la museología animista y la noción de «interactividad» de Reynoso consistió en que el MALT no buscó una transmisión de saberes incorporados y estabilizados por la ciencia en las plataformas museológicas, para ser comprobados tras la experiencia de la visita. Si bien el MALT posee saberes y perspectivas propias que se ponen en escena para que actúen entre visitantes y

18 Este coloquio contó con la participación de Cecilia Delgado-Masse (directora del MUCA Roma, UNAM), Elia Espinosa (investigadora en arte contemporáneo y estética, IIE, UNAM), David Gutiérrez (investigador en historia del arte, ENES, UNAM), Laboratorio de Publicaciones (Chantal Garduño y Maxime Dossin, ENES, UNAM), Alberto López-Cuenca (investigador en historia del arte, BUAP), Iván Mejía (investigador en historia del arte, UDLAP), Adriana Salazar (directora del MALT) y TRES (Ilana Boltvinik y Rodrigo Viñas, artistas).

museo, su operación no consistió en la comprobación de un hecho fijo y estable: consistió por el contrario en la apertura de un escenario para la producción de diversas conversaciones. Cada una de las plataformas aquí concebidas ha sido pues un detonante para generar diálogos, situando los saberes producidos en la convergencia entre visitantes, mediaciones y museo.

La instalación de la colección del MALT en Morelia fue entonces pensada como una articulación entre las historias del lago de Texcoco y las historias del agua en Michoacán. Para esto, el equipo de trabajo del MALT en Morelia puso en práctica las premisas de este museo performativo, partiendo también de los aprendizajes del taller narrados más arriba. En Morelia fue posible configurar al MALT como espacio de negociación entre deseos, voluntades y posibilidades. Entendimos que su activación, actividades y teatro epistémico han sido formas de hacer que aglutinan y tensionan un grupo de humanos, escombros, instituciones y sobre todo, geografías. Entre el lago de Texcoco y Michoacán se han tejido haceres convocantes, discursos, anécdotas, memorias, interpretaciones y posibilidades de legibilidad acerca de la vida y muerte de los lagos.

Cuarto momento: encuentros con la Comunidad Ecológica Jardines de la Mintzita

La noche del 12 de abril del 2018, en el Café Cultural Giraluna del centro de Morelia, Marcela Morales de la ENES y Eliseo Herrera de la Comunidad Ecológica Jardines de la Mintzita conversaron sobre los usos y políticas del agua en Michoacán. El encuentro se organizó como una de las actividades del programa público para el Museo Animista del Lago de Texcoco en Morelia. Esa noche fue memorable: por primera vez en casi una década de trabajo académico y activismo compartido entre ambos, ellos se presentan públicamente a discutir y revisar lo logrado, a nombrar los retos deriva-



Conversación sobre las políticas de distribución del agua en el estado de Michoacán entre la doctora Marcela Morales y Eliseo Herrera, en el marco de las activaciones del *Museo Animista del Lago de Texcoco*

dos de proteger y usar el nacimiento de agua y afluente La Mintzita.

Eliseo y sus colegas nos compartieron su testimonio de lucha limpiando los alrededores del manantial y manteniendo modos sustentables de vida. Además, por medio de un cortometraje, nos hicieron ver los retos y problemas que han surgido de la avanzada urbanística moreliana y la consecuente captura de agua por parte de cisternas privadas, sin regulación a pesar de su estatuto de reserva ecológica: el manantial La Mintzita es explotado constantemente para diversos usos («No está regulada la explotación del manantial de La Mintzita: habitantes». La Jornada Michoacán, 27 de enero 2007) a pesar de haber sido declarado área de protección ambiental. En 2010, por ejemplo, hubo escasez de líquido en la zona norte de Morelia, donde no hay acceso a agua potable. Como respuesta al desabastecimiento se organizó una administración privada de alto costo para los ciudadanos, acudiendo a camiones cisterna (pipas) que toman constantemente agua del manantial. Al no ser regulado, este sistema de abastecimiento fue rápidamente prohibido, desatando una protesta armada: la protesta derivó en una reorganización de los usos permitidos del manantial a largo plazo —favoreciendo la extracción de agua por vía de camiones cisterna— que consecuentemente desatendió su carácter de área protegida. En 2012 este pequeño manantial (de aproximadamente 419 hectáreas de extensión) ya proveía

entre el 40% y el 50% de toda la demanda de agua potable de la ciudad de Morelia, contando con un caudal superior a cincuenta litros por segundo (Morales, Paneque y Vargas, 2016).

Marcela nos expuso cómo La Mintzita la hizo antropóloga: sus investigaciones han buscado potenciar la autogestión comunitaria del agua en lugares amenazados por su explotación desregulada. La autogestión, en el contexto de lo que nos cuenta Marcela, vincula procesos ecológicos, ambientales, laborales, de consumo y de significación social en un territorio político complejo como aquel de Michoacán. A la vez, aprendimos de su voz que la autogestión también es un territorio de contradicciones: gestionar no sólo implica procesos de discusión democrática y sustentable del agua, sino negociaciones con fuerzas que buscan poseerla por medios extralegales para usufructuarla.

Esta noche que captura la foto se evidenció cómo un pequeño nacimiento de agua se relaciona con una amplia gama de desempeños humanos: orientar este manantial hacia la sostenibilidad implica una labor política y de saberes que los colegas de la Comunidad Ecológica y sus aliados académicos llevan a cabo por medio de múltiples prácticas pedagógicas públicas: bazares, talleres, marchas, producciones audiovisuales y su propio grupo musical. Esa noche intensa terminamos escuchando música y bebiendo para animarnos un poco.

En esta particular activación del MALT emerge algo importante: el MALT se constituye como posibilidad de enunciación y representación para una lucha relevante por los lagos, manantiales y fuentes de agua de Michoacán. Siguiendo a Donna Haraway (1988), en este operan saberes situados que provienen desde diversas fuentes y convergen en un acontecimiento singular de conversación y escucha. Llegamos a la Comunidad Ecológica Jardines de la Mintzita a través de muchos contactos: Marcela, cómplice del MALT, analizó la crisis del manantial en su tesis doctoral

—junto con Nicolás Vargas y Jaime Paneque han colaborado en procesos de autogestión del agua por medio de uso de tecnologías geo-referenciales—. Además, los estudiantes convocados por el taller de curaduría que dio inicio a este ejercicio —cosa posible en una institución interdisciplinar— han participado en labores de protección ecológica con sus colegas de Ciencias Ambientales. Con los lentes del lago de Texcoco puestos, pudimos reconocer cómo el controversial proyecto de protección ambiental ocurriendo alrededor del manantial La Mintzita compartía rasgos encontrados en el Cuitzeo. Así, apoyados y apoyadas en la museología animista como una serie de operaciones migrantes y mutantes, decidimos permitir que su operación política se desbordara hacia afuera de la exposición. Esto implicó salirse del edificio-museo, llevando extensiones de esta museología líquida para contaminar con ella otros espacios, permitiendo que ciertos relatos y discursos que no han cabido en los museos de la ciudad sean incluidos —respetando siempre su autonomía política—. Saberes situados y problemáticos, como aquellos que se producen desde esta comunidad ecológica michoacana, pueden generar tensiones productivas entre arte, activismo y academia al ser acogidos en el territorio de una investigación artística como la que aquí presentamos.

La Comunidad Ecológica Jardines de la Mintzita es un asentamiento irregular en situación de ilegalidad. A mediados de la década de 1970, contando con cincuenta familias, este manantial fue ocupado para trabajar la siembra bajo el liderazgo de Efrén Capíz (Morales, 2012). En los años posteriores se produjo una ruptura al interior de este liderazgo, generando nuevas formas de organización a partir del decreto GEM/SUMA 2005 del Ayuntamiento de Morelia: dicho decreto declaró el territorio como área natural protegida (ANP), lo cual implicó posibles desalojos para las comunidades aledañas. Adicionalmente, esta comunidad ha sufrido afectaciones constantes frente al uso

desmedido del agua por parte de industrias —en específico, la empresa papelera Kimberly-Clark—, el influjo de camiones cisterna, la aparición de balnearios turísticos, desarrollos inmobiliarios y cultivos a gran escala, sumado a disputas por la propiedad de la tierra frente a los ejidatarios cercanos. A pesar de la complejidad de su situación, esta comunidad se ha esforzado para lograr su reconocimiento por parte del Estado Michoacano, generando proyectos comunitarios avalados y con inversión para proteger la cuenca. No han abandonado la mediación y la discusión cultural de su lucha: el Tianguis La Gotita es una feria cultural y artesanal que se sitúa en diversas colonias de Morelia cada quince días para discutir los usos del agua con los habitantes de esta ciudad. Asimismo, los miembros de esta comunidad han realizado producciones audiovisuales, conferencias, talleres y cada domingo se reúnen con simpatizantes para las Jornadas de Limpieza del Manantial.

Estas circunstancias han llevado a configurar esta comunidad como una fuerza política que habita una cierta zona gris¹⁹: entre asentamientos constantes pero sin propiedad legítima, siendo sujetos políticos indígenas aunque no ejidatarios, esta comunidad trabaja para el Estado limpiando el manantial aun buscando mantener una organización de base propia de carácter ecológico. Con ello han configurado un modo de acción que se hibrida a su vez: han reclamado las acciones, valores y signos de la protección ecológica, han incorporado la tradición indígena purépecha, han implementado la resistencia

19 Como lo indica la artista en su texto «Escala de grises: el desalojo del predio Hidalgo y Carrizo» (Salazar, 2016), el estatuto jurídico actual de la tenencia de tierras en México ha abierto lugar a fragmentaciones y tomas ilegítimas de posesión: en 1995 ocurrió un cambio importante en la figura ejidal en México, permitiendo un usufructo privado de la tierra que ha dado lugar a la ruptura de ciertas comunidades, a la urbanización desmedida y a ocupaciones ilegales de la tierra. Al igual que en el manantial La Mintzita, en el lago de Texcoco han ocurrido historias de despojo e ilegalidad que involucran a comunidades de los municipios aledaños a este antiguo lago (en específico Chimalhuacán y Atenco, aunque cada una por razones diferentes), a desarrolladores e incluso al mismo gobierno federal mexicano.



Karla Téllez, estudiante de la licenciatura en Historia del Arte de la ENES-Morelia, trabajando junto con la Colonia Ecológica Jardines de la Mintzita en la jornada semanal de limpieza del Manantial la Mintzita

activa al uso urbano del suelo y han promovido el trabajo de cultivo de bajo impacto como sus coordenadas de sentido.

Las interlocuciones entre MALT y la Comunidad Ecológica Jardines de la Mintzita fueron performativas. El MALT se prestó como escenario para las actividades culturales de la comunidad en dos ocasiones. En el día de la apertura de la exposición, estudiantes y activistas conversaron largamente sobre cómo los objetos-escombros del lago de Texcoco se pueden interpretar como reminiscencias de las crisis del manantial La Mintzita. Si bien La Mintzita no recibe desechos de la ciudad al ser declarada ANP, el usufructo de las tierras aledañas en la construcción de nuevos complejos habitacionales hace presente una serie de objetos-basura que según ellos «podrían ser la base para hacer su propio museo». Es por ello que les invitamos en una segunda ocasión para que emplazaran los diversos saberes, relatos, argumentos, performances musicales y audiovisuales en el marco de las activaciones públicas del MALT. Posteriormente, la comunidad nos invitó a producir con ellos actos de cuidado del Manantial.

Quinto momento: el MALT en el manantial

Karla se para en equilibrio inestable sobre la orilla del manantial. Con una horca remueve los lirios que se acumulan y azolvan en las partes bajas de este yacimiento. Los miembros de la Comunidad Ecológica Jardines de la Mintzita hacen esta tarea todos los domingos,

mientras en las orillas restantes algunos vecinos reposan y arrojan papeles al agua, a la vez que una fila de camiones cisterna (pipas) drena el líquido para llevárselo fuera, lejos de la fuente. El agua brotante de La Mintzita se convierte en un humedal donde crece una vegetación alta, tupida y verde, como aquella que rodea a Karla desde atrás. Si siguiéramos el humedal más allá, saliéndonos del marco de la imagen, veríamos una columna de humo levantándose desde la fábrica de papel Kimberly-Clark y podríamos imaginar el curso del agua más allá del humedal, introduciéndose en las tuberías de la fábrica, diezmando el manantial.

El domingo 25 de marzo de 2018 cuatro coches salieron de Morelia con estudiantes, profesores y cómplices del MALT, dispuestos a encargarse durante esa mañana de la limpieza del manantial junto a la Comunidad Ecológica Jardines de La Mintzita. En este viaje, con la pregunta por el animismo en el cuerpo, La Mintzita se nos presentó como un cuerpo de agua y a la vez una posible persona política²⁰ con agencia propia. El manantial no era un elemento pasivo a la espera de la acción

²⁰ En el campo del Derecho, en algunos países con ecosistemas que articulan de manera fuerte a humanos y más- que-humanos, se han consolidado decretos de protección ambiental que otorgan personalidad jurídica a ciertas entidades «no humanas» en sentido estricto. Países como Bolivia incorpora a su constitución los Derechos de lo viviente, mientras Australia protege como sujetos al mar y a la montaña. En 2017, Colombia emitió su primer decreto de este tipo, designando al río Atrato como sujeto de derecho y posteriormente a la región amazónica. No podemos evitar pensar en el lago de Texcoco, en el Cuitzeo o en el manantial La Mintzita existiendo plenamente como sujetos de derecho.

humana: éste reaccionaba y comunicaba a las lideresas y líderes de la comunidad sobre sus estados de ánimo y necesidades más apremiantes. Aquel domingo, el manantial se encontraba turbio; el lirio sólo se posaba en una sección de su suelo y los pájaros y peces resistían al intenso sonido de los camiones cisterna del lado opuesto del afluente principal. Ahí, estos camiones captaban agua, en un lugar más denso de vegetación. El color azul blancuzco del agua desató muchas interpretaciones: tal vez este color resulta de la afectación causada por el camión cisterna, o es producida por una reacción química del agua frente a la presencia de los lirios, o es producto del jabón de las personas que lavan en él. Todas estas interpretaciones fueron discutidas entre quienes limpiábamos el agua y las riberas, aunque las tomas de decisión sobre cómo limpiarlo no consideraban a los agentes de los camiones cisterna ni a aquellos que vinieron a bañarse o a lavar ropa. Conversando con los activistas del manantial, entendimos su profunda complejidad a la hora de sobrevivir. Caminamos entre sus bordes y notamos un enrejado que delimita el área protegida de aquella que no lo es: notamos cómo a menos de un metro de la valla la explotación de la papelera es intensa y cómo produce fuertes efectos tanto a un lado como al otro de la reja. El olor a animales muertos y a carroña en algunos puntos de este reservorio formaban una atmósfera de abandono junto a la arcilla y la tierra húmeda. Entre lirios secos y húmedos, agua fría, olor a descomposición y el ruido constante de los camiones cisterna se develó para nosotros la imposibilidad de una representación unívoca para La Mintzita, tal y como aquella que producía el lago de Texcoco. Nos enfrentamos además en ello a múltiples formas de saber y captar agua que se negociaban entre manantial, la comunidad, los visitantes, las lavanderas y las pipas, dando lugar a muchas labores del cuerpo: la limpieza, la natación, la carga mecánica de agua. Todas

estas labores, además, ocurrían de manera simultánea, oponiéndose a veces unas a otras. Nos encontramos perplejos y con una serie de sensaciones, entre empatía con la comunidad e impotencia a la hora de transformar la situación de crisis del manantial La Mintzita.

Ese día fuimos testigos y aprendices. Nos dispusimos en situación, tal y como Adriana lo había hecho años atrás, para darle forma al lago de Texcoco. Ponernos en situación nos permitió aprender del manantial y a la vez aprehenderlo: hacer habitar en nuestros cuerpos las múltiples fuerzas afectivas y anímicas en contradicción. Varias nociones de aprendizaje situado manifiestan que los estudiantes deben:

...enfrentarse a fenómenos de la vida real; aplicar y transferir significativamente el conocimiento; desarrollar habilidades y construir un sentido de competencia profesional; manejar situaciones sociales y contribuir con su comunidad; vincular el pensamiento con la acción; reflexionar acerca de valores y cuestiones éticas [...] En relación con el aprendizaje basado en la solución de problemas auténticos, éste consiste en la presentación de situaciones reales o simulaciones auténticas vinculadas a la aplicación o ejercicio de un ámbito de conocimiento o ejercicio profesional (dado el caso de la educación superior), en las cuales el alumno debe analizar la situación y elegir o construir una o varias alternativas viables de solución (Díaz Barriga, 2003: 8).

Es interesante notar cómo para los pedagogos nociones como lo «real» y lo «auténtico» manifiesta sentidos epistémicos de hacer concreto frente a labores acostumbradas de abstracción; a la vez, nociones como «profesional», «superior» y «alumno» manifiestan sentidos éticos de pertinencia y validez; nociones como «analizar», «solucionar» y «elegir» manifiestan capacidades correspondientes a situaciones comunitarias. Los académicos creemos mucho en nosotros mismos y en las capacidades que decimos formar. Para Díaz Barriga (2003), el aprendizaje situado, aunque se encuentre en la experiencia de la salida de campo, en la gestión de proyectos comunitarios o en la etnografía, manifiesta que el estudiante logra conectar un

saber hacer de su pertinencia profesional, apropiado en el aula, con un saber que se encuentra fuera de ésta. Para nosotros, acompañar la limpieza del manantial La Mintzita no fue una salida de campo; tampoco fue una actividad escolar para que los estudiantes entendieran las coyunturas que el MALT manifiesta. ¿Acaso la historia del arte se forma en manantiales en peligro de extinción? Estas preguntas ya habían sido formuladas durante el taller y las estrategias de saber ya las había sugerido el mismo proceso de trabajo. Algo más intenso sucedió ese día: nos dimos cuenta de cómo la museología animista requiere de energía y conexión con instancias que superan la comprensión de un problema desde la determinación de un saber profesional estabilizado (en este caso artístico o pertinente a la historia del arte). Sus operaciones requieren estar aterrizadas en circunstancias que constituyan un problema vital para los agentes que lo abordan.

Por otra parte, entendimos que las densidades políticas y ecológicas de territorios como aquellos que se conectan y convocan en este ejercicio no son solucionables con un acto voluntario de salir del aula, o con labores constantes de limpieza, o con la participación en soluciones ya puestas sobre la mesa. Sin embargo, estas labores hacen mucho y transforman nuestra propia noción de «efectividad». Entendimos que el saber «superior y competente» no logra del todo situarse en una circunstancia de gran complejidad para los agentes locales, aunque éste visite dicha circunstancia en una salida de campo. Observamos que quienes vivimos en Morelia somos parte del problema de una política del agua inequitativa y no necesitábamos de la La Mintzita para ser «auténticos» participantes. Aceptamos que, en ocasiones, no tenemos mayor incidencia frente a las tomas políticas de decisión por asertivos y activos que seamos.

A pesar de esto, descubrimos que podemos encontrar capacidades conjuntas para imagi-

nar, diseñar y producir estrategias de vida y formación de nuevas comunidades (multivocales, dispares, transversales) entre museos, auditorios, cuerpos de agua y cafés, animando las acciones; nos dimos cuenta que un hacer puede contaminarse de otros haceres y propiciar en ello situaciones donde la labor cultural no sea mera atención a la diversidad sino un camino táctico de movilización; entendimos que queda mucho por hacer y que vale la pena seguir intentándolo. De este modo entablamos relaciones concretas y de mutua colaboración entre la Comunidad Ecológica Jardines de la Mintzita y el MALT.

En ello reunimos un conjunto de tomas de posición del cuerpo, ejecuciones productoras de significados y labores insistentes de construcción de mundos para hacer algo, por modesto que fuera. A esto se le ha llamado «transdisciplinariedad». Más importante aún es reconocer que, históricamente e institucionalmente, ciertas formas de transdisciplinariedad son consideradas más legítimas que otras: existen tránsitos de saberes y preguntas que concentran mayor capacidad de convocar la validez institucional que otras. Con el MALT quisimos insistir en que la investigación artística puede irrumpir en este territorio de autoridad, reconociendo que hay mucha creatividad y sensibilidad en las formas de conocimiento científico y que a la vez hay mucho rigor en las conjeturas y conexiones que operan en el arte. Igualmente quisimos mostrar que el arte es un territorio de libertad y no un marco disciplinario. Quisimos revelar ciertas formas de indagar lo «sensible y estético» como modos de producción de conocimiento, significados y actos políticos, operando en múltiples registros de vida. Quisimos poner a prueba a las prácticas artísticas como vehículos de tránsito.

Todos los artefactos, tomas de decisión y ejecuciones efectuados por y con el MALT en su paso por Morelia fueron insuficientes para arrojar luz sobre el problema del agua en Michoacán y sus conexiones con la cuenca de

Texcoco. Sin embargo, cosas pasaron, vidas se vivieron, saberes emergieron, afectos se recorrieron, discusiones se hicieron: esto es importante y significativo para desenredar lo enredado, para unir lo fragmentado, para reconstruir pasados e imaginar futuros. Ponernos en situación fue develar cómo esta situación se encuentra ya marcada en nuestros cuerpos, memorias y relaciones: fue por esto que pudimos narrarla sin ser ecólogos, ambientalistas o habitantes del manantial. Es más, fue precisamente en los hiatos de estas competencias disciplinarias que pudimos poner en movimiento este ejercicio. De este modo pudimos «quedarnos con el problema». No siendo suficiente pero siendo importante, el Museo Animista del Lago de Texcoco dejó Morelia, el Centro Cultural Clavijero y la UNAM el 22 de abril del 2018. Esta es la huella de una memoria colectiva.

BIBLIOGRAFÍA

- ABDERHALDEN, Rolf (2010) «M de MITAV» en *Primera Cohorte Maestría Interdisciplinar en Teatro y Artes Vivas*, Bogotá: Ed. Facultad de Artes Universidad Nacional de Colombia; pp. 12-22.
- AHMED, Sara (2010) *The Promise of Happiness*: Ed. Duke University Press.
- ANDER-EGG, Ezequiel (1991) *El Taller Una Alternativa De Renovación Pedagógica*, Buenos Aires: Magisterio del Río de la Plata.
- (2006) *La práctica de la animación sociocultural*, Ciudad de México: Conaculta.
- BAPTISTE, Brigitte Luis Guillermo (2017). «Ecologías Queer». *youtube.com*. Noviembre 16, 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=nN99JIM5baU> (citado en Julio 20, 2018)
- BENNETT, Jill (2005) *Empathic Vision: Affect, Trauma, and Contemporary Art*, Stanford: Stanford University Press.
- (2012) *Practical Aesthetics: Events, Affects and Art after 9/11*, Londres: I.B. Tauris.
- BISHOP, Claire (2012) *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Londres: Verso.
- (2004) «Antagonism and Relational Aesthetics», en *October* (vol. 110), Massachusetts, The Mit Press, pp. 51-79.
- BISHOP, Claire y PETROVSKI, Dan (2013) *Radical Museology*, Londres: Koenig Books.
- BORGdorff, Henk (s/f). *El debate sobre la investigación en las artes*. Amsterdam: Amsterdam School of the Arts.
- DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix (2008) *Mil Mesetas*. Traducido por José Vázquez Pérez, Valencia: Pre-Textos.
- DÍAZ BARRIGA, Frida (2003) «Cognición situada y estrategias para el aprendizaje significativo» en *Revista Electrónica de Investigación Educativa*, 5 (2). Consultado el 5 de mayo de 2018 en: <http://redie.ens.uabc.mx/vol5no2/contenido-arceo.html>
- FABIAO, Eleonora (2006) *Precariedad, Precariedad, Precariedad: Historia Performativa y Energías de la Paradoja*. Arthur Bispo y Lygia Clark. Trabajos en Río de Janeiro: Disertación para Título de Doctora en Filosofía del Departamento de Performance Studies de la Universidad de Nueva York; 460 páginas. Traducción propia.
- GARUBA, Harry (2012). «On Animism, Modernity/Colonialism, and the African Order of Knowledge: Provisional Reflections». *eflux journal*. Julio 2012. <https://www.e-flux.com/journal/36/61249/on-animism-modernity-colonialism-and-the-african-order-of-knowledge-provisional-reflections/> (citado en mayo 1, 2016)
- GELL, Alfred (1998) *Art and Agency: An Anthropological Theory*, Oxford: Oxford University Press:
- GIBBS, Anna. «Fictocriticism, Affect, Mimesis: Engineering Differences». Editado por Nigel Krauth and Tess Brady. *Text* (The University of Western Sydney) 9, núm. 1 (Abril 2005).
- GONZÁLEZ-RUIBAL, Alfredo (2014) «Archaeology of the contemporary past», en *Encyclopedia of Global Archaeology*, editado por Claire Smith, 1683-1694. New York: Springer.
- GUTIÉRREZ, David (2010) «Después de Omega» en *Ensayos Sobre Arte en Contemporáneo en Colombia 2009-2010 Premio Nacional de Crítica IV*; Ed. Universidad de los Andes; Bogotá.
- HALBERSTAM, Jack (2011) *The Queer Art of Failure*, Duke University Press; 224 páginas.
- HARAWAY, Donna (1988) «Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective», en *Feminist Studies*, Vol. 14, No. 3. (Otoño 1988), pp. 575-599.
- (2016) *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene (Experimental Futures)*: Duke University Press. Edición de Kindle.
- HOLMES, Brian (2008) «Investigaciones extradisciplinarias. Hacia una nueva crítica de las instituciones». En *Producción cultural y prácticas instituyentes. Líneas de ruptura en la crítica institucional*, 203-215. Madrid: Traficantes de sueños.

- KOPYTOFF, Igor (1986) «The Cultural Biography of Things». En *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, editado por Arjun Appadurai, 64-91. Cambridge: Cambridge University Press.
- LATHER, Patti (1993) «Fertile Obsession: Validity after Poststructuralism», *The Sociological Quarterly* 34:4 (noviembre de 1993): 673-93.
- MCKENZIE, Jon (2001) *Perform or Else: From Discipline to Performances*, Nueva York: Routledge.
- MORALES, Marcela (2015) *Flujos de Agua, Flujos de Poder: La gestión del agua urbanizada en la ciudad de Morelia, Michoacán*. Tesis para optar al título de Doctora en Antropología Social del Colegio de Michoacán. Mayo 2015. 311 páginas.
- MORALES, Marcela; PANEQUE-GÁLVEZ, Jaime; VARGAS-RAMÍREZ, Nicolás (2016) «Uso comunitario de pequeños vehículos aéreos no tripulados (drones) en conflictos ambientales: ¿un factor innovador desequilibrante?», en *Revista Teknokultura*, Vol. 13, núm. 2: 655-679
- MORRISON, Kenneth (2013) «Animism and a proposal for a post-Cartesian anthropology». *The Handbook of Contemporary Animism Routledge*. Octubre 31, 2013.
<https://www.routledgehandbooks.com/doi/10.4324/9781315728964.ch3>
(citado en mayo 2, 2018).
- PINOCHET, Carla (2015) *Taller Nube*; ed. Taller Nube; Santiago de Chile. Recurso online:
<http://fundacionnube.cl/course/1-hacer-taller/>
- (2016) *Derivas Críticas del Museo en América Latina*: Ciudad de México: Siglo XXI e Instituto de Investigaciones Estéticas.
- REYNOSO HAYNES, Eliane (2007) «Actividades de Comunicación Directa en Museos de Ciencia» en *Museología de la Ciencia: 15 años de experiencias*, Ciudad de México: Dirección General de Divulgación de la Ciencia UNAM; pp. 161-194.
- RIAÑO, Pilar (2003) «Encuentros Artísticos con el dolor, las memorias y las violencias: Antropología, Arte Público y conmemoración» en *Arte, Memoria y Violencia: Reflexiones sobre la Ciudad*; ed. Corporación Región: Medellín. pp. 11-30.
- SALAZAR, Adriana (2016) «Escala de grises: el desalojo del predio Hidalgo y Carrizo» en *Islario*, núm. 1: <http://islario.org/PDF/1/Islario-1-23-37.pdf>
- (2017) «Curating the Animist Museum of Lake Texcoco» en *The Oxford Artistic and Practice Based Research Journal*, núm. 2: <http://www.oarplatform.com/guided-tour-animist-museum-lake-texcoco/>
- (2018) *Enciclopedia de las Cosas Vivas y Muertas: Lago de Texcoco*. Inédito. 207 páginas.
- SENNETT, Richard (2009) *El Artesano*; ed. Anagrama: Barcelona.
- (2012) *Juntos: rituales, placeres y políticas de la cooperación*, Barcelona: Anagrama.
- STENGERS, Isabel (2012) «Reclaiming Animism». *e-flux journal*, no. 36 (julio 2012).
<https://www.e-flux.com/journal/36/61245/reclaiming-animism/>
(citado en mayo 1, 2016)
- STEYERL, Hito (2010) «¿Una estética de la resistencia? La investigación artística como disciplina y conflicto». *eipcp: european institute for progressive cultural policies*. Editado por Marta Malo de Molina. Enero 2010. <http://eipcp.net/transversal/0311/steyerl/es>
(citado en diciembre 3, 2014).
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo (2014) *Cannibal Metaphysics*. Traducido por Peter Skafish. Minneapolis: Univocal.

Recibido el 1 del 8 de 2018
Aceptado el 24 del 10 de 2018
BIBLID [2530-1330 (2018): 88-117]



Export Spanish Architecture Abroad, 2015. Fotografía: Miguel de Guzmán

EL MUSEO ICO, DEL ARTE CONTEMPORÁNEO A LA ARQUITECTURA PARA TODOS LOS PÚBLICOS

ICO MUSEUM, FROM THE CONTEMPORARY ART TO THE ARCHITECTURE FOR ALL AUDIENCES

Álvaro Notario

Universidad de Castilla-La Mancha

Resumen Una visión diferente sobre la arquitectura encuentra su lugar en pleno corazón de Madrid, en el Museo ICO, con una exquisita programación de exposiciones que acercan esta disciplina a todos sus visitantes, siendo un espacio de referencia para los expertos. Tras años dedicados a la muestra de su amplia colección de arte contemporáneo español, este museo cambió su línea expositiva para cubrir el hueco que existe en España ante la falta de un espacio que hable de arquitectura. Su cuidada oferta educativa presta gran atención a la inclusión de todos los públicos, haciendo de este museo un lugar imprescindible en el panorama museístico actual de la capital.

Palabras clave Museo ICO, museos, accesibilidad, inclusión, arquitectura, arte contemporáneo.

Abstract A different outlook on architecture find its place in the heart of Madrid, in the ICO Museum, offering a delightful program of exhibitions, that bring this discipline closer to all its visitors, while being a space of reference for experts. After years of dedication to the exhibition of its wide collection of Spanish Contemporary Art, this museum changes its exhibition line to fill the gap in Spain of a space that speaks of architecture. Its large educational offer concentrates on inclusiveness of all kinds of audiences, so this museum has become an essential place to visit on the current museum scene of the city.

Keywords ICO Museum, Museums, Accessibility, Inclusion, Architecture, Contemporary Art.



Entrada al Museo ICO. Fotografía: Julio César González y Eduardo Nave

Aunque poco a poco se va abriendo camino en el panorama museístico, este espacio de unos 1000 m² de exposición a la espalda del Congreso de los Diputados, es aún desconocido para el gran turismo que día tras día recorre el Paseo del Arte de la capital española, en busca de los icónicos museos del Prado, el Thyssen Bornemisza o el Reina Sofía.

Quizá esta sala de exposiciones ni siquiera pretenda ser un lugar para esas masas consumidoras del llamado turismo cultural, tal y como se puede deducir de su específica temática que desde hace algunos años se centra en exclusiva en la arquitectura. Este espacio cubre un grave vacío en el panorama museístico en España, tratando de suplir la falta de un museo dedicado al estudio de la arquitectura y a las grandes figuras que ha dado nuestro país en su larga historia (Nimo, 2016)¹. Oslo, Helsinki, Basilea y

Ciudad de México, Bogotá o Buenos Aires, son solo algunos ejemplos de capitales europeas y americanas que cuentan con un museo dedicado a esta disciplina.

Madrid, hace solo unas décadas, ya trató de levantar sin ningún éxito un espacio dedicado a la arquitectura y el urbanismo, primero en el antiguo matadero –actualmente centro creativo contemporáneo del Ayuntamiento de la capital– y posteriormente en un edificio del Paseo del Prado para el que hubo incluso un proyecto de rehabilitación del arquitecto argentino Emilio Ambasz (García Gallo, 2013). Lo mismo ocurría el pasado 2017 con un proyecto de corte nacional y similar temática que se establecería en la ciudad de Salamanca y al que también se dio carpetazo, principalmente por motivos de financiación (Oliva López, 2017).

Por lo tanto, y pese a no ser para nada la idea originaria con la que surgió esta sala, hoy podemos decir sin temor a equivocarnos que el Museo ICO es el referente nacional en este campo, ganándose su prestigio y renombre

¹ En palabras de Gonzalo Doval, responsable del Área de Arte de la Fundación ICO: Gonzalo Doval, «España es el único país importante de Europa que no tiene un museo dedicado a la arquitectura y al diseño» (Nimo, 2016).



Imagen de la exposición retrospectiva de los arquitectos Cruz y Ortiz, 2016.
Fotografía: Julio César González

con cada una de las exposiciones que lleva a cabo, gracias al impulso que se le dio en 2012 al retomar la temática de la arquitectura y el urbanismo.

Centrándonos en el momento actual que vive el museo, a la espera de cumplir 25 años en 2021, ha sido capaz de fidelizar con un tipo de público que entendía necesario un espacio no solo de revisiones sobre grandes arquitectos, sino también de reflexión en torno a los nuevos retos con los que se enfrenta la arquitectura contemporánea.

De esta forma, el Museo ICO se ha convertido en punto de encuentro de profesionales relacionados con la profesión, pero también de laboratorio de investigación para los estudiantes de las diferentes escuelas de arquitectura, que acuden al museo en busca de nuevas ideas y diferentes miradas a través de las exposiciones. El modelo de muchas de ellas incluso permite la interacción directa con los propios arquitectos mediante talleres

y conferencias que se ofrecen como complemento a la exposición.

Incluso dentro de su programación anual, que suele contar con tres exposiciones, podemos encontrar diferentes ejes temáticos que basculan en torno a la arquitectura, destacando por encima de todas las muestras monográficas sobre grandes arquitectos del panorama nacional e internacional de los últimos tiempos.

A través de la revisión de estas figuras de la historia de la arquitectura, el museo quiere servir de plataforma para dar a conocer no solo la metodología de trabajo de los diferentes estudios, sino lo más profundo de sus principios teóricos y espaciales, con la intención de acercar al público la esencia de sus construcciones. El planteamiento de las exposiciones permite siempre diferentes niveles de lectura, de modo que el visitante iniciado es capaz de percibir cuantiosos detalles a través de la visualización directa de planos, maquetas o modelos. El pú-

blico medio, sin embargo, se enriquecerá con el simple hecho de conocer a un nuevo personaje que, encuadrado en su tiempo, llegó a crear diferentes construcciones en base a unos principios teóricos.

En los últimos años se han expuesto en estas salas minuciosas revisiones de relevantes arquitectos y estudios, figuras vivas de la arquitectura como el pekinés Ma Yansong, el también artista cántabro Juan Navarro Baldeweg, el inglés David Chipperfield, los catalanes RCR o los sevillanos Cruz y Ortiz con espléndidas museografías y una cuidada selección de obras y maquetas, que nos aproximaban a su idea de arquitectura a través del recorrido por toda su trayectoria, desde sus inicios hasta sus obras más recientes.

Gran parte de estas exposiciones son comisariadas y diseñadas desde los propios estudios, por lo que la esencia de su arquitectura ya se puede percibir en el propio planteamiento museográfico del espacio, que además resulta ser especialmente versátil. Para sorpresa de sus visitantes, la apariencia del museo cambia gracias al diseño, elementos portantes, museografías efímeras y nuevos recorridos, que hacen que con cada muestra se redescubran las múltiples posibilidades de las salas del Museo ICO.

No olvidemos tampoco las retrospectivas de referentes esenciales en la historia de la arquitectura como la doble monografía sobre los icónicos Miguel Fisac y Alejandro de la Sota, una de las muestras más visitadas en la breve historia del museo, la reciente exposición sobre Joaquín Vaquero Palacios y sus centrales eléctricas o aquella que abordó por primera vez en España la obra del matrimonio formado por Reima y Raili Pietilä y una de las primeras exposiciones sobre arquitectura en este museo en 2010. La última de ellas fue inaugurada el pasado 3 de octubre de 2018 y trata de acercarnos a la figura del contemporáneo burkinés Francis Keré, quien aporta una mirada responsable

y sostenible a la arquitectura, uniendo la innovación tecnológica con la construcción tradicional en diferentes entornos.

Junto a este eje temático esta institución trata también en algunas de sus muestras el papel que desempeña la arquitectura y el urbanismo frente a los problemas de nuestro tiempo, apostando por comisariados de teóricos de la arquitectura, reflexiones sobre la actualidad de la disciplina o muestras colectivas en relación al impacto de las construcciones en el medio natural. Así, *Spain mon amour: Ruinas modernas*, *The Architect is Present* o *Export: Arquitectura española en el extranjero*, fueron buenos ejemplos de esta línea temática que a veces se ve representada en el museo.

Dentro de la programación de *PhotoEspaña*, el festival de fotografía que se celebra cada verano en la ciudad de Madrid, el Museo ICO participa activamente con su exposición para el periodo estival, siempre versando su contenido sobre la arquitectura, aunque esta vez desde una mirada fotográfica. Han sido numerosos los fotógrafos que han mostrado su visión de la arquitectura a través de la fotografía en las salas del museo, entre ellos, el cubano Carlos Garaicoa, el madrileño Manolo Laguillo o el matrimonio formado por Robbins y Becher, sin olvidar la exposición fotográfica fruto de las investigaciones del proyecto FAME (Fotografía y Arquitectura Moderna en España). Pero sin duda, una de las más aclamadas fue la exposición del londinense Barbican Centre, *Construyendo Mundos*, alzándose con el premio del público de esa edición del festival².

Sin embargo, como ya hemos avanzado al comienzo, el origen del museo fue otro muy diferente. Y si analizamos sus diferentes etapas desde la actualidad veremos cómo la llegada al

² Todas las exposiciones realizadas en las salas del Museo ICO se encuentran en este apartado de su web: < <http://www.fundacionico.es/arte/historico-de-exposiciones/> > [20 de septiembre de 2018]



Fotografía y arquitectura moderna en España 1925-1965, PhotoEspaña, 2014. Fotografía: Julio César González y Eduardo Nave

punto actual tuvo que ver con una estrategia de captación de nuevos públicos, a tenor de los buenos resultados de algunas exposiciones sobre arquitectura y diseño en medio de una programación que giraba alrededor del arte contemporáneo español, tema principal de las colecciones del Instituto de Crédito Oficial. En concreto experiencias muy positivas como la muestra sobre Marcel Breuer o las famosas sillas Vitra hicieron repensar la línea a seguir, dada la gran oferta cultural existente sobre arte contemporáneo en las inmediaciones del museo.

La breve historia de este espacio, sito en la calle Zorrilla, 3, comienza oficialmente con su inauguración el 28 de marzo de 1996 para acoger las colecciones que el Instituto de Crédito Oficial había adquirido en los años previos (S. N. 1996). Fue de algún modo el final a un ambicioso proyecto que supuso la creación

de una colección de arte contemporáneo para esta institución financiera. En concreto, se fraguó durante el periodo en que ésta fue presidida por Miguel Muñiz de las Cuevas -entre 1986 y 1995- siguiendo el espíritu de las grandes entidades bancarias y organismos privados que, con el auge del coleccionismo de arte contemporáneo en nuestro país (Jiménez, 2013), decidieron crear una colección propia, en este caso dedicada casi en exclusiva al arte español del siglo xx.

De este modo, fueron adquiridas por esta institución en un breve periodo de tiempo un conjunto de obras que, agrupadas en tres secciones, conformarían las llamadas Colecciones ICO. Los fondos se han dividido en tres colecciones muy diferenciadas que mantienen un discurso coherente tanto entre las piezas que las conforman, como en relación al resto. Estas tres son, la colección



Export Spanish Architecture Abroad, 2015. Fotografía: Miguel de Guzmán

de Pintura española, centrada en los años ochenta, la colección de Escultura con Dibujo, que acoge todo el siglo xx y la Suite Vollard de Picasso, una de las pocas series completas que se conservan en el mundo³.

La Colección de pintura española contemporánea está formada por obras de los principales artistas españoles de los años ochenta del pasado siglo, entre los que cabe destacar la presencia de autores consagrados como Luis Gordillo, Carlos Alcolea, que habían desarrollado su carrera en España así como Esteban Vicente o José Guerrero que trabajaron en el extranjero, junto a los más noveles en ese momento, como Miquel Barceló, Juan Navarro Baldeweg o Ferrán García Sevilla. Esta completa colección de pinturas de gran formato en su mayoría resume el salto a la modernidad del arte español tras el oscuro franquismo y su apertura internacional con la llegada de los nuevos tiempos (vv.AA. 1996a).

³ La información sobre las Colecciones ICO aparece en este enlace a su web: < <http://www.fundacionico.es/museo-ico/colecciones-ico.html> > [20 de septiembre de 2018]

Por su parte, la Colección de escultura española moderna con dibujo supone un completo conjunto de obras de los más relevantes autores del panorama artístico español desde principios del siglo xx, que recoge de cada uno de los artistas representados pequeños conjuntos formados por obra gráfica y escultórica. De esta forma establece una conexión entre las piezas de cada artista, y con el resto de autores. El pequeño y mediano formato que caracteriza al grueso de la colección, junto a la gran variedad de materiales la hace sumamente atractiva, sin olvidar que están representados en ella los principales movimientos artísticos del siglo xx desde las Vanguardias históricas con figuras de la talla de Pablo Picasso, Juan Gris, Salvador Dalí, Joan Miró, Óscar Domínguez, Pablo Gargallo, Eduardo Chillida o Julio González, hasta obras de Miquel Barceló, Carmen Laffón o Jaume Plensa (vv.AA. 1996b).

Por último, completa el conjunto de las Colecciones ICO, la serie de grabados de Picasso que se ha venido a conocer como la Suite Vollard, una de las más importantes de

toda su producción como artista gráfico e icono del grabado contemporáneo. Este conjunto de cien obras realizadas en los años treinta de las que se conocen pocas series completas se divide en diferentes series temáticas, entre las que destacan *El taller del escultor*, *El minotauro* o *La batalla del amor* (VV.AA. 1998).

Con esta colección de dibujos del artista malagueño se cierra casi de forma permanente la colección del Instituto de Crédito Oficial, que sólo ha admitido algunas obras de forma puntual como donaciones, tal es el caso de una escultura de Álvaro Siza. Por tanto, podemos hablar de una colección cerrada, fruto de un momento puntual de la historia reciente de nuestro país, en que este tipo de instituciones comenzaron a interesarse por la creación artística, y más en concreto por el arte más reciente, como forma de demostrar así su compromiso con la cultura a la vez que

generaban una inversión con la adquisición de estos fondos (VV.AA. 1996c).

Desde la inauguración del Museo de las Colecciones ICO, los tres conjuntos fueron expuestos de forma permanente en la sala ya mencionada, en la parte inferior de un edificio también perteneciente al Instituto de Crédito Oficial, cercano a su sede principal en pleno Paseo del Prado. El espacio que se dotó al museo fue rehabilitado también en esos años por el arquitecto Fernández Alba y dispuesto en tres niveles: una superficie en planta baja de gran altura, donde se dispuso la colección de pintura, una primera planta columnada, donde se exhibía la colección de escultura con dibujo y, por último, un segundo nivel dividido en tres salas de pequeño tamaño, a modo de gabinetes, que acogían la Suite Vollard⁴.

La gestión de las colecciones y el funcionamiento del museo fue encargada desde un principio a la Fundación ICO, creada para tal fin por el propio Instituto de Crédito Oficial en 1993, siendo desde entonces un binomio indivisible, que comparte personal y dirección con el museo. Sin embargo, con el paso del tiempo el trabajo de la Fundación ha ido ampliando sus objetivos más allá de gestión de las colecciones y el museo hasta llegar a asumir el compromiso actual de contribuir al desarrollo de la sociedad a través de la promoción de la cultura y el conocimiento, tal y como rezan sus estatutos.

Desde 2003 es una fundación pública estatal con carácter permanente y finalidad no lucrativa que desarrolla su actividad con el patrocinio único del Instituto de Crédito Oficial, y que además de contar con el Área de Arte, lleva a cabo numerosos proyectos desde diferentes áreas enfocados a la formación y promoción de la sociedad, entre las que destacan



Colección de escultura moderna española con dibujo del Instituto de Crédito Oficial (ICO), una de las exposiciones itinerantes durante 2016. Fotografía: ICO

⁴ Con el paso del tiempo y el peso específico que ha ido adquiriendo la labor educativa de este museo, se optó por convertir parte de estas salas en las instalaciones para el desarrollo de actividades didácticas.



Actividad creativa en el Museo ICO. Fotografía: Hablar en Arte

las becas de estudios -principalmente financieros- en China y las becas de Formación Museográfica, además de programas de autoempleo y emprendimiento, y una línea editorial, todo esto siempre en relación con las líneas estratégicas del ICO.

Volviendo a la historia del museo, tras el periodo inicial que comenzó con su inauguración, en el que se mantuvo la exposición permanente, al calor de las tendencias museísticas del momento que empezaban a dinamizar sus espacios con actividades y muestras efímeras, el Museo de las Colecciones ICO también apostó por el desarrollo de una serie de exposiciones temporales que pretendían profundizar en algunos aspectos específicos de las propias colecciones, tanto en los diferentes movimientos artísticos a los que pertenecían las obras, como en algunos artistas concretos. Así se pretendía

fidelizar con un público interesado en el arte contemporáneo que podría visitar diferentes muestras vinculadas con una colección que ya conocía. Exposiciones monográficas sobre la obra de Susana Solano, Darío Urzay, Guillermo Pérez Villalta o Joaquín Torres García fueron buenos ejemplos de esta etapa del museo.

En esta línea, con el fin de encontrar una identidad propia que lo distanciara un poco de la colección y de su propietario, el Instituto de Crédito Oficial, se decidió cambiar su denominación en diciembre de 2009. De este modo, el Museo de las Colecciones ICO pasó a convertirse en el MUICO (Sala de Prensa Fundación ICO, 2009), cerrando así un ciclo. Este cambio de imagen sería solo el inicio de una nueva línea estratégica con la que se pretendía destacar dentro del abigarrado panorama contemporáneo en el Madrid de esos años.



Taller para escolares de Primaria en la exposición «Vaquero Palacios. La belleza de lo descomunal», 2018.
Fotografía: Hablar en Arte

Las Colecciones ICO y las exposiciones temporales sobre arte contemporáneo fueron protagonistas de este espacio durante una década aproximadamente hasta el inicio de una nueva línea expositiva en relación a la arquitectura, el diseño y el urbanismo. Con la llegada de este nuevo tiempo, se pretendió dinamizar la actividad del museo con el innovador objetivo de difundir ahora esta disciplina de las Bellas Artes, que en la capital no tenía su lugar.

Desde entonces, el Área de Arte de la Fundación ICO trabaja en torno a diversos ejes, empezando por la gestión y conservación de las Colecciones ICO, que pese a no mostrarse en las salas de su museo se siguen estudiando. En este sentido, tras un largo periodo de análisis, desde 2016 las Colecciones ICO forman parte

de la Red Digital de Colecciones de Museos de España (CER.ES), el portal virtual que reúne gran parte de las colecciones de los museos españoles, no solo de gestión pública. Su incorporación no solo supone el enriquecimiento de esta red nacional que gestiona el Ministerio de Cultura y Deporte, sino que permite una mayor difusión de las colecciones y posibilita su investigación, como parte importante del arte contemporáneo español (Sala de Prensa Ministerio de Cultura y Deporte, 2016).

Por tanto, la labor de documentación y difusión de las colecciones, no solo se llevó a cabo con su exposición permanente durante los primeros años, sino que se continúa con ella, dándole notable importancia a la política de préstamos de sus obras a diferentes instituciones culturales y museos, tanto a nivel na-

cional como internacional, como forma de potenciar la imagen del ICO y de dar a conocer sus fondos.

En los últimos años son numerosos los préstamos de obras que se están realizando, no solo de piezas concretas, sino de las colecciones completas. Así, la Colección de escultura con dibujo y la Colección de pintura ha recorrido diversas ciudades españolas en los últimos años, como es el caso de Valladolid, Granada, Murcia o Zaragoza. Por su parte, la Suite Vollard, buque insignia de las Colecciones ICO, aunque se ha podido ver en Pontevedra, Vitoria o Santander, ha sido la que más se ha solicitado a nivel internacional, llegando a exponerse en Seattle o Pekín.

Junto a estos préstamos de las colecciones en su conjunto, casi como exposiciones itinerantes que han permitido dar a conocer su valor global, los fondos del Instituto de Crédito Oficial son solicitados también de forma individualizada. Destacaron los préstamos de las obras de José Guerrero o de Joaquín Torres García para sendas retrospectivas en Granada y Nueva York respectivamente, con sus itinerancias por diversas ciudades⁵.

Sin embargo, como ya hemos visto, la gestión de exposiciones temporales en torno a la arquitectura -de producción propia en su mayoría- es la parte más visible de todo este trabajo, al ser el centro de la actividad en su sede madrileña. Acompañando a cada una de las muestras se edita además un catálogo que deja constancia de las mismas. El cuidado programa anual de exposiciones temporales en el Museo ICO es aprobado por el Patronato de su Fundación y trata siempre de ofrecer una amplia visión de la arquitectura desde diversos prismas en cada uno de sus ciclos.

Junto a la gestión de exposiciones, es la organización de actividades educativas la que

⁵ En este enlace pueden consultarse todas las exposiciones en las que se han prestado obras de las Colecciones ICO <<http://www.fundacionico.es/arte/colecciones-ico/prestamos-colecciones/>> [20 de septiembre de 2018]

ocupa mayores esfuerzos. Y es que el Museo ICO desde sus inicios abordó el desarrollo de una programación de difusión y educación en la línea del resto de museos. Además de su oferta educativa cuenta con una buena presencia en redes sociales, fidelizando con un público muy interesado en la arquitectura y en la actividad del museo, que se complementa con su participación en eventos culturales como la Noche de los Libros o la Semana de la Arquitectura.

Centrándonos en la actividad educativa, desde los años 2000 desarrolla una gran variedad de actividades dirigidas a escolares, jóvenes y familias, así como una programación de visitas comentadas y mediación cultural con el objeto de acercar la arquitectura a todos los públicos. En los últimos años ha comenzado una interesante apuesta por alcanzar metas más altas haciendo comprensible la arquitectura también a personas con capacidades especiales con una serie de ambiciosas iniciativas que año a año se consolidan, hasta llegar a obtener en verano de 2016 una distinción del Ayuntamiento de Madrid o ser incluido el Museo ICO dentro de la Guía de Turismo accesible de Madrid (Sala de Prensa Fundación ICO, 2016). Este premio resumía el trabajo colaborativo que comenzaba a hacer el museo desde la Fundación ICO con instituciones como Down Madrid, Plena Inclusión, Autismo España⁶ o CNSE, y que sentaban las bases de múltiples actividades con estos colectivos⁷.

El inicio de todos estos proyectos comenzó con la colaboración en el proyecto *Empower*

⁶ Persiguiendo el objetivo de conseguir la inclusión real de estos colectivos, este año por primera vez, el Museo ICO ha firmado un convenio con Autismo España para promover el empleo de personas con TEA.

<<http://autismo.org.es/actualidad/articulo/fundacion-ico-firma-un-convenio-con-autismo-espana-para-promover-el-empleo-de>> [20 de septiembre de 2018]

⁷ En esta línea estratégica sobre la inclusión, el Museo ICO cuenta con una amplia oferta de materiales educativos adaptados que son supervisados por instituciones como Plena Inclusión, garantizando su calidad. Se encuentran accesibles en su web: <<http://www.fundacionico.es/arte/inclusion-y-accesibilidad/>> [20 de septiembre de 2018]



Fachada del Museo ICO con la exposición *Export Spanish Architecture Abroad*, 2015. Fotografía: Miguel de Guzmán

Parents con el Queens Museum de Nueva York en 2013, y que terminó constituyendo «una comunidad educativa formada por familias con hijos e hijas con TEA y profesionales del Museo ICO y Hablar en Arte», la asociación de actividades educativas que trabaja con este museo⁸. Este programa que va mucho más allá de la educación en el museo trata de establecer una red colaborativa entre instituciones que se sumen a esta ambiciosa iniciativa, con experiencias piloto en Fundación Telefónica, el Museo Thyssen, el Museo del Traje o el Museo de la Ciencia de Valladolid. Este año comenzará la sexta edición de su proyecto

⁸ Además de la web propia con la que cuenta el proyecto <<http://www.empowerparents.net>>, el programa de TVE «La Aventura del Saber» grabó un reportaje sobre Empower Parents: <https://www.youtube.com/watch?v=h_uwXDLkIAw> [20 de septiembre de 2018]

en el que todos los miembros de la familia se ven implicados en la preparación de las actividades que se llevan a cabo en las sesiones que se desarrollan.

De esta manera, el Museo ICO ha conseguido convertirse en uno de los museos de referencia en cuanto a su oferta educativa basada en la inclusión y la accesibilidad de todos los tipos de públicos en relación con las diferentes muestras que se van desarrollando en las salas del museo a lo largo del año y en las que se apuesta por la integración de personas que hasta ahora contaban con mayores dificultades de acceso al ocio cultural. Su implicación ha llegado a convertir ésta en una de sus líneas estratégicas, que año a año consolida.

Sin ninguna duda su objetivo a largo plazo en este aspecto será por un lado la apertura de nuevos frentes con proyectos destinados a otros

FERNANDO HIGUERAS

Desde el origen

1950 — 2008

27.2. — 19.5.2019



Exposición «Fernando Higuera. Desde el origen». Fotografía: Museo ICO

sectores demandantes a través de más convenios de colaboración y, sobre todo, la búsqueda de proyectos de inclusión absoluta, es decir, aquellos en los que no sea necesario segmentar, sino que consigan unir a públicos de distintas capacidades.

Tras todo lo descrito y ante la falta de publicaciones y estudios que hablen de este espacio tan singular y atractivo, esta breve aportación debería servir como invitación para todo aquel que aún no haya visitado el Museo ICO, pues pese a ser cada vez más conocido dentro del panorama museístico madrileño, quizá por encontrarse en el masificado triángulo del arte, es un lugar que pasa desapercibido a los ojos del gran público. Sin embargo, su amplia oferta educativa y su programación de exposiciones sobre un tema tan olvidado en nuestro país como la Arquitectura deben ser motivos más que suficientes para acercarse a conocerlo.

BIBLIOGRAFÍA

- GARCÍA GALLO, Bruno (2013) «Los arquitectos, en contra de 'su' museo», <https://elpais.com/ccaa/2013/05/04/madrid/1367681768_366720.html> [20 de septiembre de 2018]
- JIMÉNEZ BLANCO, M^a Dolores (2013) «El coleccionismo de arte en España: una aproximación desde su historia y su contexto» *Cuadernos de Arte y Mecenazgo*, nº2, Fundación Arte y Mecenazgo. Obra Social La Caixa.
- NIMO, Ana M^a (2016) «Museo ICO, el baluarte de la arquitectura en Madrid», <<http://www.elmundo.es/madrid/2016/05/02/57261673468aebcc128b45f0.html>> [20 de septiembre de 2018]
- OLIVA LÓPEZ, Félix (2017) «El Museo Nacional de Arquitectura en Salamanca: de proyecto millonario al limbo virtual», <<https://www.tribunasalamanca.com/noticias/el-museo-nacional-de-arquitectura-en-salamanca-de-proyecto-millonario-al-limbo-virtual>> [20 de septiembre de 2018]



Exposición «Francis Kéré. Elementos Primarios». Fotografía: Julio César González

S.N. (1996) «Doña Cristina presidió la apertura de la sala permanente del ICO»
 <<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1996/03/29/055.html>>
 [20 de septiembre de 2018]

Sala de Prensa Fundación ICO (2009) «El Muico, una nueva parada en el Paseo del Arte», <<http://www.fundacionico.es/noticia/el-muico-una-nueva-parada-en-el-paseo-del-arte/>> [20 de septiembre de 2018]

Sala de Prensa Fundación ICO (2016) «El Museo ICO, incluido en la séptima edición de la Guía de Turismo Accesible de Madrid», <<http://www.fundacionico.es/noticia/el-museo-ico-incluido-en-la-septima-edicion-de-la-guia-de-turismo-accesible-de-madrid/>> [20 de septiembre de 2018]

Sala de Prensa Ministerio de Cultura y Deporte, «El Museo ICO y el Museo de Navarra se incorporan a Cer.es», <<https://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/areas-cultura/museos/destacados/2016/ceres-ico-nav.html>> [20 de septiembre de 2018]

VV.AA. (1996b) *Una colección de escultura moderna española con dibujo. Colecciones ICO*. Madrid: Fundación ICO.

VV.AA. (1996c) *Cuadernos Ico. Mercado del Arte y Coleccionismo en España (1980-1995)*, Madrid: Fundación ICO.

VV.AA. (1998) *Picasso. Suite Vollard*, Madrid: Fundación ICO.

VV.AA., (1996a) *Pintura española contemporánea. Colecciones ICO*. Madrid: Fundación ICO.

Web Empower Parents: <<http://www.empowerparents.net>> [20 de septiembre de 2018]

Web Fundación ICO: <<http://www.fundacionico.es/>> [20 de septiembre de 2018]

Recibido el 30 del 9 de 2018

Aceptado el 29 del 10 de 2018

BIBLID [2530-1330 (2018): 118-131]



Pilar Bañuelos, *El rincón del mundo*, 2011. Paper clay. Engobe. Fotografía: Museu de Ceràmica de l'Alcora

ESCENAS CONTEMPORÁNEAS. LA CERÁMICA EN EL MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO VICENTE AGUILERA CERNI DE VILAFAMÉS

CONTEMPORARY SCENES.
THE CERAMIC IN THE MUSEUM OF
CONTEMPORARY ART VICENTE AGUILERA CERNI
DE VILAFAMÉS

Esther Astarloa

Ceramista: Arte Eskola de Deba (Guipuzcoa)

Resumen Detenernos a observar la obra cerámica que alberga el Museo de Arte Contemporáneo Vicente Aguilera Cerni de Vilafamés (MACVAC) es una oportunidad para reflexionar sobre esta disciplina y ampliar nuestra visión en torno a ella. Muy a menudo, la idea que tenemos sobre la cerámica es limitada, debido en gran parte a la habitual asociación que, al estudiarla, establecemos con la tradición o la alfarería. El encasillamiento derivado de las cuestiones enunciadas, limita sus (nuestras) posibilidades y a la vez contribuye a mantener un canon que genera unas consecuencias tales como la reducida presencia de la cerámica en los museos de arte contemporáneo o la invisibilización e infravaloración con respecto a otras disciplinas artísticas. Otra cuestión sería el tratamiento de género que podemos plantear a la hora de analizarla. Esta perspectiva es importante, pues las desigualdades en base al género se han perpetuado socialmente y también en el ámbito cerámico (pese a la presencia que, seguramente como consecuencia de su desvalorización, aquí tienen las mujeres).

Palabras clave MACVAC, cerámica contemporánea, arte-artesanía-industria-diseño, perspectiva de género.

Abstract If we stop to observe the ceramic work that houses the Museum of Contemporary Art Vicente Aguilera Cerni de Vilafamés (MACVAC), we find an opportunity to reflect on this discipline and expand our vision around it. Very often, the idea that we have about ceramics is limited, due in large part to the usual association that, when studied, we establish with tradition or pottery. The pigeonholing derived from the issues outlined, limits its (our) possibilities and at the same time contributes to maintaining a canon that generates consequences such as the limited presence of ceramics in contemporary art museums or the invisibility and undervaluation with respect to other artistic disciplines. Another issue would be the gender treatment that we can consider when analyzing it. This perspective is important, because inequalities based on gender have been perpetuated socially and also in the ceramic field (despite the presence that, surely as a consequence of their devaluation, women have here).

Keywords MACVAC, Contemporary Ceramics, Art-Craft-Industry-Design, Gender Perspective.

Carácter cerámico

Las obras cerámicas que encontramos en el Museo de Vilafamés coinciden en el exquisito conocimiento de la técnica de sus autores y autoras, quienes, en su gran mayoría, forman parte de una generación de ceramistas que ha tenido desde sus inicios contacto con las fórmulas tradicionales, ha recibido formación específica y su dominio del material es excelente. Se podría decir que, mientras muchos pintores o incluso escultores contemporáneos han desdeñado la técnica, no ha ocurrido lo mismo en el caso de los y las ceramistas, que siempre le han prestado mucha atención.

La constante investigación sobre nuestro material y sus numerosas posibilidades plásticas y estéticas, reafirman a la cerámica como una entidad específica cuya expresión artística es equiparable a cualquier otra disciplina en el mundo del arte. Las inquietudes de los autores/as que utilizan el lenguaje cerámico y sus planteamientos tanto estéticos como conceptuales (geometría, abstracción, informalismo, arte matérico, naturaleza, reivindicación social, minimal art, land art...) coinciden con las que hallamos en otros campos, confirmando nuevamente la cerámica como disciplina artística.

En España, la consideración de la cerámica como arte (con las excepciones de los «genios» que todos conocemos) empieza a darse hacia los años 60, pero aun así, esta confluencia continúa siendo problemática y es patente la invisibilización e infravaloración de este tipo de creación. Su presencia es prácticamente insignificante en contextos de arte contemporáneo como pueden ser galerías, museos, ferias o salas de exposiciones; asimismo, son pocas las ocasiones en las que la encontramos junto a obras pictóricas o escultóricas. El hecho de que socialmente se le atribuya la categoría de artesanía, influye considerablemente en este aspecto. Por lo general, solo encontramos cerámica contemporánea en los espacios que han sido organizados específi-

camente en torno a ella, como pueden ser cerámenes, ferias, exposiciones o concursos, pero es difícil hallarla fuera de estos circuitos.

Así, podemos decir que, si la cerámica se sigue identificando exclusivamente con la artesanía y alfarería, se continúa asumiendo una categorización que la considera inferior al arte. Por otra parte, es igualmente una disciplina que se relaciona con las mujeres. De hecho, son muchas las creadoras que eligen realizar su obra en este material. En este sentido, hay algunos aspectos relevantes a tener en cuenta, como por ejemplo el hecho de que la alfarería cree objetos utilitarios del ámbito doméstico o que las mujeres hayan trabajado con ella desde muy atrás en el tiempo. No cabe duda de que también esta identificación ha sido utilizada en sentido negativo, a pesar de que esto no debiera ser, en principio, algo rechazable. Pero ya sabemos cómo se ha construido la historia.

La cerámica se puede inscribir históricamente con nombre de mujer. El análisis de esta interesante circunstancia pasaría por el recorrido histórico desde la prehistoria hasta el periodo industrial y, posteriormente, por todas las nuevas utilidades socioculturales, lúdicas, etc. En las que la cerámica es protagonista y tiene como protagonista a las mujeres en una gran mayoría. (Carbonell, 2015: 109)

Hemos de tener en cuenta que la catalogación del producto (artesano, artístico...) influye en el prestigio que se le atribuye a su autor/a; y viceversa, es decir, la autoría también interviene en la catalogación y prestigio del producto y en este caso no debemos olvidar el papel que juega el género.

El artista es una persona sexuada, vive en un contexto social, forma parte de un grupo étnico, comparte con los miembros de su cultura ciertos valores, creencias y costumbres, pertenece a una clase social. Y hay que tener en cuenta todas estas variables si queremos entender qué significa ser artista para el pensamiento occidental. (Méndez, 2003: 142)

Praxis contemporáneas

La palabra «contemporáneo» hace referencia a un espacio temporal concreto que puede variar dependiendo de la perspectiva de la que se parta; por ello precisaremos que, en relación a la cerámica y en el caso de España, nos estamos refiriendo al espacio de tiempo que transcurre desde los años 60 del siglo xx hasta la actualidad. Podemos decir que es en los años 60 cuando en España los/as artistas, en vez de utilizar el material cerámico para la creación de alfarería tradicional, (aunque esta pueda ser un referente) comienzan a investigar las posibilidades plásticas y estéticas de este material para crear obras generalmente escultóricas y/o pictóricas más en consonancia con las corrientes artísticas del momento. Por otro lado, la palabra «contemporánea» añadida a la de «cerámica» le aporta de por sí ciertas connotaciones artísticas.

Al decir «contemporáneo(a)», se emplea el adjetivo en sentido local, es decir, se inserta en el sentido que le proporciona el argot del ámbito artístico; con ello, se sobreentiende que lleva implícita la pretensión artística, también como de «nueva creación», o, creativo; distinguiéndose, o mejor dicho distanciándose del modo «tradicional», el del pretérito, y el hecho según tal modelo aunque pertenezca al presente físico. (Sarmiento, 2003: 27)

En numerosas ocasiones, la cerámica contemporánea se vincula a otras disciplinas artísticas, como pueden ser la pintura o la escultura; y no cabe duda de que esta circunstancia es decisiva para su inclusión en el ámbito artístico. Tampoco debemos de olvidar su vinculación al diseño industrial, pues la cerámica ocupa un importante papel dentro de esta relativamente reciente actividad humana. Para abordar tales relaciones tendríamos que acudir, paradójicamente, a un movimiento que recusó la industrialización, Arts and Crafts, que nace en Gran Bretaña en

la segunda mitad del siglo xix enfrentándose a sus deshumanizadoras consecuencias. Este movimiento ejerce una influencia directa en la cerámica, ya que cuestiona la jerarquización establecida por el sistema del arte desde el siglo xvii poniendo atención en los objetos domésticos y cotidianos, en su calidad y diseño, revalorizando la labor del artesano como creador y artista y cubriendo el vacío establecido entre arte y artesanía. Otra corriente artística ligeramente posterior, el Modernismo concede gran importancia, al igual que Arts and Crafts, a los objetos cotidianos, buscando el valor estético de los mismos. Tanto Artes y Oficios como el Modernismo cuestionan la exclusividad de lo que se llamó «gran arte» y hablan de la legitimidad de procesos integradores.

Siguiendo esta estela, nuestra intención es reforzar la inclusión de la cerámica en la esfera del arte, o mejor, en el campo general de la creación. Por ello ampliamos la consideración de lo artístico y en particular de lo que entendemos por cerámica contemporánea, incluyendo bajo este concepto a aquella que guarda una relación formal y conceptual con el contexto en el que se vive, pudiendo vincularse tanto a otras disciplinas artísticas, como al diseño industrial o la artesanía. Las diferencias que encontramos entre estas modalidades (variantes) de cerámica contemporánea no son excluyentes, de hecho son numerosas las ocasiones en las que las mismas confluyen. Un buen ejemplo en este sentido, podría ser la recientemente celebrada muestra europea *Homo Faber* a cargo de la fundación Michelangelo (Venecia, septiembre de 2018), creada para celebrar y preservar la maestría artesanal y fortalecer su conexión con el diseño:

... podemos afirmar que, desde principios del siglo xx hasta la actualidad, las confluencias del arte y del diseño industrial han sido frecuentes: dadaísmo, constructivismo, pop, minimalismo, postmodernidad han sido algunas de las

vanguardias y corrientes que han propiciado fructíferos encuentros entre ambas disciplinas. Por supuesto, como afirmaba el título de Yves Zimmermann, «El arte es arte, el diseño es diseño» y la artesanía es artesanía –podríamos añadir. Pero no es menos cierto que comparten terrenos comunes por los que la creatividad de los artesanos, de los artistas y de los diseñadores transita libremente y se enriquece. Tal vez resulte sugerente concluir recordando la invocación que Walter Gropius, fundador de la Bauhaus, lanzaba en el manifiesto fundacional de la que ha sido la escuela de diseño industrial más importante de la historia: «Arquitectos, escultores, pintores; todos hemos de volver al artesanado. No existe un arte “profesional”. No hay ninguna diferencia sustancial entre el artista y el artesano». (Marín, 2018: 20)

El Museo de Vilafamés: la obra cerámica y sus autores y autoras

Aunque la mayor parte de obras del MACVAC son de pintura, hay una gran representación de escultura y cerámica. Esto es un hecho un tanto excepcional, pues tal y como se ha dicho, no suele ser habitual la presencia de cerámica en las colecciones de museos de arte contemporáneo. Sin embargo, cuenta con una colección cuyos autores/as están entre los nombres de ceramistas contemporáneos más reconocidos a nivel nacional e internacional. Entre ellos, más de un 60% son mujeres (en este porcentaje no se han tenido en cuenta los diseñadores industriales, pues su contexto es diferente). Esta proporción contrasta con el 21% de mujeres artistas con las que cuenta la colección del Museo de Vilafamés en su totalidad. Este hecho es doblemente excepcional, pues a menudo observamos que cuando la obra cerámica pasa a formar parte de espacios de arte contemporáneo más heterogéneos (como ocurre con la obra de diseño industrial) el número de autoras desciende considerablemente equiparándose al de otras disciplinas, cosa que no ocurre en este caso. La colección cerámica que

posee el museo la podemos catalogar en su mayoría como escultórica, pero también encontraremos piezas que se inclinan más hacia lo pictórico y otras de diseño industrial.

En cuanto a los y las ceramistas del Museo, es una mujer, Angelina Alós, la que abre generacionalmente al resto de autores. Es considerada una de las pioneras de la cerámica contemporánea en España. Sucesivamente encontramos a Arcadi Blasco, Enric Mestre, Manuel Safont y Elisenda Sala, que entre los años 60 y 80 llevan a cabo un importante trabajo que afianza la cerámica como disciplina artística. Seguidamente Pilar Bañuelos, Cristina Cabrelles, Antonia Carbonell, Pilar Carpio, Norberto di Giorno, Víctor González, Marisa Herrón, Joan Llácer, Dolors Molina, Akashi Murakami, Loretta Polgrossi, Carme Riu de Martín, Carmen Sánchez Oroquieta, Mercedes Sebastián Nicolau, Nuria Torres y Dionisio Vacas Cuenca, cuya obra aflora sobre todo a partir de los años 80.

Por último, hallamos a los autores/as cuyas piezas pueden catalogarse en el marco del diseño industrial: Arik Levy, Karim Rashid, Ettore Sottsass, Matteo Thun y Bethan Laura Wood, de quienes recientemente se ha hecho una exposición en el propio museo de Vilafamés, al lado de otras piezas pertenecientes al de Alcora. Un nombre destaca sobre todos ellos, el de Sottsass, considerado uno de los diseñadores industriales más influyentes del siglo xx. Dejamos para otra ocasión el estudio de este selecto grupo de autores/as para presentar a los que se mueven en el ámbito de carácter decididamente artístico. Seguiremos, para ello, un criterio generacional, en el sentido de comenzar por los que empezaron antes la actividad cerámica, para ir llegando a los que la iniciaron más tarde.

Todos los que trataremos comparten una larga y rica trayectoria artística en la que no faltan importantes premios y exposiciones, tanto nacionales como internacionales; casi



Exposición «Cerámica: la metamorfosi de la terra». En primer plano, piezas de Ettore Sottsass y Karim Rashid. Al fondo obras de Sara Dario, Pilar Bañuelos, Satoshi Kino, Simcha Even-Chen y Arik Levy. Fotografía: Gabriel Ahís

todos poseen una extensa formación académica y han sido reconocidos por la Academia Internacional de Cerámica. También la mayoría coincide en su labor docente, habiendo contribuido en la formación de nuevas generaciones de ceramistas. Cabe decir que, a excepción de Angelina Alós, Arcadi Blasco y Manolo Safont, ya fallecidos, el resto sigue en activo. No cabe duda de que han vivido en primera persona la evolución de la cerámica contemporánea en España. Por todo ello, quisiera contribuir en un más que merecido reconocimiento hacia estos destacados/as ceramistas.

La primera artista que nos va a ocupar es la ya citada Angelina Alós Tormo (Valencia, 1917 – Barcelona, 1997), activa en los mismos inicios de la cerámica contemporánea en España. De padre y abuelo ceramistas, toma contacto muy pronto con esta actividad. Recibe formación artística en la Escola del Treball

en Barcelona, en la que posteriormente será profesora. Dice: «Fui un aprendiz muy poco protegido. Acarree madera y carbón para cocer las «muflas», tapé puertas de refractario y cargué de piezas las mismas» (Alós, 1982:60). Viaja mucho y es consciente de la situación marginal que sufren las mujeres en la España de los años 50. Pero ella no responde al rol que la sociedad asigna a las mujeres y se convierte en todo un ejemplo de audacia al crear su propia escuela taller en Esplugues de Llobregat, por donde pasarán varias generaciones de reconocidos ceramistas.

Importantes críticos de arte como Manuel González Martí y Alexandre Cirici Pellicer se refieren a ella como una de las grandes figuras de la cerámica en España. También Vicente Aguilera Cerni (1991:28), el fundador del Museo de Vilafamés, que pronto la invitará a la colección que estaba formando.

Su extensa producción se podría clasificar a partir de las diferentes maneras de abordar las piezas cerámicas: a través de jarros deformes, naturalezas muertas y representaciones de figuras de animales o simbólicas, placas y grandes murales de texturas rugosas y, finalmente, platos enlazados o montados en un pedestal. Alós desafía el uso «correcto» y «legítimo» de la arcilla, liberando a los objetos de su funcionalidad y dotándolos de una nueva simbología.



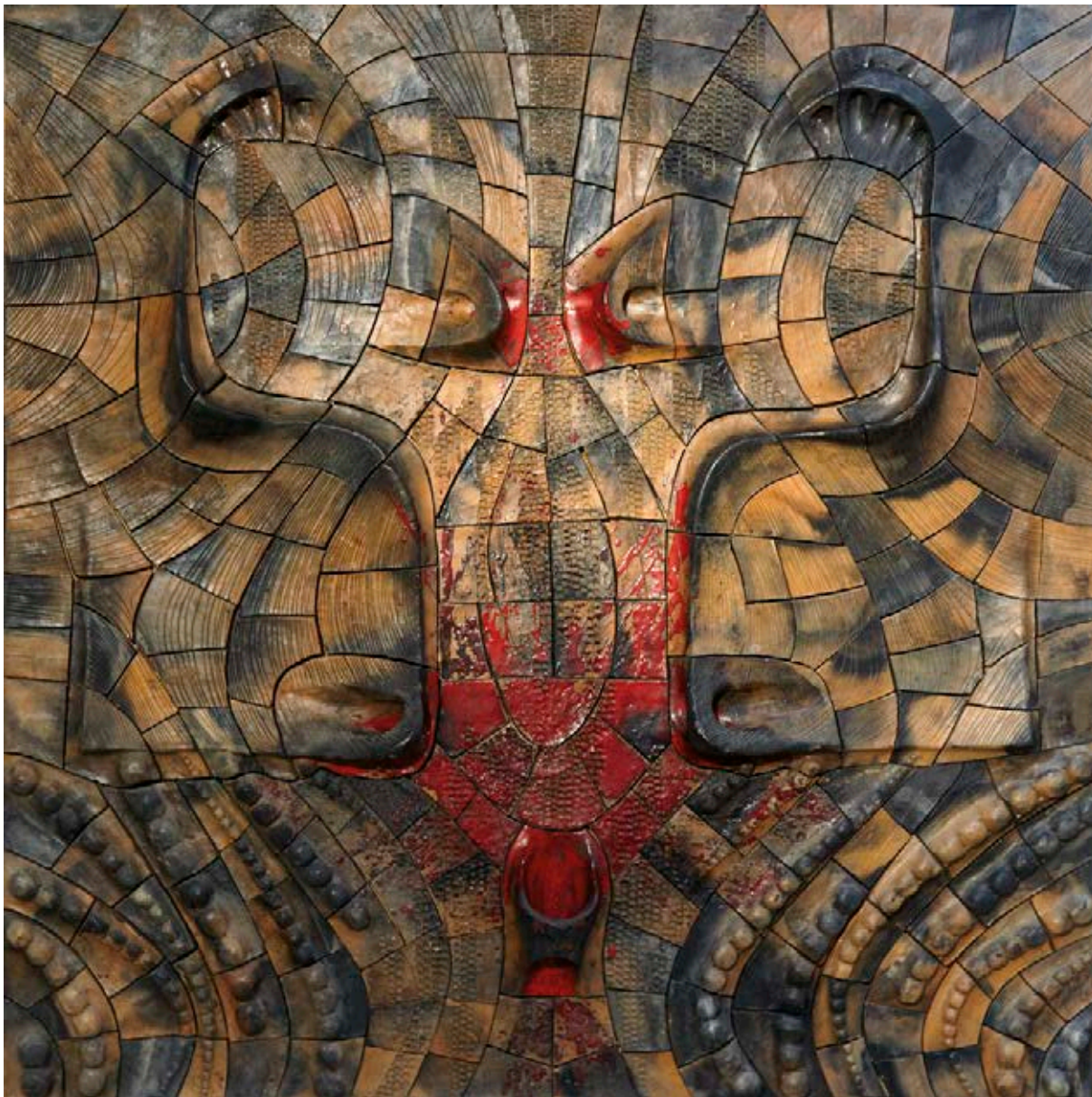
Angelina Alós, Sin Título, s/f. Cerámica, 48 x 48 x 20 cm.
Fotografía: Joan Callergues

La pieza que vemos en la imagen, perteneciente al Museo de Vilafamés, no tiene título. Se aprecia una forma circular, como un plato, manipulado de tal manera que ha perdido su funcionalidad y se ha convertido en una obra prácticamente abstracta. Cobran protagonismo las texturas y la propia materia cerámica. Los colores (probablemente óxidos y engobes) han sido aplicados a modo de mancha, gestual e informalista. El plato, objeto cotidiano, relacionado al hogar, a la alimentación y cuidado de la familia, está por tanto históricamente relacionado a la mujer. Pero no es esta faceta la que aquí aparece, sino el motivo para desarrollar una creatividad llena de matices.

El ceramista que, generacionalmente, sigue a Angelina Alós en la colección del Museo, es Arcadi Blasco Pastor (Mutxamel, Alicante 1928 – Majadahonda, Madrid 2013). Cuenta con una amplia formación artística; obtiene su licenciatura en la Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia y es becado por la Academia de España en Roma. En Italia conocerá la obra de Nino Caruso y Carlo Zauli. En 1955 instala en Madrid su primer taller, donde realizará vidrieras, mosaicos y murales cerámicos en colaboración con diferentes arquitectos. En 1970 representa a España en la Bienal de Venecia, todo un hito para un artista, especialmente si éste es ceramista. Será miembro de la Academia Internacional de Cerámica.

Arcadi Blasco empieza utilizando la superficie de recipientes como soporte del vocabulario pictórico y entre los años 1956-1964 realiza sus pinturas cerámicas. Estas son elaboradas sobre placas de diferentes tamaños, de estilo informalista, de carácter abstracto y gestual, utilizando esmaltes brillantes y coloreados que apenas usará después. Posteriormente, su extensa obra se puede clasificar cronológicamente en diferentes apartados: en 1969 lleva a cabo sus «Objetos idea» y entre los años 1969-1974 afianza la serie «Objetos ornamentales». Durante 1970-1986 trabaja las «Arquitecturas y muros para defenderse del miedo» compaginándolas entre 1984-1986 con «Ruinas arqueológicas». Continúa entre 1985-1995 con los ciclos «Ruedas de molino para comulgar» y «Homenajes», que realiza entre los años 1992-1995.

El crítico e historiador de arte Daniel Giralt Miracle se refiere a su obra como extensa y heterogénea, teniendo como objeto vinculante su implicación personal y la base matérica, puesto que su reflexión intelectual necesita de este componente como soporte expresivo. También alude a la simbología de raíz orgánica y ritmos ondulados como característica de su obra. (cifr. en Giralt, 2012)



Arcadi Blasco, *Proyecto ornamental de un destesticulador para españoles*, 1972. Cerámica, 143 x 143 cm. Fotografía: Joan Callergues

A menudo su obra refleja compromiso social y crítica política, por lo que es considerado un artista comprometido, además de por ser promotor de importantes experiencias pedagógicas:

... trabajo con las niñas y los niños insistiendo en la actividad plástica como trabajo colectivo, para desindividualizar ese egoísmo que se fomenta tanto. Yo pienso que la colectividad es más importante que el yo. Y estoy convencido

de que toda enseñanza debe tener como base el aprendizaje de las manualidades y del arte: saber mirar un cuadro, escuchar una música, leer un libro... (Blasco, 2008)¹

Llamamos la atención en esta cita del autor, el que se refiera a los niños y a las niñas,

¹ Arcadi Blasco, entrevista «Arcadi Blasco-Pintor y ceramista», por Ángeles Cáceres (2008), en *Club Información*, revista digital. Alicante. <http://www.clubinformacion.com/acto.jsp?pldActo=1627> (última consulta 05/01/2017)

pues el hecho de especificar el género femenino hace posible su visibilización a la vez que muestra una conciencia crítica hacia lo masculino como genérico. En esta actitud del artista advertimos un compromiso de género. Por otro lado, nos hace intuir el elevado número de niñas que seguramente participaría en las actividades educativas.

La obra de este autor perteneciente a la colección del MACVAC es un mural cerámico titulado *Proyecto ornamental de un destesticulador para españoles*. Se trata de un mural fragmentado. Las numerosas curvas y contrastes de luces y sombras generan gran ritmo y dinamismo. El color rojo que simboliza la sangre, destaca con fuerza sobre tonos ocres y negros. Las formas, aun siendo un tanto abstractas, completan una figura que simbolizan un pene y dos testículos; ello se reafirma con el título. Es una pieza de carácter desgarrador e irónico. Su lenguaje es tosco y violento y muestra una osada libertad. Se convierte en un duro mensaje, en el que la tortura ocupa un papel principal.

Manuel Safont Castelló (Onda, Castellón, 1928–2005) es estrictamente coetáneo a Arcadi Blasco. Llega a ser uno de los grandes ceramistas españoles y a su fallecimiento, la obra que tenía en su casa pasa a manos del ayuntamiento de su localidad natal, donde se ubica un museo que lleva actualmente su nombre. Desde muy temprana edad la cerámica forma parte de su vida. En el año 1942, con tan solo 14 años, empieza a trabajar en una fábrica de azulejos. Más adelante, en 1947, lo hará en una fábrica de loza catalana donde se dedica a decorar y crear originales pintando sobre platos y otras formas. Es así como descubre su habilidad y gusto por la pintura cerámica.

A diferencia de sus colegas, advertimos que su formación comienza en la fábrica y se completa prácticamente de forma autodidacta. Ante este hecho no podemos obviar el factor económico, pues supone un condicionante a la hora de no optar por la formación académica y

a la vez para que su obra se desarrolle a través de la cerámica, pues es el material que más fácilmente tiene a su alcance. Onda es un pueblo cerámico y este ambiente sin duda le envuelve y empuja a completar su formación, gracias a su constante trabajo e investigación. En estas circunstancias y salvando las dificultades, en 1951 decide montar su propio taller, lo que le permite emprender una nueva etapa dedicada a la investigación de la pintura cerámica, que es su pasión.

La obra de Safont es extensa y variada, pero siempre en el formato bidimensional de «pintura cerámica», es decir, trabaja sobre la cerámica en vez de sobre el lienzo y a modo de pigmentos, utiliza esmaltes, colorantes y óxidos susceptibles a ser horneados. En su taller empezará realizando encargos que por lo general responderán a un modelo folclórico, comercial de la época; menos personales y más parecidos a los realizados en las fábricas de loza. Sin embargo, su inquietud y necesidad de expresarse le llevan a la investigación del material y sus posibilidades.

Comienza experimentando en la figuración y lleva a cabo numerosos trabajos murales en colaboración con diferentes arquitectos. Progresivamente se irá acercando a la abstracción, aunque hasta los años 70 continúa realizando un trabajo figurativo a través de una «pintura social» (no hay que olvidar su ideología y decidida oposición al franquismo). Más tarde se volcará en la abstracción y en el informalismo con sus trabajos matéricos, gestuales y llenos de color, que verán su esplendor a partir de los años 80, última etapa del artista y de la cual el MACVAC posee una obra. La composición de la imagen está formada por manchas de colores, precisamente los que dan título a la obra, lo cual nos lleva a pensar la importancia que el autor le confiere al color y a la materia en sí como medio de expresión. Es una pieza de estilo informalista, con su habitual juego entre lo matérico y lo gestual.



Manuel Safont Castelló, *Blanc, negre, verd, roig i groc*, 1995. Cerámica sobre tabla, 52 x 129 cm. Fotografía: Joan Feliu

Si Angelina Alós había nacido en la segunda década de siglo y Arcadi Blasco y Manolo Safont en la tercera, Enric Mestre Estellés (Alboraia – Valencia, 1936) lo hace en la cuarta. Como los anteriores, es también de la zona de Valencia y, como ellos, posee un currículum realmente extenso. Es destacable su gran trabajo profesional, tanto de realización de obra cerámica, como de labor docente: En este último sentido, es decisiva su contribución en la formación de un gran número de ceramistas desde su puesto de profesor en la Escuela de Artes y Oficios de Valencia. En 1979 es nombrado miembro de la Academia Internacional de Cerámica.

En la obra de este artista se unen los valores estéticos y los valores vitales, pero no son explícitos sino sugeridos, discretamente insertos en sus trabajos minimalistas. El fundamento de su obra radica en la geometría y la construcción es su objetivo, mientras se desdibuja la frontera entre lo arquitectónico, escultórico y pictórico. Se vale de la representación espacial como acceso al mundo imaginario. Manifiesta un diálogo con la materia y las formas puras, formas que generan espacios y a menudo inquietantes vacíos. Crea una síntesis particular entre el rigor geométrico y el vocabulario específico de la cerámica.

... mi interés por el espacio arquitectónico, por la simetría, por la textura y el color, hacen que mi obra actual no sea una escultura en el sentido que tradicionalmente se le da a esta palabra. Creo que mis formas participan más de condicionantes cerámicos que de otras artes. De cualquier modo yo utilizo la cerámica para expresar mis ideas, y si en un futuro necesitase otro tipo de material para llevarlas a cabo lo utilizaría tranquilamente, los materiales no son un fin en sí mismos. (Mestre, 1985: 13)

La obra de Mestre en el Museo de Vilafamés es un mural cerámico fragmentado que compone una imagen abstracta. La superficie denota una textura trabajada y el color apenas se utiliza, prácticamente solo a modo de luces y sombras, para acentuar las líneas de la propia fragmentación, pues son los fragmentos geométricos los que componen la imagen. La forma en que se disponen los elementos y sus líneas nos conducen al centro del mural, donde podemos distinguir una figura semejante a un pilar arquitectónico. El tratamiento de la superficie de esta figura (en cuanto a color, textura, volumen) y del espacio que le rodea es prácticamente igual, adquiriendo fondo y figura la misma importancia.

Tan solo dos años después de Mestre nace Elisenda Sala Ponsa (Barcelona, 1938),



Enric Mestre Estellés, Sin Título, 1979. Cerámica, 138 x 102 cm. Fotografía: Paco Alcántara

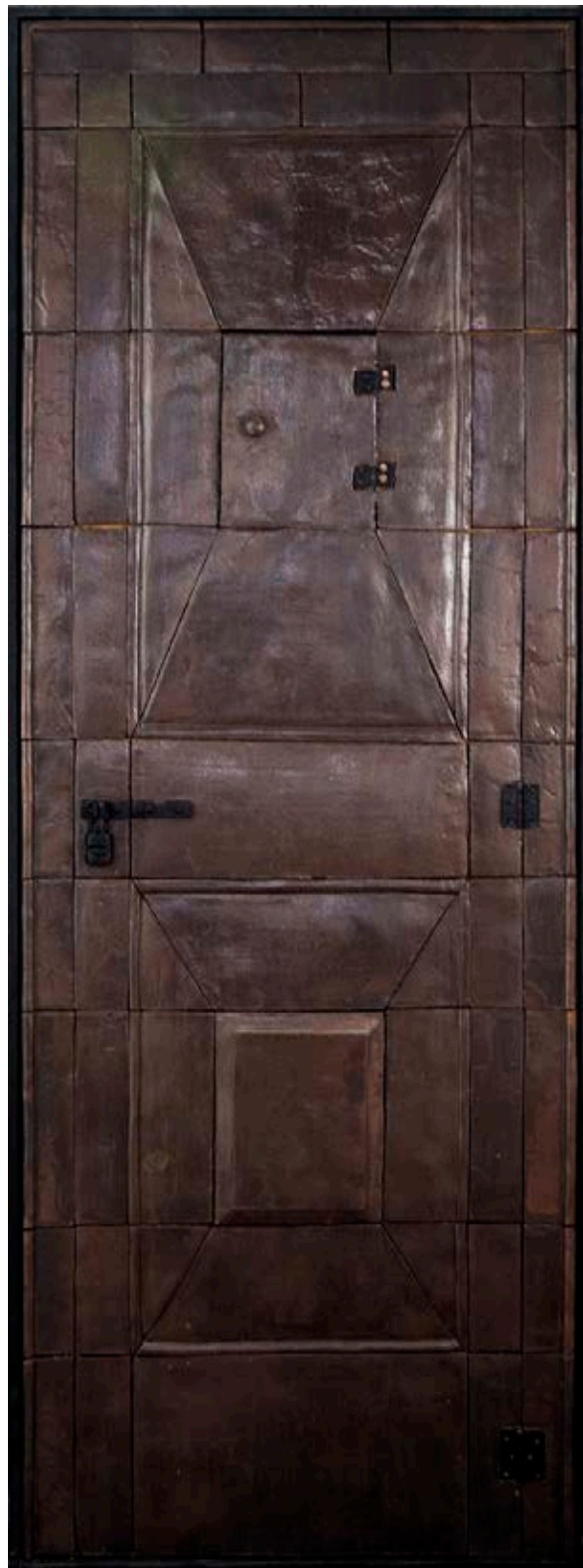
poseedora igualmente de una sólida formación. Se gradúa en Artes Aplicadas y Oficios artísticos en la especialidad de cerámica en la escuela Massana de Barcelona. Posteriormente se licencia en Bellas Artes en la especialidad de escultura por la Facultad de Bellas Artes de Barcelona y en cuanto a su preparación en el campo cerámico, cabe señalar que ha sido discípula y colaboradora del gran ceramista Josep Llorens i Artigas. A lo largo de su carrera artística obtiene varias becas que amplían su formación, lo que le permitirá viajar a los centros neurálgicos del diseño internacional.

De su amplia labor profesional, es muy destacable su trayectoria docente en la Escuela Massana de Barcelona de Diseño y Artes aplicadas. En 1973 es nombrada miembro fundador y vocal de cerámica de la junta directiva del AA/FAD de Barcelona; entre los años 1981 y 1984 miembro del «Primer Consell d'Ensenyament del Govern de la Generalitat de Catalunya» y entre los años 1987 y 1994 miembro del consejo directivo de la Academia Internacional de Cerámica.

La obra de Elisenda Sala, en primer lugar destaca por su contemporaneidad, es decir, está en plena relación con la época y las circunstancias que le rodean, tanto a nivel socio-político como artístico. Su trabajo se desarrolla en diferentes etapas (aunque se puedan solapar unas con otras). Entre los temas que plantea, se encuentran la opresión, la germinación, la naturaleza o temas de territorio y políticos. También se pueden apreciar diferentes estilos, desde obra figurativa a obra abstracta, estilo informalista o figuración simbólica. Ella vive el arte como una necesidad de explicarse a ella misma y explicar el mundo.²

La porta... i al darrera què? es el título de la obra que posee el MACVAC. La propia artista nos dice sobre ella:

² Reportaje a Elisenda Sala en *Premià de Dalt Media*, Ajuntament Premià de Dalt https://www.youtube.com/watch?v=ccZIOd9Xb_Q (última consulta 30/10/2018)



Elisenda Sala Ponsa, *La porta... i al darrera què?*, 1980. Cerámica sobre tabla, 226 x 84 x 6 cm. Fotografía: Joan Callergues

El mural referente al periodo de la «Opresión» y titulado *La porta... i al darrera què? (La puerta... ¿y detrás qué?)* hace referencia simbólica a las relaciones entre «lo visible y lo escondido, lo presente y lo potencial» según muy bien interpretaba el crítico de arte Alexandre Cirici Pellicer, en un comentario de esta obra, y que yo quería expresar también como «la incógnita de después de la muerte».³

Como podemos observar, es una obra no solo figurativa sino hiperrealista; Representa una puerta, elemento de gran carga simbólica que separa dos espacios; puede dar paso, pero a su vez puede impedirlo e invisibilizar lo que hay al otro lado. La autora recurre a este elemento planteando la incógnita que se esconde en aquello que no se puede ver o no se puede palpar. Además, en la propia puerta se aprecia otro elemento muy significativo que es un candado cerrado. Teniendo en cuenta que esta obra pertenece a la etapa en que trabaja el tema de la opresión, entiendo que hace referencia a la falta de libertad, que se puede interpretar tanto en lo personal como en lo político. El título dirige el interés hacia lo que queda oculto o encerrado y a la desconfianza e inquietud que generan dicha invisibilización.

De la figuración de Elisenda Sala pasamos a la geometría de corte constructivista de Marisa Herrón (Cisneros - Palencia, 1944). Esta artista realiza estudios de dibujo y pintura en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando en Madrid durante los años 1964 y 1967. Posteriormente, entre 1971 y 1974, estudia cerámica en la escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos de Valencia y en 1993 serigrafía artística en Granada.

Hacia el año 1982 irrumpe en el panorama cerámico español y en los años 90 forma parte del entorno cerámico de Valencia, que por otro lado es considerado uno de los grupos de

ceramistas más notables del panorama español. En reconocimiento a su aportación a esta disciplina, en 1999 es nombrada miembro de la Academia Internacional de Cerámica. En su trayectoria la cerámica es protagonista de su expresión, aunque a lo largo de la misma se dé un proceso lento de metamorfosis que la llevan a trabajar con diferentes materiales y en diferentes formatos. En un principio destacan sus piezas cilíndricas, cercanas al concepto de contenedor, formando composiciones rectilíneas más en sintonía con la cerámica histórica, pero hacia 1986 la forma se distancia del sentido rotativo del torno dando paso a los ángulos rectos.

En 1991, en las obras que expone en la galería Luis Adelantado en Valencia, combina refractario y hierro para crear piezas de volúmenes rotundos. Esta es una exposición importante en su carrera, dada la nueva dimensión de sus obras y la depuración de sus elementos. De este momento es la pieza que se encuentra en el Museo de Vilafamés. Esta serie de piezas de refractario y hierro se prolongará hasta el año 1995. Su planteamiento de los volúmenes es estrictamente cerámico, y sus obras, en las que se aprecia la influencia de la abstracción geométrica, muy escultóricas. Precisamente la colección del museo alberga una pieza de esta índole; en ella destacan sus formas depuradas, el minucioso tratamiento de la superficie y textura, líneas rectas, volúmenes prismáticos simples y colores planos: austeridad estilística un tanto minimalista y énfasis en la geometría.

A partir de 1995 se advierte un cambio importante en sus trabajos: realiza una serie de obras abstractas mucho más pictóricas pues trabaja sobre el plano, con relieve, con collage, texturas y contrastes cromáticos. Hasta 2004 elabora estos trabajos combinando barro refractario con tela metálica. Del año 2005 en adelante, continuará experimen-

³ Elisenda Sala, <http://macvac.es/obra/la-porta-i-al-darrera-que/> (última consulta 18/01/2017)



Marisa Herrón Rodríguez, *El espacio de la Buya*, 1991. Hierro y refractario con engobe y óxidos, 90 x 100 x 35 cm. Fotografía: Joan Callergues

tando con otros materiales como el acrílico y el material textil sobre madera o lienzo, también en formato pictórico.

Persona reflexiva, expresa así sus motivos para continuar creando, a pesar de un entorno a veces no tan propicio:

Soy algo pesimista y pienso que, dada la confusión reinante, el arte está casi convirtiéndose en algo que adorna, pero que no se integra; la postura más drástica sería no hacer

nada; mientras tanto, siguiendo un impulso interior, seguramente ególatra, como una solución a problemas conceptuales, continúo trabajando, realizando mis creaciones, que generalmente parten de una emoción que después se analiza, se determina cómo se va a realizar, aunque siempre dejando una parte sin concretar, algo libre, algo al azar, algo que sea producto del diálogo con el material, con la forma, con el proceso creativo. (Herrón, 1996: 34)

La última ceramista a la que nos vamos a referir es Antonia Carbonell Galiana. (Valencia, 1951). Se gradúa en artes plásticas en la especialidad de cerámica en la Escuela de artes y oficios de Valencia en 1981; posteriormente, en 1984, continúa con sus estudios académicos en la facultad de Bellas Artes de San Carlos en Valencia y su inquietud artística y determinación le llevan a seguir formándose, obteniendo el doctorado por la Universidad de Valencia en el año 2015 con una tesis sobre Enric Mestre, que fuera uno de sus maestros. Desde el año 1984 hasta 2013 ejerce de maestra de taller de cerámica en la Escola d'Art i Superior de Disseny de Castellón.

Por lo que se refiere a sus proyectos artísticos –y aunque trabaja la pieza única– le interesa desarrollar una idea en toda su potencia, lo que ha dado lugar a las diferentes series exploratorias que se han sucedido a lo largo de su carrera. Por otro lado, no se limita a trabajar con el material cerámico, aunque recurra a él en numerosas ocasiones y lo defienda totalmente como soporte artístico. Entre sus trabajos cerámicos, generalmente de carácter abstracto, observamos piezas escultóricas (por su forma y volumen) y a la vez pictóricas (por el tratamiento de las superficies). En cuanto al estilo, se pueden observar distintas influencias, desde la abstracción geométrica hasta el informalismo, dado su interés por lo matérico y gestual en el tratamiento de las superficies.

... soy una artista plástica que se ha especializado bastante en cerámica pero no me gusta limitarme.

En un principio no había en mis piezas ninguna otra intención que el juego estético, otra cosa era mi posicionamiento y el de mi obra dentro de los lenguajes plásticos y en especial dentro de la defensa absoluta del material cerámico como soporte de expresión y el manejo de estos materiales de modo completamente libre y personal.⁴

⁴ (Carbonell, entrevistada por la autora a través de correo electrónico 01/02/2017)

La pieza policromada que ha cedido al MACVAC, de carácter monumental, recuerda a una construcción prehistórica de significado sagrado o espiritual. Por otro lado, su título *Camino de Meteora* nos remite a su referente geográfico, es decir, las formaciones rocosas de Meteora en Grecia, donde perviven esos espectaculares monasterios en simbiosis con la piedra.

Los dos volúmenes que componen la obra, en su forma y superficie, se asemejan a piedras que podían haber sido encontradas en la naturaleza. No obstante, textura, color y forma han sido minuciosamente trabajadas; sobre la superficie del volumen ha sido aplicado el color con trazo gestual creando un efecto de erosión natural. Esta escultura, aun pudiendo parecer muy simple, exige un gran dominio de la técnica cerámica para su elaboración. Es una obra que evoca lo sagrado y nos remite a la meditación y al cultivo del espíritu.

Punto no final

Este artículo se ha planteado como un punto de partida para el estudio de los y las ceramistas que tienen obra en el Museo de Vilafamés. Nos hemos decantado por centrarnos en algunos de los que, en uno u otro sentido, podemos considerar pioneros dentro de esta actividad. Seguramente en el futuro podremos plantearnos la aproximación a otros de los artistas que completan la nómina de la excelente colección de Vilafamés.

Tras haber efectuado este recorrido, vemos como, pieza por pieza, se ven reflejadas las inquietudes, pensamientos o sentimientos de unos creativos acordes a la realidad social y a las corrientes artísticas de su tiempo. Nos ha llamado especialmente la atención la elevada presencia de mujeres autoras, en este caso superior a la de hombres, cosa no habitual en las demás disciplinas artísticas. Estas mujeres rompen con los estereotipos de género

establecidos, tanto por su conciencia de artista como por su sólida formación académica. Ellas y ellos componen un mosaico de lo que significa el lenguaje cerámico contemporáneo.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUILERA CERNI, Vicente (1991) «La cerámica de Angelina Alós» en *Batik: Panorama General* nº 105, Barcelona.
- ALÓS TORMO, Angelina (1982) «Angelina Alós» (entrevista) en *Revista Cerámica* nº 12, Madrid.
- CARBONELL GALIANA, Antonia (2015) *Cerámica y Paideia. Enrique Mestre y su escuela, magisterio*. Tesis doctoral dirigida por Beatriz Santamarina Campos, Román de la Calle y Ricard Silvestre Vañó. Universitat de València.
- GIRALT MIRACLE, Daniel (2012) «Arcadi Blasco, reflexiones en barro» en vv. AA., *Maestros de la cerámica y sus escuelas. Arcadio Blasco*. Zaragoza: Ed. Diputación Provincial de Zaragoza.
- HERRÓN, Marisa (1996) «Marisa Herrón», en *Revista Internacional Cerámica* nº57, Madrid.
- MARÍN, Joan M. (2018) «Artesanía y diseño industrial: una confluencia creativa», en *Cerámica: la metamorfosis de la tierra*. Castellón: Museo de Arte Contemporáneo Vicente Aguilera Cerni de Vilafamés.
- MÉNDEZ, Lourdes (2003) *La antropología ante las artes plásticas*. Madrid: Ed. Siglo XXI.
- MESTRE, Enric (1985) «Enrique Mestre» entrevista en *Revista Cerámica* nº 22, Madrid. pp. 13-17.
- SARMIENTO, María Jesús (2003) «La idea de cerámica contemporánea en España», en *Revista Internacional Cerámica* nº 89, Madrid.



Antonia Carbonell Galiana, *Camino de Meteora*, 2002. Cerámica, 120 x 20 x 25 cm. Fotografía: Joan Callergues

Recibido el 13 del 8 de 2018
Aceptado el 29 del 9 de 2018
BIBLID [2530-1330 (2018): 132-147]

curricula

Esther Astarloa Izarra. Licenciada en Bellas Artes por la Universidad del País Vasco; Máster Universitario en *Investigación aplicada en Estudios Feministas, de Género y Ciudadanía*, Universitat Jaume I de Castellón; doctoranda en el programa de *Investigación en arte contemporáneo* de la Universidad del País Vasco. Actualmente y desde hace diez años es profesora en la especialidad de Cerámica en el Centro de Enseñanzas Artesanales de Deba, Guipúzcoa. Componente del comité técnico para la elaboración del Diccionario Terminológico de Cerámica, editado por el departamento de Educación, Política lingüística y Cultura del Gobierno Vasco (2016). Su formación en el ámbito cerámico es un proceso continuo en el que combina la experimentación en el taller, con las enseñanzas impartidas por reconocidos/as ceramistas, entre los cuales destacan: Ramon Fort, Ruthanne Tudball, Graciela Olio, Fernando Malo, Miguel Molet, Manuel Keller y Gabriela Putz. Su obra se ha expuesto, entre otras, en la Sala Aroztegi de Bergara, Guipúzcoa, 2008, el Museo Pablo Serrano de Zaragoza o el Museo de Cerámica de Alcora. Igualmente su obra ha sido seleccionada en concursos cerámicos.

Ana Bailão. Profesora Auxiliar Invitada en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Lisboa, Departamento de Ciencias del Arte y Patrimonio; Profesora Adjunta Invitada en el Instituto Politécnico de Tomar, Departamento de Arqueología, Conservación y Restauración y Patrimonio. Investigadora integrada en el Centro de Investigación y Estudios en Bellas Artes (CIEBA), Universidad de Lisboa, e investigadora colaboradora en el Centro de Investigación en Ciencia y Tecnología de las Artes (CITAR), Universidad Católica Portuguesa. Doctorada en Conservación de Bienes Culturales por la Universidad Católica Portuguesa (UCP). Desde 2005 ejerce como conservadora-restauradora para entidades públicas y privadas, ana.bailao@gmail.com.

Andreia Ferreira. Licenciada en Bellas Artes en la Especialidad de Escultura (2005) y Máster en Escultura (2012), ambas titulaciones obtenidas en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Lisboa. Está realizando el Doctorado en Bellas Artes (especialización en Escultura) en la misma Institución, donde es asistente invitada, impartiendo las unidades curriculares de Medallística y Escultura, andreia.pereira.ferr@gmail.com.

Juan Gonçalves. Estudiante de doctorado en Ciencias del Arte / Museología (Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Lisboa); tiene un máster en Museología y Museografía (Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Lisboa); y un máster en Gestión Cultural (Universidad de Madeira). Con respecto a la investigación, es colaborador en la «Sección de Investigación y Estudios de Arte y Ciencias del Patrimonio - Francisco de Holanda» (Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Lisboa), presentando artículos y comunicaciones a nivel nacional e internacional, y sus principales áreas de investigación científica son la museología social y la historia y crítica del arte contemporáneo.

David Gutiérrez Castañeda. Es sociólogo de la Universidad Nacional de Colombia (2006). Maestro en Historia del Arte por la Universidad Nacional Autónoma de México (2011). Doctor en Historia del Arte (2016) por la UNAM con énfasis en estudios del performance y género, arte y política en América Latina, y museología contemporánea. En su investigación doctoral *Ejercicios del Cuidado: a propósito de La Piel de la Memoria* indagó sobre los desempeños culturales y artísticos como forma ética del cuidado. Profesor Ordinario de Carrera Asociado C de Tiempo Completo en la Licenciatura

en Historia del Arte en la Escuela Nacional de Estudios Superiores Unidad Morelia (ENES) de la UNAM. En el marco del proyecto de investigación *Ejercicios del Cuidado, Prácticas Artísticas y Procesos Sociales entre Colombia y México*, implementa el Seminario de Estudios del Performance y las Artes Vivas (SepaVivas) y el programa de residencias artísticas en la ENES. Seminario abierto a procesos de experimentación performativa, artes procesuales, materialidades vivas y discusiones acerca del género. Miembro del colectivo de investigación Taller de Historia Crítica del Arte y de la Red de Conceptualismos del Sur. Becado por Colegio Mexiquense y la Fundación Ford para el programa Libertades Laicas para una estancia de investigación sobre arte y laicidad en el Colegio de México (2006). Ganador del Premio Nacional de Crítica de Arte del Ministerio de Cultura de Colombia 2010. Entre sus investigaciones se cuenta: *Mirando Mas Allá, Going In: Arte e Intereses Sociales en Colombia* (Universidad Nacional de Colombia: 2006), *Gathering: Procesos Culturales y Movimientos de Autoafirmación* (Universidad Panamericana: 2007-2008), *Las Prácticas Artísticas Contemporáneas como Fuente para el Aprendizaje Significativo* (Universidad Pedagógica Nacional de Colombia: 2008). Es autor del libro *Mapa Teatro 1987-1992* (2014).

Alfredo Llopico Muñoz. Licenciado en Geografía e Historia, especialidad en Historia del Arte por la Universitat de València y Máster en Gestión de Recursos Culturales por la misma universidad. Director de la Galería L'Algepsar de Castellón hasta 2004, su línea de trabajo se centra en el ámbito de la gestión cultural en la Fundación Caja Castellón desde el año 2002, donde es responsable del área de Actividades Culturales desde el año 2013, coordinando exposiciones, publicaciones, ciclos de conferencias y actividades escénicas, tanto en la Fundación Caja Castellón como en otras instituciones y municipios de la provincia de Castellón. En la actualidad está realizando la tesis doctoral, becado por la Fundación Balaguer Gonel Hermanos, cuyo campo de estudio se centra en la influencia de la pintura española del Siglo de Oro en el arte europeo y norteamericano desde 1808 a 1918.

Diana K. Murphy. Digital Production Coordinator en el Fine Arts Museums of San Francisco, investigadora especializada en estudios sobre la evolución de los museos a través de la implementación estratégica, la participación de la comunidad y la toma de riesgos. Tiene experiencia en la ejecución de proyectos curatoriales, edición, gestión de derechos de autor de imágenes, cultura visual e historia del arte. Máster en Historia del Arte y Cultura Visual de la UC Santa Cruz, y maestría en Estudios de Museos del Colegio Marista/Istituto Lorenzo de' Medici.

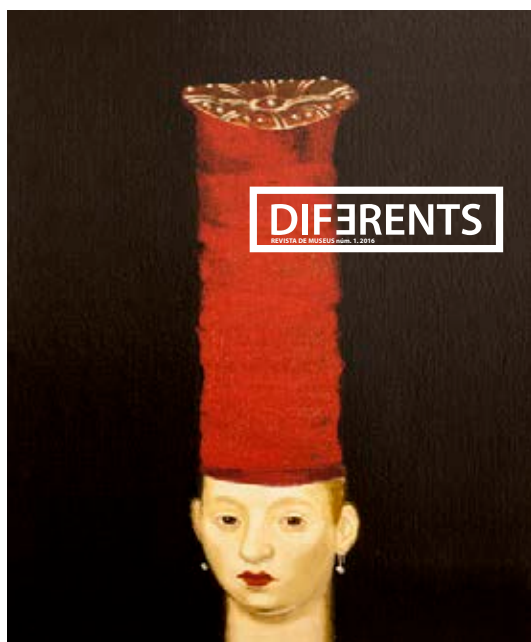
Álvaro Notario Sánchez. Historiador del Arte por la Universidad de Castilla-La Mancha (2013- Premio extraordinario Fin de Carrera y Premio Nacional de Fin de Carrera de Educación Universitaria) con Máster en Estudios Avanzados de Museos y Patrimonio Histórico Artístico (Universidad Complutense de Madrid- 2015). Cuenta con estudios complementarios en Educación de Museos (Universidad a Distancia de Madrid- 2016) y en Community Management (Universitat Oberta de Catalunya- 2016). A lo largo de su trayectoria ha realizado prácticas formativas en la Galería de Arte Aleph, en el Museo Nacional de Artes Decorativas y en la Asociación de actividades educativas Hablar en Arte. Además, ha disfrutado de la Beca de Colaboración del MECD (2012-2013), la Beca de Formación Museográfica de la Fundación ICO (2014-2016) y la Beca del Área de Difusión de la Biblioteca Nacional de España (2016-2017), instituciones en las que ha trabajado en la coordinación de exposiciones y actividades de difusión. Desde octubre de 2017 trabaja como investigador predoctoral FPU en el Departamento de Historia del Arte de la Facultad de Letras de la Universidad de Castilla-La Mancha, donde desarrolla su actividad investigadora en torno a la museología y la gestión cultural.

Adriana Salazar. Vive y trabaja en Ciudad de México. Su trabajo circula entre diversas disciplinas, se localiza en contextos específicos y pone a prueba los límites de ciertas oposiciones: lo vivo y lo inanimado, lo artificial y lo natural o lo humano y no humano. Es fundadora y directora del Museo Animista del Lago de Texcoco. Ha exhibido sus proyectos en espacios tales como el Centro de Arte Contemporáneo Passerelle (Francia), el Kunstmuseum Heidenheim (Alemania), el CA2M (España), Havremagasinet (Suecia) y el Instituto Pratt (EEUU). Ha sido invitada a exhibir en la Trienal de Nuevos Medios (Museo Nacional de Arte, Beijing, 2014) y la Trienal de California y el Pacífico (Museo de Arte de Orange County, California, 2013), entre otros eventos. Ha sido becaria de varias residencias artísticas, tales como Grand Central Art Center en EEUU, Akiyoshidai International Art Village en Japón Nordik Artists' Center en Noruega y la Royal Hibernian Academy en Irlanda. Sus obras forman parte de la colección de MARCO (México), UCR ArtsBlock (California) y el Banco de la República (Colombia). Es licenciada en artes plásticas de la Universidad Jorge Tadeo Lozano de Bogotá, maestra en filosofía de la Universidad Javeriana de la misma ciudad y Doctora en Arte y Diseño de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Ha sido docente del programa de Artes Visuales en la Universidad Javeriana y la Universidad Jorge Tadeo Lozano de Bogotá, y ha contribuido como autora en publicaciones como Islario (México), Errata# (Colombia) y OAR (Universidad de Oxford).

Ana Sofia Neves. Licenciada en Escultura –Laboratorio de Conservación y Restauración de Yeso– por la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Lisboa (2013-2016). Actualmente es alumna del Máster en Ciencias de la Conservación, Restauración y Producción de Arte Contemporáneo en la misma Institución. Su investigación en el Máster se centra en la conservación de medallas contemporáneas. Fue voluntaria en el Museo del Neo-Realismo de Vila Franca de Xira (2016-2018), donde desarrolló trabajos de restauración de esculturas en yeso. Actualmente forma parte del Programa de Ocupação de Jovens (POJ) de Larga Duración, colaborando con el Sector de Conservación y Restauración del Municipio de Vila Franca de Xira, a.neves4@gmail.com.

Santiago G. Villajos. Investigador en el Departamento de Historia y Teoría del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid. En 2015 fue profesor en el área de patrimonio cultural de la Politécnica de Guayaquil, Ecuador (ESPOL). Reconocido como máster por el University College de Londres y la Universidad de Granada, realizó una estancia Erasmus en Oxford, donde desarrolló un influyente estudio en antropología del arte. Santiago es autor del proyecto de etnografía audiovisual y arte urbano «Construir Un Lugar Mejor sin destruir lo que tenemos» que fue objeto de interés de medios a nivel internacional como la Fundación Getty, The Huffington Post o la EBS coreana. Ha recibido becas de la Fundación Universia, el Museo del Prado, la Fundación Telefónica y la Diputación de Cuenca. Ha participado como ponente en encuentros académicos organizados por universidades de Reino Unido, Francia, Alemania, Italia, Austria, Polonia, Dinamarca, Ecuador y España.

Números editados:



DIFERENTS. REVISTA DE MUSEUS núm. 1. 2016



DIFERENTS. REVISTA DE MUSEUS núm. 2. 2017

NORMAS DE PUBLICACIÓN

DIFERENTS. REVISTA DE MUSEUS

1.- Presentación de originales

Los artículos han de ser la exposición de trabajos de investigación rigurosos y científicos que aporten datos originales sobre aquellas temáticas relacionadas con los museos, muy especialmente de aquellos cuya idiosincrasia o planteamiento se acerque a planteamientos «diferentes». Los trabajos enviados para su publicación deberán ser inéditos y no estar pendientes de evaluación en otras revistas, incluidas las ediciones electrónicas.

Podrán ser redactados en cualquiera de las lenguas oficiales del Estado Español. Su extensión por escrito no deberá ser superior a 20 o inferior a 10 páginas (con el formato abajo indicado), incluyéndose figuras, tablas, notas y bibliografía.

Los artículos estarán precedidos de un título tanto en el idioma original del trabajo como en inglés.

Acompañarán al texto un resumen en torno a las 10 líneas y un máximo de ocho palabras clave en el idioma original del trabajo y en inglés.

Los/as autores/as omitirán en el cuerpo del artículo introducir su nombre, así como también su filiación, para asegurar la revisión ciega por pares.

Se publica un número al año.

Envío de originales

Los trabajos serán remitidos a la redacción de la revista, email: secretaria@macvac.es, en formato Word.

Las imágenes serán incluidas en el texto a modo de guía. Además se enviarán en formato JPG fuera de texto, como archivos independientes. Estas imágenes han de ser de buena calidad y una resolución mínima de 300 ppp a un tamaño de 20 cm de ancho. En todo caso el autor o autora del texto deberá solicitar los correspondientes permisos de distribución o utilizar imágenes de libre reproducción, en cuyo caso se señalarán las oportunas fuentes.

La revista contiene una parte no evaluable, con invitación directa a autores/as especialistas en la materia.

2.- Formato

El tipo de letra a utilizar será Times New Roman, 12, interlineado 1'5.

Para las notas a pie de página se utilizará el mismo tipo de letra (Times New Roman), 10, interlineado sencillo.

Los márgenes serán de 2'5 (derecha e izquierda) y 3 (superior e inferior).

3.- Citas

Se utilizarán comillas angulares («») cuando el texto citado no supere las cuarenta palabras, y se dejará dentro del texto con el mismo tipo de letra Times New Roman, 12.

Para las citas superiores a cuatro líneas es normativo introducirlas, sin comillas ni cursiva, en un párrafo, con el margen más centrado que el texto (a 1, derecha e izquierda), y letra Times New Roman, 11, interlineado sencillo.

Se utilizará el sistema Harvard: (Llona, 1999: 209).

4.- Bibliografía

La bibliografía se habrá de presentar al final de los artículos, ordenada alfabéticamente por autores, comenzando por los apellidos en letra Versalita. Tipo de letra Times New Roman, 11, sangrado francés, interlineado sencillo. Se citará siempre el nombre propio de las/os autoras/es.

Ejemplo:

Libro:

Apellidos, Nombre (año de edición) *Título*, Lugar de edición: Editorial.

Ej.: JIMÉNEZ-BLANCO, María Dolores (2014) *Una historia del museo en nueve conceptos*, Madrid: Cátedra.

Artículo de publicación periódica:

Apellidos, Nombre (año de publicación) «Título del artículo», *Revista*, número de la revista: páginas.

Ej.: OLUCHA MONTINS, Ferran (1998-1999) «Unes notes sobre el Museu Provincial de Belles Arts de Castelló», *Estudis castellonencs*, núm. 8, pp. 637-658.

Publicaciones online:

Apellidos, Nombre (año) «Título», <dirección web> [fecha de acceso].

La revista no tiene necesariamente que compartir las opiniones de los autores de los textos.

MACVAC

Diputació, 20 • 12192 Vilafamés • Castellón • tel. 964 329 152

www.macvac.es – info@macvac.es

vilafamés
MACMAC
museu d'art contemporani Vicente Aguilera Cerni

 **DIPUTACIÓ
D
CASTELLÓ**

