

**XI ENCUENTRO DE  
INVESTIGACIÓN Y DOCUMENTACIÓN  
DE ARTES VISUALES**

When Contemporary Art and  
Audiences Stress (Perhaps Transform)  
the Museum

**Cuando el arte contemporáneo  
y los públicos tensionan  
(quizá transforman) al museo**

**DIOGO DE MORAES SILVA**

Doctor en estética e historia del arte  
diogodemoraes@gmail.com

**ALEJANDRA PANOZZO ZENERE**

Doctora en comunicación  
panozzozenere.alejandra@gmail.com

**FABIANE SCHAFRANSKI CARNEIRO**

Doctora en artes  
fabiane.carneiro@usp.br

**GRACIELA SCHMILCHUK**

Investigadora  
schmilchuck@gmail.com

**Abstract**

Texts derived from the conversation held on October 24, 2025, in the Aula Magna José Vasconcelos of the National Center for the Arts, Mexico City, during the XI Visual Arts Research and Documentation Conference organized by Cenidiap/INBAL.

**Resumen**

Textos derivados del conversatorio realizado el 24 de octubre de 2025 en el Aula Magna José Vasconcelos del Centro Nacional de las Artes, Ciudad de México, durante el XI Encuentro de Investigación y Documentación de Artes Visuales organizado por el Cenidiap/INBAL.

## Introducción

Este conversatorio es una iniciativa que nace de cuatro miembros del Foro Virtual Iberoamericano de Estudios de Públicos, creado en México en 2017 por Graciela Schmilchuk y Leticia Pérez Castellanos. Se platicó sobre arte contemporáneo como zona de riesgo, sobre museos que lo asumen en mayor o menor grado. Aquellos que trabajan con su colección permanente y sus adquisiciones de manera no convencional (más allá de la cronología, de los temas, de los grandes nombres), los que contextualizan su programación en el marco amplio de problemas sociales actuales y de su entorno inmediato, los que se abren a diversos modos de participación, los que se autocuestionan ejerciendo la crítica institucional. Se habló de las tensiones internas que el riesgo implica y, sobre todo, de las tensiones con los públicos no cautivos, con cómo los concibe el museo, con cómo involucrarse con los participantes y los visitantes.

A principios del siglo XXI, Borja-Villel, entonces director del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (Macba) decía que en el museo moderno la narrativa desarrollada responde a un discurso utópico e ideal del arte como progreso, se dirige a un público general y la mediación es entendida como el simple acceso. Luego, en el museo posmoderno, el público quedaría convertido en audiencias y la mediación en *marketing*, simple mercancía, como en el Guggenheim. Hay, además de gran parte de los MAC (Museos de Arte Contemporáneo) que crean estrategias para convertirlos en visitantes asiduos, otros que no los ven ni como audiencia ni como público general sino como individuos y colectivos (Macba).

Sin ser excluyentes, pensamos que las exposiciones, la labor pedagógica y la mediación habrán de actuar sobre la premisa de micropúblicos, de una segmentación no convencional de visitantes o no públicos. Complejo. Esto requiere conocimientos más allá del arte, mirada a lo social: un análisis político. Implica ver las cosas en contextos más amplios que el propio museo. Cómo, si no, centrar la atención, provocar la reflexión, quebrar los tiempos limitados de observación, los puros paneos distraídos, la expectativa de lo espectacular. Cómo ofrecer espacios para el diálogo y el debate, para miradas e ideas otras que las que los curadores y el personal en general esperan.

La selección de personal adecuado implica serios desafíos, por ejemplo, una apropiada distribución del presupuesto general de cada espacio museal, impulsar la formación a través de becas, intercambios, residencias en otras instituciones y, tal vez, el mayor desafío, trabajar en equipo desde el comienzo de cada proyecto, algo que, para la dirección o los curadores, se vuelve un terreno incierto.

Los museos que se ocupan del arte contemporáneo trabajan con el riesgo: la experimentación visual y sonora, el trabajo con archivos (no destinados a deslumbrar visualmente) y, sobre todo, con formas serias de participación. Es decir, lo que los poderes políticos y económicos consideran una pérdida de audiencias, tiempo y dinero.

Muchos artistas y colectivos de artistas han optado por trabajar en y con comunidades, en la presencialidad y la virtualidad, en espacios públicos. A veces, en museos, no las más de las veces (por ejemplo, *El Jardín de Academus*, Museo Universitario Arte Contemporáneo, México, 2010).

¿Cómo pensamos la institución museo de arte hoy en relación con la idea de exposiciones centradas en los visitantes? Sin que tales museos apelen a programar muestras más “fáciles”, presionados por el mercado, los patrocinadores o el poder político. ¿Cómo compaginar el riesgo, la experimentación, lo aún desconocido, con ofrecer pistas sutiles para que cada uno y una se relacione según su propio bagaje cultural y experiencia de vida? ¿Es posible?

¿Cómo evaluar, más cualitativa que cuantitativamente, las experiencias vividas durante y después de la participación y la visita? ¿De acuerdo con las expectativas del curador, de los artistas, de la crítica, de la dirección, del administrador, de los patrocinadores, de los mediadores, de los participantes y receptores? ¿Puede la voluntad de trabajar con riesgos y sostener tensiones convertirse en transformaciones beneficiosas para el museo?

## Pasajes al rumor del mundo: de la marquesina al museo

DIOGO DE MORAES SILVA

*Un público se organiza con independencia de las instituciones estatales, las leyes, los marcos formales de la ciudadanía o las instituciones preexistentes [...].*

Michael Warner, Públicos y contrapúblicos

Si un museo generalmente exige estados de atención y concentración, un parque, a su vez, sugiere momentos de relajación y dispersión. En la ciudad de São Paulo, sin embargo, lugares tan diferentes como éstos encuentran la oportunidad de superponerse, como en el caso del Museo de Arte Moderno de São Paulo (MAM-SP) y el Parque Ibirapuera con su monumental marquesina de hormigón, diseñada por el arquitecto Oscar Niemeyer.

La coincidencia territorial de estas instalaciones revela intersecciones peculiares, ya que los flujos y la dinámica del parque desafían la circunspección deseada por el museo. Fueron las opacidades, tensiones y negociaciones derivadas de esta superposición las que el proyecto expositivo *A marquise, o MAM e nós no meio* (La marquesina, el MAM y nosotros en el medio) buscó explorar de forma propositiva.<sup>1</sup>

Si bien la expresión “arte moderno”, presente en el nombre del museo, identifica cuál debe ser su vocación, hay que aclarar el cambio de rumbo que la define. Fundado en 1948 por un influyente industrial de São Paulo, el MAM-SP sirvió como plataforma para la Bienal Internacional de Arte de São Paulo, cuya primera edición tuvo lugar en 1951.

En 1963, Ciccillo Matarazzo abandonó su proyecto museístico en favor de la Bienal, donando su colección a la Universidad de São Paulo. Esto supuso

el riesgo de extinción del MAM-SP, que en aquel entonces se ubicaba en el centro de la ciudad. A partir de entonces, la reconstrucción de su colección se basó principalmente en la producción artística contemporánea, lo que condujo a la redefinición de su vocación.

El museo comenzó a ocupar la marquesina del Parque Ibirapuera, con carácter “provisional-definitivo”, en 1969. En 1982, la arquitecta ítalobrasileña Lina Bo Bardi sustituyó la mampostería lateral del pabellón de exposiciones por una “piel” de vidrio que permite ver el interior del recinto desde la marquesina, y viceversa. Esto selló el nuevo perfil de la institución, más contemporáneo que moderno.<sup>2</sup>

Coordinada por Ana Maria Maia, *A marquise, o MAM e nós no meio* exploró estas características para experimentar una configuración expositiva temporal permeable por las líneas de fuerza de la marquesina y sus usuarios, con el potencial transformador del museo. La exposición, además, buscó subvertir lo que hay de residual, aún hoy, en los complejos expositivos heredados del “museo civilizatorio”<sup>3</sup> y del “cubo blanco”,<sup>4</sup> con sus mecanismos de depuración de mundanidades y corporalidades.

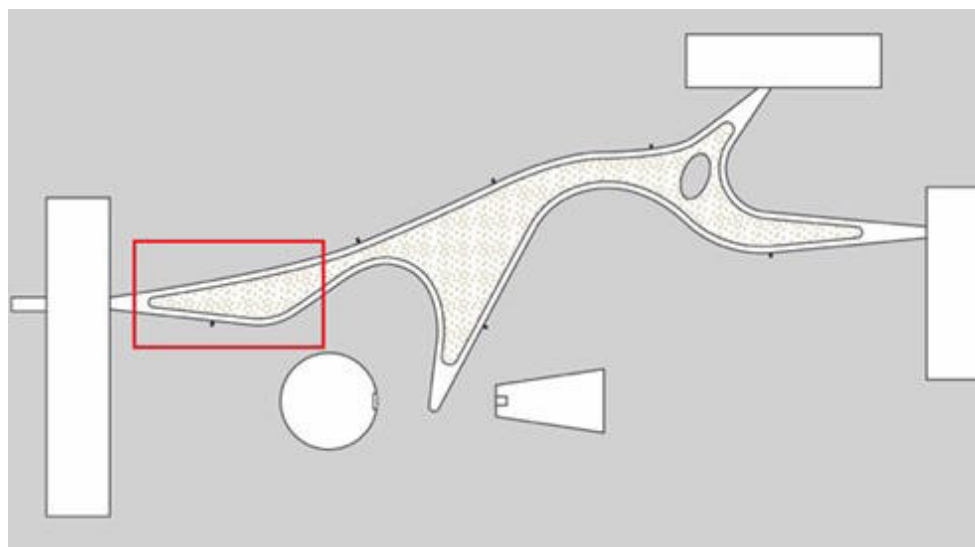
La muestra también se enfrentó a un problema común a muchas instituciones museísticas: la insuficiente apertura a los territorios en los que están ubicadas —lo que era aún más evidente en este “museo de marquesina”. Llevada a cabo entre el museo y la marquesina, de mayo a agosto de 2018, la exposición surgió de la voluntad de responder a la tendencia egocéntrica de los lugares donde se almacena y exhibe arte. Al ampliar la

<sup>1</sup> *A marquise, o MAM e nós no meio*, Brasil, Museo de Arte Moderno de São Paulo, 2018.

<sup>2</sup> *Formas únicas de continuidade no espaço. Panorama da Arte Brasileira*, Brasil, Museo de Arte Moderno de São Paulo, 2013, p. 33.

<sup>3</sup> Tony Bennett, “The exhibitionary complex”, en *The Birth of the Museum. History, Theory, Politics*, Reino Unido, Estados Unidos, Routledge, 2007, pp. 59-88.

<sup>4</sup> Brian O'Doherty, *No interior do cubo branco. A ideologia do espaço da arte*, Brasil, Martins Fontes, 2002.



Plano de la cubierta del Parque Ibirapuera. Destaca el tramo ocupado por el Museo de Arte Moderno de São Paulo. Dibujo: Enzo Graziano.

mirada a los aspectos externos e impredecibles del museo,<sup>5</sup> la propuesta privilegió la cotidianidad gestual y conductual presente en el espacio adyacente al MAM-SP.<sup>6</sup>

A diferencia del museo, en el espacio heterogéneo y vibrante de la marquesina la “regla” es integrarse con la multitud, interactuar con los grupos que la conforman, vestirse como se quiera, lucirse tanto como convenga, hablar en el tono que se quiera, reír cuando se tengan ganas, así como comer, beber, cantar, bailar y tener citas. Consumir drogas también es una posibilidad allí. Entonces, ¿cómo crear pasajes entre lugares tan distintos, a pesar de estar cobijados por el mismo techo?

Inaugurada en 1954, con motivo del IV centenario de la ciudad de São Paulo, la marquesina respondió a la necesidad de conectar los pabellones de exposiciones construidos en el Parque Ibirapuera. Sin embargo, su génesis incluyó la posibilidad de otros usos y formas de apropiación por parte de los usua-

rios del parque.<sup>7</sup> Con el paso de las décadas, el espacio comenzó a atraer a jóvenes, principalmente de las afueras de la urbe, que eligieron la marquesina como lugar de estancia y disfrute.

Es frecuente encontrar actividades espontáneas de grupos que realizan ensayos abiertos, círculos de *breakdance*, deportes sobre ruedas, desfiles, asambleas y todo tipo de giras, conocidas en portugués como “*rolezinhos*”. Interesada en esto, al diseñar una curaduría para el MAM-SP, Maia adoptó la premisa de que “lo extraterritorial” era tan importante como lo que el museo solía visibilizar.<sup>8</sup> Al igual que las obras pertenecientes al museo, era importante dotar de visibilidad y reconocimiento a las prácticas y repertorios simbólicos no considerados por la colección y el programa de la institución.

El proyecto buscó responder a la pregunta de quiénes son y qué prácticas cultivan aquellas personas y colectivos cuya presencia y acciones se encuentran fuera del marco artístico-institucional, a pesar de su contigüidad con el museo. Entre las estrategias adoptadas para ello, se decidió seleccionar obras de

<sup>5</sup> Rodrigo Nunes, “Por uma política de contracafetinagem”, *Mesa*, núm. 3, Brasil, mayo de 2015.

<sup>6</sup> *A marquise...*, op. cit.

<sup>7</sup> *Formas únicas...*, op. cit.

<sup>8</sup> *A marquise...*, op. cit., p. 15.





O grupo inteiro, *Obstáculo*, 2018. Los patinadores usan módulos de expografía colocados en la marquesina. Foto: Karina Bacci.



*Racha Show\_ Breaking Ibira*, 2018. Evento incluido en *Nós no meio*, programa público de *A marquise*, o MAM e nós no meio. Foto: Karina Bacci.



Nair Benedicto, *Teseo no forró*, 1978, fotografía.  
Colección Museo de Arte Moderno de São Paulo.

la colección que sugirieran relaciones temáticas y conceptuales con el universo experiencial de la marquesina. De esta y otras maneras se intentó tender un puente entre estos lugares y sus actividades, para superar las barreras de segregación.

Además, se crearon mecanismos expositivos que favorecían la “transportación” entre los lugares, agentes, prácticas y códigos que representan estos territorios tan diferentes, de modo que la operación no se desarrollara ni dentro ni fuera, sino en la intersección entre ambos.<sup>9</sup> Para ello, la curadora se asoció con Educativo MAM, formado por los educadores del museo, y O grupo inteiro, que en sus propuestas combina arquitectura, *design* y arte, y quienes se convirtieron en cocuradores.

Esta colaboración proporcionó una amplia articulación entre las obras de la colección y las contribuciones directas de los grupos que ocupan la marquesina, así como de educadores, artistas y museólogos, además de la curaduría, la arquitectura y las áreas funcionales del museo, como recepción, seguridad y limpieza. Todo esto permitió

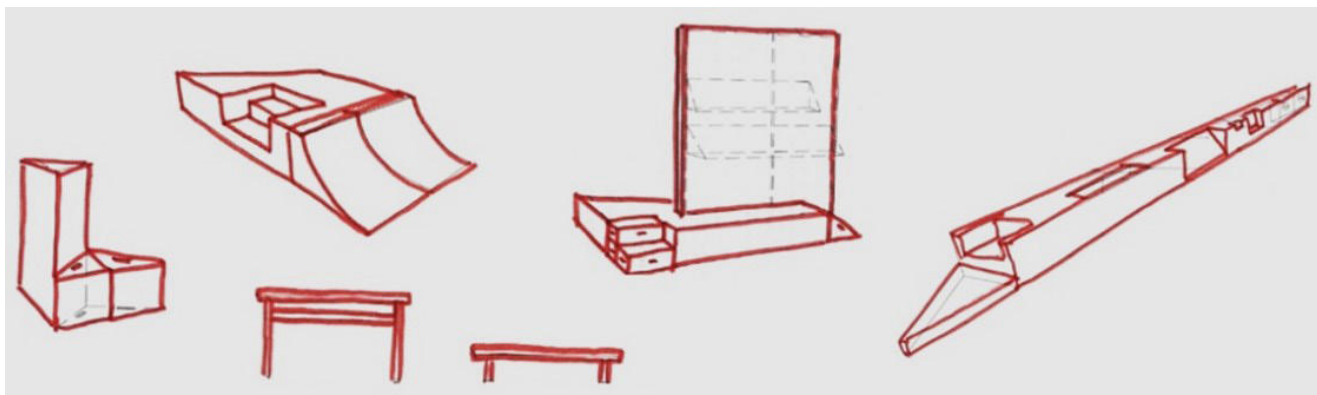
la combinación de especialidades curatoriales, educativas y artísticas.

El aporte principal de O grupo inteiro fue un conjunto de soluciones arquitectónicas, expográficas, de mobiliario y de comunicación visual, en las que se adoptaron estrategias para aproximar aspectos de espacios tradicionalmente separados, de modo que los recorridos y miradores de la sala de exposiciones conducían a las aberturas que dan a la marquesina. El primer paso fue la eliminación de paredes previamente añadidas a la arquitectura interna del pabellón, lo que desbloqueó pasos y vistas.

Liberar el flujo entre la marquesina y el museo significó sostener lo que la primera acoge liberalmente: relajación, movimiento, danza, risas, charlas y bebida, aspectos que las instituciones museísticas tienen dificultad en reconocer e incorporar. Esta complejidad encontró en el Educativo MAM un interlocutor sensible. El equipo era consciente de que esta poderosa apropiación de la marquesina por parte de las comunidades jóvenes también generaba rivalidades y conflictos, llegando incluso a situaciones de riesgo.<sup>10</sup>

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 18.

<sup>10</sup> *Educação e acessibilidade. Experiências do Museu de Arte Moderna de São Paulo*, Brasil, Museo de Arte Moderno de São Paulo, 2018.



O grupo inteiro, *Obstáculo*, 2018. Diseños de muebles con intervenciones gráficas y reorganización espacial por nuestra parte.

La diversidad de perfiles e intereses, sumada al consumo de alcohol, había provocado episodios de violencia física y sexual, incluyendo un coma alcohólico. Incidentes como estos exigían que MAM-SP tomara una postura y respondiera de alguna manera. Esta proactividad se remonta a la primera mitad de la década de 2010, cuando comenzaron las conversaciones con grupos que utilizaban la marquesina. Afortunadamente, Educativo MAM priorizó en sus diálogos con los jóvenes la búsqueda de una mejor comprensión de sus demandas y, con ello, la idea de qué se podía hacer en cooperación. En este caso, el museo también aprende de su público.<sup>11</sup>

La “salida” de los educadores del museo permitió la creación, en 2013, del programa Domingo MAM, que incentivó acciones positivas que ya venían siendo realizadas por los jóvenes, principalmente en las áreas de danza y música, pero también de la ciudadanía y en el ámbito de la educación. Fue a través de este programa que b-boys y b-girls, bailarines fans de la cantante Beyoncé y jóvenes que se autodenominan “a galera do estilo”, en la jerga brasileña, estuvieron presentes, como proponentes, en la programación de la exposición, incluso dentro del museo.

La relación que mantenía el Educativo MAM con grupos juveniles proporcionó los principales repertorios para O grupo inteiro. Este colectivo se propuso crear un contexto expositivo permeable, lo que implicó investigar el uso variado de la marquesina. Con esto, se centró en desarrollar soportes y mobiliario de carácter ambivalente, como barras, bancos, rampas, biombos y sólidos geométricos. Tales elementos combinaron sugerencias de obstrucción, permanencia y paso, con lo que evocaron las dinámicas existentes. Además, buscaron sostener los conflictos y tensiones inherentes al espacio público y democrático.<sup>12</sup>

Con múltiples usos, los soportes y el mobiliario expositivos asumieron lo híbrido como condición principal. El cuerpo adquirió protagonismo en la concepción espacial de la exposición, hasta el punto de que algunas de las piezas se trasladaron periódicamente a la marquesina del parque, donde sirvieron como recurso para prácticas deportivas, artísticas y sociales. Estos recursos llamaban también a la interacción corporal. Se trataba de jugar con las situaciones de transposición de un lugar a otro, relativizando los obstáculos segregadores.

<sup>11</sup> Cayo Honorato, “Aprender con los públicos”, *Errata*, núm. 16, Colombia, julio-diciembre de 2016.

<sup>12</sup> Ernesto Laclau y Chantal Mouffe, *Hegemonia e estratégia socialista. Por uma política democrática radical*, Brasil, Intermeios, CNPq, 2015.





O grupo inteiro, *Obstáculo*, 2018. Los visitantes de la exposición experimentan algunos de los recursos devueltos de la marquesina. Foto: O grupo inteiro.

Si la validez de una institución presupone su autorreproducción permanente y la consiguiente reiteración de los acuerdos imaginarios que la sustentan, solo puede mantenerse vital estando abierta a negociar *con lo que no es*.<sup>13</sup> Abordar esta ecuación paradójica, en el caso del arte, implica reconocer en el público, sobre todo en los no iniciados, a actores que constantemente desafían la institucionalidad, ya que, de antemano, no pertenecen a ella.<sup>14</sup>

De este modo, las situaciones que plantea *A marquise, o MAM e nós no meio*, con sus maniobras de inversión de signos y superación de obstáculos, funcionan como precedentes importantes para el necesario cuestionamiento del museo de arte, en el sentido de abrir pasajes en su interior al rumor del mundo y a la alteridad, con su transformación como horizonte.

<sup>13</sup> Cornelius Castoriadis, *A instituição imaginária da sociedade*, Brasil, São Paulo, Paz e Terra, 1982.

<sup>14</sup> Rodrigo Nunes, op. cit. Michael Warner, *Públicos y contrapúblicos*, Barcelona, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 2008.

## Referencias

*A marquise, o MAM e nós no meio*, Brasil, Museo de Arte Moderno de São Paulo, 2018.

Bennett, Tony, "The exhibitionary complex", en *The Birth of the Museum. History, Theory, Politics*, Reino Unido, Estados Unidos, Routledge, 2007,

Castoriadis, Cornelius, *A instituição imaginária da sociedade*, Brasil, São Paulo, Paz e Terra, 1982.

*Educação e acessibilidade. Experiências do Museu de Arte Moderna de São Paulo*, Brasil, Museo de Arte Moderno de São Paulo, 2018.

*Formas únicas de continuidade no espaço. Panorama da Arte Brasileira*, Brasil, Museo de Arte Moderno de São Paulo, 2013.

Honorato, Cayo, "Aprender con los públicos", *Errata*, núm. 16, Colombia, julio-diciembre de 2016.

Laclau, Ernesto y Chantal Mouffe, *Hegemonia e estratégia socialista. Por uma política democrática radical*, Brasil, Intermeios, CNPq, 2015.

Nunes, Rodrigo, "Por uma política de contracafetina-gem", *Mesa*, núm. 3, Brasil, mayo de 2015.

O'Doherty, Brian, *No interior do cubo branco. A ideologia do espaço da arte*, Brasil, Martins Fontes, 2002.

Warner, Michael, *Públicos y contrapúblicos*, Barcelona, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 2008.

## Grados de intervención en un museo de arte. Programas Las 3 ecologías y Espuma

ALEJANDRA PANOZZO ZENERE

En los últimos años, el desarrollo sostenible se ha convertido en una preocupación compartida por gobiernos, organizaciones y organismos internacionales de diversos campos, incluido el cultural. La premisa de satisfacer las necesidades del presente sin comprometer la capacidad de las generaciones futuras, especialmente en dimensiones como la ambiental, la económica y la social adquieren una relevancia particular en el ámbito de los museos.

En el caso de las sedes museales vinculadas con lo artístico, este cometido se busca a través de distintas prácticas artísticas con cierta ambigüedad en sus enfoques. Algunos casos visibilizan y apoyan iniciativas que incorporan propuestas que atienden a demandas o politizan fenómenos puntuales desde dinámicas de articulación con actores directamente involucrados en estos procesos. En cambio, otros ofrecen propuestas que en lugar de una apertura real a lo que está políticamente en juego, producen una apropiación superficial de responsabilidad social, lo que Suely Rolnik nombró como *pimgping*.

En este recorrido, sin dejar de lado estos enfoques que pueden ser tomados como extremos o dentro de la lógica del todo o nada, proponemos pensar las prácticas artísticas como acciones empleadas por los museos de arte, en palabras de Rodrigo Nunes (2015), con distintos grados de intervención dadas sus propias condiciones de existencia —sus estructuras institucionales, sus políticas, financiamiento, vínculos con el entorno, modos de producción cultural, etcétera.

Para dar cuenta de ello, nos valemos de dos proyectos llevados adelante en sedes museales argentinas que ejemplifican distintas maneras de acer-

carse al desarrollo sostenible —priorizando en este texto lo social y lo ambiental—, desde distintos grados o intensidades con los que sus acciones pueden llegar a convertirse en transformaciones institucionales y, a su vez, reconfigurar las formas de vincularse con otros.

### *Las 3 ecologías y Espuma*

El primero caso se trata del programa Las 3 ecologías, generado en 2022 por el área de Territorio —anteriormente nombrada comunidades— del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. Basándose en el texto de Félix Guattari (1996), retoma las tres dimensiones ecológicas —mental, social y ambiental— como marco para vincular la producción artística y el bienestar tanto comunitario como ambiental. Para ello, promueve un conjunto de prácticas artísticas colaborativas entre artistas, comunidades humanas y no humanas, instituciones públicas y actores sociales del territorio.

Algunas de las acciones realizadas fueron las *caminatas colectivas* (2022–2023), a cargo de los artistas Eduardo Molinari y Rodrigo Túnica, que convocaron a vecinos a escuchar colectivamente y caminar por el barrio de San Telmo, el borde costero y la reserva ecológica, para ampliar la sensibilidad hacia el territorio y la naturaleza urbana. Los *plenarios comunitarios* (2024) reunieron al M7 Red (grupo de investigación urbana), el Museo de la Cárcova, la promotora de salud María Vilca, vecinos y público en general para identificar problemas en el barrio Rodrigo Bueno —jurisdicción lindera a San Telmo en que se halla el museo. Allí, entre los diversos conflictos detectados, se destacó la situación de la Huerta de las Yungas —proyecto feminista y comunitario de María Vilca— que estuvo amenazada por un nuevo plan urbanístico. Este proceso culminó con el traslado simbólico de la huerta a un espacio del Museo de la Cárcova, con lo que se aseguró su resguardo. Por último, los *talleres colaborativos*, entre los que podemos mencionar el de las Doñas (Mercedes Villalba y Ailyn Grady) sobre fermentación como



Programa 3 Ecologías. Portal Museo Moderno.



Programa 3 Ecologías. Portal Museo Moderno.



metáfora de sentimientos colectivos; el de Virginia Buitrón de intercambio de semillas, anticapitalismo y saberes no expertos; el de Natalia Carbabián, un conjunto de caminatas y dibujos sobre el barrio para crear un archivo visual, y el del grupo Híbrida (Mercedes Lozano y Violeta González Santos) sobre mapeo afectivo y posterior exposición en el CESAC 9.

El segundo caso es el programa Espuma, que nace como una iniciativa entre el artista Nicolas Biolatto y la comunidad de jabonerías sociales. Promueve la integración social y la independencia laboral de comunidades vulnerables de Rosario mediante la generación de propuestas sustentables, basadas en la elaboración de productos de limpieza —jabones y detergentes biodegradables— a partir de aceite de cocina usado, así como en la creación de unidades productivas y talleres que ofrecen capacitaciones y oportunidades laborales a quienes participan en la producción y venta.

Entre marzo y junio de 2023, este programa se replicó en una de las salas del Museo de Arte Contemporáneo de Rosario en un módulo de cocina y laboratorio, junto con acciones educativas desplegadas en talleres, eventos específicos y “producciones escultóricas pertenecientes a la tradición artística rosarina, en esculturas de jabón que serán expuestas en distintos momentos y espacios abiertos de la ciudad”.<sup>1</sup> Es decir, se generó una acción-exposición que permitió a los públicos dejar aceite para su reutilización; capacitarse en técnicas de creación de jabones y detergentes biodegradables; aprender sobre recomendaciones ambientales; elaborar un kit de productos de limpieza; degustar comida y bebida; comprar productos, y observar y crear un busto del prócer Manuel Belgrano que fue expuesto durante la Quincena del Arte Rosarino.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Roberto Echen, *El barrio, el mundo. Irradiaciones Macro+Programa Espuma*, Argentina, Museo Castagnino-Macro, 2023, s/p.

<sup>2</sup> Alejandra Panozzo Zenere, “Jabonería social del programa Espuma, una estrategia institucional participativa en el



Programa Espuma. Portal Castagnino+Macro.

### *A modo de disparadores de reflexión*

¿Qué nos permiten recuperar estos proyectos sobre el desarrollo sostenible en clave de dimensión ambiental? Si bien reconocemos que, primeramente, los museos atendieron cuestiones vinculadas con procedimientos de diagnósticos ambientales en los servicios ofrecidos, transformaron edificaciones y espacios aledaños o estimularon el consumo responsable de las energías no renovables,<sup>3</sup> la realidad es que las prácticas artísticas se convirtieron en aliadas que inspiraron a los visitantes a tomar otro tipo de medidas frente a los cambios ambientales y climáticos. En esta línea, los programas recuperados guardan cierta sintonía al exteriorizar posiciones sobre temas ambientales que involucran a sus comunidades.<sup>4</sup> Por ejemplo, en el programa Espuma, al exhibir la manera en que se ven afectadas las aguas del río Paraná a partir de

Museo Castagnino-Macro (Rosario, Argentina), *De Prácticas y Discursos. Cuadernos de Ciencias Sociales*, núm. 21, Resistencia, 2024, pp. 1 y 16.

<sup>3</sup> *Sustainability and Museums. Your Chance to Make a Difference*, Londres, Publicaciones Museums Association, 2008.

<sup>4</sup> *Cultura y cambio climático. Aproximación conceptual y abordaje en el contexto argentino*, Ministerio de Ambiente y Desarrollo Sostenible y Ministerio de Cultura, Buenos Aires, 2023.



que el aceite se acumula en los desagües cloacales y pluviales, obstruyendo conductos y proliferando colonias de roedores e insectos o aumentando la mortalidad de la flora y la fauna local, se plantean acciones no solo de responsabilidad de las comunidades sobre el cuidado del ambiente, sino también la posibilidad de resignificar su lugar como productores y promotores de un cambio ambiental, a modo de resiliencia social.

En ambos casos se detecta una intención de fortalecer el poder ciudadano, en primer lugar, porque se busca favorecer la revalorización y reconexión de lo propio a partir de una apropiación del ambiente natural cercano y los saberes culturales respetuosos de su entorno; en segundo lugar, por estimular la promoción de la protección del patrimonio cultural tangible e intangible frente a los impactos del cambio climático, haciendo partícipe a la ciudadanía en el diseño de nuevas fórmulas para un desarrollo sostenible y consciente. Específicamente, al proyectar la donación del aceite usado de uso domiciliario o de centros gastronómicos para crear un banco de aceite usado para su reutilización; el traslado de plantas o vegetaciones para su salvaguardia; la enseñanza en espacios formales y no formales, entre otras opciones, habilitan, de algún modo, repensar ciertas dinámicas de consumo y, asimismo, moldean otro tipo de valores, conocimiento y capacidades que apuestan por un mundo más habitable.

Sin embargo, en línea con este conversatorio, nos interesa recuperar la manera en que estos proyectos pueden acercarnos al desarrollo sostenible desde su *dimensión social*. En los dos casos se proyectan acciones que se conjugan con el propósito que poseen en sus orígenes los museos: ser de puertas abiertas. La singularidad que proyectan estos programas es que las distintas acciones llevadas a cabo por individuos que no son personal del museo o productores creativos —huerteros o jaboneiras— generan un acercamiento a la problemática de manera compartida, desjerarquizada y activa.



Programa Espuma. Redes Programa Espuma.



Programa 3 Ecologías. Redes Museo Moderno

Sobre todo, nos interesa señalar que se conjugan condiciones que buscan *ampliar* la sedes a otros públicos artísticos; *diversificar* al invitar y trabajar junto con aquellos públicos que no suelen implicarse, y permitir la participación de los públicos desde distintos niveles —retomando las modalidades de *participación* de Nina Simón (2010)—: *contribuyendo* con aceite doméstico, *colaborando* en la creación de las piezas como Belgrano o registro de mapas de Carabaián, *cocreando* exposiciones en las salas del museo rosarino o en el espacio alternativo CESAC 9, y por momentos convertirse en *alojamiento* a partir de dar espacio y visibilidad a las necesidades de la Huerta de las Yungas o la comunidad de jabonerías sociales que van más allá de lo que supone el ser y hacer de un museo.

Cada uno de estos proyectos se transforma en prácticas artísticas que se deconstruyen en acciones que invitan a correr riesgos en los museos de arte. Así, se abre la posibilidad de juzgar el arte no solo por lo que es, ha sido tradicionalmente en tanto objeto de contemplación estética, sino en clave de proceso que atiende al cómo se hace y para quién. Es decir, no solo invita a reconocer distintas problemáticas que atraviesan lo ambiental, lo social y lo económico en las sociedades actuales, sino también politizar los medios mismos de los que se vale —materiales, discursos, modos de exhibición— para poner en discusión estas problemáticas. Pero, además, permite reconocer niveles o grados de involucramiento por parte de los museos —o de quienes trabajan en ellos— dado que, entre convocar ocasionalmente alguna práctica artística comprometida y transformarse en intermediarios capaces de crear relaciones que buscan dar consistencia y durabilidad a efectos que tal vez trascienden la propia sede museal, existe un universo de posibilidades.

No se trata de algo dicotómico ni cerrado, sino que existe un espectro amplio de formas del hacer y niveles de acción posibles. Tal vez estamos ante formas intermedias que no son menores ni menos

valiosas, sino que responden a contextos, capacidades y decisiones institucionales particulares, lo que sugiere que el compromiso en un museo no siempre se da en su forma más intensa, pero eso no impide que se generen aportes significativos, aunque, claro está, serán más graduales.

#### Referencias

*Cultura y cambio climático. Aproximación conceptual y abordaje en el contexto argentino*, Ministerio de Ambiente y Desarrollo Sostenible y Ministerio de Cultura, Buenos Aires, 2023.

Echen, Roberto, *El barrio, el mundo. Irradiaciones Macro+Programa Espuma*, Argentina, Museo Castagnino-Macro, 2023.

Guattari, Félix, *Las tres ecologías*, Valencia, Pre-Textos, 1996.

Nunes, Rodrigo, “Por uma política de contracafetagem”, *Mesa*, núm. 3, Brasil, mayo de 2015.

Panozzo Zenere, Alejandra. “Jabonería social del programa *Espuma*, una estrategia institucional participativa en el Museo Castagnino-Macro (Rosario, Argentina)”, *De Prácticas y Discursos. Cuadernos de Ciencias Sociales*, núm. 21, Resistencia, 2024.

Simón, Nina, *The Participatory Museum*, Estados Unidos, Museum 2.0., 2010.

*Sustainability and Museums. Your Chance to Make a Difference*, Londres, Museums Association, 2008.

## Prácticas extramuros: vínculos continuos y comprometidos

FABIANE SCHAFRANSKI CARNEIRO

La actual fragilidad del contrato social y la pérdida de legitimidad de las instituciones modernas han creado las condiciones para el surgimiento de formas alternativas de organización cultural y social.<sup>1</sup> Estas transformaciones, iniciadas hace décadas, involucran las esferas institucional, artística y comunitaria. En América Latina, los museos han comenzado a incluir obras, propuestas artísticas y exposiciones que cuestionan las prácticas tradicionales. Entre ellas, la relación con los visitantes, el elitismo, la vinculación con el mercado y la exclusión de las mujeres, los pueblos indígenas y los afroamericanos. Este proceso, aún en curso según Néstor García Canclini (2022), ha ido transformando la institución museística, aunque de forma limitada.

Antes y en paralelo a este movimiento, el campo artístico comenzó a conectar con otras esferas, a expandirse más allá de la producción de objetos e involucrar prácticas en contextos específicos y formas de interacción social. Estas acciones se han diversificado, presentes en museos, espacios urbanos, medios de comunicación y entornos digitales, interconectadas con las dinámicas de la vida cotidiana y las estructuras sociales complejas.<sup>2</sup> En este sentido, el arte contemporáneo actual intensifica la renegociación de lo que se entiende por arte, y muchas de sus prácticas exploran los límites de esta definición, especialmente cuando ocurren fuera de los museos.

Al mismo tiempo, los movimientos socioculturales crean tácticas innovadoras y adoptan posturas

críticas que renuevan los vínculos sociales mediante alianzas solidarias, que abarcan no solo a la comunidad, sino también a organizaciones públicas, fundaciones privadas e instituciones de educación superior. Todo este proceso, observado en América Latina, implica la desinstitucionalización de las formas tradicionales y expande los significados de lo artístico y cultural en direcciones distintas a las que persiguen las instituciones modernas. También implica la necesidad de construir modelos institucionales más abiertos, capaces de interactuar con contextos diversos y en constante cambio.

En este sentido, parece importante retomar la afirmación de la museóloga y profesora brasileña Maria Cristina Oliveira Bruno (2011) de que la transgresión constituye una de las funciones de los museos, ya que asegura la continuidad de este modelo institucional, que, si bien preservacionista, también desempeña un papel en la negociación cultural, manteniendo su relevancia a lo largo del tiempo, ampliando sus responsabilidades públicas y estableciendo un diálogo con las nuevas demandas sociales. Por lo tanto, conviene observar las prácticas museísticas latinoamericanas que buscan dicha apertura y construyen relaciones dialógicas en contextos más allá de sus muros.

### *Tejiendo Santo Domingo: una práctica museística extramuros*

Entre estas prácticas, se puede destacar Tejiendo Santo Domingo, una plataforma de investigación y acción comunitaria del Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), en colaboración con el Centro de Artes y Oficios Escuela Emiliano Zapata, centrada en la comunidad del Pedregal de Santo Domingo, barrio vecino a la UNAM en la Ciudad de México. La plataforma organiza intercambios entre el museo, la comunidad y los artistas, impulsando el desarrollo conjunto de metodologías y procesos artísticos y culturales colaborativos. Estos procesos se centran en pro-

<sup>1</sup> Relacionado con la crisis del capitalismo y el agotamiento del modelo epistemológico basado en el positivismo, así como el paradigma de la racionalidad occidental moderna (Santos, 2010).

<sup>2</sup> Néstor García Canclini, *A sociedade sem relato. Antropologia e estética da iminência*, Brasil, Editora da Universidade de São Paulo, 2016.





Área del límite entre Ciudad Universitaria (UNAM) y el Pedregal de Santo Domingo, donde se ubica el Centro de Artes y Oficios Escuelita Emiliano Zapata, Ciudad de México. Foto: Google Earth.

blemáticas locales, fortaleciendo el tejido social y fomentando el aprendizaje mutuo.

Antes de profundizar en la práctica en cuestión, es importante contextualizarla. La comunidad del Pedregal de Santo Domingo se originó en 1971, cuando más de cien mil migrantes de diversos estados de México ocuparon una vasta área de roca volcánica. El barrio se consolidó mediante la autoconstrucción y el asentamiento irregular, en una transición de lo rural a lo urbano. Este proceso estuvo vinculado con una serie de problemas sociales, pero también dio lugar a formas de resistencia, como el Centro de Artes y Oficios Escuelita Emiliano Zapata. Conocida como Escuelita, esta iniciativa está directamente vinculada a la lucha por derechos como la educación, el acceso a servicios básicos, la regularización de tierras y la promoción cultural.

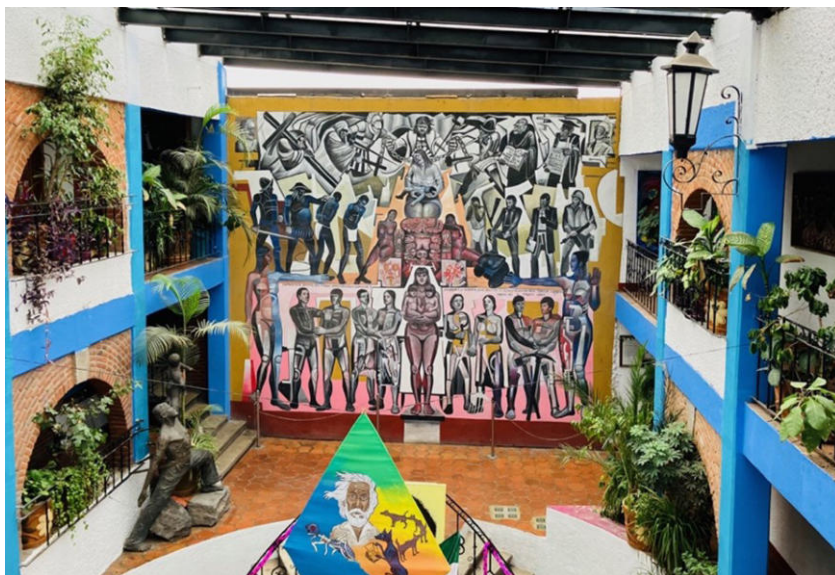
En este contexto, Tejiendo Santo Domingo, lanzada en 2016 y centrada en problemáticas sociales, se enfoca en estrategias artísticas que crean espacios para la creatividad crítica, la producción conjunta de contenidos, la atención

a problemáticas públicas y el fortalecimiento de la participación comunitaria. La plataforma define estos espacios como formas de “pedagogía de la contingencia”, entendida como la apertura a los cambios en el orden social. Según la institución, este enfoque permite al museo repensar sus prácticas cotidianas y ofrecer una alternativa crítica a la participación creativa de las personas en la transformación social. Esto se logra mediante la apreciación de procesos a largo plazo, sustentados por el compromiso, las redes de apoyo, la apertura a los riesgos y la atención a las demandas del contexto.<sup>3</sup>

La conexión del museo con la comunidad se dio a través de diversas iniciativas. Inicialmente, se realizó un mapeo colectivo y se participó en las actividades cotidianas de la Escuelita. Esto

<sup>3</sup> Testimonio de Mónica Amieva, exsubdirectora de Programas Públicos del MUAC. Diana Jiménez, “Hacia una pedagogía de la contingencia artística. Una conversación con Mónica Amieva”, Lado B, 13 de febrero de 2020, <https://www.ladobe.com.mx/2020/02/hacia-una-pedagogia-de-la-contingencia-artistica-una-conversacion-con-monica-amieva/> Consulta: 17 de abril, 2024.

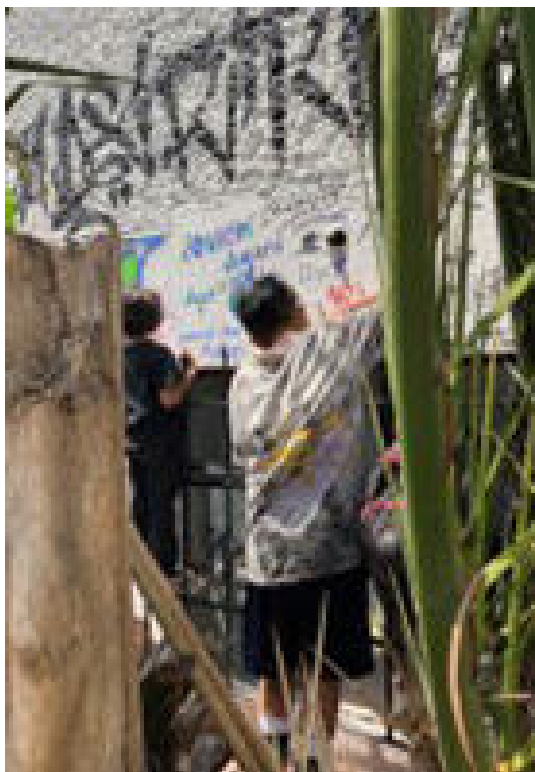




Fachada y patio central del Centro de Artes y Oficios Escuelita Emiliano Zapata, Pedregal de Santo Domingo, Ciudad de México, 2023.  
Foto: Fabiane Schafranski.



Tejiendo Santo Domingo, curso de verano Quién jugó aquí. Memorias para el futuro, inauguración del mural en la calle, 2023. Foto: Fabiane Schafranski.



Tejiendo Santo Domingo, curso de verano Quién jugó aquí. Memorias para el futuro, inauguración del mural en la calle, 2023. Foto: Fabiane Schafranski.



Tejiendo Santo Domingo, curso de verano Quién jugó aquí. Memorias para el futuro, inauguración del mural en la calle, 2023. Foto: Fabiane Schafranski.

permitió comprender las dinámicas locales y reflexionar sobre la comunidad y, con ella, sobre su espacio, características, vínculos afectivos y formas de habitarla. Posteriormente, se priorizó la participación de las infancias a través de cursos y talleres de verano, ya que se entendió que actúan como un importante motor de transformación en el tejido social. Esta elección abrió el proyecto a la participación de sus familias, especialmente de las madres.

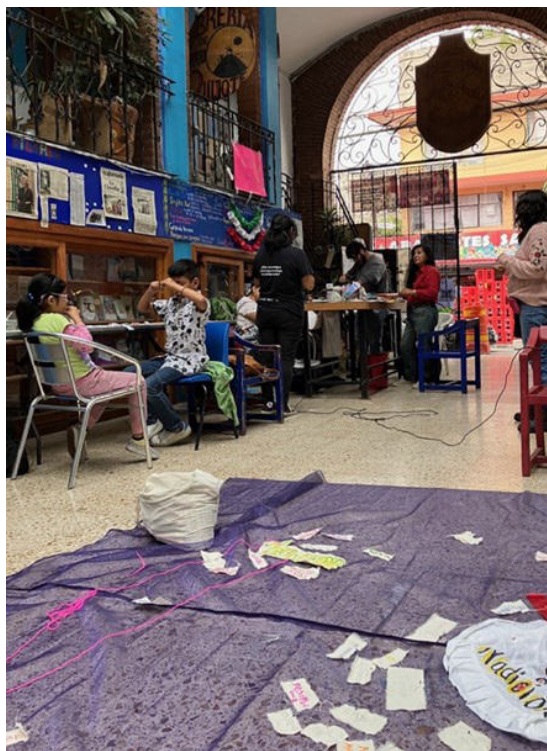
A partir de esto, se realizaron entrevistas gráficas, derivas y otras metodologías para identificar intereses y problemas en lo individual, social y urbano. Consecutivamente, se organizaron talleres de diagnóstico con un grupo de estudiantes de servicio social de diversas carreras, quienes planificaron y lideraron actividades transdisciplinarias. En estos talleres, artistas y colectivos invitados colaboraron

con residentes y grupos vecinales, cada uno con sus propios enfoques.<sup>4</sup>

A través de la participación comunitaria, la plataforma desarrolló diferentes líneas de trabajo: territorio, memoria, cuerpo, género y lenguas originarias. Las tres primeras surgieron de la interacción inicial con la comunidad, mientras que las demás fueron sugeridas por las y los coordinadores de la Escuelita.

A lo largo de nueve años, Tejiendo Santo Domingo ha experimentado con diversas dinámicas. Las principales son talleres, pero también se han realizado conversatorios, producción de audio, pre-

<sup>4</sup> Miriam Barrón, "Tejer desde la escucha", en Renata Cervetto, Macarena Hernández y Miguel A. López (eds.), *Agítase antes de usar. Proximidad y reciprocidad en las prácticas artísticas/educativas*, México, Temblores Publicaciones, 2023.



Tejiendo Santo Domingo, Jornada Frijol, maíz y calabaza en la Escuelita, 2023. Foto: Fabiane Schafranski.



Tejiendo Santo Domingo, Redes, ruedas, ruido, rodada del Museo Universitario Arte Contemporáneo al centro comunitario en Guerrero, 2024. Foto: Instagram MUAC.

sentaciones de música, teatro y danza, así como laboratorios, cursos de verano, derivas, mercados, fanzines, murales, rodadas, cuentacuentos, sonideros,<sup>5</sup> exposiciones, proyecciones de películas y ollas comunitarias. Estas dinámicas integran actividades, iniciativas y jornadas que conforman el programa anual, desarrollado en colaboración con las y los coordinadores. Este programa considera las necesidades locales identificadas y las contribuciones de la comunidad, de estudiantes vinculados al museo y de artistas participantes.

Con cada programa anual, Tejiendo Santo Domingo se transforma, establece nuevas alianzas y expande su red de colaboración. En esta dinámica, el factor humano y el tiempo compartido tienen un papel fundamental. Por ello, la plataforma mantiene una estructura flexible,

<sup>5</sup> Fenómeno social popular en la Ciudad de México, con disc-jockeys en bailes callejeros públicos.

moldeada por las personas y los colectivos participantes, considerando sus perspectivas, intereses, ritmos y las adaptaciones que requieren los cambios institucionales.

Inicialmente, las actividades se centraban en talleres de corta y larga duración focalizados en el arte y las líneas de trabajo mencionadas. Este enfoque fomentó una conexión orgánica con el espacio, la comunidad y el grupo de proveedores de servicios sociales. Sin embargo, los cambios en la rutina, el horario y los espacios de la Escuelita redujeron la necesidad de estos talleres. Como resultado, la plataforma comenzó a priorizar eventos puntuales, llamados jornadas, lo que redujo las conexiones comunitarias continuas. Este cambio requirió nuevas formas de profundizar los vínculos locales mediante la continuación de las jornadas y el mapeo de ini-





Tejiendo Santo Domingo, Redes, ruedas, ruido, rodada del Museo Universitario Arte Contemporáneo al centro comunitario en Guerrero, 2024. Foto: Fabiane Schafranski.

ciativas existentes, así como la creación de redes de colaboración. Si bien inicialmente la participación provino principalmente de artistas externos al barrio, hoy en día una parte significativa de las personas participantes proviene de la propia comunidad, lo que indica un fortalecimiento de las relaciones internas.

Además, algunos estudiantes de servicio social siguen involucrados en la plataforma incluso después de finalizar su periodo de trabajo de seis meses. Esta persistencia se refleja en el seguimiento continuo de los procesos, la participación en actividades específicas, pasantías o investigación académica. Por ello, la continuidad de Tejiendo Santo Domingo y su formato flexible resultan cruciales, ya que permiten múltiples formas de participación. Aunque algunas participaciones son breves,

generan efectos duraderos, pues se ha construido un proyecto colectivo. Lo que sustenta estas acciones es el interés y compromiso genuinos de las personas participantes.

A partir de esta práctica, se observa que el museo actúa como facilitador de procesos, no como proveedor de conocimiento ni como agente para la democratización de la colección institucional. El enfoque se centra en temas comunitarios. Esta colaboración implica procesos de aprendizaje mutuo que trascienden la dinámica de los entornos educativos formales, fortaleciendo los lazos comunitarios y revitalizando el tejido social. Además, esta práctica permite la asociación entre diversas costumbres y léxicos, priorizando el proceso colectivo sobre el resultado final.

A diferencia de las iniciativas donde la participación comunitaria parece estar dirigida a promover la propia institución, los informes indican que, en este caso, la intención radica en beneficiar a la comunidad. La institución, a su vez, recibe reconocimiento por este compromiso. Como resultado de este proceso, surgieron algunas iniciativas independientes, como una productora musical creada tras talleres de rap durante la pandemia de covid-19 y un colectivo artístico que surgió entre estudiantes de servicio social y ahora opera de forma independiente. Además, la plataforma ha visibilizado otras iniciativas ya existentes en el barrio.

Al mantener la continuidad de las acciones colectivas, la plataforma se transforma, fortaleciendo antiguos vínculos y estableciendo nuevas conexiones. Esta naturaleza cambiante acerca o distancia las relaciones con el tiempo, sin perderlas, permaneciendo abiertas a la reactivación. El equipo del museo enfatiza el aprendizaje institucional generado durante la trayectoria de Tejiendo Santo Domingo, relacionado con estos procesos artísticos y culturales colaborativos, sustentados por la confianza y el afecto.

Además, argumentan que estos procesos deben difundirse con cautela, evitando presentarlos como mérito de la institución.<sup>6</sup>

### Consideraciones finales

Las prácticas alternativas recientes, más abiertas y dialógicas, no constituyen modelos fijos ni predefinidos. Se construyen mediante la acción conjunta de individuos, colectivos, artistas e instituciones. Su esencia, forma y significado dependen de la acción colaborativa de estos agentes. Además, estas prácticas articulan sus acciones para servir a intereses colectivos, no restringidos a la lógica institucional. Por lo tanto, se basan en diversas experiencias organizativas, construidas en contextos e historias distintos, pero alineadas con valores como la asociación y la cooperación. Requieren continuidad, un diálogo sostenido a mediano y largo plazos, así como un cambio de mentalidad. Estos elementos aseguran la permanencia de estas iniciativas en el tejido social, impulsadas por diversos estímulos que mantienen a los participantes comprometidos.

La transformación de las prácticas no indica fragilidad. Por el contrario, parece revelar su capacidad de escucha, adaptación y reinvención, características que forman parte del funcionamiento de las comunidades.

### Referencias

Barrón, Miriam, “Tejer desde la escucha”, en Renata Cervetto, Macarena Hernández y Miguel A. López (eds.), *Agítese antes de usar. Proximidad y reciprocidad en las prácticas artísticas/educativas*, México, Temblores Publicaciones, 2023.

De Sousa Santos, Boaventura, *A gramática do tempo. Para uma nova cultura política*, Brasil, Editora Cortez, 2010.

García Canclini, Néstor, *A sociedade sem relato. Antropologia e estética da iminência*, Brasil, Editora da Universidade de São Paulo, 2016.

\_\_\_\_\_, et al., *Emergências culturais. Instituições, criadores e comunidades no Brasil e no México*, Brasil, Instituto de Estudos Avançados, Editora da Universidade de São Paulo, 2022.

Jiménez, Diana, “Hacia una pedagogía de la contingencia artística. Una conversación con Mónica Amieva”, *Lado B*, 13 de febrero de 2020, <https://www.ladobe.com.mx/2020/02/hacia-una-pedagogia-de-la-contingencia-artistica-una-conversacion-con-monica-amieva/> Consulta: 17 de abril, 2024.

Oliveira Bruno, Maria Cristina, “Os museus servem para transgredir: um ponto de vista sobre a museologia paulista”, en *Museus. O que são, para que servem?*, Brasil, Brodowski (SP), ACAM Portinari, Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, 2011.

Servín, Beatriz, Museo Universitario Arte Contemporáneo, MUAC. *Tejiendo Santo Domingo*, video, 5 de octubre de 2023, [https://www.youtube.com/watch?v=-ob\\_Lxj3DAI](https://www.youtube.com/watch?v=-ob_Lxj3DAI) Consulta: 6 de octubre, 2023.

<sup>6</sup> Beatriz Servín, Museo Universitario Arte Contemporáneo, MUAC. *Tejiendo Santo Domingo*, video, 5 de octubre de 2023, [https://www.youtube.com/watch?v=-ob\\_Lxj3DAI](https://www.youtube.com/watch?v=-ob_Lxj3DAI) Consulta: 6 de octubre, 2023.

## **Cuando el arte contemporáneo desafía: evento de arte sociológico en el MAM, México, 1983**

GRACIELA SCHMILCHUK

La idea que detonó este conversatorio fue la de *riesgo*, asumido o no, por museos o espacios de arte contemporáneo y sus implicaciones, junto a la pregunta de cómo incluir prácticas propias de públicos y contrapúblicos generalmente no admitidas por esas instituciones.

Considero que tal vez solo se puede pensar el riesgo de manera situada. Hay exposiciones que plantean problemas éticos, que resultan desafíos para curadores, directores y públicos. Hay otras no bien vistas por los patrocinadores o patronatos, y por ciertos funcionarios e instituciones que, por lo tanto, se arriesgan a ser censuradas y a perder apoyo económico. Las hay que implican riesgos políticos, como despido de directores, cierre de la exposición o del museo. Y aun aquellas que involucran el desbordamiento de conductas de los visitantes.

Algunas exposiciones de arte contemporáneo pueden provocar sismos en los museos y otros espacios que lo acogen, por ejemplo, arte de procesos, proyectos sin obra acabada, provocaciones políticas, obras que se autodestruyen, exposiciones que hacen temblar los límites mismos de la institución y la desbordan cuando ponen en evidencia lo que se prefería no ver.

Pienso que un buen ejemplo ya histórico de riesgo es *La calle ¿adónde llega?*, evento social imaginario en torno a la sociedad, organizado en 1983 en el Museo de Arte Moderno (MAM) de la Ciudad de México por Hervé Fischer, artista y filósofo francés, uno de los fundadores del colectivo de Arte Sociológico que surgiera en 1974 en Francia. El Arte Sociológico se basaba en cuatro principios:

crítica, comunicación, intervención y pedagogía. En 1977 se disolvió el colectivo. Fischer continuó de manera individual en esa línea, siempre interesado en América Latina. Él consideraba que la historia del arte había terminado,<sup>1</sup> no así el arte, que reclamaba ya un acercamiento antropológico. Pensaba que los museos ya no se debían a esa historia del arte marcada por la noción de progreso sino a los temas sociales que acuciaban a los ciudadanos. En México buscó desplegar las identidades imaginarias o utópicas de los mexicanos, qué idea se formaban de sí mismos, qué soñaban ser. Creía en el arte y la ciencia socialmente comprometidas, en procesos participativos hacia la creación de espacios de cuestionamiento público.<sup>2</sup>

“Vengan, digan, hagan y pinten sobre los muros de esta calle la manera en que ven nuestra ciudad”, decía la invitación del MAM transmitida por cantidad de medios, no como publicidad pagada, sino como información.

Los edificios de vidrio y acero, su jardín y los alrededores del museo se vieron atravesados por una calle de la ciudad. Hubo señales elaboradas por estudiantes de diseño que generaron un circuito más amplio que el museo. Se distribuían postales relativas a los problemas ambientales del bosque, las cuales también podían depositarse en buzones en los museos aledaños.

En el MAM, una instalación ocupaba los espacios abiertos, con cantidad de señales, autos chocados y mobiliario urbano facilitados por las autoridades de la ciudad. En la sala de exposiciones temporales, de estructura radial, se prolongaba el espíritu de espacio público: allí se desplegaron los temas que Fischer proponía explorar: la multitud, la prensa, la ciudad, la naturaleza, el pasado y el futuro, la televisión. ¿Cómo? Una mampara

<sup>1</sup> Hervé Fischer, *L'histoire de l'art est terminée*, Balland, París, 1981.

<sup>2</sup> Hervé Fischer, *La calle ¿adónde llega?*, Arte y Ediciones, México, 1983, p. 71.





Hervé Fischer, *La calle, ¿adónde llega?*, 1983. Evento de arte sociológico presentado en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México.



era intervenida por artistas mexicanos, en la de enfrente se lanzaban preguntas para responder en inmensos blocks de papel, con marcadores y crayones. Se reunieron unas setenta mil hojas con textos y dibujos de los visitantes al cabo de siete semanas.

Todo esto era acompañado de música popular y de una especie de *ring* de box como pista de baile. Se intervino, además, la fachada del museo que mira al popular bosque de Chapultepec con dos enormes muñecos de papel maché y trapo reclinados sobre las escaleras, y con flores de papel y de plástico colorido. En el acceso al jardín, un colectivo de artistas instaló un supermercado lleno de envases vacíos pintados de blanco que invitaban a escribir y dibujar su contenido.

Artistas individuales y colectivos de arte, diseñadores, juglares, bailarinas, músicos, comunicólogos y alrededor de setenta creadores más se sumaron al proyecto para crear intervenciones y múltiples actividades que producían un clima de verbena. Había colas para entrar al MAM de gente que nunca lo había visitado, familias, grupos de amigos, curiosos (en ese tiempo la entrada era gratuita).

No fue necesario elaborar cédulas explicativas ni realizar visitas guiadas, ya que se ofrecían varias vías de acceso al evento a través de lo visual, lo corporal, lo auditivo, así como la participación activa. Trabajaron hombro con hombro curador y servicios educativos y animación.

La mayoría de los y las visitantes, no públicos de arte, pasaba horas participando con sus dibujos y textos en la sala y siguiendo las actividades de música, danza o teatro que sucedían en el jardín. Aunque se anunciaban en el museo y en la prensa, la gente acudía sin información previa, las cosas sucedían. Estuvo a mi cargo programar tales actividades y estar presente en esos espacios, pude así reconocer a muchas personas que regresaban una y otra vez a experimentar lo que en esa "calle" acontecía.



Hervé Fischer, *La calle, ¿adónde llega?*, 1983. Evento de arte sociológico presentado en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México.

Al subrayar el carácter público del museo vuelto calle, éste incitaba a la fiesta, a generar acción y toma de conciencia de las personas acerca de su propia capacidad para reflexionar sobre aspectos de la realidad del país, y su identidad. No solo se transformó el espacio físico sino el espacio político y cultural. "La calle" cambió las reglas del juego de los museos, no intentó disciplinar a los públicos.

Fisher quería movilizar no solo el imaginario de los participantes sino la opinión de la prensa a fin de impulsar un debate. Recordemos que 1983 fue

un año de fuerte crisis en México, en medio del coletazo de la caída del precio del petróleo, una inflación anual de 100 por ciento y el endeudamiento del país. Era de esperar que la participación de los visitantes fuese crítica, que aprovecharan la oportunidad para expresar su ira ante la desigualdad reinante, el caos urbano, o los problemas ambientales, y eso hicieron.

En cuanto a los públicos más informados, que visitaban sobre todo la muestra de Remedios Varo en otra sala del MAM, se deseaba mover su noción de patrimonio como cosa incuestionable, hacia su comprensión como un proceso vivo, lleno de contradicciones. El intento generó conflictos e irritó a muchos de los visitantes habituales, creó polarización, más que transformación. Era de esperar: se trataba de lo que el museo excluye, se cuestionó al museo distanciado de la realidad, de la gente.

La crítica fue diversa, positiva y negativa también e incluyó reacciones xenofóbicas. La prensa respondió como pocas veces, el evento logró el expediente más extenso en la historia del MAM: “La calle como promesa y esperanza”,<sup>3</sup> “Intento de hacer llegar el arte a los marginados”,<sup>4</sup> “Hervé Fischer acusado de neocolonialista”,<sup>5</sup> “Artistas plásticos en desacuerdo”,<sup>6</sup> entre otros.

En el libro-catálogo, Fischer realizó una primera interpretación de las respuestas de los visitantes:

Quién decide colgar carteles numerosos y gigantescos con la afirmación “México creo en ti”, quién sino la minoría criolla que controla el Estado mexicano y se esfuerza por crear una identidad nacional transcultural, la mexicanidad no existe sino como mito o función política.<sup>7</sup>

<sup>3</sup> Héctor Azar, *Unomásuno*, México, 15 de octubre de 1983.

<sup>4</sup> *El Universal*, México, 29 de septiembre de 1983.

<sup>5</sup> *Proceso*, México, 31 de octubre de 1983.

<sup>6</sup> *Unomásuno*, México, 29 de octubre de 1983. Hervé Fischer, *La calle...*, op. cit., pp. 86-88.

<sup>7</sup> Hervé Fischer, *La calle...*, op. cit., p. 221.



Hervé Fischer, *La calle, ¿adónde llega?*, 1983. Evento de arte sociológico presentado en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México.

También escribió: “la mexicanidad es una ilusión impuesta como instrumento de poder frente a las subculturas, micro-identidades y micro-luchas” y “se borran sistemáticamente las identidades étnicas”.<sup>8</sup>

Se trataba de lo que el museo excluye, se cuestionó al museo distanciado de la realidad, de la gente. Fischer lo atravesó con una ambientación de calle, con golpes de realidad; cambió el tipo de públicos que lo frecuentaba y puso en crisis a numerosos actores del campo artístico y sus instituciones.

Tanto Rita Eder, entonces curadora de la colección del museo, como Néstor García Canclini sugieren que esta crítica de Fischer fue el motivo que llevó al despido de Helen Escobedo como directora del MAM a fines de 1984. Pienso que hubo además otros motivos relacionados con su audaz gestión. Mencione la necesidad de situar las exposiciones que implican riesgo. La dirección del MAM de 1982 a 1984 estuvo a cargo de Helen Escobedo, cuyo plan principal era que el museo no albergara solo arte moderno sino cada vez más arte contemporáneo y experimental,

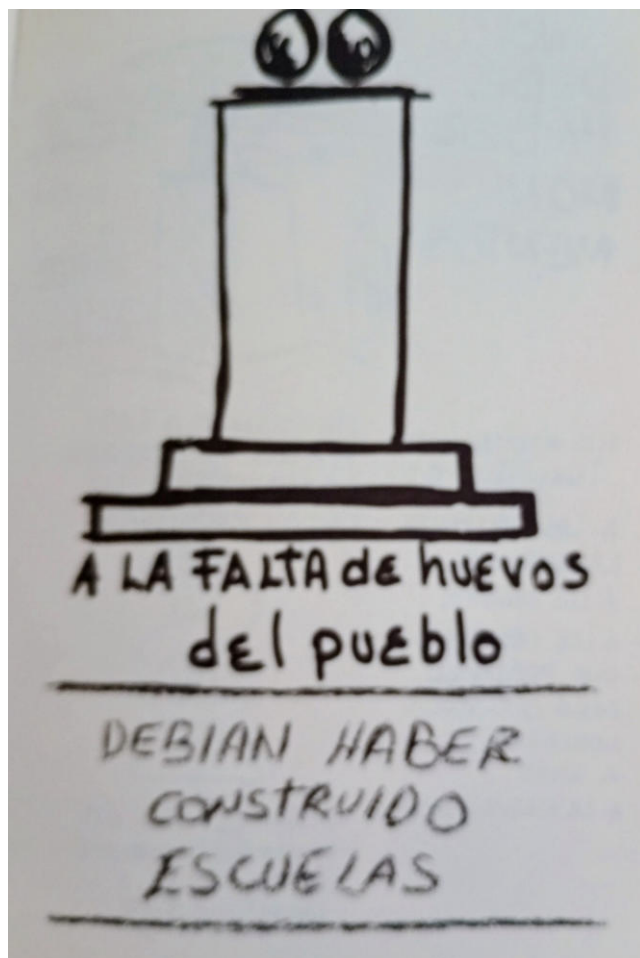
<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 222.





Hervé Fischer, *La calle, ¿adónde llega?*, 1983. Evento de arte sociológico presentado en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México.





Hervé Fischer, *La calle, ¿adónde llega?*, 1983. Evento de arte sociológico presentado en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México.

al mismo tiempo que daba una enorme importancia a la atención de públicos más amplios y diversos. De esta manera, toda su gestión desafió el *statu quo* del MAM, lo que provocó la animosidad de artistas habituados a realizar allí exposiciones individuales, al mismo tiempo que en alguna galería, es decir, claramente ligadas al mercado del arte.

Escobedo prefería muestras colectivas temáticas, dar un lugar importante a la experimentación, a

la fotografía —que apenas comenzaba a ser valorada como arte—, al diseño e inclusive al arte popular. Los públicos del MAM cambiaron, se diversificaron y aumentaron durante esos dos años. Esta orientación tampoco fue del gusto de ciertos funcionarios de la cultura, que preferían arte más tradicional. Uno de ellos, en una inauguración posterior al evento de Fischer, comentaba de manera informal “por fin se libraron de la chusma”.

El evento de arte sociológico generó una ruptura radical con lo que se esperaba del MAM, puso en evidencia los múltiples mecanismos de exclusión actuantes desde fuera y desde dentro de la institución, y demostró que los cambios hacia la deselitización del museo, en cierto contexto, serían posibles. La última exposición de 1984, coincidente con la salida de Helen Escobedo fue *¿A qué estamos jugando? Del juguete artesanal al tecnológico*, magnífica curaduría de Francisco Reyes Palma, quien logró préstamos de grandes coleccionistas de juguetes del siglo XVIII hasta principios de los años 1980. Fue otro éxito arrollador de públicos y motivo de ácidas críticas del ámbito artístico, que consideraba desvirtuado “su” museo por antonomasia, y otra vez, de algunos funcionarios.

Cabe preguntarnos si el riesgo asumido por la dirección no fue excesivo para ese momento histórico. Pocos años después cerraban temporalmente el MAM bajo la presión de un grupo ultracatólico de derecha, Pro Vida, que exigió el retiro de una obra expuesta que reinterpretaba la imagen de la Virgen de Guadalupe. El director, Jorge Alberto Manrique, renunció. Pasarían muchos años más hasta que un museo de arte contemporáneo fuese desbordado por otra experiencia inusual: *El Jardín de Academus. Laboratorio de Arte Educación*, realizada en el Museo Universitario Arte Contemporáneo en 2010. Pero esa es otra historia.

---

**DIOGO DE MORAES SILVA**

Opera en las intersecciones de la mediación cultural con artes visuales, práctica documental, trabajo editorial e investigación académica, con énfasis en las formas de acción de los públicos del arte. Tiene un doctorado en Estética e Historia del Arte por la Universidade de São Paulo. Trabaja en Sesc São Paulo, Brasil, en el área de Estudios y Desarrollo, y contribuye al frente autónomo de Mediación Extrainstitucional. Es colaborador del Instituto Vox de Investigación y Formación de Psicoanálisis y miembro del consejo asesor de Casa do Povo, organización paulista que se ha destacado por el perfil inventivo de su acción institucional.

---

**ALEJANDRA PANOZZO ZENERE**

Doctora en Comunicación por la Universidad Nacional de Rosario, Argentina. Se desempeña como investigadora en el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, en los cruces disciplinares entre museología, comunicación y artes visuales. Es docente en la cátedra Mercado. Industrias culturales y creativas de la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario. En los últimos años, su interés se ha centrado en investigar a los públicos de los museos de arte, sobre lo que ha escrito y publicado. Investigadora adjunta, IECH, CONICET-UNR.

---

**FABIANE SCHAFRANSKI CARNEIRO**

Es artista, arquitecta, urbanista e investigadora de prácticas artísticas contemporáneas que articulan comunidades, museos y el espacio social. Doctora en Artes por el Programa Posgrado Interunidad en Estética e Historia del Arte de la Universidad de São Paulo, Brasil, con doctorado sándwich en la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía, México. Es cofundadora del Coletivo Cartográfico, que integra danza, artes visuales y urbanismo. Participa en el proyecto Ciudades Latinas y Comunidades Imaginadas en la Era Digital (Universidad Externado de Colombia y Flacso-Argentina). Ha integrado órganos de gestión del Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de São Paulo y del Instituto de Arquitectos de Brasil-Departamento São Paulo. Recibió el Premio 2019 de Valorización de la Arquitectura en el debate público de la Asociación de Críticos de Arte de São Paulo.

---

**GRACIELA SCHMILCHUK**

Estudió historia de las artes en la Universidad de Buenos Aires; cursó el doctorado en Ciencias de la Información y la Comunicación en la Escuela de Altos Estudios en Ciencias Sociales en París. Fue consultora en la UNESCO, París, para el programa El Nuevo Orden Mundial de la Información (1977-79). En México, donde reside desde 1979, fue editora de la revista *Educación Artística* del INBA, luego jefe de Educación y Comunicación en el Museo de Arte Moderno. Finalmente, en 1985, se incorporó al Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas del INBAL como investigadora hasta el presente. Se especializó en estudios de públicos de museos en distintas vertientes (investigación de consumo cultural, evaluación de exposiciones, estudios de públicos potenciales preliminares a la creación de nuevos museos o nuevos programas).