



Benemérita Universidad Autónoma de Puebla Facultad de Filosofía y Letras

La función del museo frente al concepto de arte público de David Alfaro Siqueiros

Tesina para optar por el grado de Maestría en Estética y Arte

Presenta

Cristina del Río Francos

Directora Dra. Isabel Fraile Martín

Codirector Dr. Gerardo de la Fuente Lora

Lectora Mtra. Vianey Bautista Díaz

Lector Mtro. Óscar Alejo García

Puebla, Pue.

Mayo, 2021

Índice

Introducción

1. Las estrategias museísticas en la era posmoderna
 - 1.1 Tres estrategias museísticas en tensión
 - 1.2 Las contradicciones entre las estrategias museísticas
2. El museo como el espacio de encuentro con el arte
 - 2.1 Cuestiones históricas preliminares del museo de arte en la Ciudad de México como marco para comprender las formas de organización del Proyecto Siqueiros
 - 2.2 Análisis de las prácticas artísticas en el Proyecto Siqueiros en relación con el arte público
3. La configuración del concepto de arte público de Siqueiros
 - 3.1 Recorrido genealógico en la trayectoria artística de David Alfaro Siqueiros para entender la configuración del arte público
 - 3.2 La dimensión teórica del arte público como una pauta estratégica para el museo

Conclusiones

Bibliografía

Introducción

La crítica de las instituciones durante las últimas décadas pone especial interés en observar las relaciones que se configuran dentro del museo, es decir, la participación o el uso que ocupa la sociedad del espacio. En particular, este vínculo entre el arte y lo social ha sido revisado para comprender la función del museo como un entramado de elementos que interactúan y configuran a las ciudades. De ahí surge un debate que reconoce el paradójico lugar en el que reside este espacio a partir de las transformaciones provocadas por los procesos globales y su relación con la cultura. Ya que, por un lado, el museo persigue una retórica de inclusión social pública; pero, simultáneamente, responde a un conjunto de políticas que encarnan un principio general donde existen patrones de exclusión social. Por lo que, al reconocer una forma más productiva en la experiencia y el uso de los visitantes del museo, es posible reflexionar sobre otras maneras públicas de participación social.

En estos términos, la institución es sitio de disputa dentro de las complejas dinámicas de las relaciones entre diversos agentes culturales. En efecto, las propuestas de programación en las instituciones del arte en apariencia surgen como impulsos e intenciones descoordinadas o aisladas de otras esferas. Sin embargo, los programas responden a interconexiones entre campos globales que no son evidentes. Al iluminar la tensión entre las relaciones es posible trazar otro camino, en otras palabras, imaginar las dinámicas como una serie de líneas conectadas entre sí, permite hallar su convergencia hacia una misma dirección. El primer foco de este ensayo alumbra la contradicción discursiva que resulta del desajuste entre la postura ideológica del museo y las formas de operación frente a los estilos de vida del presente. Si bien, el mensaje de la institución persigue la formación del pensamiento crítico del ciudadano; las estrategias operativas responden a procesos que interrumpen dicha finalidad. Puesto que los mecanismos de la globalización nos llevan a la sensación de que los museos en ocasiones funcionan por inercia o permanecen en una crisis. Por un lado, el objetivo transita entre insertar al artista dentro de un sector económico, así como incorporar su programa dentro de las industrias culturales de entretenimiento. Por otra parte, la institución busca contribuir a la sociedad

con una programación que dote con sentido de identidad a través de una producción simbólica. Por lo tanto, el propósito en este ensayo académico sugiere observar una estructura posible, que más allá de espacio de exhibición, se convierta en un campo de pruebas con la finalidad de incidir en las problemáticas sociales para transformarlas.

Por otro lado, el segundo foco de este trabajo es observar el espacio museístico en relación con el arte público. La tendencia para manifestar nuevas formas de exhibición desde finales de la década de los sesenta, gira en torno a crear otros vínculos entre el arte y la sociedad cuestionando la esfera pública. Por lo que desde esa perspectiva en la escritura de este ensayo trazaré las conexiones para marcar una relación entre el museo y el arte público. En México, el arte público se manifiesta de una forma peculiar a partir del ejercicio artístico de David Alfaro Siqueiros. Desde principios del siglo XX, en el periodo posrevolucionario, las instituciones marcan una pauta significativa para conformar la identidad y la dirección de la nación. El impulso del movimiento muralista desarrolló un discurso ideológico, que promovía la relación entre una sociedad naciente y las artes visuales, para generar el mensaje desde donde se podría trazar la ruta de la nación. Durante la primera mitad del siglo, las transformaciones de la estructura social frente a los acelerados cambios de lo global llevaron a esta propuesta discursiva a fragmentarse en elementos aislados. El proyecto de arte público del muralista se deslinda de la potencial trascendencia histórica, que se buscaba desde una postura ideológica con el trabajo de los artistas y su realización social.

Desde este segundo punto de vista, es pertinente generar una reflexión teórica de la propuesta del muralista, a partir de la narrativa histórica de su trayectoria artística. Como último foco, observaré la delimitación de este concepto dentro del museo, los cambios que se han producido y las tensiones que surgen. El Proyecto Siqueiros comprende dos espacios museísticos que entre otras funciones se replantean qué sentido toma el arte público en nuestros días. Estos dos espacios son la Sala de Arte Público Siqueiros, ubicado en la Ciudad de México y La Tallera, en Cuernavaca. El museo y el arte público responden tanto

a un factor ideológico, como a los procesos históricos y políticos de aceleración y cambios. La institución amuralla el concepto, pero al mismo tiempo es un sitio de ensayos desde donde se puede crear una programación que produzca nuevos alcances y direcciones de esta noción.

En el primer capítulo de este trabajo, realizaré una revisión al debate de la crítica instituciones que observa el museo desde la perspectiva moderna y sus transformaciones a partir de los ideales de la modernización puestos en crisis. El museo se adapta a nuevas estructuras sociales, donde predomina lo económico, ya que los procesos globales determinan los modos de vida y la configuración de las relaciones sociales. Estos cambios llevan a la institución a plantear nuevas formas de significación. Por lo que se formulan términos para comprender lo heterogéneo que es lo público de un museo y su función social, entender esto permite ver cuál es la posición del sujeto frente a la obra artística. Aunque, no debe confundirse la terminología de los estudios de público para analizar a la audiencia del museo con la noción del arte público, en este análisis se recupera esta terminología para comprenderlo desde la recepción del mensaje propuesto por el museo.

En el segundo capítulo a partir de una somera revisión del papel del museo de arte en la Ciudad México a partir de la década de 1970 hasta el periodo actual observo ciertas formas de instituir lo público desde el museo de arte. Esta revisión permite dar ciertas luces para entender alguna de las estrategias en la programación del Proyecto Siqueiros de acuerdo a las políticas culturales. En el apartado final el estudio está dedicado a analizar ejemplos de cómo el programa museístico interpela el concepto de arte público. Las transformaciones de las formas de operación de la institución responden a los procesos históricos en los que está inserta. A partir del estudio del contexto en el que se inaugura la Sala de Arte Público se pueden notar los cambios paradigmáticos que surgen durante los setenta y los ochenta de acuerdo con la socialización del arte. Los artistas buscan incidir con acciones en la realidad inmediata que acontece, por lo que esto marcan nuevas direcciones para la noción del arte público. Sin embargo, este proceso de transformación se ha visto limitado por la disociación de los colectivos durante la década de 1990. En las décadas posteriores las prácticas artísticas se enfocan en insertar la figura del artista en el

mundo del arte y se ha dejado de lado el aporte del valor simbólico en el contexto de la historia cultural y artística.

En el tercer capítulo de este trabajo reviso el itinerario histórico de la noción del arte público en la trayectoria artística de David Alfaro Siqueiros, así como la formulación teórica de este concepto con el trabajo de investigación de Miguel Ángel Esquivel. Hasta este momento no se han puesto en relación la visión teórica del concepto con su aplicación en las estrategias museísticas. Por lo que me parece fundamental realizar este encuentro entre la teoría y sus posibilidades de aplicación práctica. Además es posible notar cuáles son los elementos ausentes en las prácticas artísticas, para reconocer a qué relaciones responden. De esta manera se puede observar cuál es la función del museo y su vínculo con lo social. Por último realizo una comparación entre el postulado teórico del arte público que plantea Esquivel con el término de arte socialmente comprometido que incorpora Pablo Helguera en su estudio sobre educación en los museos. Esta relación permite comprender que la tendencia actual del vínculo entre las prácticas artísticas contemporáneas con su efecto en la sociedad, podría consolidarse si se considera el discurso ideológico que planteó Siqueiros con el concepto de arte público.

A partir de esta narrativa histórica y teórica es posible observar cómo el museo, así como el muralista se han enfrentado a diversas problemáticas para precisar el concepto de arte público. Las operaciones y las estrategias de la institución frente a la noción exhiben ciertos elementos del concepto de Siqueiros con prácticas artísticas contemporáneas, esto responde a ubicar el arte como centro de las formas de operación. Mientras que para Siqueiros el arte debía perseguir una función social. Por lo que la propuesta es generar un cambio en la perspectiva de las estrategias del museo, dislocar la visión del arte como centro hacia la teoría estética para redefinir y reconocer las relaciones sociales que configuran los espacios.

1. Las estrategias museísticas en la era posmoderna

El papel institucional del museo se transforma en el tiempo a partir de los procesos históricos y las relaciones entre la cultura, la sociedad, la economía y la política. Si bien, la

concepción moderna del museo en relación con la función de coleccionar, resguardar y difundir no se separa por completo de su aplicación durante la época posmoderna, sí se articulan nuevos conceptos. Estos corresponden con las prácticas artísticas contemporáneas, las expectativas de las audiencias y las formas de interrelación global. Por lo tanto, inmersos dentro de este fenómeno cultural posmoderno, el museo no puede ser entendido como una institución con límites definidos y estables, su vocación es cambiante, móvil en esencia. En este primer capítulo, la intención radica en revisar el lugar del museo desde el debate de la crítica de las instituciones como un lugar en disputa que surge de las tensiones entre las esferas, principalmente, económica, política y social.

Desde esta perspectiva, la institución del arte se ha convertido en un paradigma clave de la actividad cultural contemporánea dentro del amorfo contenido urbano, que produce la sociedad global. A pesar de que legitima el discurso dominante del arte en la sociedad, también tiene la posibilidad de cuestionarlo a partir de las estrategias en sus formas de operación. Las formas de relación entre el espectador y el arte permiten realizar observaciones sobre la función social del museo en la actualidad. Por lo que en el siguiente apartado observaré tres postulaciones teóricas desde donde se ha mantenido el debate del papel del museo en la crítica de instituciones. Desde este punto de partida, en el segundo apartado de esta sección, expondré las contradicciones entre estos modelos teóricos, que operan aún en la actualidad. La intención de esta revisión es hallar en esta tensión una estrategia museística que logre dar la pauta para abordar el concepto de arte público de Siqueiros desde una perspectiva estética.

1.1 Tres estrategias museísticas en tensión

Las estrategias para operar en el museo será observada en estas líneas como una tensión en conflicto frente a las esferas políticas, económicas y sociales, de acuerdo con lo que persigue en la época posmoderna. Por un lado, el museo, desde la visión moderna, es entendido como un espacio de disciplinamiento para el ciudadano, que resguarda una colección y con esta se define qué es arte. Esta función es política: definir qué es arte y qué no lo es. Por otro lado, la institución es resultado de una lógica de consumo capitalista, debe

integrarse al entretenimiento de la industria cultural. Dicha función es económica: insertarse en la operativa del mercado. Por último, el museo es un espacio de interpelación. Las prácticas artísticas llevan a la ciudadanía a participar al tomar parte de una ideología. La función aquí es social: la finalidad es hacer partícipe a la ciudadanía en la programación, que den uso al espacio y no sólo sea consumo.

Estas tres funciones que señalo aquí surgen de estrategias museísticas en tensión, que, por un lado son contradictorias y, en otro sentido, abren las múltiples posibilidades en las formas de operación de la institución. Es decir, el museo en la época actual puede aplicar estrategias para hallar las relaciones de estas tres funciones de forma simultánea. Para profundizar más sobre estas formas de operación sigo la reflexión de Andreas Huyssen¹. De acuerdo con el teórico, los debates en torno a los museos de arte se han desarrollado desde tres modelos que reflexionan sobre los cambios empíricos en las estrategias para operar en la institución, con relación a los estilos de vida en el orden social cambiante. Estos modelos disparan puntos de vistas conflictivos entre la cultura contemporánea y cuestionan la efectividad del discurso del museo en la vida social. En las siguientes líneas expongo cómo estas estrategias provienen de diferentes postulaciones teóricas, de acuerdo con Huyssen.

Bien, el primer modelo, que señala el crítico, es la hermenéutica orientada a la cultura como compensación, las teorías que se reúnen en esta perspectiva son los estudios de filosofía social de Arnold Gehlen, la hermenéutica tradicional de Gadamer y la teoría de la compensación de Herman Lübbe y Odo Marquard; como segundo modelo ubica las posturas posestructuralistas, representadas por Jean Baudrillard y Henri Pierre Jeudy, desde este ángulo el museo es observado como un cáncer del fin de siglo, se plantea una teoría apocalíptica; por último, señala que los debates surgen de la teoría crítica: este modelo podría ser considerado como emergencia ante una nueva etapa del capitalismo de consumo. Es posible hallar ciertos aspectos de cada uno de estos modelos en la programación del Proyecto Siqueiros, de ahí podemos notar el punto en conflicto con la noción de arte público. Asimismo iniciar relaciones para comprender como se configuran las relaciones entre las prácticas artísticas y las posiciones del mensaje que se busca transmitir.

¹ Andreas Huyssen, "Escape From Amnesia. The Museum As Mass Medium", págs. 25-35.

Por ahora, revisaré las posturas teóricas, que al mismo tiempo que se oponen y en ocasiones se complementan. Como oposición a la teoría crítica, Hermann Lübbe y Odo Marquard desarrollan la teoría de la compensación, que observa al museo como un oasis dentro del caótico y acelerado mundo de afuera. La propuesta busca instaurar un modo de ver que no se relaciona con la naturaleza espectacular de las prácticas museográficas contemporáneas. Sin embargo, esta apuesta, más que cuestionar las incoherencias de las formas de vida, las afirma. Es decir, el museo opera como un sitio separado del presente, un espacio de tranquilidad que confronta a la aceleración que ocurre fuera de los muros por un momento breve. Cuando entramos en el recinto es un tiempo congelado en el que se busca recuperar los ideales de la modernidad, pero no transformar lo que ocurre fuera del edificio, por lo tanto no tiene relación con la vida social del presente.

En este sentido, la función de la institución se instala como una respuesta de resguardo frente al efecto del consumo capitalista en las formas de vida contemporáneas. Esta teoría rechaza la cambiante sensibilidad de nuestro tiempo, producida por las formas de acumulación y la fascinación por lo nuevo, que convierten el conocimiento previo en obsoleto, prácticamente en el momento de su aparición. Cuanto sea más difícil asir el pasado y el futuro, menor es la estabilidad o identidad de los temas contemporáneos. Por lo que, según Lübbe, el museo compensa esa pérdida de estabilidad y ofrece formas tradicionales de identidad cultural para desestabilizar el tema moderno, pretendiendo que esas tradiciones culturales no sean afectadas. Sin embargo, este resguardo deja al espacio configurándose como un cementerio² que exhibe la obra aurática, pero no se vincula con la sociedad.

Este modelo de cultura moderno basado en continuidad, patrimonio, posesión y canon, no debe ser simplemente abandonado. Sin embargo, constituye un modo de hacer ver y establece la distinción entre lo visible y lo invisible. Estas formas de clasificación y diferenciación deberían ser exhibidas para cuestionarlas, no sólo afirmarlas. El museo desde esta perspectiva opera desde una tecnología panóptica. En relación con las teorías de Foucault, esta mirada de vigilancia proporciona una institución disciplinar, que es el museo.

² La comparación de reconocer el museo con un cementerio la desarrolla Theodor Adorno en su texto "Museo Valery-Proust".

El espacio de la exposición ejerce un poder mediante reglas, para crear un público disciplinado. Esta idea se retoma en la crítica de las instituciones durante la década de los noventa. Douglas Crimp en *On the Museum's Ruins* recupera la noción panóptica para describir a un público obligado a posicionarse en la sociedad mediante su lugar en el espacio de la sala museística. Del mismo modo, Tony Bennett entiende el museo como parte de un conjunto de tecnologías culturales que controlan la colectividad ciudadana. Aunque no tiene las mismas características que las instituciones de confinamiento del estudio de Foucault, ambos críticos coinciden en que las relaciones creadas dentro del espacio museístico exhiben el poder que se forma mediante relaciones de vigilancia, basadas en la verdad y el poder. En el caso del Proyecto Siqueiros, lo que hace visible a partir de su programación de arte contemporáneo es la mirada de artistas que interpretan conceptos de Siqueiros desde su ejercicio artístico, pero no llegan a articular las formas sensibles hacia la ciudadanía, más que en ciertos casos con actividades de mediación. En este trabajo, el interés es girar esa mirada hacia una postura estética, que logre poner en convergencia los elementos que componen la noción del arte público en las estrategias del museo.

De acuerdo con el modelo de compensación, la programación del Proyecto Siqueiros se aleja. Pues, aunque resguarda la colección de la obra artística de Siqueiros; toma distancia en el sentido de que este patrimonio se convierte en el detonante de un programa curatorial de arte actual. Para la teoría de la compensación el deseo en el museo es preservar, dar un aura histórica a los objetos condenados a ser desechados. Esta postura se propone como una reacción a la acelerada velocidad de la modernización, como un atentado a romper el remolino con el espacio vacío del presente cotidiano y reclamar un sentido del tiempo y la memoria. La distancia hacia esta postura teórica en el Proyecto Siqueiros ocurre en la forma en que el programa interpela el patrimonio con propuestas artísticas contemporáneas. De esta manera, el patrimonio solo se convierte en un detonante que inspira, pero no configuran lecturas uniformes frente a la propuesta del arte público. Sin embargo, es posible afirmar que el sistema de visibilidad se traslada hacia el lugar del artista como centro, no se trata de un disciplinamiento ciudadano.

Esta estrategia de combinar el resguardo y la exhibición de la colección de la obra artística de Siqueiros con el programa curatorial de arte contemporáneo ha sido la apuesta más significativa en las formas de operación. El enlace entre el arte actual y el legado de Siqueiros toma en cuenta las dificultades de la noción de compensación cultural. Si el museo sólo se dedicara a exhibir su colección sin interperarlo, aceptaría como destino la concepción de cultura en el museo de glorias pasadas. Por este motivo, la vocación del museo no puede limitarse a exhibir y difundir la obra de Siqueiros, esto significaría la pérdida de sentido del futuro, provocado por una fatiga que se traduce en el miedo al progreso tecnológico. No obstante, esta estrategia no ha sido suficiente para mostrar el potencial del concepto de arte público que configuró Siqueiros en su obra.

Analizaré este punto con el siguiente modelo. Opuesta a la teoría de la compensación, el modelo de la perspectiva posestructuralista reúne –de acuerdo con la revisión que realiza Huyssen–, la teoría de la simulación y catástrofe del fenómeno de los museos, que se desarrolla en Francia con Jean Baudrillard y Henri Pierre Jeudy. Los filósofos perciben al museo como una máquina de simulación. Para ambos autores, el museo como medio de masas no se distingue de otros medios de comunicación, por ejemplo de la televisión. Jeudy, por su parte, observa cómo la musealización de las zonas industriales busca proveer a cada individuo su propio museo, su propia colección. Mientras que Baudrillard analiza las diferentes estrategias de la musealización como congelar una tribu, duplicar un espacio original, la creación de una hiperrealidad. Estas formas de visión resultan en una postura pesimista hacia el fenómeno social que produce la institución.

Para Baudrillard el efecto del museo es el intento patológico de la cultura contemporánea por preservar, controlar y dominar el orden de lo real para esconder el hecho de que lo real está en la agonía del simulacro. Esta perspectiva continúa la visión de Adorno, que define al museo como una cámara funeraria. Su finalidad no es preservar, sino que está matando, congelando, esterilizando, deshistorizando y descontextualizando. No obstante, la propuesta Baudrillard entra en una postura dialéctica con la de Jeudy, quien concibe al museo como memorial, un espacio de resurrección, siempre mediado y contaminado por el espectador. Esta perspectiva de traer los objetos del pasado por medio

de la seducción, el secreto, la irritación al presente, aleja a Jeudy del posestructuralismo, cuando le da cierto reconocimiento a las reliquias.

De estas dos posturas teóricas me interesa encontrar puntos de encuentro para abordar la posición en la que se relaciona la ciudadanía con el programa del museo. En términos del simulacro, las estrategias de las prácticas artísticas contemporáneas en el museo pueden aparecer como eventos que escenifican el concepto de arte público. Bien, desde la postura de Baudrillard podría observarse el programa curatorial como un efecto de deshistorización. En los últimos apartados ahondaré sobre la relación entre esta postura teórica con las prácticas artísticas contemporáneas exhibidas en los espacios. Por ahora solo me interesa destacar que el modelo teórico de Baudrillard pone en duda la forma en que las exposiciones se relacionan con el lugar histórico de una colección. El proceso de exhibición descontextualiza las obras de arte, esto ocurre en particular con la noción de arte público en el museo. Sin embargo, es posible hallar formas de relación del ciudadano con el arte a partir de las exhibiciones si recuperamos la propuesta de Jeudy. Ya que, es posible hacer relaciones con la idea de resurrección en el momento que el espectador se relaciona con las exhibiciones, la figura del espectador dinámico estudiada por Siqueiros y las nociones de visitante, espectador, así como el usuario que analiza la crítica del museo.

Por último, Huyssen expone que la teoría crítica parte de la relación entre el museo y la concepción mediática. Las funciones de la actividad cultural incrementan como una agencia social, especialmente en culturas jóvenes que toman provisionalmente identidades y se articulan en patrones de estilos de vida y códigos elaborados con los que se definen como subculturas. El museo desde esta perspectiva busca convertirse en un agente cultural de modernización representante de un nuevo estado de la sociedad de consumo. La subcultura es comparable e incluso se contrapone a los códigos que delimitan la nación, el Estado, la familia y la profesión. Este modelo apunta al problema de la industria cultural en que los medios de masas han creado un insaciable deseo por experiencias y eventos, por autenticidad e identidad que no pueden satisfacer.

En este sentido, desde la teoría crítica es posible comprender el éxito de los grandes públicos que se ha producido por la puesta en escena de los diseños arquitectónicos. El museo se sumerge en una lógica mercantil, que ha sido producida como efecto

posmoderno. La ciudad se vuelve imagen y espectáculo, el fenómeno se repite en las ciudades a partir de fachadas, pero no de contenidos. Esto toma un lugar físico en los proyectos arquitectónicos, así como con las remodelaciones a los inmuebles museísticos. En particular en el proyecto Siqueiros se realizaron remodelaciones a los espacios con la finalidad de generar un diálogo de la arquitectura con el contenido que alberga el espacio. Pero el contenido, enfocado en transmitir un mensaje de arte público, se difumina en la intención de dar visibilidad al espacio para contabilizar la audiencias y no para construir pensamiento crítico. Por lo que, desentrañar este modelo de la teoría crítica es necesario para encontrar las estrategias para transmitir el mensaje y no convertir el museo en una escenografía de la ciudad que se dirija a los grandes públicos.

Los debates que se han constituido en torno al museo, durante por lo menos los últimos treinta años, muestran las problemáticas y las contradicciones de la institución. En este entramado de modelos se puede observar cómo se superponen las diferentes etapas de la historia dentro de la esfera cultural. Por un lado, el modelo de la compensación busca instalar dentro del espacio museístico la modernidad como un deseo; la idea de compensar afirma lo que ocurre fuera, pero no tiene una visión crítica hacia la realidad inmediata. Además, al celebrar los beneficios de la modernización universal, se ignora el multiculturalismo. Es decir, la creación de una conciencia de Estado-Nación incluye en este concepto las distintas realidades culturales a un grado de hacerlas invisibles. Por otro lado, a pesar de la materialidad de los objetos como garantía contra la simulación, no escapan del simulacro, como describe Baudrillard en su postura de crítica posestructuralista. Por lo que en las remodelaciones arquitectónicas podemos notar un efecto posmoderno de escenificación. Esta problemática se asimila con la noción de simulacro, que carece de interlocución con la sociedad. Los museos forman parte del aparato de tecnologías que construyen la ciudad para enviar mensajes dominantes. Estos se convierten en parte de los productos de la industria cultural de medios de comunicación masiva que enajenan y no dan lugar al pensamiento crítico.

La intención de este trabajo busca lograr articular los tres modelos que describimos en este apartado desde las formas sensibles para su realización social. Para cuestionar las nuevas formas de percepción que propicia la aceleración desde la institución abro una serie

de preguntas: ¿qué busca el espectador en el museo que no encuentra en otros espacios de entretenimiento mediático?, ¿realidad?, ¿fetichismo?, ¿anhelo de autenticidad?, ¿objetos auráticos?, ¿experiencia fuera de lo ordinario?, ¿conocimiento?, ¿pensamiento crítico?, ¿hacer comunidad? Desde estas preguntas podríamos colocarnos en una posición frente a las estrategias de operación del museo en la época actual y desde ahí trazar la ruta para reconocer el potencial del concepto de arte público de Siqueiros. Puesto que como será analizado desde una postulación teórica el énfasis radica en los procesos del quehacer artístico y su relación con el ciudadano común.

1. 2 Las contradicciones en las estrategias museísticas museo

A partir de las postulaciones teóricas es posible comprender que las estrategias museísticas responden simultáneamente a formas de operación contradictorias. En primera instancia es un espacio de conservación y difusión de la idea oficial del arte; en segundo lugar, debe producir entretenimiento y consumo; por último, debe integrar a la sociedad en un orden ideológico del que formen parte, pero al mismo tiempo invisibiliza algunos sectores. El reto, entonces, es constituir un encuentro entre estas tres tensiones para conseguir un programa de función social más amplio. El museo de esta manera se convierte en un campo de pruebas. La propuesta en este análisis pretende articular estas tres formas de operación, que se contradicen entre sí, en una sola dirección. Esto es posible al encontrar las formas en las que las estrategias museísticas puedan contribuir al pensamiento crítico de las diversas ciudadanías que constituyen una comunidad. El papel del museo en la sociedad actual al retomar la noción de arte público de Siqueiros podría trazar una ruta peculiar para llegar a este encuentro de tensiones entre los modelos.

La pregunta en esta sección busca abordar de qué depende configurar las estrategias con trascendencia social. Si bien es necesario que esta apuesta responda a un interés estatal o es posible que el espacio formule sus contenidos hacia otros tipos de ciudadanías y de qué manera podría ocurrir. Pero también es importante considerar si la institución es capaz de realizar un programa que no apele a fines privados de orden global. La búsqueda radica en hallar una formulación de las estrategias de la institución con capacidad de configurar un

espacio crítico e incluyente, donde realmente se perciba que las personas forman parte de él. Por lo que parto de una descripción de tres funciones en el museo: la política, la económica y la social. En la descripción de estas tres formas de operación la apuesta busca resolver las contradicciones en torno a una mirada estética. Ya que desde esta perspectiva teórica es que Miguel Ángel Esquivel en *Siqueiros: Poéticas del arte público*, que estudiaré en otro capítulo de este trabajo, aborda la noción del muralista. De esta manera, desde la mirada estética, se puede establecer un vínculo entre el concepto siqueiriano, el análisis teórico para interpretarlo y las formas de operación prácticas del museo.

La función política de las instituciones que define el patrimonio cultural se contradice en que, mientras busca ampliar el acceso a la población, excluye las formas sensibles de las prácticas populares. Por lo que para plantear el museo como un espacio de comunicación y encuentro de las múltiples ciudadanías es necesario pensar en el uso público de la institución como soporte político. La cuestión, entonces, no es enfocarse en la accesibilidad del museo a partir de programas de apertura al público con el gasto financiado por el Estado. Lo político tiene que estar planteado por formas de organización públicas y participativas dirigidas a la comunidad en la que está inserta el espacio. Las formas de incluir la sensibilidad del entramado complejo de una población, supone un ejercicio de participación en todos los sentidos, tanto organizativa, como en la propuesta de contenidos que genera la institución. Entonces, el museo se puede comprender como un aparato ideológico de la ciudad que promulga un mensaje específico. La función política debe determinar cuál es el discurso ideológico que configura las relaciones sociales.

En la segunda función, la esfera económica lleva al museo a dislocar la categoría del arte hacia el entretenimiento y el consumo. Lo contradictorio de este modelo es que, por un lado, se abre la posibilidad de producir arte para un público amplio a partir del consumo; por otro, se pierde la función política, es decir, carece de mensaje ideológico al inclinarse por la espectacularización. Por lo tanto, en el ejercicio de integrar lo político y lo económico en las formas de organización se podría resolver el desencuentro. Esto supone que, en lugar de seguir el interés de la iniciativa privada por crear productos culturales que entretengan a la población durante su tiempo libre, la función económica del museo pueda incorporar la participación del ciudadano buscando la autonomía. Desde ahí se apuesta por

modelos de organización, en los que los recursos puedan ser administrados y distribuidos por la comunidad que los usa. Los recursos que producen en las instituciones del arte son de valor simbólico. La intención de modificar esta forma de organización reside en otro modo de entender al espectador en el museo.

Por último, la contradicción de la función social en las formas de operación del museo reside en que su aplicación se centra en pequeños grupos o comunidades artísticas que reconocen el mismo lenguaje. Para una apuesta más amplia de la función social del museo se debe buscar el reconocimiento de una ideología en los procesos de las formas de lo sensible. Esta perspectiva estética se compone de elementos teóricos para interpelar³ al sujeto como interlocutor del discurso. Es decir, el sujeto reconoce el museo como un aparato ideológico del que toma parte para incorporarse a un orden establecido o, bien, a un discurso artístico. En este sentido, la función social produce estas formas de relación a partir de programas pedagógicos que funcionan como mediación entre la obra y el público. Sin embargo, la crítica de las instituciones cuestiona que al concentrarse en el discurso artístico, deja de lado la recepción del mensaje. La apuesta por dislocar la visión artocentrista gira hacia una sensibilidad más amplia a partir de ubicar el centro de la relación de la comunidad con el proceso de las formas artísticas. Esto supone que las estrategias, para activar la relación del valor simbólico con la sociedad, deben ser capaces de imaginar otros tipos de encuentros entre la institución y quienes las usan.

El museo puede definir el lugar del usuario⁴ a través de un espacio expositivo abierto e inclusivo, construido de acuerdo con las demandas sociales actuales. La reorganización se plantea si las formas de operación del museo se enfocan en ubicar la posición del observador, desde un lugar activo. Por lo que la discusión se ha extendido hacia la forma de entender el museo como una construcción social, esto parte del punto de vista teórico de la

³ Louis Althusser, *Ideología y aparatos ideológicos del Estado*, págs. 22-25. Retomo el concepto de interpelación acuñado por Althusser para entender la forma en que se puede relacionar la participación del público con la institución cultural al reconocer una ideología de la que forma parte.

⁴ Stephen Wright, *Toward a Lexicon of Usership*, págs. 66-68. Este concepto ha sido utilizado en los estudios de museos durante las últimas dos décadas. En su reciente trabajo, Wright lo define como una categoría de subjetividad política producida por el aumento del contenido generado en la sociedad a partir de las formas de relacionarse y crear información con el uso en la cultura digital, pero lo traslada al espacio físico del museo.

geografía y la sociología⁵. Dichas postulaciones teóricas observan que el espacio no se trata de un simple escenario donde se depositan objetos, sino de una entidad propicia para configurar formas complejas de relación⁶. Estos análisis han sido ampliados cuando se busca su aplicación en el ámbito artístico. El debate actual del museo torna a comprenderlo como un espacio de construcción social en el que debe reconfigurarse alrededor de quienes lo usan⁷. Desde distintas propuestas el ámbito de la comunicación en los museos ha promovido la posibilidad de crear nuevas interacciones y relaciones que se establezcan más allá de un marco institucional concreto. De esta manera el papel del museo se convierte en un espacio de desarrollo de actividad no sólo artística sino también social y política. Así es como empiezan a relacionarse las funciones en una apuesta por modificar las categorías que definen las funciones dentro de la institución.

Por lo tanto, en las últimas décadas el interés de la historia del arte y el vínculo con sus instituciones reside en la revisión de lo que se define como espacio y la relevancia de su relación con el usuario que lo ocupa. La presencia de una reducida comunidad, quienes recibe los contenidos del museo, busca fundamentar su operación en la participación de un público que se relaciona a partir de actividades de mediación. Para comprender las formas de participación del público surgen diferentes términos sobre las formas específicas de interacción con la institución. Los conceptos que han definido los estudios de público giran

⁵ Geógrafos y sociólogos como Henri Lefebvre, David Harvey o Doreen Massey reflexionan acerca de la construcción social del espacio físico. El punto de vista teórico de estos autores ahonda en entender el espacio como una construcción relacional, en su aspecto político describen como ha sido resultado de lucha entre poderes, y la reconciliación del espacio mental con el real de la sociedad ocurre muchas veces, entre otros factores, en el arte.

⁶ Los trabajos de Nicolas Bourriaud, Claire Bishop o Pablo Helguera analizan las relaciones estéticas que se generan en el espacio o el arte que puede surgir de ellas.

⁷ Verónica Capasso “Sobre la construcción social del espacio: contribuciones para los estudios sociales del arte” en *Espacio, Tiempo y Forma*, num. 5, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2017 págs. 473-487; y Ioannis Mouratidis “La dimensión espacial del ser usuario de museo: reflexiones sobre la construcción social de un espacio expositivo” en *Espacio, Tiempo y Forma*, num. 7, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2019 págs. 379-403. Estos trabajos que retoman los estudios teóricos de geográficos para aplicarlos al museo y su relación con las exposiciones, as.

en torno a estas tres nociones: visitante, espectador y usuario. El objetivo de esta terminología es comprender el público del museo desde su heterogeneidad y el usuario ha adquirido una atención teórica importante para generar propuestas de reorganización de la institución.

En su trabajo Hooper-Greenhill distingue entre los términos visitantes y usuarios. De acuerdo con la investigadora, los visitantes asisten con fines educativos y de entretenimiento; mientras que los usuarios lo utilizan con fines profesionales. Sin embargo, a partir de las últimas dos décadas la noción de usuario va más allá, se ha explorado en un sentido que cuestiona las categorías y funciones del museo. Los teóricos estudian al usuario como agente activo en la práctica artística, quien usa los valores simbólicos de la obra. En este sentido, el usuario se convierte en el propio creador de la obra y el artista solo detona el proceso inicial. Ya que durante la práctica llega un momento en que los usuarios pueden prescindir de la figura del artista. Este término ha sido revisado en el debate actual de la crítica a las instituciones para describir una forma posible de crear otros modos de relación social entre el museo y su comunidad. Sin embargo, aún no se ha conseguido instaurar como la forma predominante en la relación.

Para entender las diferencias entre los tres términos, María Vidagañ Murgui, en su artículo “Público, visitantes, espectadores y usuarios. La posición del observador en la práctica artística”, realiza una revisión de las diferencias entre estos. Define la idea de visitante a partir de la connotación de temporalidad: la persona que acude al museo lo visita y luego se va, no permanece. Por otro lado, retoma el concepto de espectador emancipado de Rancière para señalar la mirada activa en relación con el poder de traducir lo que cada observador percibe. “En ese poder de asociar y de disociar reside precisamente la emancipación del espectador, es decir, la emancipación de cada uno de nosotros como espectador”.⁸ En esta actividad intelectual singular es posible vincularla e intercambiarlas con otras miradas semejantes. Por último, la posición del usuario es crucial para la existencia de las prácticas artísticas⁹ contemporáneas, pues estos proyectos sin la

⁸María Vidagañ Murgui, “Público, visitantes, espectadores y usuarios. La posición del observador en la práctica artística”, p. 23

⁹ *Ibidem*, p. 24-25. La investigadora menciona sobre todo los proyectos realizados por Antoni Abad para ejemplificar la noción de usuario.

participación de quien las usa no podrían realizarse. En este sentido, ya no se puede hablar de un visitante temporal ni de un espectador que realiza su experiencia individual.

Ahora bien, si concebimos estos tipos de encuentros entre las prácticas artísticas y el público en el museo, queda estudiar cómo es que esta relación podría llegar a obtener trascendencia social. Desde la visión estética, histórica y social se producen relaciones entre las personas y la sociedad, que transforman el objetivo de la contemplación del objeto a una experiencia. Como respuesta a lo relacional y a la crítica institucional surgen los términos como “arte de interacción social” y “arte socialmente comprometido”. En específico, el trabajo de Pablo Helguera se ha concentrado en ahondar sobre estas nociones y sus estrategias en los museos. El artista, en *Education for Socially Engaged Art* expone la manera en que la interacción social es la obra artística. Para Helguera en las décadas anteriores a este siglo, el arte basado en interacciones sociales se identifica con categorías como estética relacional, comunidad, colaboración, participación, dialógica y arte público, entre otros títulos. Me interesa destacar cómo el autor asocia la tendencia actual del arte socialmente comprometido con la noción de arte público. Los desencuentros entre estos términos los abordaré en el siguiente capítulo, pero por el momento es significativo la distinción que realiza entre trabajo social y el arte social comprometido.

Aunque ambas esferas: arte y trabajo social, reconoce Helguera, son aparentemente similares, difieren en sus objetivos. Mientras que el trabajo social es una profesión basada en valores apoya ideales como la justicia social, la defensa de la dignidad, los valores humanos y el fortalecimiento de las relaciones humanas. Un artista, en cambio, puede suscribir los mismos valores pero hacer una obra que ironiza, problematiza e incluso aumenta las tensiones en torno a esos temas, para provocar la reflexión. La propuesta, entonces, en la práctica operativa en los museos de Helguera, apuesta por el diálogo. El trabajo dentro del museo, afirma, debe recuperar la tradición de la educación que surge de la hermenéutica de Hans-Georg Gadamer, el pragmatismo de John Dewey, el neopragmatismo de Jurgen Habermas y Richard Rorty, la pedagogía de Paulo Freire; en ellos el acto de la discusión es un proceso de emancipación, señala Helguera¹⁰. Ya que desde su juicio las estrategias en los museos no se inscriben en el debate, sino que se

¹⁰ Pablo Helguera, *Education for Socially Engaged Art*, p. 43.

limitan a la entrevista de un artista o una figura pública y reconoce en ello un monólogo que excluye a partir de códigos en los que no se reconoce un público amplio.

Sin embargo, este proceso dialógico se ubica en un lugar paradójico, pues al deslindar la obra artística de las categorías que delimitan su noción se ubica en un lugar ambiguo. El arte de interacción social, que llama Helguera arte socialmente comprometido, no consigue sostener un mensaje y un contexto, pues se basa en objetivos momentáneos. El problema del protagonismo de lo relacional es que también necesita que el museo exista, porque depende de este contexto artístico. En este sentido, la crítica institucional está vinculada al cuerpo existente que cuestiona; su problema es que ataca al museo, pero si éste no existiera no se sostendría. Por lo que aparentemente es necesaria la tensión y es difícil conseguir la trascendencia social si el mensaje se sostiene en procesos informales. Por lo que la apuesta de este trabajo es retomar el concepto de arte público de Siqueiros desde un itinerario por las etapas de su trayectoria artística, ya que al trazar una ruta histórica es posible comprender la posición del espectador. Después de esta revisión se retomarán los términos que han sido debatidos por la crítica de instituciones para comprender la posición de las ciudadanías frente a la institución.

La función del museo frente al concepto de arte público de Siqueiros permite trazar la ruta histórica de una propuesta para articular la posición que vemos. En un itinerario genealógico por el concepto es posible notar los procesos de la posición de la obra artística con una función social. En primera instancia las obras de Siqueiros formaron parte de una programa estatal, sin embargo, cómo se analiza en el siguiente capítulo, la relación con el discurso oficial se transformó en distintos periodos de acuerdo con la configuración de las transformaciones en la estructura social. En este sentido, se puede afirmar que las estrategias para planear una programación de arte público no necesita una postura Estatal. No obstante, cuando el mensaje se promueve desde el Estado es que se consigue marcar una ruta ideológica, la problemática está en que deja fuera otras ciudadanías. El ejercicio artístico de Siqueiros fluctúa entre las instancias sindicales, privadas, autogestoras y estatales para producir su propuesta artística. Por lo que es necesario para este análisis realizar una observación de las formas en que acontecen estas relaciones entre la

producción, la circulación y el consumo de la obra de arte público del muralista, para marcar las pautas estratégicas del museo frente al concepto siqueiriano.

2. La configuración del concepto de arte público de Siqueiros

El impulso del muralismo en México durante la década de los veinte se transformó para dar paso a nuevos conceptos y generar, entre otras, la idea de un arte más específico que se presenta bajo el nombre de arte público. Este concepto es significativo para comprender los procesos y estrategias que ha aplicado la programación del Proyecto Siqueiros a las posturas teóricas del pintor. El muralista, además de preservar y difundir sus obras e ideas, buscaba que el sitio se transformara en “un centro de análisis y experimentación para el arte público del porvenir”¹¹. Por lo que el primer apartado de este capítulo está dedicado a rastrear el origen del término y de qué manera se incorporaron los distintos elementos a partir de las experimentaciones prácticas y propuestas teóricas en la trayectoria del artista, durante los periodos históricos¹² que abarcan su muralismo.

En el siguiente apartado de esta sección, desde la postura que hace el investigador Miguel Ángel Esquivel, realizaré una interpretación teórica de este concepto. Pues considero necesario que las estrategias y el programa del museo se fundamentan desde este punto de vista teórico. Hasta este momento no se han revisado los puntos de encuentros entre esta visión teórica del concepto de arte público y las estrategias de la aplicación del museo. A partir del enlace entre la teoría y su aplicación es crucial sostener una postulación discursiva del arte público en su delimitación museística. Desde la perspectiva estética, la formulación teórica cuestiona el arte como el centro en las formas de operación de la institución. La apuesta, en el trabajo de Esquivel, considera las formas sensibles en cada

¹¹ Esta declaración se puede consultar en el documento del Fideicomiso fundador de la Sala de Arte Público Siqueiros, 1971. Sin embargo, no existe un pronunciamiento del arte público por parte del artista.

¹² Siqueiros constantemente delimitó periodizaciones históricas en el muralismo. En este trabajo reconozco cuatro fases en el ejercicio artístico del muralista, sigo los análisis que realiza Miguel Ángel Esquivel, ver “David Alfaro Siqueiros: Cuerpo colectivo de discurso estético. Dos momentos”, p.37. Pero es importante señalar, que Guillermina Guadarrama organiza su estudio *La ruta Siqueiros* en cinco etapas murales. La autora ubica la incorporación de la escultopintura como una cuarta fase en la década de los cincuenta y en la última fase ubica la noción de integración plástica a partir de 1965, con el proyecto del Polyforum.

ciudadano de esta manera que la función social del museo se amplía hacia horizontes que no han sido explorados.

2. 1 Recorrido genealógico en la trayectoria artística de David Alfaro Siqueiros para entender la configuración del arte público

Desde la perspectiva siqueiriana, el arte debe tener una función social y compromiso político. Esto se convirtió en la base para comprender la postura desde donde el artista propone la noción de arte público. De acuerdo con la revisión histórica, que realiza David Alfaro Siqueiros, es posible ubicar el origen de esta noción¹³ como forma fundamental en las maneras de producción artística en Grecia antigua e Italia del renacimiento. Estos dos ejemplos, entre otras características, comparten una doctrina profesional determinada por su función religiosa proselitista. La importancia de reconocer este punto en común es notar la claridad y la elocuencia del mensaje para trazar la dirección de las artes plásticas. Lo que persigue esta orientación es una función social.

De acuerdo con Alfaro Siqueiros, los primeros ejemplos de arte público, por lo tanto, se encuentran en el mensaje de los íconos religiosos, la propagación del poder y la memoria colectiva. Pero, en realidad, la noción se popularizó hasta el siglo XX como un programa de reconstrucción de ciudades devastadas en el contexto del periodo de guerras y de crisis económicas. Específicamente, en México, el arte público empieza a gestarse después de la revolución mexicana con el movimiento muralista, como parte de un programa educativo. El desarrollo de este primer impulso en el itinerario histórico del ejercicio artístico del Alfaro Siqueiros proporciona un matiz a la noción del arte público. La fuerza del mensaje que encuentra el artista en estos primeros ejemplos se proyecta en una inquietud constante por trazar la ruta de las artes plásticas en México.

En los artículos de Siqueiros reunidos en la publicación *No hay más ruta que la nuestra* determina al Estado como la base operativa de la producción artística, como el sustento de la configuración del arte público. Este se convierte en uno de los elementos que

¹³ Para esta revisión al pasado de las artes plásticas, consultar: David Alfaro Siqueiros, *No hay más ruta que la nuestra*, págs. 57-59.

presenta tensiones contradictorias en el tiempo frente a los procesos políticos, históricos, económicos y comerciales privados. El resultado de esta tensión es una paradoja que tiene la intención concreta de cuestionar si el arte debe ser estatal para ser público o puede formularse desde otras instituciones, así como otras formas de organización ciudadana, tanto en el financiamiento como en la posición desde donde se dirige el mensaje de la obra. En la ruta que traza Siqueiros, la apuesta por el Estado como punto de partida se contrapone a la dirección de la época contemporánea, la cual ha heredado las formas de producción artística relacionadas con los salones de París.

En este sentido, a partir del movimiento impresionista se crea un nuevo mercado determinado por la figura del comprador privado frente al Estado. El mercado impone la carencia de destino ideológico para el arte, afirma Siqueiros. El producto artístico está sujeto a su mercado, por lo tanto, la función social se contrapone a la idea del “arte por el arte”. El rechazo del muralista a esta forma de relación entre arte y el mercado se produce porque supone la separación con la vida social. De esta manera se niega la importancia de generar conocimiento, de una posición educativa e ideológica. El arte, de acuerdo con la visión de Alvaro Siqueiros, debe perseguir un fin; ahí encuentra su forma de realización social y compromiso político. La figura del Estado y la ciudadanía se incorporan al concepto de arte público con la finalidad de producir un arte de trascendencia histórica.

En contraparte a la apuesta estatal, la doctrina profesional de la tendencia privada está determinada por el individualismo. Esto supone la multiplicación de las posturas teóricas de acuerdo con el interés específico de cada artista. Por lo que, la forma humana de producción y pedagogía de este camino está destinada, de acuerdo con la revisión de Siqueiros, a una intimidad individual que reduce las posibilidades de trascendencia histórica. Puesto que, Siqueiros ratificó las transformaciones técnicas de la sociedad y la necesidad del uso de nuevas tecnologías para un arte colectivo, rechaza por completo el proceso de la creación intimista. La producción artística necesariamente es un acto colectivo, en la concepción siqueiriana. Este elemento también configura la noción de arte público, y remite al origen del taller, de la enseñanza colectiva en el proceso cotidiano de la producción artística de la antigüedad.

Por lo tanto, estas formas de producción comparten con el concepto de arte público de Siqueiros: la importancia de la participación del Estado y el trabajo colectivo. Ambos aspectos se reflejan en el primer impulso muralista, del que formó parte el artista, y desde donde se definen las bases del concepto. Por medio de un programa educativo, Vasconcelos buscó fomentar la unidad de una sociedad fragmentada por las consecuencias de la guerra civil. En el periodo de 1921 a 1924 se estableció una estructura organizativa para promover un proyecto educativo, dentro del cual reunió a un grupo de artistas plásticos con el objetivo de pintar los interiores de los edificios públicos, principalmente colegios, que ocupan antiguos edificios de arquitectura colonial, como iglesias.

La primera empresa fue plantear un mensaje visual que lograra producir un efecto de identidad en los muros del Antiguo Colegio de San Ildefonso. Entre los pintores que participaron fueron Diego Rivera, Jean Charlot, Fernando Leal, Fermín Revueltas, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros. En esta primera etapa del muralismo mexicano, Siqueiros pintó la *Alegoría de los cinco elementos*, *El entierro del obrero sacrificado*, *Los mitos* y *El llamado de la libertad*, entre 1923 y 1924. Los murales de Siqueiros ubicados en el Patio Chico de Antiguo Colegio, lo que era la Escuela Nacional Preparatoria, marcan la primera etapa en su trayectoria artística. La propuesta vasconcelista implicó diversos retos para el grupo de pintores, por un lado, encontrar las temáticas del mensaje que dieran un sentido histórico y trascendencia nacional; por otro lado, el cambio de la pintura del caballete al mural mostró una dimensión distinta, en la que tendrían que modificar tanto su técnica, como la concepción espacial.

El mural como soporte para el grupo de artistas supuso, en primer lugar, la investigación sobre el uso del pigmento. En este momento los pintores utilizaban materiales industriales como el óleo o la acuarela, que conseguía en tiendas y no tenía que pensar en los componentes químicos para producir su obra. Sin embargo, los muralistas se enfrentaron a estudiar las técnicas del pasado que estaban en desuso. Entonces, el primer ejercicio de este grupo de artistas fue redescubrir los materiales que componían el fresco y la encáustica como la técnica para producir una obra de esas dimensiones. En segundo lugar, el mural advirtió una nueva forma de estudiar el espacio arquitectónico. En términos de composición espacial, en los murales de este primer momento la perspectiva daba

continuidad a un punto de fuga como se solía practicar en la pintura de los cuadros de caballete. Siqueiros empezó con estos primeros ejercicios a explorar los límites de la estructura arquitectónica y las posibilidades de modificarlas a partir de una ilusión óptica con las técnicas pictóricas.

Estos aspectos se transforman radicalmente durante la segunda etapa del muralismo de Siqueiros, con los proyectos murales y de experimentación que realiza en Estados Unidos y Argentina. Este periodo reúne el momento de mayor experimentación creativa del artista y, por lo tanto, la incorporación de nuevos elementos para la configuración de la noción del arte público. En 1932, el muralista realiza una estancia de seis meses en Los Angeles, donde produce tres murales. Lo particular del primer mural: *Mitin Obrero*, es el soporte. El muro es exterior y de concreto; Siqueiros desconoce si el uso fresco es adecuado para este nuevo material. Al describir los componentes del material pictórico con el arquitecto Neutra suponen que la técnica puede funcionar. En su práctica descubre que el fresco se seca mucho más rápido, que en los muros de la iglesias donde lo había utilizado, por lo que utiliza pistolas de aire para pintar. Estos materiales y herramientas modernas se incorporan así como elementos definitorios del concepto de arte público.

De esta experiencia, Siqueiros imagina nuevas determinaciones para teorizar sobre el movimiento muralista. Por un lado, el proceso de producción y el trabajo con los artistas que colaboran en este mural, le permiten cavilar sobre la necesidad un equipo conformado por artistas de múltiples disciplinas. Por otra parte, determina que el muralismo debe realizarse en edificios modernos y al exterior, al mismo tiempo, ratificó que el arte moderno debe practicarse con herramientas y materiales industriales. El factor de pintar al exterior lo lleva a plantearse nuevas formas de composición que imaginen los diferentes puntos de vista del espectador, este es el comienzo de las nociones de poliangularidad y el espectador dinámico, constituidas por el artista en proyectos posteriores. En las siguientes líneas observaré cómo estas nociones y la modificación de la perspectiva se transforman durante la realización de *América Tropical*, en L. A. y *Ejercicio plástico*, realizado en Argentina.

Las experiencias de esta etapa reúnen el principio de la integración de las formas artísticas que definen el arte público. Por un lado, en el mismo año que elabora *Mitin Obrero*, realiza un segundo mural en Los Ángeles, que titula *América Tropical*. De este

mural me interesa señalar el trabajo de cómo la iconografía representada sobresale del muro como una ilusión óptica: tanto en la figura del indio sacrificado, como en las esculturas que representan la arquitectura prehispánica. Ya que, de esta manera, anuncia su futura preocupación por integrar la escultura, la pintura y la arquitectura. Más adelante, estos elementos se podrán observar consolidados en los murales que realiza en la Ciudad Universitaria en México, con la noción de escultopintura. Por otro lado, durante su exilio en Argentina con la elaboración del *Ejercicio plástico*, con el mural que realiza en el sótano de la Quinta Torcuato del empresario periodístico Natalio Botana en 1933, empieza su preocupación por integrar el cine dentro de su concepción artística. En este mural se incorpora la noción de la caja plástica, que se vuelve fundamental como componente del entramado para el concepto de arte público.

Al integrar los procesos de producción del cine como forma artística en *Ejercicio Plástico*, Siqueiros y el equipo de artistas, quienes participaron en la elaboración de este mural, resolvieron el problema pictórico con un espectador dinámico. El observador que recorre el espacio se convierte en un elemento central. La propuesta se basó en convertir el mural en un espacio que envuelve por completo al espectador del techo al muro y hasta el piso, para crear una caja plástica, en alusión al cine y a los nuevos materiales. Ya en este momento, el artista deja de utilizar pigmentos e incorpora la piroxilina, como material industrial moderno para su trabajo. Así, como si estuviéramos dentro de un filme, el espectador se vuelve dinámico, es quien activa esta maquinaria: el lugar donde se integran todas las formas artísticas en una misma función. De esta manera, el arte público apelaba a la factibilidad de un soporte específico para ampliar las sensaciones, que estéticamente requiere de la incidencia de más elementos constructivos como significante y creación de significados.

A partir de este momento el muralista complejiza su idea boceto fotográfico y da un papel a la cámara en todos sus acentos como medio tecnológico. Definió un tipo de pintura dinámica y colectiva que realizó mediante un equipo “poligráfico”. El mural *Ejercicio plástico*, hecho con base en la confraternización rompe con la “reproducción fotográfica-objetiva estática” debido a que, se da en ésta un diálogo, los esfuerzos colectivos de organización fueron la principal pauta de identificación y diferenciación de

poéticas y recursos de sentido. En esta etapa experimental, la inclinación por propiciar una mirada de activismo social determinado es notable. Siqueiros ratificó la necesidad de uso de nuevas tecnologías para un arte colectivo, el cual correspondió a una defensiva concreta al representar unión y producir un mensaje. Aunque el tema de este mural no corresponde a las inclinaciones ideológicas que practica el artista, pues es un mural dedicado al cuerpo femenino, las exploraciones técnicas son significativas.

De acuerdo con la investigación de Natalia de la Rosa, la visión de unificación social se conforma a partir de las lecturas de Eliere Faure, los diálogos con el cineasta Sergei Einsentein, además de su viaje a la Unión Soviética, en donde conoce a las organizaciones sindicales. Estas formas de organización funcionarán estructuralmente para formar los talleres que dirigió: en específico, el Siqueiros Workshop de Nueva York, donde participa activamente en los congresos liderados por Meyer Schapiro para discutir la noción del arte público y sus relaciones con la política. Durante su estancia en Nueva York en 1936, entonces, formula un discurso con el que concibe la posibilidad de generar una conciencia ideológica en la sociedad a partir del arte, promoviendo una idea funcional del concepto. En este periodo se formularán sus concepciones teóricas con el soporte político del contexto de la posguerra.

En febrero del año de 1936, cuando Siqueiros llegó a Nueva York como parte de la delegación mexicana que participó en el Primer Congreso de Artistas Americanos, organizado entre otros, por el historiador del arte Meyer Schapiro. La relación entre Schapiro y Siqueiros es significativa, pues empiezan a formular las expectativas de la búsqueda por una unión de los grupos de artistas e intelectuales para crear “una sola fuerza”. De cierto modo, la intención fue la libertad de economía y la cultura; un frente de lucha contra la guerra, el fascismo y los grupos destructores de la cultura y el arte. La forma en que se constituyó el grupo de trabajo del Siqueiros Experimental Workshop, da cuenta de este proceso de autonomía y autoorganización con dicha búsqueda. Así es como durante este periodo de crisis entre guerras, el término de arte público fue utilizado, reinterpretado, discutido y ampliado por diversos artistas y arquitectos, en el que Siqueiros participó activamente.

Las expectativas respecto a la funcionalidad del arte de Schapiro ocurre en los

tiempos de gobierno de Franklin Roosevelt. Las transformaciones que debía tener tanto la producción artística como la propia crítica, en términos del “uso público del arte” responden al proyecto público del *New Deal*. Este programa, en cierta parte se basó en el proyecto del muralismo mexicano promovido por Vasconcelos. Por ello, muchos de los muralistas fueron invitados a realizar proyectos en Estados Unidos, de esta manera el movimiento se internacionaliza. El objetivo era unir las actividades del trabajador y del artista, de modo que este modelo de teoría y pintura política deviniera en una práctica de resistencia. Para Schapiro era necesario modificar la postura que contrapuso al arte y a la sociedad, tuvo como consecuencia que el artista creyera necesario enfrentarse a ésta última, como si fuera un poder represivo que está en contra de la libertad de su individualidad. La conexión entre el arte y la esfera social queda representada en que, en lugar de pintar muros lejos de las masas, busca ayudar a los trabajadores a encontrar una forma adecuada de arte gráfico y propaganda revolucionaria, que desea formar productores reales de un arte revolucionario funcional.

Esta segunda etapa del muralismo de Siqueiros se caracterizó por la experimentación y por el sentido de politización, polarización y el carácter funcional. En otras palabras, el arte público debe su cuerpo ideológico a una condición técnico-social de posibilidad constructiva a partir de diferentes formas plásticas y artísticas con soporte político. En este sentido, el concepto tiene una condición colectiva de operación que integra las teorías de las que proceden, así como de sus técnicas, recursos y materiales. El final de la segunda etapa es cuando Siqueiros integra la tercera dimensión y la noción de espectador en movimiento a sus proposiciones sobre el arte público. Con la intención de ahondar más en estas nociones, en la proyección de los proyectos murales durante la tercera etapa se incorpora el estudio de un espectador estadístico. Desde donde el artista, las diferentes artes, la obra y quien la observa interactúan en un mismo tiempo y son la misma cosa. El uso del arte para estos años se enfocó en una postura política, que se unifica a partir de los procesos de las formas artísticas.

El predominio del uso de la fotografía y el cine en la plástica en mural de *Ejercicio plástico* incorporó nuevos puntos de vista, se concibió un espectador en movimiento que

rompe con la perspectiva albertiana. Así es como, ya durante la década de los 40 y 50 se consolida el espectador móvil como uno de los aspectos de construcción del concepto de arte público a partir de su producción plástica. Es posible reconocer cuál era el espectador ideal para el pintor, al analizar qué forma de reacción buscó poner en marcha. Era una respuesta activa que, paradójicamente, estaría ligada a un sentido de control establecido desde la racionalización técnica y la instrumentalización. Ambas formas, la producción y la experiencia estética, pretendieron ser organizadas y controladas por el muralista en un llamado que asumió en aras de un beneficio político, económico y social concreto. De esta manera, el hombre y la máquina son simultáneamente creador industrializado y víctima de la técnica, confronta el ideal de un cuerpo unificado con la realidad de un cuerpo fragmentado.

Estas dos décadas de 1940 y 1950, se reconocen como la tercera etapa del muralismo del artista. Entre otros aspectos, en este periodo el artista empieza a formular el concepto de integración plástica en su práctica, estrechamente relacionado con el arte público. Esta etapa inicia, por un lado, con *Retrato de la Burguesía* (1939) como un ejemplo de la solución espacial, el estudio del espectador estadístico y el fotomontaje. Por otro lado, comienza la experimentación con láminas semi cóncavas en el mural *Muerte al invasor* (1941-42) pintado en Chile, con elementos escultóricos en *Cuauhtémoc contra el mito* (1944) pintado en su casa de la Colonia Roma o en *El hombre amo y no esclavo de la técnica* (1951) para el Instituto Politécnico Nacional. Ya el proceso de integración entre la escultura, la arquitectura y la pintura mural estará consolidado en la forma de intervención del espacio con los proyectos murales que realiza en Ciudad Universitaria: *Alegoría de la cultura nacional o Nuevo símbolo universitario*; *Las fechas en la historia de México o el derecho a la cultura*; y *El pueblo a la universidad, la universidad al pueblo. Por una cultura nacional neohumanista de profundidad universal*. En esta tercera fase integra los aspectos que constituyen las formas concretas de relacionar y poner en tensión los diferentes procesos de las formas artísticas en la plástica.

Me detengo a hacer algunas observaciones sobre el proceso de realizar el proyecto *Retrato de la burguesía*. El artista le propuso a un colectivo para pintar las tres paredes y el techo del cubo de la escalera principal del edificio del Sindicato Mexicano de Electricistas.

Planteó dos opciones: la primera era pintar una composición discontinua que asigna un tema a cada muro; la segunda era una unidad espacial que rompiera con la estructura del cubo y pusiera en juego la movilidad del espectador. Los artistas se deciden por la segunda, pues Siqueiros ya tenía la experiencia previa del equipo poligráfico y la caja plástica con el mural que realizó en Argentina en 1933. Entonces, el colectivo de artistas puso en marcha un análisis del *espectador estadístico*. Este se trató de realizar un análisis estadístico de los puntos de visión de los transeúntes que recorrían el cubo de la escalera, finalmente, en una maqueta anotaron los resultados del estudio. De estas observaciones se obtuvo una ordenación iconográfica sincronizada con el movimiento ascendente del espectador, resultando en una función óptica poliangular. Esta nueva relación marca ciertas tendencias en el arte y en la arquitectura moderna, a partir de un nuevo modelo de representación espacio-temporal.

A partir de este proceso me parece importante destacar algunos puntos significativos para aproximarse al ejercicio del arte público. Como he reseñado, la presencia del arte público ya tenía un lugar dentro del ideario estético de David Alfaro Siqueiros cuando comenzó el proceso de *Retrato de la burguesía*. En la realización de los murales se exigía la construcción de un método, que implicaba la dirección de un trabajo colectivo y el uso de nuevas técnicas. Las formas fotográficas son una de ellas, así empieza a romper el paradigma pictórico. Además de la fotografía, la cámara cinematográfica, el montaje y su operación en un tiempo y un espacio, no eran solo un auxiliar o una pieza de uso, se convirtieron en un engranaje indispensable para señalar las rutas de realización plástica. No obstante, el método no radica sólo en la experiencia ganada, sino en las posibilidades sociales de su realización, y se consideraba el soporte político que residía en la propia comunidad.¹⁴ El cubo de la escalera de la sede del SME delimitó un conjunto de problemáticas que buscaban resolver un nuevo modo de mirar, bajo la unidad ideológica del arte público. La anécdota del proceso pictórico del *Retrato de la burguesía* demuestra que el mural no descansa en una idea dada, sino en el devenir de sus propias realizaciones, por lo que una condición del arte público es su posibilidad constructiva técnico social y espacial. En palabras de Renau cuando escribe sobre este mural:

¹⁴ Miguel Ángel Esquivel, *La poética del arte público*, p. 108.

La praxis pictórica, sobre todo en la mural, sucede que el contenido real de una obra es siempre el resultado de la solución de una serie de problemas de índole generalmente funcional y tecno-espacial, cosa en la que muy raramente piensan los teóricos del arte. Y ello hasta el punto de que cualquier alteración eventual de dicha problemática previa afecta el carácter final de la obra y hasta puede cambiar radicalmente su contenido mismo.

Este factor de cambio en el hecho artístico da lugar a la característica del arte público por construir una idea histórica y política por significar, en el que la perspectiva del espectador y su involucramiento en las obras es crucial. La elección de un mural en el SME se plantea por el lugar político de los sindicatos en ese momento. Ya había formulado estas formas de organización durante su estancia en Nueva York, esto perfila una nueva forma de concebir a la ciudadanía, en la que se presenta un arte público no estatal. La organización responde, entonces, al equipo de pintores como articuladores del mensaje y a los miembros del sindicato como espectadores dinámicos. El planteamiento surge de una concepción histórica en la que se comprenden los recursos ideológicos y políticos como parte de una propuesta artística. El compromiso de los artistas era crear el ideario simbólico en la sociedad, con los que se puedan configurar nuevas posibilidades significativas. Siqueiros dota de valor histórico a la forma artística y da contundencia a su procedencia política. Así es como el arte público define una proposición histórica y política.

Sobre los temas en el mural, Siqueiros, en una discusión abierta con el grupo, propuso abordar el imperialismo, el fascismo y la guerra. El sindicato rechazó la propuesta, ellos querían solo una representación de la industria eléctrica. No obstante, los artistas efectuaron un trabajo de sensibilización con los agremiados: los encuestaron cotidianamente en el sitio para preguntarles si les gustaría que hubiera un mural sobre la problemática mundial, el fascismo y la posibilidad de una próxima guerra. La influencia de los acontecimientos de la época, y el hecho del afán de los artistas por convencerlos para obtener una representación realista y actual en los muros, que reflejara la ideología de los trabajadores revolucionarios, los hizo cambiar de decisión. Finalmente, los temas fueron aceptados con la condición de que una tercera parte del mural fuera dedicada a la industria

eléctrica.¹⁵ Esta anécdota denota el ejercicio de persuasión para relacionar la obra con el espectador, en la que previamente se utiliza un discurso y una intención profunda para que los contenidos sean asimilados por un receptor específico, con el motivo de emitir un mensaje de capacidad transformadora.

Este proyecto mural, entre otras exploraciones, aporta el fotomontaje como una de las soluciones para reunir los diferentes lenguajes en las formas artísticas. Más adelante, Siqueiros comienza con la experimentación de láminas semi cóncavas para explorar la integración de la escultura en la pintura mural y la arquitectura. Es durante la década de 1950 cuando la noción de escultopintura se incorpora como un indicador del arte público, esto se desarrolla principalmente en los murales que realiza en Ciudad Universitaria. El primer número del periódico *Arte Público*, que editó Siqueiros en 1952, lo dedica al proyecto de construcción de la universidad. Los artículos de este número revelan las discusiones entre artistas que generó dicho proyecto. Ya que, para Siqueiros la construcción de la universidad era un momento de trascendencia histórica, puesto que el proyecto significaba la posibilidad de lograr la integración de la escultura, el mural y la arquitectura, de cierta manera, la fotografía y el cine. Sin embargo, no se llegó a integrar por completo la propuesta, que buscaba transmitir a partir del encuentro de las formas artísticas, para producir un mensaje que constituyera un nuevo ciudadano. Este documento es clave para observar la intención de Siqueiros de crear nuevas formas de organización, en las cuales se tomará en cuenta la participación de los escultores y muralistas para conseguir incidir en la construcción de la ciudad, en el mensaje para producir nuevos órdenes sociales. La propuesta de colectividad planteada en este momento es una de las vertientes más significativas para producir obras de arte público.

La finalidad del movimiento muralista mexicano es hacer de nuestro arte un arte social, de función pública, que tendrá que desarrollarse hacia una etapa más adelantada, tras su etapa histórica correspondiente, esto es, la del realismo socialista en México. En consecuencia, el objetivo fundamental de este movimiento de arte

¹⁵ César Sánchez, “Retrato de la burguesía”, Josep Renau (1907-1982): compromiso y cultura. Zum sobre el periodo mexicano.

social público, es transmitir sus experiencias a las demás ramas de creación artística: la literatura, el teatro, la danza, el cine, etcétera.¹⁶

De estas palabras publicadas en el periódico *Arte Público* es notorio que el movimiento muralista se propaga hacia un ideario plástico y político. Me parece importante destacar la apuesta por una ideología específica: el “realismo socialista” y la noción de integración de todas las artes a partir de la plástica. El arte público no se refiere a un espacio en sí, el mural no define la noción, sino que la entendemos como un constructo teórico que reúne lo histórico, lo político y configura un territorio para lo social. Comprender esta forma de operar del concepto nos permite hacer notar las posiciones que vemos cuando estamos frente a una obra de arte público. Quiénes están representados ahí, cuál es el mensaje, a quién y para quién va dirigido. Al responder estas preguntas nos enfrentamos ante la problemática del arte público, ya que responde a una apuesta política y económica.

Desde esta visión, el muralismo en México implica convertir a la cultura y la política en un entramado indisoluble, que en un primer momento fue posible notar a partir de la gestión educativa y cultural de Vasconcelos. En los años posteriores, con las nuevas formas de organización social, como la formación de sindicatos o la creación de la Ciudad Universitaria, se puede hablar de otras ciudadanías. Esto particularmente se refiere a que el arte público no implica necesariamente un programa estatal. Existen otras formas de organización social para construir el andamiaje que soporta la política y la cultura. Sin embargo, durante la última etapa del ejercicio artístico de Siqueiros, la apertura de estas formas de organización obtuvieron otros alcances con la inversión privada a los programas de arte público. En específico, en La Tallera y el proyecto mural *La Marcha de la Humanidad en la Tierra hacia Cosmos* (1965-71) fueron financiados por el empresario Manuel Suárez y Suárez. Desde esta perspectiva, es posible observar la programación de arte público como un elemento de estetización de la ciudad, que suscitó una serie de debates en torno al ideario de Siqueiros y las nuevas formas de relación con el arte.

El proyecto del Polyforum fue el primer espacio arquitectónico construido con el propósito de albergar un mural: *La Marcha de la Humanidad en la Tierra hacia Cosmos*.

¹⁶ David Alfaro Siqueiros, *Periódico Arte Público*, 1952.

La encomienda de este mural surgió de la petición de Manuel Suárez y Suárez, quien buscaba un artista para el centro de convenciones del Hotel Casino de la Selva en Cuernavaca. Por este motivo el taller industrial para producir esta obra monumental se construye en dicha ciudad. En 1965, el empresario anunció que los paneles, pensados para exhibir en Cuernavaca, serían trasladados a la Ciudad de México como parte del complejo turístico que estaba creando, el Hotel de México. Está ubicado en Insurgentes, una de las avenidas más importantes de la ciudad, desde arriba se observa la “e” del logo de Electra, la cementera de Suarez y Suarez. Desde esta mirada aérea, el Polyforum Cultural se convierte en el hito de la crisis de la modernidad, una marca de la esfera económica inserta en la programación de las obras de arte público durante la era posmoderna.

Ya en este momento, con las implicaciones ideológicas del concepto, la posibilidad de producir una obra de arte público supuso la construcción de un taller industrial. Lo que hizo posible trabajar en una obra monumental como el Polyforum fue La Tallera, que funcionaba con un sistema de poleas, rieles y grúas instaladas en el espacio con la posibilidad de moverlos mecánicamente. Además del sistema de andamiaje, también realizaron una intervención en el suelo de alrededor de dos metros hacia abajo, que Siqueiros usaba para bajar los paneles y poder trabajar a la altura sin necesidad de subirse al andamio. Este taller industrial logró producir un arte en donde se utilizaron todas las técnicas modernas y se formó la figura del artista obrero con la cual se buscaba generar una comunidad y un mensaje específico. El espacio fue diseñado como una fábrica que cumplió con todas las necesidades que Siqueiros siempre imaginó y proyectó, esto le permitía transportar, así como producir una obra de grandes dimensiones con un mensaje.

Este itinerario genealógico pretende hacer notar las dificultades que supone la implementación del concepto de arte público en la programación museística actual. Entre las transformaciones más significativas de los elementos que configuran la noción, radica en que el muralismo y la obra monumental cesan de ser su soporte. Debido a los procesos históricos se han modificado los elementos que configuran la noción del arte público. Las formas de operación tanto de la Sala de Arte Público Siqueiros como La Tallera han desembocado sus esfuerzos con exhibiciones y actividades de mediación dedicados a

explorar la relación de la función social del museo por medio de prácticas artísticas contemporáneas.

2. 2 La dimensión teórica del arte público como una pauta estratégica para el museo

El trabajo de Miguel Ángel Esquivel *David Alfaro Siqueiros: Poéticas del arte público*¹⁷ proporciona la perspectiva teórica sobre la noción del arte público como unidad estética de la obra del muralista. Si bien, en las formulaciones teóricas de Alfaro Siqueiros se conjugan las dimensiones ideológicas, históricas, sociales y políticas; en la práctica, con la experimentación técnica, advierte el proceso particular de cada forma artística y, al mismo tiempo, su coexistencia con las demás. El investigador explica el encuentro entre los procesos de las diferentes formas artísticas en el trabajo del muralista como una forma de comunicación. Tanto en la teoría como en la práctica, advierte el investigador, el artista sitúa una poética frente a otra. En este sentido el arte público configura un producto ideológico a partir de la síntesis entre las tensiones de sus componentes y forma nuevas posibilidades de comunicación. La apuesta del investigador se articula en describir los mecanismos de construcción del conjunto de poéticas que componen el ejercicio artístico del pintor. Esto pone de manifiesto la constante configuración de un método¹⁸ por parte del artista, que, desde una perspectiva teórica, pronuncia en principios, conceptos, lemas o consignas;¹⁹ mientras que, en la práctica, instrumenta nuevas formas de relación con la técnica.

Retomo la postura teórica de Esquivel para recuperar la perspectiva de quiebre en la historia del arte, que propone en su trabajo. Desde el punto de vista del investigador, las distintas dimensiones ideológicas, formas y procesos artísticos coexisten en tensión; de la

¹⁷ A partir de ahora recupero las ideas de Miguel Ángel Esquivel que se pueden consultar en su publicación *David Alfaro Siqueiros: Poéticas del arte público*, Juan Pablos, 2010.

¹⁸ La idea de método está contenida en el apartado que Esquivel dedica a la revista *1945-1946*. El investigador describe como en esta publicación está modo de hacer teoría está presente el proceso mismo. En este sentido es que podemos entender el método de Siqueiros como una renovación de lenguajes que simultáneamente contiene y describe los procesos mismos. Consultar págs. 131-132.

¹⁹ Miguel Ángel Esquivel realiza una selección de enunciados que muestran el ideario estético del artista. Consultar, *op. cit.*, págs. 154-160.

síntesis del choque surge una nueva unidad con posibilidades de trascendencia histórica y de realización social. Por lo tanto, el binomio teórico-práctico constituye una estética en la obra artística que se relaciona con la historia del arte en forma de ruptura; el arte reside en una dimensión amplia. Es decir, Siqueiros irrumpe en la historia del arte al conseguir poner en tensión los procesos de las formas artísticas reunidos en el concepto de arte público y ubica a la estética como teoría. De acuerdo con Esquivel: “David Alfaro Siqueiros construye espacios de interlocución no existentes en el siglo XX y propicia, de modo constante, la formulación de poéticas en atención de su devenir”.²⁰ El diálogo entre los procesos de creación artística produce un producto ideológico. En este sentido, el arte público trasciende el término del arte socialmente comprometido que estudia Helguera, por el anclaje en el mensaje que sostiene el encuentro entre las formas artísticas.

Esta forma de operación dialéctica abre la sensibilidad e inaugura un espacio de comunicación de función social. Desde ahí es posible observar una perspectiva para trazar una pauta teórica, donde busco reflexionar sobre las estrategias del museo frente al concepto. El problema radica en que la institución delimita el arte público, traza un límite físico con el edificio, pero esta demarcación trasciende hacia lo ideológico. De acuerdo con el estudio de Pablo Helguera el medio del arte contemporáneo se centra principalmente en la exclusión, los límites están marcados por códigos culturales que proporciona un papel dentro de la conversación. Incluso las prácticas radicales, contraculturales o alternativas emplean contraseñas excluyentes para mantener la distancia de la corriente principal²¹. Con la postulación teórica de Esquivel es posible mostrar los límites que suponen las prácticas artísticas contemporáneas frente a la noción de arte público de Siqueiros. Al mismo tiempo pensar en las formas posibles para comunicar el mensaje desde el entramado de las esferas artísticas, culturales, históricas, políticas, económicas e ideológicas.

Las obras de arte actuales solo revisan ciertos elementos del ejercicio artístico del muralista, pero no abordan la dimensión dialéctica de las poéticas, que señala el teórico. A pesar de interesantes alcances, las propuestas programadas en la Sala de Arte Público Siqueiros y La Tallera, no logran articular los diversos ángulos de la proposición para

²⁰ *Ibidem*, p. 16.

²¹ Pablo Helguera, *op. cit.*, p. 22.

pensar en el arte público del futuro en conjunto. Al incorporar una postura teórica sobre el concepto es posible notar cómo las exhibiciones muestran de forma fragmentaria el concepto. El ejercicio de esta tesis es reflexionar si es posible que las estrategias en el museo proyecten una perspectiva del arte público que formule y comprenda las aristas de esta noción en conjunto, si los límites pueden ser puestos en choque dentro de esta institución. No obstante, la pretensión de este trabajo es solo descriptiva, es decir, me propongo exponer si la función del museo frente al concepto puede plantear estrategias de operación para interpelar en un sentido estético y dialéctico, en lugar de solo exhibir segmentos de sus elementos.

Con este planteamiento, entonces, busco solo abrir un posible diálogo entre el aporte teórico a la noción con las estrategias museísticas. Desde la complejidad que supone la coexistencia de las poéticas que abren un espacio de comunicación social, se podría hallar una pauta para reflexionar sobre otras formas de operación del museo. En primera instancia, la teoría permite describir el fenómeno para descubrir sus posibles relaciones, además de hallar los factores causales de esta fragmentación. La propuesta de la función del museo frente al concepto radica en poner en tensión los elementos que componen el arte público. Al reconocer los rasgos faltantes del concepto en la prácticas artísticas contemporáneas programadas por el museo, pretendo observar si el quiebre en la historia del arte como espacio de interlocución, que señaló Esquivel, tiene lugar dentro de la institución.

El arte público, afirma el investigador, no comienza ni acaba con la pintura, convoca a la escultura, la fotografía, el cine y la arquitectura para ampliar sensaciones. En este encuentro se constituye un espacio de comunicación propio, donde las “formas artísticas apelan a conceptos y traslucen sus procesos. Poéticas, no poética”.²² De estos nuevos espacios en constante construcción, el arte público da sentido de unidad estética a toda la propuesta del artista. Desde la convergencia de los componentes en el espacio se puede comprender el signo como un producto ideológico. En palabras de Esquivel: “Espacio es signo, signo es sentido y sentido es comunicación; constructo ideológico, convencional y no convencional, dado a la historia y a su devenir”.²³ Lo que ocurre entonces es que el arte

²² *Ibid*, págs. 14-15.

²³ *Ibid*, p. 25.

público al articular sus componentes produce un espacio de signo ideológico. Por lo que este concepto, a diferencia de la tendencia actual de los museos por buscar que las prácticas en el marco de un arte social comprometido, obtiene la posibilidad de producir construir relaciones de trascendencia y realización social.

En el itinerario conceptual del arte público de Siqueiros la revolución mexicana es uno de los signos. Este signo de componente ideológico, de acuerdo con Esquivel, está separado ya teóricamente de su contexto, por lo que se convierte en un proceso histórico que da sentido a las formas particulares de existencia. Este sentido se lo dio la guerra al artista soldado, hombre en la historia como combatiente. La revolución marca un espacio social, no convencional, en donde se reúnen las formas sensibles y acontece la transformación de los hombres. La guerra es una experiencia límite marcada por la instrumentación de la razón y la ciencia. Por estos motivos, Esquivel comprende la concepción del espacio de Siqueiros como una dimensión geográfica: instancia de sentido colectivo y amplio, que aporta la noción de realismo en la obra del artista. La tierra adquiere una condición histórica de acumulación del capital, “la geografía como pilar de sus ideas estéticas [...] y en referencia al orden de un proceso económico que demarca no sólo territorialmente la naturaleza, sino también los mecanismos totales a los que las formas artísticas pertenecen”²⁴.

Es por ello que entender el espacio como una entidad propia, que construye formas de relación, es el resultado de lucha entre poderes y de reconciliación del espacio mental con el real de la sociedad ocurre en las formas artísticas. Esta dirección muestra la particularidad del espacio inserto dentro del orden mundial. Transitar por esta dimensión geográfica para comprender el espacio museístico, en términos teóricos, aporta el sentido global del que forma parte la programación en el museo. Entonces, las estrategias para instaurar un programa de arte público en una institución, reconocen los procesos económicos y políticos a los que las formas artísticas pertenecen. Para comprender estos procesos, en particular, Esquivel detiene su estudio en la historia de la fotografía como iniciadora de los caminos hacia otras circulaciones y valoraciones. Estudiar las cualidades de este medio, así como los procesos contenidos en las poéticas de las formas fotográficas

²⁴ *Ibidem*, p. 72.

es pertinente en este trabajo; ya que de esta manera es posible realizar una formulación discursiva que considere las prácticas artísticas en relación con las otras dimensiones con las que convive en tensión.

En particular, las formas fotográficas confirman el proceso de acumulación de capital en el hecho de su reproducción. Sobre este aspecto, Esquivel anota la relación teórica entre David Alfaro Siqueiros y Walter Benjamin. Este último, en su crítica “describió la condición social rectora (más que estética) de las formas fotográficas: el proceso total del capitalismo al que debe cuna”²⁵. Por su parte, Siqueiros, afirma el investigador, comparte con Benjamin el sentido de secularización con el que nace la fotografía en los ámbitos de la ciencia, la cultura y de los procesos económicos, así como políticos. En ese sentido el arte ya no es el centro, ahí reside el punto de quiebre, el significado de las formas artísticas radica en el desarrollo de la cultura y la resignificación de sus signos. Por lo tanto, las nociones que preocupaban a la estética empiezan a modificarse; de la autenticidad de la obra, por lo que busca la imagen en sí, su autonomía.

El lugar de la autonomía en la obra artística, en específico de la forma fotográfica, señala Esquivel, ocurre por una singular sensación de belleza y verdad, que produce el potencial social, político y estético del medio. El registro de los estados anímicos personales en el fotoperiodismo o foto documentalismo se proyectan en lo social; lo personal se convierte en signo de internacionalización y universalización del hombre²⁶. La fotografía da origen a más apuestas formales y de comunicación, esto aporta el potencial social, político y estético de las cualidades del medio. El uso de esta forma de tecnología, es decir, el uso de la cámara en la sociedad cultural proporciona una herramienta que amplía y conecta las relaciones entre la vida cotidiana y las formas artísticas. El efecto social del objeto fotográfico en el espacio real de producción dota de sentido cotidiano a los objetos entre los hombres y sus relaciones. Este es uno de los puntos de quiebre en la historia del arte, la obra artística adquiere autonomía a partir de su uso, produce una sensación de

²⁵ *Ibidem*, p. 69.

²⁶ Esquivel señala que el impacto social del crack financiero del capitalismo de 1929-1933, en Alemania y Estados Unidos portan el signo de internacionalización del capital en crisis y la figuración de una cierta universalización del hombre, esto se puede ejemplificar en el proyecto político de la Farma Sacuitrity Administration. Consultar *op. cit.* p. 58.

realidad que traza las rutas y direcciones de la producción, circulación y consumo de la obra artística.

Primero, en términos de producción, lo que las poéticas de la fotografía proporcionan a la noción del arte público es el principio colectivo de realización,²⁷ que se verá acentuado en las obras donde Siqueiros incorpora los alcances ópticos del cine. Pero empieza a formarse con el uso de la cámara, en lugar del lápiz, para realizar los bocetos de los murales. Esto supone dinámicas de trabajo que se relacionan con un despliegue técnico industrial y un equipo de artistas, que Siqueiros llama poligráfico. Más adelante, la expansión de esta forma de trabajo colectiva e industrial tiene su forma de realización final en La Tallera cuando produce los paneles de su mural *La marcha de la humanidad*. Los soportes mecánicos e industriales para producir la obra artística en su taller emplazan al arte público como un sistema de producción de artistas obreros. Estas formas dinámicas de producción tienen su origen, de acuerdo con Esquivel, en la fotografía, que da origen a más apuestas formales y de comunicación a partir de la técnica.

Por otro lado, los procesos de circulación de las formas fotográficas se plantean sobre todo a partir de las publicaciones de las revistas, Esquivel analiza el concepto de cartículos creado por Siqueiros a partir de la revista *1945* (y *1946*). Esta publicación tiene el objetivo de “persuadir y hacer de sus páginas un espacio visual-dinámico no inocente de signos abiertos a la motivación”²⁸. El investigador reconoce más un valor teórico, que un acierto visual en la publicación. Los rasgos que podemos identificar para entender las formas de circulación del arte público referidos en la trayectoria artística de Siqueiros son tanto la inserción en la historia, como el soporte político de la publicación. Lo que se pone en circulación es una ideología inserta en el tiempo histórico presente. Esto se refleja en el nombre de la revista, puesto que *1945* se refiere al año de su publicación, el nombre cambia de acuerdo con el paso del tiempo. En palabras de Siqueiros: “Es, nombre-método pues implica propósito de sujeción realista a la base de los problemas concretos de un determinado momento histórico en desarrollo”.²⁹

²⁷ Las primeras dinámicas de trabajo a las que convoca el arte público a partir de las formas fotográficas ocurren en los equipos poligráficos que incorpora a su trabajo en los proyectos murales que realiza en Argentina y Chile. Consultar Miguel Ángel Esquivel, *op. cit.*, págs. 65-66.

²⁸ *Ibidem*, p. 125.

²⁹ Siqueiros, en Miguel Ángel Esquivel, *op. cit.*, p. 129.

La búsqueda de esta publicación, de acuerdo con Esquivel, es intervenir en la sociedad a través de la imagen. Si bien el resultado no es muy favorable, menciona el investigador, aporta una idea teórica de las formas de circulación del arte público. Por otro lado, el argumento de Esquivel de la convergencia de poéticas que define el concepto está contenido en el nombre-método. Pues en el constructo de enunciación, encuentra el teórico, que en el modo de hacer está presente el proceso mismo de elaboración. Esta forma de discurso comprende una dimensión de recepción que ya se había abierto por medio de la renovación de lenguajes impulsada por las vanguardias y sus formas de transformación en la vida cotidiana.³⁰ Las formas de circulación, entonces, deben corresponder a la época en que están insertos de la que históricamente no se puede separar ni omitir, y esta época está fuertemente marcada por la transformación de la obra de arte a partir del uso frecuente en su recepción.

La experiencia del ejercicio artístico de Siqueiros instaurar nuevos modos de entender los procesos artísticos, desde la producción, la circulación y el consumo. En primera instancia, la obra artística es un producto ideológico que implica formas de trabajo instrumentadas por la colectividad y la técnica industrial. La producción, entonces, supone la creación de una comunidad de donde se origina la obra artística, así se genera un producto ideológico. En segundo lugar, la circulación de las formas artísticas se amplía en los soportes de difusión, tanto por las publicaciones como en la reproducción fotográfica. En este proceso también está inmerso el reconocimiento del equipo que da origen a más apuestas formales y de comunicación. Por último, en relación con el consumo, también las formas fotográficas tienen relación con el capitalismo. La secularización de la obra artística supone nuevos signos y a partir del uso social se abren nuevas formas de mercado, en donde los sujetos pueden reconocerse desde el valor simbólico que consumen.

Desde este acercamiento teórico se pueden fundamentar las bases para un pronunciamiento del arte público con trascendencia histórica y social. A diferencia de la tendencia actual por concentrar la función social del museo en las actividades pedagógicas de mediación; el concepto de arte público articula los componentes complejos que se fundamentan en un discurso ideológico. La ruta transitada por el muralista revisa las formas

³⁰ *Ibidem*, p. 138.

de organización autónomas que se adaptan a las transformaciones de las estructuras sociales. Lo realiza a partir de una profunda comprensión teórica-práctica de los procesos y técnicas artísticas, un estudio del espectador dinámico, así como con la organización de equipo de trabajo colectivo. Desde esta experiencia es posible pensar en qué prácticas artísticas inciden en los nuevos órdenes de la sociedad, que responden a múltiples ciudadanías. Los ejemplos más significativos para comprender el concepto de arte público son Ciudad Universitaria y La Tallera, afirma Esquivel. Tanto el espacio universitario como el taller industrial son aparatos ideológicos desde donde se construyen relaciones para formar ciudadanías críticas.

El arte comprometido socialmente y el arte público dislocan el lugar del arte por establecer un vínculo con lo social. De esta manera ambas nociones irrumpen en la historia del arte para entrar en un debate artístico más amplio. La finalidad del arte comprometido socialmente busca encontrar una acción simbólica que refleje los problemas sociales, es una declaración que se inserta en la historia cultural. El objetivo es doble en estas prácticas artísticas de esta tendencia: servir a la comunidad local y al mismo tiempo servir al mundo del arte. Sin embargo, Helguera muestra la indeterminación con la que se recibe el término “arte socialmente comprometido” y su relación con el mundo del arte, cuando relata la anécdota de las preguntas que ha recibido de sus estudiantes: “Si solo quiero ayudar a la gente, ¿por qué debería llamarlo arte?” “Si lo llamo arte, ¿podría tener más posibilidades de éxito?”³¹. Estos cuestionamientos, señala el Helguera, surgen sobre la percepción del trabajo social y el arte social comprometido como ámbitos intercambiables. La intención de ubicar esta incompreensión, para el autor, es mostrar el argumento de que el arte socialmente comprometido produce un valor simbólico, más allá del objetivo inmediato de resolver problemas sociales. Al mismo tiempo su importancia no está en la obra en sí misma, si no en el aporte al contexto histórico, sociocultural y artístico como signo.

Sin embargo, en ese cuestionamiento de los estudiantes se percibe el indeterminado lugar que ocupa el ámbito artístico. En el intento por reorganizar las formas de operación del museo y las prácticas artísticas por incidir en una problemática social, se vuelve necesario argumentar la dimensión simbólica que se incorpora al contexto. De esto se puede

³¹ Pablo Helguera, *op. cit.*, p. 34.

deducir que el sentido social de esta tendencia produce reflexiones, pero el valor simbólico necesita explicación, por lo que ámbito artístico reside en un sitio ambiguo. Esta desarticulación no se produce de la misma forma en el arte público, puesto que al dislocar el arte del sitio céntrico el objetivo es crear un producto ideológico que logre formar una ciudadanía con una ideología compartida. La organización de los sindicatos o los universitarios, por lo tanto, son tipos de ciudadanías que responden a un aparato ideológico. Al revisar la experiencia del ejercicio artístico de Siqueiros es posible notar el predominante interés por pronunciar un mensaje. En las nuevas posibilidades de comunicación que surgen de la tensión entre las poéticas de las formas artísticas se configuran los signos y el lenguaje simbólico que forman parte de un trabajo colectivo. El proyecto mural *Retrato de la burguesía* es uno de los ejemplos que muestra cómo a través del trabajo colectivo se configuran las relaciones entre los ciudadanos y los artistas hacia una misma dirección.

A pesar de que la postulación teórica de Esquivel prescinde de la aplicación práctica, consigue mostrar los principios de la doctrina del arte público desde donde podrían formularse las estrategias de operación del museo. En particular, me interesa destacar la apertura de la sensibilidad estimulada en el encuentro de los procesos entre las disciplinas artísticas. El ejemplo más desarrollado por el teórico parte de la visión que dirige la cámara, este medio descubre la dialéctica entre distintos modos de ver que surge en ese periodo histórico. Por lo que la institución tendría que dar espacios a los nuevos medios que se instauran en cada época, y así al apropiarse de la técnica se podría iniciar un encuentro con los procesos de otras formas artísticas. Esto supone retomar el concepto de equipo poligráfico para operar en el taller de producción y el discurso ideológico debe estar dirigido a las ciudadanías que se configuran en una sociedad en constante transformación. La figura de Siqueiros es el artista militante, el líder que consigue dirigir un acontecimiento colectivo para dar unidad a las masas hacia una ruta común. En este sentido, la institución se podría formular como esta figura para generar activaciones. Los usuarios del museo podrían incorporarse a las estructuras sociales como ciudadanos que toman parte de un aparato ideológico.

En efecto, el surgimiento de las masas y la aceleración de la vida de un mundo globalizado, impregnado de imágenes y sumergido en los medios de comunicación, provocó una reacción en la noción del arte, los artistas y sus instituciones. Desde la inauguración de la Sala de Arte Público por Siqueiros en 1969 los programas responden a las tendencias del momento histórico en las que están insertas. Las formas en que se explora y aplica el concepto de arte público en la institución, muestran solo aspectos, ya que no ha sido revisado desde este punto de vista teórico que aportó Miguel Ángel Esquivel. Las propuestas artísticas aparecen como ejercicios de reflexión, en algunas se puede notar un intento de generar usuarios a partir de dispositivos simbólicos, pero no alcanzan la trascendencia histórica de realización social, que promovía Siqueiros. A partir de una mirada al museo de arte en la ciudad de México y cómo el Proyecto Siqueiros dialoga con las directrices que delimitaron cada década desde la apertura del espacio es posible notar los elementos faltantes de la propuesta poliangular del muralista.

3. El museo como el espacio de encuentro con el arte

En el momento en que interviene la historia para entender las formas artísticas dentro de la sociedad, se problematiza la institución. Puesto que el museo como un espacio de encuentro con el arte responde al desarrollo de la cultura, es posible entonces notar las formas de relación entre el arte y la sociedad. En el caso de la Ciudad de México a finales de la década de los sesenta se replantea las formas artísticas y sus espacios de exhibición para el encuentro con el público. Es el momento de la ruptura de la modernidad para iniciar nuevas formas de socialización, en las que el arte y sus instituciones son ampliamente cuestionados. Al mismo tiempo ocupan un lugar predominante para la existencia de los mismos discursos que lo cuestionan. Por un lado, la visión del Estado busca instituir un discurso dominante enfocado en constituir una imagen de identidad a partir de las colecciones prehispánicas. Por otro lado, las propuestas de los museos universitarios diseñan programas para dar lugar a las expresiones artísticas que han quedado fuera del discurso dominante. En este contexto se inserta la Sala de Arte Público, que inaugura Siqueiros, por lo que es fundamental revisarlo.

El Proyecto Siqueiros se forma de dos espacios museísticos: La Sala de Arte Público Siqueiros, en Ciudad de México y La Tallera, en Cuernavaca. Las formas de operación de estos sitios responden al momento histórico del lugar del arte en relación con la ciudad. Por lo que se han realizado programaciones muy distintas, en las que el arte público no ha sido el principal detonante de las estrategias. Sin embargo, la interpretación que se le ha dado a la noción sugiere una forma de entender la relación del arte en la sociedad y sus instituciones. Los elementos ausentes al aplicar las formas de entender el concepto desde la perspectiva artística, permiten ubicar cuál es la posición del observador dentro del museo y de la institución en la ciudad. Además las diferencias históricas de las formas de organización del espacio, entre las décadas de los setenta y ochenta, frente a las posteriores, de los noventa a la actualidad, marcan pautas para comprender cómo se configuran las relaciones entre los sujetos en el tiempo.

3.1 Cuestiones históricas preliminares del museo de arte en la Ciudad de México como marco para comprender las formas de organización del Proyecto Siqueiros

La apertura de la Sala de Arte Público ocurre en el momento en que el museo se convierte en la institución que demarca las formas de relación entre el arte y los ciudadanos en México. Puesto que, cuando Siqueiros inaugura la Sala, a finales de la década de los sesenta, las manifestaciones culturales ya experimentaban el cauce del movimiento imperante de la modernidad. Con esto, me refiero a que el discurso moderno está inextricablemente ligado a la idea de museo, como una tecnología del Estado para disciplinar al ciudadano. No obstante, esta formulación discursiva está puesta en duda, por lo que el sitio se convierte en un lugar paradójico: al mismo tiempo que cuestiona las formas de instituir y definir el arte, se convierte en el lugar predilecto para el encuentro de las obras con su público.

La Sala de Arte Público es una iniciativa del artista para conservar y difundir su legado, al mismo tiempo que promueve convertirse en un espacio para pensar el arte público del porvenir. Por lo que no está sujeto a una apuesta de proyecto estatal ni universitaria o de otra índole ciudadana, es más cercana a la noción del estudio de artista.

Sin embargo, es pertinente revisar el contexto en donde se inserta este nuevo espacio para el arte con la finalidad de entender de qué manera se formularon las propuestas en dicha década y, por ende, observar desde qué concepción se desarrolla un tipo de arte destinado a los lugares públicos. Por lo que en las siguientes líneas expondré una revisión general al auge de la institución desde lo Estatal y los espacios universitarios durante las décadas de los sesenta y setenta, con el objetivo de contextualizar el objeto de estudio de este trabajo.

El Estado durante este periodo promovió la iniciativa de formar nuevos museos, con la intención de resguardar y exhibir la producción artística, originada durante las dos décadas anteriores en las escuelas y las academias de arte. Por un lado, es notable la intención de organizar y catalogar los acervos de arte prehispánico y virreinal, por ejemplo, a este momento corresponde la creación memorable del Museo Nacional de Antropología, en 1964. Esto denota la vocación hacia las colecciones de objetos prehispánicos en México, como una apuesta del Estado por fundar una mirada internacional que configura una imagen determinada de la nación, más que la producción artística, se perfiló un orden hacia la catalogación del pasado para definir la identidad. Por lo tanto, la perspectiva Estatal se inclinó en el sentido de otorgar un mayor reconocimiento a la musealización del patrimonio prehispánico. Estos temas influyeron en los muralistas desde el primer impulso del movimiento, cada artista produjo diferentes salidas, pero la apuesta fue la misma, respaldar una ideología de identidad nacional posrevolucionaria. En la década de los setenta esta visión ideológica comenzó a difuminarse en los museos de arte, los intereses perseguían otras formas de identificarse con los procesos históricos.

No obstante, el museo como un lugar para el arte también obtuvo un interés predominante durante esta década por parte del Estado. A partir de la administración del INBA e INAH se impulsaron un importante conjunto de museos, como el Museo Arte Moderno, el Palacio de Bellas Artes, la Pinacoteca de Bellas Artes, la Pinacoteca Virreinal de San Diego, la Galería de Historia (El Caracol), el Museo de la Ciudad de México o el de Historia Nacional de la Culturas³². El incremento de museos en la ciudad de México

³² Gordana Segota, "La ambición cosmopolita. Cultura y museos en México en la década de 1960", en *Ágora. Revista Digital*, Cenidap, enero-abril, 2007 (<http://discursovisual.net/dvweb08/agora/agogordana.htm>).

determina la inevitable relación de esta institución con un factor ideológico, que supone la comprensión de la ciudad como un entramado complejo: un contexto sociopolítico con carácter específico que depende de diversos ámbitos culturales. De ahí se torna relevante escrutar cuál es el grado de compromiso manifiesto hacia este contexto, por parte de la institución desde donde se formulan y aceptan las propuestas.

Por otro lado, en esos años dentro de las instituciones universitarias la gestión de Helen Escobedo es notable. Cuando la artista estuvo a cargo de la Dirección de Artes Plásticas de la UNAM presentó una programación muy distinta a lo que se estaba produciendo en los museos del Estado, acentuando el interés en la divulgación de lo internacional junto a la promoción de los artistas nacionales; fortaleciendo las nuevas propuestas de los universitarios y el arte emergente, además de combinarlo con la obra de artistas con trayectoria reconocida en el país. Estas acciones fueron determinantes para que en México se exhibieron tópicos a los que no se les había prestado atención con anterioridad, como las expresiones de la cultura popular, el reciclaje, la ecología y la aplicación creativa de las nuevas tecnologías, estos últimos se convertirían, además, en tendencias en la producción del arte contemporáneo durante las siguientes décadas. Un ejemplo reseñable del momento es la recepción de las ediciones de 1968 y 1969 del Salón Independiente, formado por los artistas que reclamaban un mayor reconocimiento institucional. En el ímpetu por formar espacios alternativos y expandir el campus universitario, Escobedo fundó la Galería Universitaria Aristos en 1964, antecedente del actual MUCA Roma. Otro espacio significativo de este momento fue el Museo Universitario del Chopo, que buscaba en la promoción del arte y su relación con los públicos, su apertura se sumó a esta red espacios alternos del discurso dominante del Estado. Hay que subrayar que la artista no sólo interpretó a los museos como plataformas de promoción del gremio artístico, sino también como espacios públicos determinados por vocaciones específicas y por su emplazamiento urbano y contexto social³³. El lugar de la Sala de Arte Público se sumó a los proyectos de gestión de Helen Escobedo con la

³³ Graciela de la Torre, "In memoriam. Helen Escobedo", *Revista de la Universidad de México*, octubre 2010 (<http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/8010/delatorre/80delatorre.html>).

participación en Bienales, por parte de algunos integrantes que organizaban el programa de la Sala.

Desde la perspectiva de Francisco Reyes Palma, el museo volvió a ser el lugar favorito para el encuentro con el arte. Hasta entonces la función del arte se inclinaba por las necesidades de cubrir amplios sectores sociales, la estrategia cultural consistía en “ofrecer exposiciones y espectáculos a granel, con la total confianza de que la intensidad de la acción cultural elevaría por sí sola el nivel cultural de la población”³⁴. Dentro de este amplio espectro de museos inaugurados por el Estado y junto a la idea de activar una nueva forma de relación con la ciudadanía desde la programación universitaria, David Alfaro Siqueiros inauguró el 29 de enero en 1969 la Sala de Arte Público. Poco antes de morir, el muralista donó en vida por medio de un testamento las dos casas al “pueblo de México”, la residencia en la calle de Tres Picos de la colonia Polanco y su taller escuela en Cuernavaca, junto con una colección de obra de caballete, gráfica, dibujo, estudios y proyectos murales, así como su archivo personal y biblioteca. Además de preservar y difundir sus obras e ideas, su deseo expreso fue que los espacios se convirtieran en centros de análisis y experimentación para el “arte público” del porvenir³⁵. Así es como surge este espacio, conocido ahora, como la Sala de Arte Público Siqueiros, entre los museos del Estado que se transformaron en hitos de la modernidad mexicana, con un discurso que buscaba constituir los valores nacionalistas; los museos universitarios, dirigidos por Escobedo, que proponía dar espacios alternativos a dicho discurso; y no es lejano mencionar también, en este intricado engranaje museístico: el proyecto del Museo Eco de Mathias Goeritz. La propuesta de Goeritz, inaugurada en 1952, fue el primer museo experimental del país, quien al rechazar el funcionalismo de la arquitectura moderna, manifiesta la posibilidad de causar al hombre una máxima emoción. Por lo tanto, el espacio del museo produce formas de relación entre los ciudadanos, no solo es un lugar de representación de la realidad.

En este entorno se configuran las nuevas funciones del museo en la Ciudad de México. Empieza a plantearse una institución que es capaz de albergar un discurso oficial y

³⁴ Francisco Reyes Palma, “Acción cultural y público de museos de arte en México (1910-1982)”, en Esther Cimet, *et al El público como propuesta. Cuatro estudios sociológicos en museos de arte*, México, INBA, Cenidap, 1987, pp. 31 y 32.

³⁵ Itala Schelmz, “Sala de Arte Público Siqueiros”, *Revista de la Universidad de México*, núm. 8-9, [año desconocido]. (<http://www.revistas.unam.mx/index.php/cronicas/article/view/17257/16434>).

de forma simultánea se cuestiona en otros recintos, así como producir un lugar físico para ensayos; el museo como campo de pruebas. La institución se convierte así en un sitio de experimentaciones para reflexionar la relación de la vida social con las prácticas artísticas. Pero también se modifica y se cuestiona el lugar de la producción, circulación y consumo de las obras de arte. El esfuerzo de la configuración de una identidad nacional, que se promovió durante el principio del siglo XX a partir de propuestas ideológicas y educativas, encuentra nuevas expresiones con las propuestas de arte conceptual y la apertura de participación en las bienales internacionales. En este marco doble, las propuestas artísticas de la década desde finales de los sesenta buscan ampliar la noción del arte del discurso oficial, a partir de la programación de nuevas propuestas de exhibición en sus instituciones, el concepto de arte público de Siqueiros debe replantear si es posible establecer un discurso ideológico preciso.

Pues bien, en los comienzos de creación de las instituciones museísticas como centros de exposición, las obras artísticas se convirtieron en las herramientas para instaurar un discurso concreto y establecieron relaciones propias entre el poder y la sociedad. El conocimiento y el discurso que reunían las obras artísticas legitimaron el poder para proclamarse como hegemónico. Esto ocurre durante el siglo XIX y gran parte del XX, el papel del museo es el espacio representacional que sostiene la historia del arte, a partir de un modelo de exposición historicista para formar una conciencia de Estado-Nación. Sin embargo, esto dejó fuera las distintas realidades culturales que comprendía la estructura social, entonces empiezan a formularse nuevas estrategias para dar voz a aquellas realidades silenciadas. Estas formas de organización provocaron que el discurso ideológico perdiera sentido frente a la multiculturalidad y otras problemáticas sociales. Por lo que la apuesta del arte público por producir un mensaje se formula entre otras ciudadanías, que emergen en la estructura social.

Frente al discurso oficial que pretende adoctrinar y disciplinar para instaurar el poder invisibilizando distintos modos de vida, surgen los colectivos con prácticas de autogestión y acciones directas en el contexto latinoamericano de gobiernos represivos. Esto toma fuerza en los espacios universitarios durante la década de 1970, con el antecedente de los movimientos estudiantiles, surge de la activación de la sociedad civil

frente al Estado y la imposición de discursos hegemónicos. Las propuestas artísticas crearon espacios de socialización, así como de encuentro que, de cierta manera, las instituciones absorbieron, en las exposiciones se crea un campo expandido de la sociabilidad. En particular, en esta década entendían el concepto de socialización del arte como un medio en el que el espectador es incluido en las prácticas artísticas. En este contexto surge la Generación de los Grupos en México, entre ellos, el Taller de Arte e Ideología (TAI), que se originó en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, este grupo organizó las actividades de la Sala de Arte Público Siqueiros durante sus primeros años.

Después de la muerte de Siqueiros, en 1974, Angélica Arenal dirigió la Sala hasta su muerte, acontecida en 1989. Su hermano, el escultor Luis Arenal, dirigió La Tallera. Durante la segunda mitad de los años 70 y la década de los 80, la SAPS fue un centro de arte fundamentalmente político. Artistas e intelectuales de muchos lugares del mundo se reunían para crear lo que concebían como un arte público y comprometido con la lucha social. Fue sede de las actividades de múltiples organizaciones sociales y culturales, de entre las cuales destaca el TAI. El grupo a partir de estudios extraacadémicos buscaban ofrecer alternativas tanto del arte como de la ideología desde el punto de vista teórico. Las actividades del taller se enfocaron en distintas áreas de acción: organización y participación en conferencias y círculos académicos; colaboración en programas y ciclos de actividades artísticas; discusiones con artistas y teóricos del arte; así como la publicación de los cuadernos de TAI, en donde circulaban artículos o escritos teóricos importantes para la práctica artística.

Este periodo está marcado por la crisis del modernismo en México, lo cual provocó un cambio en el orden del conocimiento. Por un lado, ocurre una ruptura con el pacto social de las políticas de Estado bienestar, la apuesta de una plástica integral de los muralistas por generar un mensaje simbólico ya no era viable. Por otro, las guerras volvían imposible seguir creyendo en los grandes metarrelatos de la historia, así es como la idea de arte público se fragmenta, ya que el mural en su sentido de monumentalidad y representación heroica es observado desde una perspectiva subjetiva. Para transmitir un mensaje es preciso recurrir a una pedagogía del conocimiento que facilite la comprensión de los nuevos movimientos sociales y culturales. El lugar de la obra artística como objeto se transforma

en relaciones sociales a través de intervenciones mediáticas, instalaciones y performances. Por lo que el mural dejó de ser el soporte de expresión del arte público, tomando lugar el cartel y las mantas, así como los performances en las protestas en la calle. Estas eran las formas de dar visibilidad a los movimientos, la forma simbólica de tomar acción frente a la realidad inmediata que acontece.

Las formas de operación del museo para realizar un programa de arte público, por lo tanto, son exposiciones transitorias y temporales, pero el sentido del trabajo colectivo adquiere potencia durante 1970 y 1980. En la década de 1980 las propuestas continúan con la noción de socialización del arte, pero ya no se considera solo un medio, sino que se convierte en un fin en sí mismo y toma lugar predominante la dimensión afectiva. El trabajo artístico inmaterial implica el contacto humano, las relaciones afectivas vinculan áreas como la salud, el entretenimiento y las industrias culturales. La función social del arte es una toma de conciencia que cuestiona lo establecido para generar formas autónomas de organización inconformes con los valores que operan en la actualidad. El propósito de la dimensión afectiva es producir el sentimiento de ser parte de algo, de una comunidad, de esta manera la realidad se crea a partir de relaciones, en contraste con representarla. Los mensajes ideológicos toman el carácter de acontecimiento, son efímeros.

Esto es significativo para comprender el giro que ha tenido la programación del arte público Proyecto Siqueiros, la función del museo responde a procesos históricos que delimitan la organización social marcada por un fuerte interés de insertarse en el movimiento global. Durante la década de 1990 la formas de organización cambian, en gran parte es porque el TAI cesa de ser el colectivo que organiza las actividades que construyen las relaciones, quienes definían la función y la acción del espacio. Así es que durante los años noventa los modos políticos y financieros empiezan a debilitar el sentido político del arte en la colectividad. Los dos espacios: la Sala de Arte Público y La Tallera se han concentrado en las exposiciones y en los programas de mediación enfocados en la figura del artista. La SAPS de ser un espacio propicio para encuentros de reflexión sobre lo político y el arte público, se concentra en exhibiciones de artistas compartiendo funciones más cercanas a la de la galería. La Tallera es un espacio que constituye la infraestructura desde

donde es posible producir una obra arte público, no forma una comunidad para producir obra.

Los años posteriores a la gestión de Angélica Arenal, la SAPS fue administrada por el INBA. La Tallera cerró durante varios años, su reapertura tuvo que esperar hasta el 2010. Los contenidos del museo suponen otra dirección, que nos permite reflexionar sobre las formas y los procesos de institucionalización en la interpretación de la historia y de los conceptos, así como las maneras de comunicarnos. En los últimos apartados, para aproximarnos a entender cómo se interpela la idea patrimonio desde el museo, se revisan exposiciones y proyectos que comprenden los conceptos de accidentes controlados y del mural, ambos revisan elementos desarrollados por la propuesta artística de Siqueiros y su noción del arte público. Los procesos institucionales para crear relaciones que apelan a una ciudadanía crítica responden a la aceleración de las múltiples interrelaciones en el proceso de globalización, es decir, desde la perspectiva de la transformación de las concepciones del tiempo y el espacio, provocados por su adaptación al impacto tecnológico.

En este sentido, Sánchez Parga atisba una rémora entre las dimensiones política y cultural frente a la económica ante los efectos de la globalización. Una de las ideas centrales en el estudio del académico radica en la desposesión de lo político ante eficacia de este nuevo orden, también resulta problemático e incluso de alto riesgo y con tensiones violentas en la esfera cultural. El análisis de Sánchez expone que la globalización económica termina con las soberanías nacionales, al convertir los países en territorios económicos sometidos a las fuerzas importadoras y exportadoras; sobre todo a la “atractividad” de inversión de capitales. De ahí podría pensarse que las propuestas expositivas como una suerte de atrayente para generar audiencias específicas con un fin económico previamente pensado. La aspiración por alcanzar los números se inclina en presentar propuestas homogéneas que incluyan una vertiente de gusto común con éxito garantizado, sin embargo, debe ser innovadora; una concepción estética unificada, pero que añada algo nuevo. Sánchez Parga lo expone de esta manera en su análisis: la forma de difusión de las mismas informaciones y modelos idénticos de consumo y de cultura, que supuestamente representan una cultura mundial, tiene efectos colosales. El intento, destaca el autor, de proyectar un sistema de valores homogeneizados sobre estructuras

socioeconómicas heterogéneas paraliza la pluralidad y reciente en la diversidad cultural. Las nuevas formas y dimensiones de la cultura bajo el dominio de la racionalidad instrumental, cuyas consecuencias abarcan desde la sustitución del arte por el artefacto hasta la abolición del sentido por los signos y de lo real por lo virtual.

Ante el proceso de globalización, las formas de operación institucional se han visto sometidas a responder indicadores de números de audiencias homogéneas, que contradicen el discurso de lo público. En el discurso los proyectos o prácticas artísticas constituyen nuevas formas de relación entre el objeto artístico y un observador partícipe, en movimiento, que destruye lo estático. Desde este punto de vista discursivo, el quiebre con el estatismo apela a un ciudadano con pensamiento crítico, que se involucre en los significados y sentidos de una obra, en el caso de Siqueiros una propuesta política. Sin embargo, en las formas de operación institucional, se convierte en una cifra fácil de medir para traducirlo en la protección del alcance mercantil, muchas veces producido por la unificación del gusto de la racionalidad instrumental. Este concepto, heredado del pensamiento de Theodor Adorno y Max Horkheimer, aparece como un fenómeno cultural que organiza los discursos y se traduce en comportamientos, imprimiendo su propia lógica a las prácticas sociales. Los autores de la Escuela de Frankfurt destacan que a partir de la industria cultural se genera una ausencia de sensibilidad de los espectadores frente a la producción artística, sujeta a los cambios acelerados de la lógica moderna, por el notorio predominio económico de la globalización que tiende a imponerse sobre la esfera cultural, ejerciendo su influencia (financiera, mercantil e industrialmente) sobre los diferentes niveles del mundo cultural o mundos de la cultura, sus procesos y productos. El eje del trabajo simbólico como un proceso industrial basado en la inversión de capital y en la división del trabajo, que permite su conversión en mercancía, supone la necesidad de innovación constante con una estructura económica particular; transforma los contenidos culturales –valores simbólicos– en valor económico.

3.3 Análisis de las prácticas artísticas en el Proyecto Siqueiros en relación con el arte público

La crisis del modernismo provocó, desde finales de los años setenta, un cambio en el orden del conocimiento. Por un lado, ocurre ruptura con el pacto social de las políticas de Estado bienestar, la apuesta de una plástica integral de los muralistas por generar un mensaje simbólico ya no era viable. Por otro, las guerras volvían imposible seguir creyendo en grandes metarrelatos de la historia, así es como la idea de arte público se fragmenta. Para transmitirla es preciso recurrir a una pedagogía del conocimiento que facilite la comprensión de los nuevos movimientos sociales y culturales. El papel del museo dentro de esta nueva mentalidad posmoderna es fomentar esta pedagogía reconstruyendo el discurso. Tanto el saber cómo el arte han sido institucionalizados en las bibliotecas y en los museos, cuya misión residía en conservar el conocimiento como un documento de las distintas etapas de la evolución de una determinada cultura. Sin embargo, cuando un museo trabaja para que los objetos materiales puedan ser aceptados como un signo de la memoria histórica, lo hace usando un lenguaje que ha sido adaptado a las condiciones del tiempo presente. Por esto, cada vez que el museo organiza una exposición, lo hace construyendo una determinada clasificación ya existente o reclasificando un objeto dentro de una nueva serie que ha de producir nuevos códigos, según las intenciones de adaptar el pasado al presente-futuro. A partir del estudio sobre la museografía de las exposiciones podré hacer observaciones de cuáles son los códigos para plantear la reinterpretación de la idea contemporánea en nuestros días.

Si bien, después de la Segunda Guerra Mundial, con las ciudades en ruinas, fue cuando se popularizó el término de arte público, pues con este se buscó reactivar y regenerar una sociedad devastada, se encontró en el arte la función de producir un mensaje para desarrollar nuevos sentidos simbólicos. En el caso de México, como se ha revisado, después de la revolución mexicana, los artistas liderados por Siqueiros buscaban promover una conciencia histórica y política, que tomó lugar en los murales. Pero ¿qué sucede con la idea de arte público al aplicarse desde la plataforma de la institución del museo? El museo inserto en la posmodernidad fragmenta la propuesta del muralista dentro de un nuevo marco de pensamiento. Puesto que en la época contemporánea se organiza otra forma al concebir

el arte y la cultura³⁶, provocada por la ruptura con el pacto social instaurado en las políticas de Estado bienestar, cuando se desarrolló el trabajo plástico como una apuesta integral de los muralistas.

Las prácticas artísticas contemporáneas no promueven el sentido de obra total y de integración de todas las artes del concepto que definió Siqueiros. Apuesta por lo efímero, las exposiciones temporales marcan un paso de visitantes en trayecto, no hay una búsqueda por un mensaje definido. Lo público parece estar marcado por las manifestaciones subjetivas en la interpretación de las obras. Este marco de cultura posmoderna, marca un cambio sustantivo en el concepto de arte público que apuesta más por una inclinación de búsqueda de financiamiento y negociación económica, que un sentido social y simbólico para consolidar una conciencia política. El arte público se torna más hacia el sentido de entretenimiento. A partir del análisis a las intervenciones artísticas programadas por el Proyecto Siqueiros es posible vislumbrar el tránsito de la noción.

Accidentes controlados

Siqueiros en el Experimental Workshop de 1936 en Nueva York desarrolló una técnica pictórica que llamó accidente controlado. El detonante de este método plástico fue la inquietud del artista por utilizar las herramientas, las técnicas y los materiales más novedosos de la época. Experimentando con materiales industriales como la piroxilina generó una propuesta moderna en su técnica y materialidad. La innovación de este material era la capacidad de secado rápido y el interés por esta técnica fue lo insospechado y lo dinámico. En una carta a Blanca Blum, Siqueiros expresaba su emoción producida por este método plástico, que estaba experimentando: “Las formas se mezclan entre sí y se destrozan las unas contra las otras, lanzando al aire la síntesis de su choque”. Mediante el uso de superposiciones simples de colores que por absorción se producen estos fenómenos

³⁶ En este aspecto retomo a *El recurso de la cultura* de George Yudice en la que agrega a la propuesta de Foucault sobre los tres modelos de orden distinto que caracteriza a cada época, una cuarta episteme, una nueva racionalidad caracterizada por la performatividad, que reconoce como en la repetición de ciertos actos, como aproximaciones a los modelos (normativa) y también por aquellos residuos (exclusiones constitutivas) que resultan insuficientes, no constituimos como sujetos.

plásticos, utilizó los procedimientos como “(...) la brocha de mano, la brocha mecánica, las veladuras, las raspaduras y los trucos imaginables de la alquimia pictórica (...)”. Algunas de las obras de Siqueiros representativas de esta técnica son *El nacimiento del fascismo* o *El fin del mundo*, pero este proceso lo utilizó ampliamente en su producción plástica.

En el método pictórico, el efecto de movimientos se produce por la densidad de las diferentes pinturas, por ejemplo, blanco (más densa) sobre negro (menos densa) provoca la tendencia de una, hacia abajo y la segunda, hacia arriba. De acuerdo con el color, con la densidad de cada capa, se forman variaciones de patrones, en este sentido está controlado del accidente pictórico: Siqueiros conocía los materiales y podía mover la tabla, hacer más soluble la pintura, tirarla con una brocha de aire o verter directamente líquido sobre líquido, hacer agujeros en las latas para formar otras absorciones, pero el resultado sería indeterminado y azaroso. La técnica moderna y el uso de materiales industriales produce un cambio de concepción del arte en este periodo, los efectos de innovación de este material suplen a los pinceles por el movimiento físico del artista, en efecto, modifica la relación con el objeto artístico, tanto del artista como la del receptor.

En este trabajo no nos atañe ahondar en las nuevas concepciones del arte en la modernidad, sin embargo, sí señalar cómo el uso particular del material industrial transforma la relación del arte en la sociedad, reconfigurando nuevas concepciones y formas de interacción. Por otro lado, es interesante revisar cómo se reactualiza este concepto de Siqueiros por medio de la institución museística, como ejercicio curatorial. Willy Kautz, director actual del Proyecto Siqueiros, curó la exposición “Yo era muy bueno tirando piedras” en la Taller de Cuernavaca para promover el cruce entre lo poético, el azar y lo político, para Kautz, está en la dificultad de poder determinar el efecto que puede producir y la forma en que se controla el mismo, que es posible visualizar en los patrones y las formas geométricas, como los accidentes controlados. El conocimiento de Siqueiros sobre la forma en que se comporta el material, le permite intuir qué patrones seguirán los accidentes pictóricos, pero el resultado será tan indeterminado como un acto político. Después de una acción política, se podrían intuir una serie de actos concatenados, especular sobre qué efecto se producirá al estudiar las causas que lo están provocando, sin embargo, la consecuencia final total siempre será incierta, aunque coincida con la intuición previa. La

propuesta curatorial busca poner un acento en lo poético del accidente controlado, a partir de la conjunción de diversas prácticas artísticas, el recorrido de la exposición sigue patrones los propuestos por cada obra, lo incierto está en la forma en la que el público se relacione con ella. Por ejemplo, la pieza de la explanada que simula un mándala formado por piedras, invierte el título de la exposición, en lugar de lanzar la piedra, están ahí, en un sitio definido por una configuración geométrica del símbolo del mandala, no obstante, la propuesta es que los visitantes puedan llevarse las piedras, por lo que esta pieza se desvanece, como podría pasar con cualquier acción humana en la sociedad. El título de la exposición, de acuerdo con el texto curatorial, proviene de una entrevista realizada a Siqueiros sobre la huelga de estudiantes de la Escuela de Bellas Artes de la Antigua Academia de San Carlos en 1911, y se refiere a su participación en las manifestaciones y mítines ligados directamente a problemáticas del ámbito público y la enseñanza artística, en la que Siqueiros afirma “Yo era muy bueno lanzando piedras”. En la muestra, la acción “tirar una piedra” opera no sólo como gesto histórico que rememora su sentido político y la demarcación de un territorio en signo de protesta; sino que explora sobre todo el sentido metafórico –explica el curador–, tomar una piedra y lanzarla supone una acción que se desenvolverá efectos imprevistos.

La pregunta es si este ejercicio curatorial provoca un impacto de transformación en una sociedad que ha sido acusada por su pérdida de sentido histórico, de una memoria deficiente, en general un estado de enajenamiento amnésico que anula el pensamiento crítico. De acuerdo con Sánchez Parga los ámbitos más globalizados de la cultura requieren un tipo de gubernamentalidad muy diferente, a escala así mismo global, mientras que los otros ámbitos nacionales y subnacionales de la cultura imponen tanto políticas particulares y diversificadas como una política articuladora, así como de mediación entre estos y aquellos. En estos procesos la economía impone los ritmos de una dinámica expansiva y acelerada que implica su deslocalización. Este desfase entre el continuo reordenamiento de la economía y las inercias políticas y culturales provoca tensiones y nuevos problemas relativos tanto a la gobernabilidad política y a la redefinición de los procesos y fenómenos culturales en la nueva “aldea global”. El capital cultural de multitud y diversidad de pueblos entrará a formar parte del acervo globalizador. El principal argumento en contra de tal

supuesta globalización de la cultura reside en que la cultura no podría quedar sujeta a una entropía pura, ya que la cultura humana sólo es posible como una cultura en plural. Una de las ideas claves del académico es que frente a las dificultades de gobernabilidad política, las culturas se han convertido en enclaves y fuerzas, que mantienen una plural diversidad, actuando con un creciente alcance político. Quizá, el museo tiene el alcance para formar una política cultural, pero al estar inserto en las dinámicas de globalización no ha sido más que receptáculo de las transformaciones tecnológicas y estos ejercicios curatoriales, quedan muy aislado de las dinámicas de flujo mundial. Los museos pequeños como la SAPS, no se dirigen a los grandes públicos de masas, funcionan más como promotores de artistas, son más parecidos a las galerías, que a sitios en el que se formen ciudadanos críticos. El contenido de las obras no es protagónico, frente a los intereses de posicionamiento mundial.

El alcance de las políticas culturales responden a las categorías espacial o extensiva y otra temporal o intensiva. Ambas en el mundo moderno han dado lugar a otro principal factor constitutivo que define también la modalidad de pensamiento de la racionalidad instrumental. La diferencia de temporalidades no sólo diversifica, sino también vuelve más complejas las formaciones culturales, haciendo incluso que una determinada cultura comparta simultáneamente temporalidades más rápidas y globalizadas con tiempos lentos y resistencias a los cambios propios de sus particularidades culturales. Es en este nuevo esquema cultural de la modernidad que se han operado las grandes fracturas de la “nueva historia”, dando lugar a las historias sociales y plurales. La modernidad es la abolición del aislamiento entre sociedades y perímetros culturales, la transnacionalización de todos los procesos de cultura, y por consiguiente, efecto de un rozamiento continuo entre grupos, sociedades, regiones culturales, que provoca la aceleración de los cambios. Todos estos fenómenos de temporalización acelerada de la cultura han tenido importantes consecuencias, si la cultura se define por la “diferencia”, lo que la modernidad transforma de manera significativa son los modos de diferenciación cultural. Todo lo social es cultural y un fenómeno de cultura, la mencionada aceleración de los cambios ha modificado el tiempo e historia culturales. El tiempo y la historia empiezan a ser comprendidos como la medida (y forma) de los cambios: el mismo cambio se convierte así en un hecho cultural.

El muralismo: de lo monumental heroico a lo temporal y efímero

Desde el 2010, la fachada física del edificio es intervenida con una exposición temporal por un artista, reactivando y repensando el espacio público. Esta propuesta cambia cada tres o cuatro meses, modificando la fachada del inmueble con producción artística nueva. La idea de mural como un proyecto monumental, que integra tanto la visión del espectador móvil como las distintas artes, y el planteamiento de arte social y político en su iconografía y técnicas experimentadas por Siqueiros, se convierte en un proyecto de ejercicios visuales efímeros. El museo habita la calle con propuestas transitorias, las formas de percepción de los transeúntes ¿cambian al caminar en los diferentes meses por la zona?, ¿es imperceptibles en ocasiones?, ¿notan el proyecto?, ¿se modifica algo en ellos, en su formas de vida o de relación con el arte? La ubicación de la SAPS no es muy transitada, por lo que en ocasiones la fachada pasa desapercibida entre los vecinos, la mayoría de los que se detienen a observar es la comunidad de artistas, quienes conocen ya el proyecto. Por lo que el impacto de la propuesta no tiene un alcance de exploración de lo público en las formas de relaciones contemporáneas.

Frente al cierre de museos a finales de marzo, en las redes sociales de la institución se convocó al público a intervenir una imagen de la fachada del edificio. La respuesta de esta comunidad digital confinada sorprendió al equipo del museo y decidieron ampliar la fecha de la convocatoria. Estas propuestas digitales se comparten en las redes sociales del museo sin mostrar aún otra intención que observar el fenómeno viral. La amplia respuesta de intervenir de forma digital la imagen de la fachada, sugiere una oportunidad para la institución de acercarse al público desde otros procesos y con distintas formas de relación. Si se plantea una propuesta central de producción con estos nuevos contenidos. La respuesta de la institución frente a esta participación debe ser potente y creativa, para entender qué implicaciones está marcando esta colaboración a partir de la distancia y la ausencia física. Puesto que, si no realizan la atención pertinente, quedarán sólo como un gesto de reacción, pero no marcarán ningún tipo de transformación en los conceptos y las definiciones que instituye.

Como un ejercicio de semejanza para intentar entender este fenómeno, nos cuestionamos qué comparte y en qué se distingue intervenir digitalmente la fachada de un museo o las reacciones irrisorias hacia el vestido verde de la reina de Inglaterra, como un acto viral provocado por la similitud del tono del vestido con la clave cromática de la pantalla verde, que se utiliza en el cine, la fotografía y la televisión. Podemos pensar rápidamente en muchas diferencias, pero también es interesante encontrar las similitudes. La figura de la reina representa la institución monárquica, con tendencia a desaparecer. De la misma manera que la crítica de instituciones ha cuestionado al museo desde principios del siglo XX. Esta comparación en primera instancia podría parecer fuera de lugar, pues la solicitud de la intervención en el museo es convocada por la misma institución, mientras que la intromisión en la figura monárquica es una reacción burlesca. En la SAPS se percibe como un acto participativo que responde a la ausencia de un espacio físico, pero en el vestido es una provocación pública que hace evidente la ausencia del vínculo entre la sociedad y la monarquía.

Este acto de participación si solo se comparte como contenido en redes sociales, queda aislado. El fenómeno se dispersaría y con ello la función social del museo, de la misma manera que simboliza el efecto viral sobre el vestido verde de la reina. La propuesta en este trabajo es utilizar los contenidos recibidos para iniciar una discusión de este efecto de participación pública. Con la misma estructura que opera el museo, pero los procesos se invierten. El programa pedagógico no debería limitarse a la atracción de públicos para enseñar qué observar, sino entender que las formas de relacionarse con la sociedad parten de este tipo de activaciones. Nuestra propuesta es que la comunidad sea quien genera los contenidos y el equipo del museo, quien los reciba y los active a partir de enlaces sociales y nuevos soportes. De esta forma, la comunicación se convierte en un circuito de mayor alcance y no sería necesario continuar las lógicas de mercado que limitan estas relaciones.

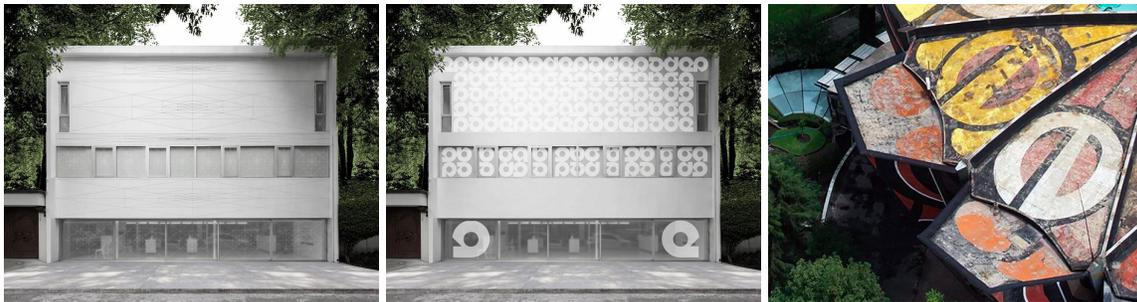
Para abordar esta inversión en los procesos, nos detenemos en una de estas intervenciones digitales a la fachada. Realizamos una lectura a la propuesta “Espacio privado, espacio público” de Eblem Santana como una crítica a las formas de operar del museo. La intervención divide con el color rojo el primer piso, donde entran los visitantes al museo con un letrero en el que leemos: “espacio público”. El resto del edificio con un

color morado y una leyenda donde escribe: “espacio privado”, esto agrupa el segundo y el tercer piso, que contiene las oficinas del museo y la biblioteca. Es decir, lo privado es el sitio donde el equipo del museo produce los contenidos y los procesos burocráticos para acceder a ellos. Esa diferencia podría difuminarse si se plantean estrategias para modificar los procesos de operación en todas sus dimensiones. Me refiero a crear relaciones más estrechas con la comunidad de públicos, a partir de la generación de contenidos, como lo han hecho durante estos últimos meses ante la emergencia sanitaria. La participación del público ha demostrado el interés por producir los contenidos, que suscite reflexiones críticas de diversos temas, desde ahí se podría exhortar a abrir un diálogo que fortalezca el discurso.



El cierre del museo permitió abrir nuevas perspectivas de activar lo público que no se limiten al espacio físico de la fachada. Por lo que, en la propuesta de este trabajo, planteamos una nueva estructura en la cual el museo se convierta en un sitio y campo de pruebas donde se trastoque lo establecido. La proposición radica en una organización donde predomine el interés por escuchar las reflexiones de la sociedad. La forma de operación del museo sería crear este tipo de activaciones y producir dispositivos de escucha para lo social. Es decir, encontrar plataformas de organización, difusión y registro digitales que constituyan lo público, esta etapa de confinamiento podría funcionar para activarlo. Por ejemplo, podría crearse un proyecto de discusión entre los participantes de esta convocatoria, el equipo del museo, así como otros invitados. Este supuesto proyecto debería poner énfasis en revisar los contenidos que ha generado la sociedad. Además de hacerla pública por medio de plataformas de conversación, el resultado final debe registrarse en un medio o soporte para difundir una forma de generar de este pensamiento crítico social, por ejemplo una publicación digital.

Con la intención de imaginar los foros que revisaremos algunas de las propuestas. Las implicaciones del uso de herramientas digitales a partir de estas propuestas de intervención de Carlos Colin y Enrique Cartas. Con la obra “Código QR Wixarika”, Carlos Colin realizó una yuxtaposición entre los tejidos Huicholes y el código QR: la asociación entre los datos codificados de la barra QR y los códigos de las figuras en los tejidos detona una reflexión sobre las distintas formas en que obtenemos información. La codificación entre la barra y el bordado tradicional son distantes, pero el proceso para contener información o símbolos puede alcanzar ciertas similitudes. De cierta manera la superposición evidencia una práctica común del pensamiento humano al averiguar la historia de ciertas manifestaciones sociales. La otra propuesta de interés por el contenido de los usos digitales es la reflexión sobre las relaciones humanas reducida a cifras de la intervención de Enrique Cartas “Human interaction reduce nothing more than data”. A partir de esta frase podemos pensar en nosotros mismos como seres vivos transformados en números y estadísticas. Esta reducción de lo humano a “data” dentro del sistema relacional produce una pérdida de la significación y sentido de la vida. Ambas intervenciones podrían discutirse como un fenómeno de lo que ha generado el confinamiento frente al uso exponencial de la tecnología. Quizá surjan propuestas colectivas para generar cambios en los estilos de vida, a partir de estas reflexiones.



Por otro lado, también se recibieron propuestas que reinterpretan la figura de Siqueiros. Al respecto, Isauro Huizar en “Segmentación sucesiva”, reinterpreta el método de perspectiva poliangular de Siqueiros y el sistema de medidas "Le Modulor" de Le Corbusier. Esto abriría la discusión sobre la perspectiva del espectador y la modernidad desde un plano bidimensional, cómo se fragmenta y se representa en esta fachada. La segunda propuesta que nos interesa mencionar es “Eureka” de Isauro Huizar y Aldo Arrillo,

en ella se exploran las formas de inversión privada para realizar los proyectos murales con la referencia a la “e” sobre la cubierta del Polyforum Siqueiros, el logo de la empresa Techo Eterno Eureka de Manuel Suárez y Suárez, quien ya mencionamos financió el mural. Este rasgo nos permite hablar de cómo la constitución de lo público entra en una contradicción en su discurso, por el predominio de la esfera económica. Si abrimos el diálogo al público podríamos pensar en formas de estrechar las relaciones sociales frente a estos programas de inversión privada, que contradicen el discurso de la función social del museo.

En ambas, los artistas adjuntan una leyenda de las formas de montar la intervención en la fachada física: “Grafito sobre fachada y vinilo adherible sobre ventanas”, en la primera; y “Pintura vinílica sobre fachas y vinilo adherible sobre ventanas”, en la segunda. Lo que nos interesa anotar aquí es que el artista no está pensando en el espacio digital, sino en producir el proyecto. Si bien, esta podría ser una de las salidas de esta convocatoria frente al cierre del museo, sería a nuestro parecer desafortunada: la decisión del equipo del museo por elegir, después del cierre de actividades, una propuesta para producir en la fachada física, sería limitar las reflexiones que provocó la recepción positiva de esta convocatoria. Pues si los contenidos de estas intervenciones digitales las vemos en la fachada física, la estrategia del museo es promover un artista, en lugar de impulsar un ejercicio crítico de la participación pública.



La última intervención a la que hacemos mención en este texto es “Tabula rasa” de Edgar Ortega Méndez. La expresión latina como un anhelo de empezar en una tablilla sin inscripciones, en el marco de las circunstancias, que implican vivir una pandemia mundial actual, el papel del museo se puede entender como estado en pausa en la que podemos ser

sumamente reflexivos, tomar un descanso, pero al mismo tiempo reconocer en qué momentos debemos actuar, preguntarnos de qué manera es posible en esta sociedad de consumo y con un dominio imperante de la aceleración y la expansión homogénea de su espacio, cómo apelar a la sensibilidad de los espectadores y contribuir a su pensamiento crítico. Las posibilidades creativas de los espectadores al relacionarse con la obra, en grupos, con actividades y mediadores, no se tiene que basar en el espectáculo o la puesta en escena, sino en el proceso de conocimiento, de intuición, de interpelar y debatir. Por eso se debe revisar el museo como un objeto de comunicación y entender las formas de relación como una construcción, en las que los contenidos no sólo deben ser producidos por el equipo del museo.

Conclusiones

La cultura adquiere formas y valoraciones nuevas, impuestas por otras modalidades de pensar y vivir, la transmisión o actualización del pasado hasta su recreación. El porvenir deja de ser prolongación e incluso desarrollo del pasado para definirse como innovación. La idea de patrimonio se traduce en términos de capital cultural como un proceso social, que como el capital económico se acumula, circula, se invierte y revierte, esto produce rendimientos, por consiguiente es parte de la misma reproducción social. Los procesos culturales y la producción de identidades se hallan hoy en la encrucijada de un doble riesgo: entre una pérdida de memoria y encontrarse tan invadida por su memoria. La producción de identidades y los nuevos referentes de identificación cultural de las identidades colectivas se conjugan en los tiempos mixtos de la cultura, más con lo que quieren ser y no tanto con lo que han sido las sociedades. Frente al carácter efímero y transitorio que adoptan muchos procesos culturales modernos, el desgaste de las prácticas y productos culturales propios de la modernidad, obligan a reforzar e integrar aquellos referentes de identificación cultural más arraigados en la tradición de sociedades y grupos, los cuales representan los estratos o núcleos más resistentes a los cambios modernos.

En México en específico, durante la época moderna el arte funcionaba como propaganda del mensaje de identidad nacional y fortalecía una función social en el proyecto estético. Con la intención de construir las instituciones se anclaba en una apuesta de discurso nacional, esto implica una definición universal del arte y la estética. Esto quiere decir que las instituciones legitiman qué es el arte y qué es la estética. Al mismo tiempo que clasifican y descalifican aquello que no se ajuste o cumpla con la universalidad de la definición. La apuesta por ampliar las nociones suponen desobedecer las reglas del juego para definir el arte, por lo que debería plantearse una forma de construcción que defina este concepto, es decir, no ubicar al artista y las exhibiciones como el centro de las actividades del museo. La apuesta sería la construcción de formas de expresión que se basen en los comunes, en lo colaborativo, en las formas de relación y no fijar el centro en las formas de exhibición. El giro de la mirada busca concentrarse en quien ve, la exhibición y la promoción de los artistas no corresponde a la pautas de transformación y apropiación de esta institución.

Al desplazar diversas expresiones, se vuelve necesario hallar la reconciliación para liberar las subjetividades. Es posible que realizar debates sobre aquello que queda fuera pueda funcionar como forma de activación de lo común, pero no debe ser el resultado final. Debe revisarse de forma crítica cuáles son las formas de expresión que han sido excluidas, cómo se sigue mirando desde los procesos del poder para dismantelarlos. No obstante, para la liberación de los sujetos marginados por las problemáticas sociales, es necesario crear discurso ideológico dedicado a las formas de organización de un tipo de ciudadanía. Esto es lo que podemos recuperar de los proyectos artísticos de Siqueiros, el reto es que la programación consiga crear espacios que expresen los estilos de vida actuales, que se concentre en un trabajo colectivo para construirse en el centro y no se convierta en una forma de reafirmar la posición marginal. La apuesta reside en incorporar nuestros propios relatos, si no cuentas tu historia, alguien más la contará de su versión y las voces pueden ser fácilmente silenciada.

Los procesos de globalización incrementan la tendencia de la esfera económica, que se relegó a las dimensiones política y cultural. Desde la posmodernidad la inclinación del museo piensa en términos de accesibilidad, motivados por una aspiración de alcanzar los

números de visitantes para obtener los recursos y continuar generando nuevas propuestas expositivas. Este efecto tiene el propósito de sumarse a los procesos de interacción mundial y conseguir el financiamiento económico para seguir operando. El avasallador proceso de globalización nos lleva a procesos homogéneos de interrelación social, que se inclinan por encontrar las formas de inversión y no fortalecer los vínculos sociales. Frente al carácter efímero y transitorio que adoptan muchos procesos culturales, las prácticas y productos artísticos se desgastan, obligadas a integrarse a la lógica de los procesos globales. El museo es un espacio afectivo y, durante los próximos años, en la situación de crisis que estamos viviendo, debe responder a esas necesidades sociales que irán en incremento. Es importante preguntarnos constantemente cómo apelar a la sensibilidad de los espectadores y contribuir a su pensamiento crítico.

El dominio de los sujetos por medio de la artificialidad, la apariencia y el espectáculo ha sido el objetivo de la industria cultural, por medio del entretenimiento se busca llegar al mayor número de personas. El muralismo pretendía convertirse en el arte para las masas con un discurso ideológico, que resaltaba valores e impartía mensajes específicos. Para David Alfaro Siqueiros, como expresó a partir de sus trabajos de los años treinta, no era posible concebir una pintura que no fuera activada, no sólo por la propia mirada, sino por el propio movimiento corporal del espectador activo. La culminación perfecta de una obra, explicó Siqueiros, dependía de la relación entre el objeto y un observador partícipe que destruía el sentido estático de la ventana albertiana, en aras de una nueva relación de recepción.

Bibliografía

Adorno, Theodor, “Mueso Valery-Proust”, en *Prismas. La crítica de la cultura y la sociedad*, Manuel Sacristán Ediciones Ariel, 1962

Crimp, Douglas, “La dimensión pública del arte”, en *Posiciones críticas. Ensayos sobre las políticas de arte y la identidad* Eduardo García Agustín AKAL Arte Contemporáneo 16, Madrid, 2005.

De la Rosa, Natalia, *Épica Escenográfica. David Alfaro Siqueiros: Acción dramática, Trucaje cinematográfico y la construcción del realismo alegórico en la guerra (1932-1945)*, México, 2016, Tesis, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras. Instituto de Investigaciones Estéticas.

De la Torre, Graciela, “In memoriam. Helen Escobedo”, *Revista de la Universidad de México*, octubre 2010
(<http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/8010/delatorre/80delatorre.html>).

Esquivel, Miguel Ángel, *David Alfaro Siqueiros: Poéticas del arte*, Universidad Nacional Autónoma de México, 2010.

Hernández, Hernández, Francisca, *El museo como espacio de comunicación*, Ediciones Trea, Segunda edición, 2011.

Huyssen, Andreas, *Twilight Memories. Marking Time in a Culture of Amnesia*, Routledge, New York and London, 1995.

Krauss, Rosalind, “The Cultural Logic of the Late Capitalism Museum”, *October*, 54, 1990, 3-17

Lui, Catherine “Art Escapes Criticism, or Adorno’s Musem”, en *Cultural Critique*, num. 60, primavera, 2005, pp. 2017-244.

Reyes Palma, Francisco, “Acción cultural y público de museos de arte en México (1910-1982)”, en Esther Cimet, et al *El público como propuesta. Cuatro estudios sociológicos en museos de arte*, México, INBA, Cenidap, 1987, pp. 31 y 32.

Sánchez Parga, José, *Globalización, gobernabilidad y cultura*, Ediciones Abyala-Yala, 1997.

Schelmz, Itala, “Sala de Arte Público Siqueiros”, *Revista de la Universidad de México*, núm. 8-9, [año desconocido].

(<http://www.revistas.unam.mx/index.php/cronicas/article/view/17257/16434>).

Segota, Gordana, “La ambición cosmopolita. Cultura y museos en México en la década de 1960”, en *Ágora. Revista Digital*, Cenidap, enero-abril, 2007