



DOI: 10.26807/cav.v0i06.183

MEDIACIÓN TÁCTICAS DEL ARTE CONTEMPORÁNEO

Mediati(on) contemporary art tactics

Norma Angélica Avila Meléndez
Cristina Isabel Buendía Canales

ISSN (imp): 1390-4825
ISSN (e): 2477-9199

Fecha de recepción: 10/09/18
Fecha de aceptación: 11/25/18

Resumen:

Este texto es una invitación a compartir ideas acerca de las estrategias de mediación en museos de arte y, en particular, sobre los usos posibles del museo por los jóvenes que habitan en las ciudades de América Latina. Presenta un proceso de mediación educativa en el Museo Jumex de la Ciudad de México diseñado entre educadores de museos y docentes en artes visuales para jóvenes de un bachillerato público que permitió identificar tres núcleos de discusión: tensiones entre los fines institucionales de la educación formal (escuela) y no formal (museo); las estrategias de mediación para acercarse a obras prácticas procesuales y efímeras; y el potencial de las tácticas del arte contemporáneo para explorar otras posibilidades de uso del museo.

Palabras clave:

código museístico, jóvenes en museos de arte, mediación educativa, Museo Jumex, tácticas del arte contemporáneo, usuarios del museo

Abstract:

This text is an invitation to share ideas about mediation strategies in art museums and about the possible uses of the museum by young people who live in Latin American cities. It presents an educational mediation process at the Jumex Museum in Mexico City, designed by museum educators and teachers of visual arts for young people of high School, that allowed the identification of three core of discussion: tensions between the institutional purposes of formal education (school) and non-formal education (museum); the mediation strategies to approach procedural and ephemeral practical art works; and the potential of contemporary art tactics to explore other possibilities to use of museum.

Key Words:

museum code, young people in art museums, educational mediation, Museum Jumex, contemporary art tactics, museum users

Biografía de las autoras:

Norma Angélica Avila Meléndez. México, 1971. Diseñadora gráfica (UNAM) y maestra en museología (Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía, INAH), desarrolla su doctorado en el ámbito de la docencia en artes visuales desde 2015 (Facultad de Artes Visuales y Diseño, UNAM). Trabaja como docente-investigadora en el Instituto de Educación Media Superior de la Ciudad de México y ha colaborado en diferentes proyectos de museología social.

Cristina Isabel Buendía Canales. México, 1993. Artista Visual por parte de la Facultad de Arte y Diseño (UNAM) y Técnico en Instrumentista en piano (BUAP). Artista-docente en artes plásticas en escuela judeo-mexicana Centro Deportivo Israelita, Centro Cultural Mexiquense Bicentenario y en Centro Educativo Cultural y de Organización Social.

Cuando practicas la docencia en artes visuales con jóvenes que habitan los márgenes de las grandes ciudades de América Latina, tarde o temprano, te reconoces en su vulnerabilidad. Cada experiencia sensible a través del dibujo, del color y del juego es una oportunidad de interacción y un aprendizaje de sí que lleva a preguntarse cómo aumentar nuestro índice de aprendizajes situados, esto es, hacer de cada clase un escenario de verdadera trascendencia personal y colectiva que permita discriminar lo que es realmente importante aprender.

El museo de arte es el lugar en que dicho índice es puesto a prueba de manera singular: sus sistemas de información están codificados de tal manera que, si careces de conocimientos previos y del gusto adquirido por la frecuentación, necesitas una mediación que haga visible los valores artísticos que arroja el museo, así que el reto como docentes consiste en reconocer el discurso instituido y experimentar modos de desplazamiento o traducción que nos aproxime a una postura más crítica. Nos parece de gran interés conectarnos con artistas-educadores de otros países de América Latina para conocer sus estrategias de mediación.

Este texto es un primer resultado del estudio “Pesquisas en museos a través del arte contemporáneo” que, en una primera etapa, propone documentar experiencias en contextos museísticos con usuarios jóvenes que habitan zonas marginales de la Ciudad de México para analizar las finalidades institucionales que se persiguen al propiciar el contacto entre jóvenes de nivel medio superior con las manifestaciones visuales que su cultura ha reconocido como obras de arte. No se busca analizar la mediación entre el espacio institucional, la propuesta curatorial y los públicos, sino comprender al museo como un objeto de conocimiento que condiciona nuestra percepción de las obras de arte y que, al ser observado desde un contexto socioeducativo concreto, nos abrimos a exploraciones conceptuales y prácticas como usuarios.

El artista-docente está en una posición privilegiada porque observa el ciclo completo de la experiencia, lo que ocurre antes de acceder al museo y las actividades posteriores; estamos seguras que la apertura al diálogo con los artistas-educadores en museos podrá llevarnos a revisar las estrategias de mediación y generar más opciones. A continuación, presentamos la experiencia de visita de jóvenes de la Preparatoria Iztapalapa 1 en el Museo Jumex en mayo del 2018 desde la perspectiva de nuestro rol docente. En particular nos interesaba observar tres aspectos:

- Las tensiones entre los propósitos institucionales de la educación no formal (museo) y la educación formal (escuela)

- Las estrategias de mediación para acercarse a obras y prácticas artísticas procesuales y efímeras.

- El potencial de las tácticas de las prácticas artísticas contemporáneas para explorar otras posibilidades de uso del museo.

Entendemos la estrategia de mediación educativa, en el ámbito museístico, como una construcción conceptual y sensorial que permite tejer relaciones entre sujetos en torno a un objeto o práctica que se nos presenta en tanto arte y que incluye intercambio o difusión de ciertos códigos de interpretación. En otras palabras, al aceptar que el análisis de las obras de arte nunca se realiza en ambientes neutros, partimos que todo espacio museográfico pone en valor a las obras desde un determinado discurso, pero consideramos la posibilidad de que el usuario ejerza una “observación de segundo orden”: observar cómo el museo observa las obras y las relaciona.¹

Inclusión/exclusión

Cuando organizamos una visita al Museo Jumex con un grupo de jóvenes de bachillerato en mayo del 2018, existía una doble motivación. Por un lado, el curso introductorio a las artes plásticas incluye un acercamiento a la arquitectura y a los medios del arte contemporáneo que podríamos conjuntar con la oferta del museo. Por otro lado, había una cuestión pragmática ya que el museo estaba en la mejor disposición de proporcionarnos un transporte en un momento en que la inseguridad y la falta de recursos impiden organizar estas prácticas extra-aula.

Para quien conoce la Ciudad de México sabe que ir de Iztapalapa, en la zona oriente, y atravesar la metrópoli para llegar a la colonia Nueva Granada exige un traslado de hasta dos horas, depende del día y horario. La Figura 1 muestra una imagen cotidiana en las cercanías de la Preparatoria Iztapalapa 1 (IEMS), la proliferación de basura, el ruido incesante, el transporte público inseguro, el comercio ambulante y el acaparamiento del espacio público son las constantes de las zonas periféricas al oriente de la ciudad. La dificultad de acceder a las zonas donde se encuentran los museos del poniente de la ciudad fue aprovechada para hablar durante el recorrido

¹ Sobre los sistemas de información en museos, véase Avila, 2015. Desde el análisis del museo como sistema de información-Difusión planteo la posibilidad de que el espectador construya una mirada de segundo orden y, por ende, el museo sea el objeto de conocimiento en tanto dispositivo de construcción de valor.



Figura 1. Vista de la calzada Ermita Iztapalapa a la altura del Puente de la Concordia en las inmediaciones de lo que fuera la cárcel de mujeres de Santa Martha Acatitla y en la que opera, desde 1999, la Preparatoria Iztapalapa 1 debido a la lucha social de las organizaciones populares. Fotografía: Norma Avila

sobre nuestro objetivo de aprendizaje e invitar a observar el paisaje urbano en el tramo final del recorrido, la zona donde se encuentra el Museo Jumex es conocida como el “Nuevo Polanco” que transformó la zona de fábricas en un sembradío de lujosas torres de departamentos cuyo impacto social aún está por verse. Como sea, más allá de los objetivos de aprendizaje trazados, la experiencia de visita debe ser observada bajo la lógica de una experiencia integral, social y personal cuyos derroteros no pueden ser controlados.²

La exposición *Memorias del Subdesarrollo. Arte y el giro decolonial en América Latina 1960-1980* contaba alrededor de 400 piezas y requería una gran disposición de tiempo para recorrerla o bien, planear más de una visita. De ahí que el primer reto fuese la selección de obra para una visita mediada de aproximadamente 60 minutos. Fue

diseñada una guía con 10 “estaciones” en torno a dos ejes: el desarrollismo económico en América Latina durante esas décadas y las respuestas de resistencia desde el arte; esta guía fue compartida con las responsables del área educativa y las voluntarias del museo que sirvió de base para organizar la visita en tres momentos: la observación del espacio arquitectónico (Plaza Carso), el recorrido en la exposición *Memorias...* y la charla-almuerzo en la zona de acceso del museo que contaba en ese momento con una instalación artística. La estrategia de mediación que sirvió de base a la guía fue “Pensar en arte” de la Fundación Cisneros, con especial atención a la construcción de los distintos tipos de preguntas.

La curaduría de la exposición se asentaba en un planteamiento teórico para analizar obras latinoamericanas producidas entre 1960 y 1985 desde la perspectiva decolonial que impactó la esfera museística, la historia del arte y la economía política. (Villaseñor, 2018) Como usuarios, la propuesta fue que las relaciones entre espacio habitable y el cuerpo fuera el criterio para la selección de obras, y partir de ahí, abordar la posibilidad de resistencia desde el arte en nuestros días. Lo deseable

2 Falk y Dierkieng plantearon a inicios de los noventa un modelo de la experiencia interactiva que involucra las relaciones entre el contexto físico, el contexto personal y el contexto social (1992); por su parte, Zavala planteó una teoría de la recepción museográfica, del que rescatamos especialmente las tres dimensiones de la experiencia museográfica: la ritual, la educativa y la ritual (2012).



FIGURA 2. Activación de la pieza *Da adversidade vivemos*. Helio Oiticica [Parangolé, 1966-67/2017]. Museo Jumex, Ciudad de México. Fotografía: Luis Ramírez

era problematizar y reflexionar sobre el hecho de ser nietos de un “tercer mundo”, de ser jóvenes que habitan zonas marginales de la Ciudad de México y formar parte de la vasta mayoría de ciudadanos educados con patrones de la estética posrevolucionaria y una visión romántica del arte, completamente alejados de la desobediencia epistémica que propone el giro descolonial. ¿Con qué herramientas conceptuales y artísticas podríamos diseñar visitas al museo de arte, no como finalidad en sí mismas, sino como medio para apropiarse de sus códigos, ponerlos en juego en diferentes espacios sociales y reconstruir desde ahí los sentidos de las obras?

En el siguiente apartado se aludirá solamente a dos “estaciones” del recorrido que fueron observadas desde la misma lógica bajo la que se construyó la guía de visita: las relaciones entre el espacio habitable y nuestro cuerpo.³

3 Si bien aún estamos en el proceso de construcción del marco teórico desde las pedagogías críticas, nos ubicamos en un enfoque educativo de corte sociocultural, retomando algunos planteamientos de Giroux y McLaren, pero el foco de interés está en la revisión de autores que apuntan la importancia del cuerpo en el aprendizaje y hemos participado en diversos talleres, incluido el de *Pedagogías empáticas* en el que participa María Acaso.

Poner el cuerpo

El cuerpo habita los espacios en relación, así que al pedirles que observaran si había cambios en el paisaje urbano en el autobús escolar, y registraron sus observaciones en la bitácora surgían comentarios como este: “A comparación del lugar de donde llegamos, cambia la mayoría de las cosas. Tanto personas, vestimenta, lugares arquitectónicos y lugares de venta. Aquí los edificios son grandes me veo, todos (humanos, animales, plantas) nos vemos pequenísimos”.

Semanas después, cuando revisamos los registros documentales, nos dimos cuenta de que esa experiencia de observación del espacio arquitectónico “real” tenía un desdoblamiento peculiar en las primeras obras que observamos al ingresar a la exposición: las fotografías de la construcción de los enormes edificios de Brasilia (Marcel Gautherot, *Explanada de los Ministerios en construcción*, Brasilia, DF, 1959) y *Tropicalia* (1966-67), obra de Helio Oiticica. Y es que las construcciones de Brasilia fueron hechas por *cadangos*, trabajadores de la construcción que hicieron un campamento cerca del palacio con chozas construidas con bolsas de cemento sobrantes y que dio al asentamiento su nombre: *Sacolândia* o *Bagland*. Y las minúsculas favelas presentes en la instalación de Oiticica se

actualizaron al estar ubicadas junto al gran ventanal que permitía observar el Museo Soumaya y la Plaza Carso. El discurso expositivo busca poner en valor la resistencia del arte frente al desarrollismo económico en medio de un núcleo urbano que ha sido calificado como uno de los más profundos procesos de gentrificación en la ciudad. Tal contradicción se aúna al lugar de procedencia del grupo de visitantes y las condiciones violencia estructural que continúan permeando las ciudades latinoamericanas.

El arte de resistencia latinoamericano y el inicio del arte-acción que incorpora al cuerpo se actualizan con la participación del público, en la exposición que visitamos, el *Parangolé* de Oiticica, reconstruido en 2017 estaba a disposición del público y al ingresar había una petición expresa para utilizarlo. Es decir, es un caso ejemplar de las contradicciones que emergen al presentar una pieza de carácter procesual bajo el sistema de información comunicación-difusión, que exige la reflexión en torno a la activación de piezas como una simulación de participación.⁴ En la Figura 2 observamos la interacción con la reproducción de una de las obras de Hélio Oiticica durante el recorrido guiado, más tarde esos jóvenes confrontarían el espacio con sus cuerpos en movimiento.

Con un conjunto de jóvenes, Cristina Buendía actualizó la pieza sabiendo que la propuesta original era el baile con samba brasileña, caminar sin zapatos para atravesar *Tropicalia* y permitir que el cuerpo fuera un receptor de los estímulos que generan estas piezas a través de sonidos, colores y materiales. Los jóvenes encontraron unas cumbias en sus dispositivos móviles y participaron de la acción, otros vieron la oportunidad de integrarse a la pieza, entre risas y la posibilidad de demostrar sus mejores pasos, sin dejar de experimentar un sentido de extrañeza: “los museos son espacios de desencuentro, porque yo no me reconozco, nada aquí me es reconocible, me siento rechazado, no me gusta”.

En contraparte de estos comentarios, otros conjuntos de jóvenes y las dos maestras que nos acompañaron, aseguraron que habían disfrutado la experiencia, particularmente la interacción que habían logrado con las voluntarias que mediaron la visita. El balance general fue positivo en relación al objetivo de aprendizaje y a las “otras” experiencias: conocer el “Chepe”, el ferrocarril que viaja por la sierra de Chihuahua; comprar jugos Jumex en una tienda cercana; curiosear en la Plaza Carso, observar la arquitectura del museo y el enorme elevador que nos permitió hablar de la eficacia material y la eficacia simbólica después de la visita. Asunto aparte

es la cuestión de la manera en que este museo privado asume una función social y las materializa en sus prácticas educativas. ¿Cómo podría la institución –museo o escuela– establecer relaciones dialógicas con los educando sin dejar de lado su discurso? Este discurso instituido a la vez, es auto-instituyente, es un gesto performático que le permite conservar el statu quo.

Tácticas.

Nuestras prácticas educativas requieren una profunda reflexión para que la violencia simbólica inherente a toda acción institucional desarrolle tácticas que permitan deslizamientos y alteraciones que construyan pedagogías críticas. El control de los cuerpos y el despojo de la palabra de los jóvenes provocan resistencias, que deben ser alentadas abriendo espacios de disenso y escucha, para que se hable de la opresión en tiempo pasado:

“¿Qué queremos comunicar sobre nuestra recorrido por la exposición? Hablar acerca de un mundo en donde las ideas, pensamientos y comunicación eran oprimidos por la gente de dinero. El racismo dividía a las clases sociales, la gente obrera al expresar sus pensamientos u opiniones eran destinados a la muerte. Conforme el tiempo pasa, las personas comienzan a rebelarse... la gente de alta sociedad pensaba que los otros eran sucios y una amenaza.” (De la Bitácora colectiva)

Referencias

Acaso, M. (2015) *rEDUvolution. Hacer la revolución en la educación*. Barcelona: Paidós

Avila, N. (2015) Aproximaciones desde la semiótica de la cultura a la dimensión comunicativa del espacio museográfico. *Intervención* (México DF), 6(11), 15-24.

Falk, J. y L. Dierking (1992) *The Museum Experience*. Washington, DC: Whalesback Books

Fundación Cisneros (2006) *Piensa en arte. Guía para el educador. Fundación Cisneros/Programa Educativo Internacional de la Colección Patricia Phelps de Cisneros*. Folleto, fichas informativas y carteles.

Instituto de Educación Media Superior del Distrito Federal (2007) *Programas de estudio. Humanidades. Artes Plásticas (3er y 4to semestres)*. México: GDF-IEMS

Martell, R. (2008) *Arte Acción*. México: Ediciones

⁴ Acerca de este relevante asunto, una investigación publicada en español que es altamente recomendable se encuentra en Tejeda, 2006.

UAM.

Museum of Contemporary Art San Diego (2017)
Memorias del subdesarrollo. Arte y el giro descolonial en América Latina, 1960-1985. Catálogo de la exposición.

Tejeda, I. (2006) *El montaje expositivo como traducción. Fidelidades, traiciones y hallazgos en el arte contemporáneo desde los años 70.* Madrid: Trama Editorial.

Villaseñor, J. (2018) Reseña. Espejo de un devenir que nunca llega. Memorias del subdesarrollo. *Código.* 27 de marzo en <https://revistacodigo.com/arte/resena-memorias-del-subdesarrollo/>

Zavala, L. (2012) *Antimanual del museólogo. Hacia una museología de la vida cotidiana.* México: UAM-INAH-Conaculta