



*José Luis Barrios, Guillermo Santamarina
y Cuauhtémoc Medina*

La promesa del MuAC

En este diálogo, el nuevo equipo curatorial del MuAC, integrado por Guillermo Santamarina y José Luis Barrios, dialogan con el crítico Cuauhtémoc Medina acerca de las perspectivas que plantea la producción de una nueva clase de museo universitario. ¿Qué proyecto de archivo, espacio público y dinámica de exhibiciones habrá de plantearse el nuevo MuAC? ¿Cómo operará respecto a la geopolítica cultural, a los distintos terrenos epistemológicos de la Universidad y con respecto a sus públicos?

CUAUHTÉMOC MEDINA (CM): Hace cuatro años, la UNAM decidió hacerse cargo de un territorio que inexplicablemente había sido descuidado: crear una serie de desplazamientos institucionales, curatoriales y de compromiso a largo plazo en torno al arte contemporáneo. Era evidente que la iniciativa se hacía cargo de la crisis que manifestó la administración cultural del gobierno anterior (en la etapa de Sari Bermúdez) que no percibió, en el creciente nivel de visibilidad de los artistas contemporáneos locales, la necesidad de replantear la operación institucional de los museos. En sentido estricto, la Universidad salió al paso a la negligencia de la administración cultural federal, quien no entendió ni las oportunidades ni las excitaciones que estaban ocurriendo en ese campo. La Universidad se propuso generar una colección, que hasta su muerte en mayo pasado tuvo a su cargo Olivier Debroyse, que trató de mirar hacia el periodo posterior a los sesenta del arte local que estaba ausente de las colecciones nacionales, y a partir de ello crear un nuevo museo, el Museo Universitario Arte Contemporáneo (MuAC), bajo la dirección de Graciela de la Torre. A la par también

reconstruyó y resucitó el Museo Experimental El Eco de Mathias Goeritz y promovió la serie de exhibiciones de arte contemporáneo y de corte histórico en el Museo Universitario de Ciencias y Arte del *campus* Universitario.

Esta iniciativa planteó la emergencia de un competidor, vamos a ponerlo así, ante el tradicional control de la política cultural federal sobre el campo del arte contemporáneo y la emergencia de los espacios y colecciones privadas, como Jumex. Finalmente, en menos de un mes, nacerá el MuAC y muy recientemente se definió el punto de partida del equipo curatorial del museo, a cargo de Guillermo Santamarina y José Luis Barrios. Quisiera plantearles de entrada, sabiendo que ésta es una discusión acerca de la intencionalidad de la institución, cómo es que sus curadores la perciben y la quieren producir, ¿cuál es la promesa del Museo Universitario Arte Contemporáneo?

JOSÉ LUIS BARRIOS (JLB): En primer lugar como bien lo anotas, el proyecto del museo se inscribe en una suerte de lugar intermedio entre lo que sería una debilidad de política de Estado ante la visibilidad del arte contemporáneo



Gerardo Suter, *Tlapoyahua*, 1991

y la emergencia y la consistencia que ha tenido el coleccionismo privado. El énfasis del nuevo museo estará en plantear qué significa lo contemporáneo en un espacio universitario. Para mí al menos dos cosas. Primero, el hecho de entender el museo como un espacio de producción de conocimiento, algo que se desprende de la condición fundamental del quehacer universitario; y segundo, apostar por producir una política paralela, simultánea y casi dialéctica al fenómeno del arte actual que se encuentra altamente inscrito en una lógica comercial.

CM: Parte del desaprovechamiento de esa energía tiene que ver con la peculiar posición que los curadores desde los noventa tuvimos en relación con la institución. Hay una profunda ambigüedad, en donde la emergencia de la curaduría en México tuvo que ver con desmarcarse enteramente de la estructura institucional y al mismo tiempo tratar de reformarla. Para alguien como Guillermo Santamarina ¿qué implica levantar un proyecto institucional, efectivamente producir una estructura?, ¿qué clase de negociación con el tipo de arte contemporáneo que te ha interesado representa el MUAC?

GUILLERMO SANTAMARINA (GS): Creo que a diferencia de lo que sucedía hace quince o veinte años, hoy encontramos compromisos que tal vez se contagian de un ánimo utópico. Entonces sí vivíamos una necesidad inminente, una urgencia. En este momento las condiciones son distintas. También tenemos que asimilar que los museos de arte contemporáneo son instituciones sumamente de-

licadas, frágiles, vulnerables (sobre todo frente a las imposiciones del mercado del arte, sus impactantes especulaciones y flujos de legitimación) y, al final de tanta polémica histórica, no son agentes totalmente cerrados. También debe asociarse a estas condiciones presentes el hecho de que un grueso de las fuentes que pretenden controlar las colecciones y los programas de los museos son dispuestas por intereses extrahistóricos y especulativos en el orden del entretenimiento. Obvio, representan al poder económico. Por otro lado, en cuanto a garantizar actitudes social y culturalmente críticas, los museos han quedado un poco atrás. Son los que efectivamente legitiman ciertos discursos, cierta obra y a ciertos artistas, pero sólo después de que los artistas —y sus inventos— han sido validados por las otras cuotas. Más que nunca antes, quizá los museos estén pasando por una brecha muy crítica y, frente a eso, nuevas posturas, metas, sueños...

CM: Hay algo de este utopismo que tiene que ver con un problema de dimensión. Muchísima gente se pregunta por qué tenemos tantos espacios para el arte contemporáneo, y sobre todo qué va a pasar cuando una masa de metros cúbicos del tamaño del MUAC se incorpore al sistema. Hay algo peculiar de la producción local y es que hasta ahora su fenomenología ha tenido que responder a una circunstancia doméstica: la limitación del espacio que se convirtió en una precondition de la producción. Por un lado, con el MUAC la infraestructura artística de la Ciudad de México es la más grande que existe al sur de Los Ángeles. ¿Es el edificio del museo —que tiene una retórica derivada de cierto gigantismo oficial mexicano— una precondition de lo que van a hacer?

JLB: A mí me parece que la pregunta es muy buena: ¿Cómo pensar un museo en términos de su propia arquitectura, en términos de su propia monumentalidad? Como bien dices, en principio podríamos describir su edificio como una figura emblemática del monumentalismo mexicano. ¿Qué significa un emplazamiento de esas dimensiones en un espacio universitario, y cómo se plantea en términos de una geopolítica?

Si bien es cierto que hay un reto en términos de qué vamos a hacer para activar un espacio de ese tamaño, también ese espacio es su propia oportunidad en términos de emplazamiento político, de visibilidad. En este sentido es importante resaltar el lugar como espacio de oportunidad. Más allá de la monumentalidad o quizás a partir de lo que ésta demanda, habrá que generar un eje transversal, en términos de la producción artística contemporánea, a partir de México. Se trata de iniciar con la consistencia, la visibilidad de la producción artística contemporánea en México, para de ahí generar emplazamientos paralelos a los centros metropolitanos del arte. Mal que bien el arte que se ha producido en México en

los últimos años ya está en el circuito metropolitano. La necesidad de pensar un espacio descentrado fuera de las metrópolis supone trabajar y enfatizar líneas paralelas y diferenciales de producción de discurso y visibilidad que no se limiten a replicar los sistemas de distribución y circulación de la obra tal como ocurre desde el centro.

CM: Déjame redirigir la pregunta a Guillermo. ¿Cómo enfrentas tener que trabajar en una masa de cubos blancos, que es precisamente el espacio que hasta ahora habías rehusado?

GS: Sinceramente me encuentro en una situación abrumada de muchas preguntas. Creo que las grandes narrativas están agotadas, sobre todo en este país. Las experiencias más breves son mucho más interesantes que los grandes discursos, sobre todo frente al discurso político. Se convierte en un reto el intentar dirigirse a esos núcleos, a esas zonas de microcultura, que le dan fuerza en su fusión a nuevas posibilidades, no sólo discursivas sino también en relación con lo que hoy en día proyecta la subjetividad y lo que demandan los diversos niveles de la individualidad.

JLB: Si me dejas añadir algo al respecto: significa activar, en un espacio que tiene —o al menos deberá tener— las condiciones materiales y críticas para reproducir los sistemas de visibilidad del arte contemporáneo, toda una gama de procesos de subjetividad y de microacción en el espacio. Es un poco colocar al lado de las prácticas ya visibles e instituidas, las que son instituyentes y aún no visibles. Se trata de una estrategia que pone en juego lo que circula y sus implicaciones contra lo que se produce fuera del discurso pero tiende o demanda ser visto.

GS: Es muy importante recalcar que el MUAC está dentro de una universidad, que éste no es un museo universitario como se pensaba hasta hace poco tiempo, como se entendían las acciones en el Museo Universitario del Chopo o el MUCA. Efectivamente su arquitectura es muy imponente, pero lo más grandioso es el hecho mismo de que nuestra apuesta refiera especialmente a procesos que serán dinámicos e incluso insólitos, que circularán en sentidos concéntricos y excéntricos; revolventes, a veces marcadamente íntimos, en otros tiempos radicalmente analíticos de los flujos públicos, de hacia adentro y hacia afuera, y viceversa. La Universidad practica esto de manera cotidiana y me parece que eso tiene que estar reflejado en este enorme marco. Significará ejercicios arduos, constancia, riesgo, mucha observación. El darle a estos ejercicios (que han respondido más a batallas en el campo “alternativo” y a la orgullosa asimilación de abundantes grados de improvisación) la oportunidad de continuar en su mismo filo experimental, en su misma lógica vul-

nerable, dentro de ese contexto solemne, éste será el gran reto.

CM: Sin embargo eso plantea una cierta tensión. La Universidad es prácticamente la segunda secretaría de cultura en México y tiene un rol que no es comparable ni con las universidades de primer mundo ni con las universidades hacia el sur. Efectivamente, siempre ha sido un contrapoder cultural. En segundo lugar, mientras la estructura de compromisos del Estado federal para con la cultura ha sido extremadamente arbitraria, en la Universidad lo que se instituye adquiere un sentido permanente, por encima de cada rectoría. El propio peso de la academia hace que éste no sea un barco que pueda desviarse a voluntad. Eso en principio supone que uno debe confiar en que la Universidad está adquiriendo un compromiso a muy largo plazo de hacer que el arte contemporáneo sea un componente necesario y cotidiano, una de sus prácticas epistemológicas, y también que se le entienda como un espacio público.

JLB: En eso hemos avanzado significativamente. Precisamente haciendo eco o asumiendo la condición universitaria y académica, el trabajo se piensa fundamentalmente a partir de un trabajo colegiado. Sin embargo esta tarea colegiada no puede reproducir estrictamente la estructura de la academia, en el sentido de que no puede limitar el propio trabajo del museo a la dinámica del puro discurso académico institucionalizado. En la medida en que su materia de trabajo es lo contemporáneo tiene que generar vinculaciones necesarias con su entorno, con los procesos de producción artística y con los procesos de producción cultural.

CM: Esto para mí se traduce en un punto clave: los académicos como gremio no podemos interferir en el museo. La autonomía universitaria también tiene que traducirse en que la difusión cultural no puede ser la expresión de los intereses de los artistas o historiadores del arte de la UNAM, y por eso es que se requiere de una mediación, que es la curaduría de la institución. Lo digo abiertamente, como académico universitario: tenemos que renunciar como gremios a pretender alguna territorialidad en el Museo en términos de alguna demanda sindical o corporativa sobre esta institución.

JLB: Precisamente la estructura que estamos pensando toma lo mejor de la tradición universitaria que es la necesidad del diálogo, la discusión, la crítica en términos colegiados, pero con la diferencia de que no parte de la condición corporativa y cerrada de la academia. Estamos obligados a dialogar con el “exterior”, primero porque ésa es la función pública del museo; segundo, porque al ser contemporáneo debe tener, por principio, la capa-



Leandro Katz, *El Castillo, Chichén Itzá*, 1985

idad de dialogar con la comunidad artística y con los distintos actores que están fuera del circuito académico. Sería una ficción si se limita a reflejar la pura institucionalidad académica.

CM: Déjame decirlo de una manera muy explícita. No tiene sentido imaginar para qué se quiere un curador en un museo si no es para que difiera de los intereses, obsesiones y gustos de quienes lo financian, lo apoyan o ven. Un museo no debe subordinarse tampoco a un criterio de ser meramente “popular” en términos de atraer públicos.

GS: Yo espero que no sea el caso. Yo creo que no está en la intención de la Universidad el generarle un programa de exposiciones tipo *blockbusters* que garanticen una taquilla y un vasto paso de audiencia, que efectivamente, a partir de estas referentes cuantitativas, va acreditándose como útil políticamente. Apuntamos hacia un modelo contrario a la dinámica de los museos convencionales, en términos y parámetros más complejos y marcadamente inclusivos.

CM: En ese sentido, una de las novedades es que el museo empiece con una doble cabeza: un curador académico y

otro de arte contemporáneo. ¿Va a surgir una división del trabajo donde José Luis Barrios vaya a producir discurso y Guillermo Santamarina opere sobre las visibilidades? Tener dos curadores situados a la par, uno no debajo del otro, definitivamente modifica la estructura natural de los museos donde hay un curador general que distribuye tareas. ¿Qué es lo que hace cada cual, hacia dónde se dirige esa interacción?

JLB: Lo estás planteando como una división social del trabajo cuando más bien se trataría de generar relaciones de intercambio: la necesidad de producir visibilidad y la necesidad de producir conocimiento como una relación estrictamente de flujos que pretende garantizar al menos tres cosas: la producción de presencia del arte, el momento crítico de esa presencia en el contexto del arte contemporáneo y el espacio de experiencia como producción de conocimiento. A partir de esto es que se concibe la difusión, la investigación y la formación de sujetos más que la captación de receptores, para desde ahí orientar el programa de exposiciones, de investigación y crítica, y de educación y formación de públicos.

GS: Tal vez se trate de generar fricción, de generar tensión, entre lo mejor de la academia y la experiencia de veinte años de prácticas curatoriales y artísticas en un país donde los lineamientos siempre han sido muy vagos, muy oscuros, y poco socialmente éticos.

JLB: Creo que aquí es importante traer a cuenta una figura básica: el museo va a trabajar sobre una estructura de seminario permanente de análisis y planteamiento de problemas. Los miembros de este seminario son, uno, el curador, y otro el asesor académico o lo que tú llamas curador académico, a los que se suman los curadores e investigadores invitados y las distintas instancias de operación del Museo. Más que generar una relación jerárquica y vertical, queremos que entre la curaduría y la producción académica se genere el espacio de investigación y producción de conocimiento. La estructura es muy móvil; no es que yo vaya a decidir qué publicaciones se realizan o que líneas de investigación se efectúan. Eso dependerá siempre de la pregunta que colegiadamente se plantee en el seminario a partir del doble momento de la práctica del arte, y la producción de discurso y de visibilidad.

GS: Y un análisis muy regular del flujo de conceptos prioritarios en la actualidad. Yo creo que más que un museo de arte contemporáneo será un museo de actualidad.

CM: En este sentido hay una presión periodística que supone que lo que hay que hacer es darle a los museos una serie de vocaciones temáticas y cronológicas. ¿Hay al-

guna clase de intencionalidad acerca de la temporalidad y clase de cultura que recogerán?

JLB: Hay un corte inicial, que precisamente viene de la propia historia de la colección del MUAC y lo que se planteó hace unos años en términos de las políticas de adquisición al consejo académico de la colección. El corte es de los sesenta para acá, ése es el corte histórico. Pero la pregunta es más compleja: ¿cuál es la relación entre la producción histórica y el estatuto problemático del arte? A mí me parece que si nosotros, conceptualmente, tratáramos de llenar sólo la memoria histórica de la producción del arte que no había sido integrada al museo, podríamos perder la oportunidad de intervenir en construir la noción de la historia de lo contemporáneo del arte en México y en Latinoamérica. Por eso insistía al principio que la pregunta debe ser planteada en términos del emplazamiento geopolítico de la visibilidad, y ahora añadido de narratividad, en una metrópoli que ha adquirido importancia a nivel mundial.

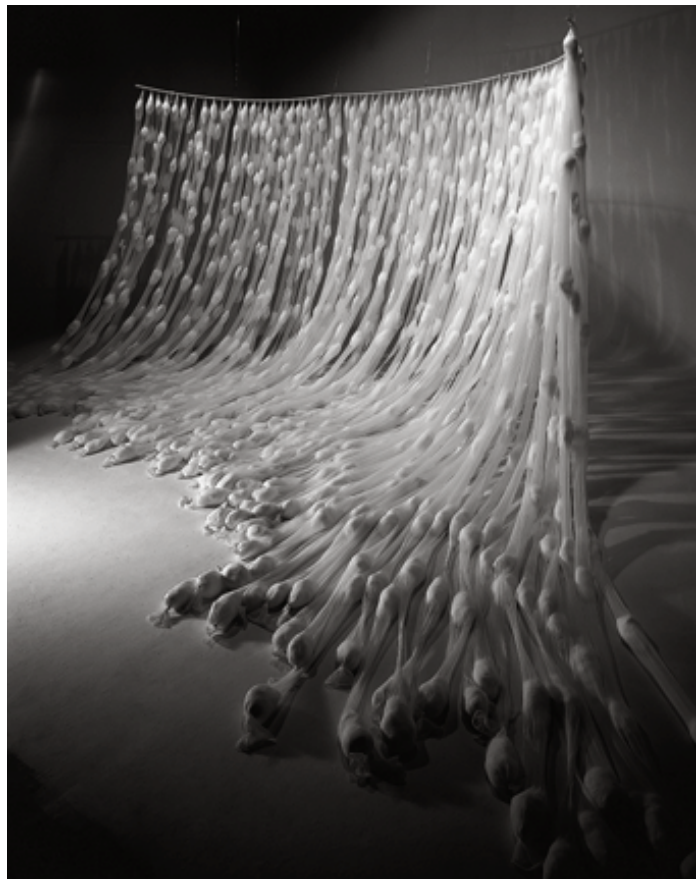
CM: Déjenme aquí aprovechar para hacer una precisión. Hace un par de meses Raquel Tibol salió a hacer una serie de declaraciones en la prensa descalificando el proceso de coleccionismo del MUAC y además atribuyéndolo a algo que ella llamó el “duo dinámico”, es decir, Olivier Deb roise y yo.¹ Creo que a todos siempre nos da mucho gusto comprobar que Raquel Tibol sigue siendo pendenciera, pero me alarmó lo mal informada que ha llegado a estar, porque la colección del MUAC fue conducida esencialmente por Olivier, yo no podía participar en lo más mínimo porque estaba involucrado en tareas similares con la Tate Modern. Sin embargo sí me queda claro que lo que Olivier De b roise estaba haciendo era una colección que pudiera servir de base a una exhibición permanente, cuyo tejido iba a ser distinto al relato de *La era de la disc repancia*, que curamos en 2007. Pero yo siempre pensé que la colección del MUAC prometía tener un sitio donde de manera permanente habría una especie de historia del arte contemporáneo local para los públicos, los turistas, los historiadores del arte, etcétera. ¿Están imaginando una exhibición permanente en el sentido clásico del término?

GS: No.

CM: ¿Por qué no?

GS: Primero está la pertinencia y la relevancia de ciertos momentos fuera de ese relato oficial, sustanciales para

¹ Ver: Dora Luz Haw, “Divide el MUAC opiniones. Tibol acusa de criterio parcial, Reyes Palma dice que es un buen precedente”, periódico *Reforma*, 13 de junio de 2008.



Marta Palau, *Cascada*, 1978

las “otras” historias. Por ejemplo la relación singular con movimientos y escuelas muy específicos: las huellas del *arte povera*, por ejemplo, sin duda profundas en la elección de materiales, argumentaciones formales y apuestas sociales en el quehacer artístico de México de casi tres décadas y, sin embargo, ha pasado indiferente. Otras venas estéticas también han sido y son muy instigadoras, especialmente aquellas que relacionan una poética inmediata que fluye en nociones peculiares de tiempo y espacio. Pertinencia y relevancia certificadas por la creatividad actual, y en consecuencia integrar a nuestras exposiciones y colecciones los detonantes que refrenden lo que plantea ese pacto. El MUAC podrá tener un privilegiado discurso histórico en la medida en que se asocie con esas consonancias y la actualidad, y registrando las manifestaciones que se están dando en el complejo presente que no puede estar disociado de pasado.

CM: Pe roeste presentismo ¿no hace imposible, a la larga, que pueda conseguirse una cultura sobre el arte contemporáneo? Yo valoro infinitamente el modo en que, sobre todo en los museos metropolitanos, se está poniendo en crisis la historia progresiva del arte para proyectar una serie de despliegues diferenciados, pero yo sigo pensando

que el museo tiene que ver con la historia, con la apreciación de la historia.

JLB: Todo esto tiene que ver con el trabajo previo que durante algún tiempo hicimos quienes participamos en un seminario para concebir el museo, y apuntalar los términos de la colección. Llegamos al punto de plantear tres dispositivos curatoriales-conceptuales respecto a ella: una relación entre presente, narrativa y objeto. Primero, cuál es el valor y la importancia del objeto en tanto pura presencia en una colección, por ejemplo, cuando después del Décimo Salón Bancomer se decidió adquirir *La cascada* de Marta Palau de 1978. La idea era articular las obras que producen presencia en cuanto suponen o plantean una pregunta en términos de práctica artística. Ésa fue una de las primeras definiciones importantes que hicimos. La segunda, que no sólo se trataba de apostar por el valor de presencia de las obras, sino también por esas obras y prácticas que producen una fractura y reconfiguran la experiencia del acontecimiento artístico como condición de la práctica contemporánea. Entonces tenemos una categoría que es la presencia, otra categoría que es el acontecimiento, y una tercera muy importante que es la narrativa y la producción dispersiva de relatos. Es decir una triple configuración del concepto curatorial que atiende al anacronismo del objeto artístico, a la fractura del tiempo y el gusto por el acontecimiento como acción performativa y reconfiguradora de la práctica artística, finalmente a la desestabilización de las narrativas históricas homogeneizantes a partir de las dos anteriores.

¿Esto en qué se traduce? Justamente en la importancia de generar, por la propia condición de producción inestable del arte contemporáneo, una organización distinta a la de la exhibición permanente. Por ejemplo intentar articular la importancia del archivo y de los documentos como parte de los sistemas de clasificación y de proceso artístico, de modo que la idea de la colección también plantee su vinculación con procesos documentales. Sin embargo también tenemos la pregunta por el presente: no se trata de una apuesta por el puro presentismo, por sólo ver qué está pasando ahora, sino plantear una dialéctica entre documento, producción de objeto y producción de acontecimiento. No se trata (eso creo que fue una de las condiciones básicas de cómo se concibió el museo) de que una vez colgadas las *obras maestras* de la colección se queden ahí *ad infinitum*. Al contrario, se busca generar circuitos de narración y circuitos de significado en torno a ellas. En la medida en que podamos dar lugar a diversas interacciones entre el objeto, la narración y el acontecimiento la colección sirve como un activador de presente y de pasado. Por eso el documento es importante en la política de exhibición, como lo es la apertura a otros medios, soportes y prácticas propias de la cultura contemporánea.

GS: También, relacionado con los procesos de valoración y legitimación, existe el duro reto que impone la tecnología en momentos precisos, y la inacabable evolución de nuevas tecnologías; para muchas personas el nuevo soporte, *gadget*, instrumental, es el mensaje que confirma vanguardia. Su amplitud de trascendencia no es importante y, por lo mismo, su pertinencia y relevancia son breves, aunque no banales, ni inconsecuentes. La fuerza que puede tener un objeto que está especialmente asociado a su naturaleza tecnológica, que puede ser totalmente fugaz y efímera, y esto no impedirá que sea integrada a una colección, como tampoco que su presencia en la misma “contamine” la supuesta perfección de otras obras de arte que ese acervo atesore. Puedo asegurarte que el ejercicio curatorial, especialmente las tareas relacionadas con la selección de obra que efectúe el Comité de Adquisiciones del MUAC, tendrán que ser muy rigurosas, pero también críticas y abiertas en su proyección.

CM: Yo estoy de acuerdo que no podríamos sostener (voy a nombrar así la política que Renato González Mello y yo tuvimos a principios de los noventa en el Carrillo Gil) el “radicalismo-reaccionario” de pensar que la manera de cambiar los museos en México era llegar al punto de que hubiera una mancha amarilla detrás de los cuadros. Sin embargo, fríamente, hay una clara interacción con los públicos que permite la exhibición permanente a la cual es difícil de escapar. No hay todavía una mejor manera de introducir un relato histórico compartido, un canon, en la construcción cultural de un par de generaciones. Cuando Georges Bataille dice que el museo nace el mismo año que la guillotina lo que afirma es que el museo público de historia del arte, que constituyó el Louvre durante la época jacobina, planteaba la experiencia de una especie de relato progresivo de la historia del arte. Éste tiene el efecto de que, a diferencia de cualquier otro campo museológico, la historia del arte viene acompañada de una presentación temporal que permite experimentar en una relación profundamente psicótica con el tiempo, porque uno se mete en el museo y hay un traslado a una historia que se experimenta en el presente. ¿El museo que ustedes están planteando no va a tener este momento de historicidad?

JLB: Desde luego que hay un momento de historicidad. La producción de historia tiene que ver con una comunidad de memoria y sobre todo en lo que toca al arte contemporáneo. Ahí no debemos obedecer los planteamientos de la historia del arte que surgieron precisamente de la Revolución francesa, que definió el valor de la historia del arte en función del proyecto ideológico del Estado moderno. Lo que es legítimo es la pregunta por la historia: ¿cuál es la relación de las formas compartidas



Carlos Amorales, *Useless Wonder*, 2006

de la memoria con la generación de sus lugares? No la política de la memoria, sino las memorias como política. Por ejemplo, el archivo no tiene por propósito deificar el documento, sino plantear una relación mucho más de diálogo con la posibilidad de apropiación y de construcción de narrativas múltiples desde las distintas formas del espacio común de la memoria. Entonces el problema no es hacer historia, sino descentrar las memorias del Sujeto —así con mayúscula— de la Historia.

La colección del MUAC deberá desplegarse, en función de esto, en exposiciones que planteen distintas preguntas y problemas a la colección. En principio, en términos de la pertinencia de esas obras en relación con el fortalecimiento de la política de adquisición. En segundo término, revisando y problematizando esa colección en distintos dispositivos de discurso. Lo que nos toca hacer es abordar la gran pregunta: ¿cómo podemos armar la relación entre documentación, presencia de obra y problema artístico?

CM: Hay varias cuestiones de detalle que me gustaría que exploráramos. ¿Cuál es la dinámica que este cuerpo curatorial que ustedes están integrando va a tener en relación con la generación de curadurías específicas? ¿Va el museo a perseverar en la idea de generar exhibiciones históricas? ¿Está buscando que haya proyectos de exhibición que tengan una especie de estructura universitaria de transdisciplina? ¿Hay la idea de tratar de cubrir un área geográfica que no sea estrictamente nacional en el programa?

GS: Todas ellas. Y varias más. El tema de la tecnología, como decía, es muy importante. También tiene que ser un museo que da seguimiento, que observa las evoluciones de la tecnología. No creo que se quede como un museo estático en este sentido. Todos los años aparecen no sólo obras interesantes sino procesos tecnológicos sumamente complejos y sumamente atractivos para estos modelos que orientarán al MUAC. Nuevamente, los retos serán grandes y nada fáciles: he nombrado uno de ellos, mantener el ritmo con los modelos que justifican a la nueva tecnología como desarrollo estético y modo de conocimiento. Por otro lado están las evoluciones de lo historiográfico que también son en extremo dinámicas, muy fugaces. Están también las capas de lo estético. Eso, lo estético, para muchos críticos sigue siendo un asunto que puede ser analizado y expresado sin problemas, sin embargo se despliega ahora en planos que también son sumamente complejos, y sumamente simples pero veloces como bolido, especialmente en los terrenos de la cultura *pop* que es la que prevalece en el orden mundial actual. Yo creo que otro gran reto será también generar, con este seminario del que está hablando José Luis, la activación y certificación de enlace de un núcleo de trabajo muy importante dentro del MUAC: el Espacio Experimental de Construcción de Sentido (EECS), una forma de análisis dinámico de la obra artística, pero también de fenómenos culturales proyectados en la realidad. Éste será un canal abierto, no ensimismado dentro de las estructuras de investigación, de operación museológica, de solvencia académica, de retribución a benefactores de

logística, o de eficiencia administrativa, sino comprometido a un proceso plural y abierto al público.

CM: ¿Es ése el núcleo que tiene que ver con repensar las funciones de educación y de activación del público?

GS: Y de los mismos temas del museo.

CM: Tengo entendido que una de las promesas de este museo es generar un archivo de arte contemporáneo. Me gustaría entender un poco qué clase de proyecto tienen entre manos. Es un hecho que la producción de cultura contemporánea no está generando reservorios. ¿El MUAC va a tomar esto como su proyecto?

JLB: Absolutamente. La pregunta con la que estamos iniciando todo el centro de documentación es cómo generar un sistema de clasificación que permita precisamente, vamos a ser muy ortodoxos, “el gobierno de la memoria”. Si el archivo es el enunciado que gobierna la memoria, cómo generar formas de enunciación donde el documento no se entienda por su puro valor de verdad, sino por el espacio de crítica y de discurso que puede generar. Eso supone que, primero, desde luego hay requisitos mínimos que uno tiene que cumplir en términos de operar un centro de documentación: un

concepto de clasificación, catalogación, conservación... Pero la verdadera pregunta es ¿cuál va a ser el valor de uso de ese archivo? En ese sentido tenemos dos grandes premisas. Una, entender que el archivo debe generar una práctica viva e interactiva de complemento con el público. Es lo que en su momento Debroise había planteado bajo el concepto de *Arkehia*: hacer que la documentación circule para detonar preguntas a estudiantes, artistas, visitantes, etcétera. ¿Qué capacidad tendremos de hacer disponibles ciertos documentos para que sean releídos y trabajados por artistas? Ésa es una parte; la otra evidentemente tiene que ver con cómo estabilizas y cómo generas los sistemas de clasificación para que ese archivo se convierta al mismo tiempo en una suerte de red de memoria que vaya produciendo historiografía, que vaya produciendo teoría y trabajo académico.

CM: En un nivel básico, ¿el MUAC va a tratar de ser como el Instituto Getty, el lugar donde se haga la concentración documental de los archivos de artistas, críticos, movimientos, espacios, curadores, etcétera, o prefiere hacer una estructura de documentación en sentido puramente virtual, una especie de base de datos?

JLB: Las dos cosas. Pero además va a haber historia oral, va a haber clasificación tradicional del documento y una



Melanie Smith, *Seis pasos hacia lo impredecible*, 2004

El museo tendrá la tarea de atraer a un público plural y vasto, a públicos que tienen distintos intereses en torno a sus nociones de “museo de arte contemporáneo”.

política de circulación del archivo. El archivo no sólo será un lugar físico, va a ser también un sitio virtual. Está previsto que el archivo tenga su valor no sólo por la preservación y conservación del documento, sino sobre todo por el valor de su circulación. Eso lleva a otro asunto que es muy importante, que no es un descubrimiento: el archivo permitirá generar redes de centros de información en México y fuera de México, donde el medio electrónico sea el detonador que permita generar programas permanentes de intercambio de formación e investigación. Pero a diferencia de ciertas prácticas que sólo entienden el archivo en su versión electrónica, a nosotros nos interesa utilizar el medio digital como una forma de descentrar formas de memoria a nivel regional, continental e inclusive periférico. El archivo está en red para producir descentramientos de la memoria a todos niveles. Otra cosa es que habrá un trabajo interdisciplinario. En algún momento estaremos planteando, por ejemplo, la idea de vincularnos con distintas Facultades, en torno a las funciones del archivo. Podemos generar residencias de estudiantes de historia del arte o de filosofía en programas de investigación y curaduría, en la formación de curadores, de investigadores en arte contemporáneo, y en la formación de sistemas complejos de información para la investigación.

GS: Compromiso laboral y ético en torno a un ejercicio artístico y museológico transdisciplinario.

CM: Yo ya no sé quién es el espíritu que habla ni de qué raza se trata, pero me queda claro que cada vez que pienso en la UNAM, recuerdo que su escudo tiene la figura de Latinoamérica. Pero el mundo del arte tiene una fuerza gravitacional que hace que una parte importante de los debates e interacciones del arte local vayan hacia el norte. Una pregunta que se me antojaría plantear es ¿cuál será la geopolítica de la institución? ¿Se entiende como una especie de campo radial que mira al norte, al sur, a la nación, o hay alguna clase de diferencia respecto a otras instituciones como el Museo Tamayo, por ejemplo?

JLB: El hecho es que hay un valor de circulación del arte contemporáneo con el que tenemos que negociar en términos de globalización económica y capitalismo cultural. El reto consiste en no generar flujos verticales en torno a datos estables, es decir, México-Nueva York o

México-Houston o México-Londres. Está en crear una red de flujos que, en su complejidad, pueda impactar como diferencial de visibilidad geopolítica en el centro. Mucho más puntualmente: quiero pensar que, por ejemplo, no se trata de plantear una política de “tercer mundo vs. primer mundo”, sino de producir complejos de relación a nivel horizontal y transversal, que sirva como capital con el que uno puede negociar la visibilidad con los centros del poder. No sería una mala estrategia, por ejemplo, empezar a trabajar redes de documentación o de archivo programas curatoriales con Europa del Este, con Latinoamérica, con las políticas de visibilidad emergente en el Oriente, etcétera, y que esa transversal sea el capital con que uno debe y puede negociar para cambiar la geopolítica del arte.

¿Cómo te sustraes a la regionalización del capital, a las formas en que el mercado genera bloques regionales de desarrollo? La primera fortaleza tiene que ser con la región en términos de geopolítica, es decir, plantear la región de Latinoamérica como punto de partida para empezar a generar las relaciones. Creo que en ese sentido sí hay un énfasis en el proyecto del museo. Pero eso no quiere decir necesariamente que empecemos a reproducir sistemas sustantivos de identidad regional, porque aquí lo importante es cómo fortaleces a la región como espacio geopolítico de intercambio y no como lugar de una identidad histórica o cultural.

CM: Creo que la última pregunta necesito plantearla directamente a Guillermo Santamarina. Hay una percepción que yo creo es equivocada de que el público de arte contemporáneo en México es muy minoritario. Cualquiera que tenga más de cuarenta años sabe que los públicos han aumentado de una manera muy radical. Aun así el incremento de espacio del MUAC abre la pregunta de quién va a acudir a este museo. Efectivamente el MUAC era el único espacio de exhibición, quizá junto con el MAM en Chapultepec, que no tenía que salir a buscar un público porque lo tenía simplemente cruzando la puerta en el *campus* central de Ciudad Universitaria y en los salones de clase. El MUAC, como las otras instalaciones, está en esta suburbia de la Universidad que es el Centro Cultural Universitario, cuyo público tiene que ver más con consumidores culturales que con los estudiantes; no va a tener esa ventaja estratégica de dar a la cafetería de la Facultad de Arquitectura. Dices que no quieres que sea un



Graciela Iturbide, *Cayó del cielo, Chalma*, 1990

Blockbuster; sin embargo la pregunta es, ¿cómo es que va a atraer a su presa?

GS: Estoy convencido de que los modelos de comunicación tendrán que reestablecerse: no pueden ser los mismos, de ninguna manera, a los que estaban implícitos en el lugar, en el contexto del MUCA. Me parece que no podemos determinar cuál será el público ahora. Desde luego no será única o prioritariamente el público que va a la Sala Nezahualcóyotl. Tenemos la tarea de atraer a un público plural, muy plural, y vasto; correctamente, a públicos que tienen distintos intereses en torno a sus nociones de “museo de arte contemporáneo”, como aquellas personas, para nada discriminadas, que buscan un refugio de la soledad y una posibilidad cierta de encuentro social. Los distintos programas lo confirmarán. Por supuesto, la población universitaria será muy importante, no sólo en su recepción, sino en su respuesta crítica y sus demandas. Será muy importante el público —supongo más crítico— que sigue al arte contemporáneo en escala internacional, que va a las ferias, que visita regularmente a los museos celeberrimos, que no falta a las citas mundiales del género. Sin duda también será un reto mover de sus vecindarios habituales, de donde apenas salen, a los ciudadanos locales y a paisanos indolentes. También significará un gran reto atraer a funcionarios públicos, a nuestros representantes ante la ley y los nichos del Estado nacional, notablemente indiferentes e ignorantes sobre estos temas...

CM: Una cosa que yo admiro mucho de lo que has hecho en el pasado es apostar por una sinergia cultural. No te enfocabas en la dinámica de gente yendo aislada a ver exhibiciones sino en propiciar una situación social. Tanto en el Ex Teresa como en el Museo Experimental El Eco experimentaste con interrelacionar el circuito de arte contemporáneo con un circuito de música y tocada, con un componente que le quitaba el halo de cultura seria y aburrida al arte contemporáneo. ¿Es algo que vas a hacer aquí?

GS: Sí, en la medida que sea posible; en la medida en que el MUAC mantenga abiertos y afilados a estos modelos de actualidad, de contacto con sucesos más que con exposiciones que se sitúan en cotos limitados. En la amplitud y riqueza de sus programas paralelos. En fin, en la garantía de ir tras la conquista de la definición de arte contemporáneo, una meta que desconoce cortes. Y restricciones de diversión, por supuesto. **U**

Guillermo Santamarina (1957) es curador y artista. Ha dirigido entre otros centros a Ex Teresa Arte Actual del INBA (1998-2004) y al Museo Experimental El Eco de la UNAM (2005-2008), es coordinador de Gestión Curatorial del MUAC. José Luis Barrios (1961) es filósofo y crítico de arte. Es miembro de la planta académica de la Universidad Iberoamericana y profesor en el posgrado de historia del arte de la UNAM. Fue director de *Curare*, espacio crítico para las artes (2000-2008), es asesor de Gestión Académica del MUAC. Cuauhtémoc Medina (1965) es investigador del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, curador y crítico de arte. Fungió como curador asociado de arte latinoamericano de la Tate Modern en Londres (2002-2008).