

El problema de los *paisajes desconocidos* en la catalogación en línea de los museos nacionales de arte de Norteamérica

[Go to English version](#)

DOI: 10.30763/Intervencion.265.v1n25.44.2022 · AÑO 13, NÚMERO 25: 202-221

Postulado: 19.07.2021 · Aceptado: 06.08.2022 · Publicado: 28.12.2022

María Eugenia Rabadán Villalpando

Universidad de Guanajuato (UG), México

mrabadan@ugto.mx | [ORCID: https://orcid.org/0000-0001-8121-8770](https://orcid.org/0000-0001-8121-8770)

Corrección de estilo por Alejandro Olmedo

RESUMEN

Este INFORME ACADÉMICO es parte de una investigación, desde la perspectiva de los estudios visuales, sobre paisajismo de la modernidad y después de ella en la tradición occidental. Se propone analizar, de acuerdo con el estructuralismo de Thomas Kuhn, el cambio de Gestalt visual de principios del siglo xx relativo a la articulación en el arte de un nuevo paradigma. La visualización atraviesa la curaduría y la catalogación de colecciones en línea de los museos nacionales de arte de Norteamérica, cuestionando el diferencial de percepción de la estructuración de lo abstracto y lo conceptual en el paisaje entre estos acervos. No obstante, este estudio encuentra una solución teórica al fenómeno de invisibilidad de las imágenes en los episodios de carácter no acumulativo, propios, nuevamente según el modelo de Kuhn, de los cambios paradigmáticos.

PALABRAS CLAVE

museos nacionales de arte, curaduría, paisajismo, Gestalt visual, Thomas Kuhn

Hacer una colección es encontrar, adquirir, organizar y almacenar objetos, sea en un cuarto, una casa, una biblioteca, un museo o un almacén. Es también, inevitablemente, una manera de pensar sobre el mundo —las conexiones y principios que produce una colección contienen supuestos, yuxtaposiciones

Intervención

ENERO-JUNIO 2022
JANUARY-JUNE 2022

posibilidades experimentales de descubrir y asociar. Hacer una colección, podrías decir, es un método de producir conocimiento [Ulrich, 2014, p. 39].

La conformación del paisaje como parte consustancial de las artes visuales experimentó a principios del siglo xx un cambio epistémico¹ y paradigmático que se estructuró originalmente en obras tanto de artistas que durante la modernidad integraron los movimientos de vanguardia como de aquellos que no formaron parte de éstos, pero cuyas obras se van articulando de diversas maneras hasta configurar diversas Gestalt formales incompatibles con el arte de la época moderna.² Algunos ejemplos de esas obras revolucionarias son *Depósito de agua. Horta de Ebro*, 1909, de Pablo Picasso (Collection Modern Museum of Art); *Graue Landschaft*, 1912, de Karl Schmidt-Rottluff (Hamburger Kunsthalle); *Paesaggio*, 1913, de Giorgio Morandi (Museo del Novecento); *Compositie 10 in Zwart Wit*, 1915, de Piet Mondrian (Kröller Müller Museum); *Wald Bau*, 1919, de Paul Klee (Museo del Novecento); *Aire de París*, 1919, de Marcel Duchamp (Philadelphia Museum of Art); *L'espoir rapide*, 1927, de René Magritte (Kunsthalle), o *Study for Tenayuca*, 1940, de Joseph Albers (The Joseph & Anni Albers Foundation).

Esas obras cambiaron completamente, al tomar forma en el contexto de nuevas teorías que dejaban de agregar conocimiento a lo hasta entonces cognoscible del arte, más relacionadas con

¹ Albert Gleizes y Jean Metzinger explican en *Du Cubism* (1912) el cambio, según experimentan su relación con la obra como una realidad distinta de la naturaleza, en la forma de conocimiento, abstracto, en este caso, enteramente distinto de los que podía obtener el artista anterior al cubismo: “No hay forma directa de valorar los procesos gracias a los cuales las relaciones entre el mundo y el pensamiento se nos hacen perceptibles. Lo que habitualmente se invoca, el encontrar en un cuadro las familiares características que motivan la forma, no prueba nada en absoluto. Imaginemos un paisaje. La anchura del río, la espesura del follaje, la altura de las orillas, las dimensiones de cada objeto y las relaciones entre tales dimensiones son garantías seguras. Bien; si las encontramos intactas en la tela no habremos aprendido nada acerca del talento o el genio del pintor. El río, el follaje, las orillas, pese a una cuidadosa representación de sus proporciones, ya no dicen nada por su anchura, espesor y altura, ni por las relaciones entre esas dimensiones. Sacado todo ello de su espacio natural, han pasado a formar parte de otra clase de espacio, el cual no asimila las proporciones observadas. Son algo externo. Tienen la misma importancia que el número de un catálogo, que un título al pie de un cuadro. Discutir eso es negar el espacio del pintor; es negar la pintura misma” (Gleizes y Metzinger, 1912, p. 231).

² La teoría de la Gestalt entiende de manera holística la percepción del sistema total de la imagen —es decir, que la suma de las partes no equivale al esquema total— en el mismo sentido en que funciona la psicología. La mente, por su parte, funciona siempre, en términos de Rudolf Arnheim, como una totalidad (Arnheim, 1981, pp. 17-18). Además, de acuerdo con Thomas Kuhn, los cambios de Gestalt —sistema total de la imagen— en la comunidad científica responden a cambios teóricos; los científicos ven de manera enteramente nueva el universo conocido, debido a los cambios teóricos/paradigmáticos (1995, p. 176).

Intervención

ENERO-JUNIO 2022
JANUARY-JUNE 2022

la idea de pintura en función de representación de movimientos que van del romanticismo o la pintura moderna característica de Edouard Manet y los impresionistas y el posimpresionismo, hasta el cubismo. Con el pensamiento abstracto, conceptual, naturalista y sus combinaciones posibles, todo el sistema visual se transforma en obras contrarias e incompatibles con las de la época moderna.³ La percepción de este conjunto de sistemas visuales ha podido cifrarse de esa manera ante la mirada de quienes no se acomodaron cognitivamente a las nuevas teorías del arte.

Ese cambio no acumulativo, sin embargo, al definirse por su diferenciación del cambio acumulativo que en adelante edificará el paradigma —después de la modernidad—, requiere para su comprensión, fundamentalmente, ejemplos de la relación entre ambos tipos de movimiento, de acuerdo con el estructuralismo de Kuhn: “El cambio revolucionario se define en parte por su diferencia con el cambio normal, y éste es, como se ha indicado, el tipo de cambio que tiene como resultado el crecimiento, aumento o adición acumulativa de lo que se conocía antes” (1996, p. 57). Los cambios normales, a diferencia de los revolucionarios, holistas, sino que cambian partes, mientras que la Gestalt visual permanece, y esto hace factible examinar qué parte ha sido la innovación normal. Lo estructural del paradigma sería, por tanto, incomprensible sin la investigación del paisaje de la modernidad y del de después de la modernidad.⁴

³ Otra parte de esta investigación trata los ejemplos de la muestra retrospectiva de Piet Mondrian de 1922 en Herber Henkels, comentada por Herman Hana; las exposiciones *Piet Mondrian and The Hague School of Landscape Painting* (1969), Norman Mackenzie Art Gallery y Edmonton Art Gallery, y *Piet Mondrian* (1995), Haas Gemeentemuseum y Museo de Arte Moderno de Nueva York como fueron trabajadas por diferentes equipos de curadores especializados en la obra antes y después del cambio revolucionario de 1907; dicho segmento analiza, según el modelo de Kuhn, cómo para visualizar la obra es fundamental asimilar los descubrimientos del cambio paradigmático (Rabadán, 1915, pp. 87-108).

⁴ *El arte de la modernidad y después de la modernidad* es un término que viene de los estudios sobre artes visuales para hablar de teorías, modelos o paradigmas. La comunidad artística discute el arte de la modernidad y después de la modernidad o, como lo expresara Gianni Vattimo, no en un sentido exacto según Hegel, sino en uno “extrañamente pervertido” según Theodor Adorno, como una superación de lo estético en las vanguardias históricas, en lugar de lo cual integran posibilidades cognoscitivas prácticas factibles de examinar, y agrega que pueden delinear lo que está por venir. Las posibilidades cognoscitivas prácticas factibles de examinar son el arte conceptual, como acabo de evidenciar en el testimonio de Albert Gleizes y Jean Metzinger, en su texto *Du Cubism*; cuando Vattimo agrega la idea de que pueden delinear lo que está por venir, se refiere a la articulación de un nuevo paradigma (Vattimo, 2007, p. 49). El concepto de *muerte o fin del arte* según Hegel permea la argumentación tanto del filósofo italiano como la de Arthur Danto —quien ve el principal cambio, de carácter igualmente paradigmático, aunque hacia el fin del arte en 1964 en Estados Unidos de América y durante el auge del *pop art*— (1997, pp. 25-41), mientras que Hans Belting reconoce múltiples razones por las que la historia del arte como un todo rechaza el arte moderno, comenzando por las acciones y abstracciones en la obra de Marcel Duchamp, cuando también corresponde a la historia del arte analizar esas

Intervención

ENERO-JUNIO 2022
JANUARY-JUNE 2022

La curaduría, que como método de investigación tiene una sólida trayectoria, en este trabajo forma trama y urdimbre con el estructuralismo de Kuhn. En ese sentido examino lo paradigmático de obras como *Atlas eclipticalis* de John Cage. Ésta es una obra posterior a la modernidad, cuya partitura es paradigmática de los primeros ejemplos en sentido contrario al modelo teórico de la época moderna, como *Erratum musical*, 1913, de Marcel Duchamp. El *Atlas* es un pentagrama con notaciones numéricas sin precedentes que, de acuerdo con sus instrucciones, debe usar el azar para crear un nuevo alfabeto musical. La escritura sobre una pauta musical jamás se había considerado arte visual, pero comenzó a verse como tal desde la concepción duchampiana. En términos del estructuralismo según Kuhn, en los cambios de visión asociados a cambios revolucionarios se perciben cosas nuevas ahí donde ya se había visto previamente (Kuhn, 1995, p. 176). La comunidad artística articula el paradigma en su propio devenir en la objetivación de su obra y en la integración de sus archivos. Tras haberse creado como documento de Duchamp, *Erratum musical* conforma el archivo de John Cage, antes de ser donado al acervo de la Foundation for Contemporary Performance Arts, de Nueva York, y de informar al Philadelphia Museum of Art que, al albergar la colección más importante del artista francés, es responsable de su catálogo razonado (Philadelphia Museum of Art, 1989, p. 264). Dicho esto, vale mencionar la contribución del coleccionismo de Walter Arensberg y la curaduría de Anne D'Harnoncourt a dicho museo, sin lo cual ese conjunto de colaboraciones no se habría consolidado.

En su conferencia “Comentarios sobre relaciones de ciencia y arte”, Thomas Kuhn pensó que si la noción de paradigma pudiera ser útil para la historia del arte, imágenes y no estilo serían lo que serviría como paradigmas (1958, p. 351). En ese sentido, esta investigación en un contexto histórico concuerda con la observación de Kuhn: el estudio de las colecciones de los museos nacionales de Norteamérica atraviesa una a una las obras de paisaje a partir de las cuales fundamenta una teoría y un método propios

prácticas inconciliables con las anteriores (Belting, 1987, p. 34). No obstante, este estudio parte de hechos concretos, que son las obras de arte, en una comunidad artística en ciudades europeas francesas, alemanas y holandesas; por ejemplo, la de los que entre 1907 y 1915 cambian de Gestalt visual, lo que, hace suponer, responde a la articulación de una completamente nueva concepción del arte, de ejemplos iniciales de arte conceptual, abstracto, naturalista y en tales combinaciones posibles que las hacen ser piezas contrarias al arte anterior. Esas obras iniciales, de carácter revolucionario, que dejan de agregar conocimiento a lo que ya era conocido de la pintura, serán lo que guíe los ejemplos paradigmáticos de artistas que han trabajado sus obras a lo largo de los siglos xx y xxi.

Intervención

ENERO-JUNIO 2022
JANUARY-JUNE 2022

sobre el paisaje para estructurar el paradigma de las obras de la modernidad y después de la modernidad, del cual el paisajismo, decía, es un segmento.

Las percepciones alteradas en el modelo de Kuhn me han parecido extremadamente importantes para visualizar cómo el paisaje cruza esos cambios holísticos —que, desde mi punto de vista, suceden principalmente entre 1907 y 1915—. El conocimiento de esos cambios de Gestalt propiciaron subconscientemente la reestructuración de mi propia percepción ante obras de la modernidad y después de la modernidad, como *Unhappy Ready-Made*, 1919, de Marcel Duchamp (Philadelphia Museum of Art, 1989, p. 288) o *Contemplando la línea del horizonte, Sky Ground, Australia*, 1982, de Hamish Fulton (Photoplay. Obras de The Chase Manhattan Collection, 1993, p. 73). Por otra parte, lo que me hace ver la permanencia de *lo que es paisaje* en esas obras es la comprensión del componente de esa práctica artística en *Landscape into Art* (1991), obra de Kenneth Clark, quien en su estudio del gótico a la modernidad afirma ese sentido excepcional de nuestro estar en el paisaje, de nuestro ser capaces de proceder (visualmente) suavemente desde el primer plano a la distancia (1991, p. 32). Esto concuerda con el modelo de Kuhn, quien comenta cómo desde la historiografía de la ciencia el componente científico se piensa en paradigmas anteriores: “Cuanto más pormenorizadamente estudian, por ejemplo, la termodinámica de Aristóteles [...], tanto más seguros se sienten de que esas visiones de la naturaleza antaño corrientes no eran globalmente consideradas ni menos científicas ni más el producto de la idiosincracia humana que las actuales” (1995, p. 22).

Durante la modernidad y después de la modernidad los artistas, en una generalidad, no han dejado de visualizar el paisaje. Quien ha desconocido esa creación tras el cambio de Gestalt formal ha sido la concepción vanguardista de la historia del arte⁵ con casos específicos de curaduría en el ámbito de la museología, o de determinada comunidad artística, que no asimilaron el cambio teórico y de percepción, o de paradigma, y siguieron trabajando en un sistema decimonónico de la imagen.

La concepción vanguardista de la historia básicamente percibe el paisajismo en la obra de las nuevas vanguardias más naturalistas, como *Land Art*, *Earth Art* y *Environmental Art*, pero no la

⁵ La temporalidad de la concepción vanguardista de la historia del arte en los textos académicos en los que hemos sido formados se ha ajustado a una carta cronológica, y no ha previsto cambios paradigmáticos —revolucionarios y normales—. Esas cartas cronológicas encarnan una concepción del tiempo fechada en 1753 (Rosenberg, 2004), esto es, más de un siglo y medio antes de los ready-mades.

Intervención

ENERO-JUNIO 2022
JANUARY-JUNE 2022

de otros artistas, como *Mi sombra contra el infinito de la cima del Stromboli durante el alba del 16/8/65 (Estudio F)*, 1965-2000, de Giovanni Anselmo (Modern Museum of Art); *Diez paisajes*, 1967, de Roy Lichtenstein (Modern Museum of Art); *Primera edición para pantalla tv*, 2012, de David Hockney (Hockney, 2012); *Distrito Federal de Buchen*, de Anselm Kiefer (Shama, 1995, p. 19); *Sin horizonte No. 6*, 1992, de John Cage, o *A flor de piel*, 2011-2012, de Doris Salcedo (Harvard Art Museums). Dicha concepción de la historia, aunque ha sido la base canónica en la enseñanza académica sobre el arte del siglo pasado, es cuestionada no sólo por esta investigación: ya lo era desde la década de 1980 por autores como Hervé Fischer (*L'Histoire de l'art est terminée*, 1981) o Hans Belting (*The End fo the History of Art?*, 1987).

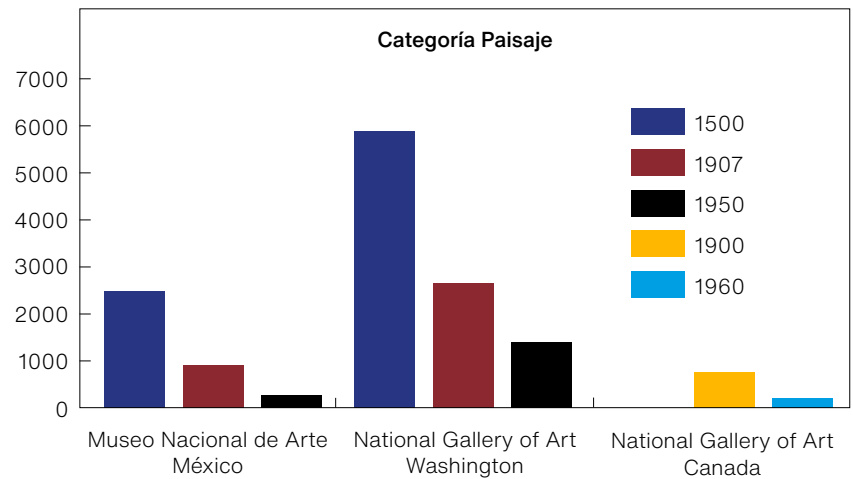
El problema de invisibilizar esos cambios es de un tipo particular de estudio, que Thomas Kuhn llevó a cabo sobre las revoluciones sociales; en éstas descubrió similitudes en relación con las de carácter innovador del campo científico. Analizó cómo los cambios paradigmáticos no son visibles para quienes no se ven afectados por éstos, y cómo, para asimilar la evolución de dichos cambios y elegir entre paradigmas que son incompatibles, las instituciones tienen que transformarse. Asimismo, examinó cómo los procesos de evaluación también dependen de paradigmas (1995, pp. 150-151). Es decir, todas las funciones de la institución museística: coleccionar, identificar, registrar, catalogar, investigar, exponer y educar, asimilan su propia estructura paradigmática. Su labor es conectar culturas que les son o no contemporáneas; no obstante, cuando las obras proceden de aquellas cuyos paradigmas son enteramente diferentes, pueden ser invisibilizadas, como sucede ante paisajes abstractos o conceptualistas a los estudiosos acostumbrados a la pintura de paisajes naturalistas.

Decidí acotar esta etapa de la investigación a los tres museos nacionales de Norteamérica, por ser mi área geográfica: el Museo Nacional de Arte en la Ciudad de México, la National Gallery of Art en Washington y la National Gallery of Canada en Ottawa, cuya tipología se refiere a museos o galerías de arte que albergan pintura, dibujo, estampa, escultura, fotografía, cerámica, videoarte, *net art*, instalaciones o sitios específicos, entre otros. Puede pensarse, sin embargo, en la disparidad de la comparación en términos de la antigüedad de los museos, su contexto sociocultural u otros factores, pero este contraste tiene un enfoque cualitativo, centrado fundamentalmente en el estudio de la concepción del paisaje en la modernidad y después de la modernidad en el ámbito de la curaduría.

Intervención

ENERO-JUNIO 2022
JANUARY-JUNE 2022

FIGURA 1.
Representación
gráfica de resultados
de búsqueda en línea
para la categoría
paisaje/*landscape*
en los museos
nacionales de arte
de Norteamérica
(Gráfica: María
Eugenia Rabadán
Villalpando, 2020).



Los catálogos en línea de las colecciones de los museos nacionales de Norteamérica son susceptibles de analizarse bajo el término paisaje/*landscape*. De esa manera se puede acceder al examen de la orientación curatorial de los acervos. Para los fines de esta investigación —como puede verse en la figura— durante 2020 filtré dicho vocablo en los siguientes lapsos para el Munal y NGAW: 1500-1907, 1907-1950, 1950-2020; para el NGC 1900-1960; 1960-2020. Éstos comprenden las fechas de los acervos de los tres museos nacionales, con independencia de sus diversas fechas de fundación y en consideración del año 1907, cuando inició el cambio paradigmático según este estudio (Rabadán, 2017), y 1950, la década postrera de la colección del Museo Nacional de Arte en la Ciudad de México. La National Gallery of Canada puede ser seleccionada cada 20 años, por lo que determinamos 1960 para ese catálogo. En todo caso, el análisis considera que la imagen de las obras se haya incluido en el registro del catálogo en línea.

El Museo Nacional de Arte (Munal) en la Ciudad de México, inaugurado en 1981, alberga una colección de más de 6 000 obras de arte mexicano fechadas entre la segunda mitad del siglo *xvi* y 1954. Con objeto de extender la investigación académica de la colección, desde 2017 el Museo digitaliza y publica en línea el catálogo (Munal, 2017). En su sitio web, este recinto expresa así la misión: “El Museo Nacional de Arte preserva, exhibe, estudia y transmite trabajos de arte mexicano producidos entre la segunda mitad del siglo *xvi* y 1954, ofreciendo de esta manera una visión sintética global del Arte Mexicano de este período” (MNA, 2022). En su plataforma, la colección del Munal es elegible por disciplinas, artistas y obras registradas. La búsqueda avanzada entiende, entre sus términos, *paisaje*, y muestra 99 obras, desde la más antigua, de Joaquín Clausell —de fecha desconocida—, hasta *Paisaje*

Intervención

ENERO-JUNIO 2022
JANUARY-JUNE 2022

de Contreras Número 2, 1962, de Amador Lugo Guadarrama; sin el término *paisaje*, y sólo por las fechas 1907-2000, elige otros ejemplos de paisajes, pero sólo dos, de interés para este análisis: *Después de la tormenta*, 1910, de Diego Rivera (Munal); *Líneas de teléfonos*, ca. 1925, de Tina Modotti (Munal).

El origen de la National Gallery of Art en Washington D. C. se remonta a 1937, cuando el Congreso de los Estados Unidos de América aceptó la iniciativa de Andrew W. Mellon de donar obras —126 pinturas y 26 esculturas, según el catálogo preliminar comentado (Richter, 1941, p. 177)— y del presidente Franklin D. Roosevelt de crear un fondo de obras de arte para ese país. Custodia en su acervo una colección internacional de 150 000 pinturas, esculturas, artes decorativas, fotografías, estampas, dibujos y *Time-Based Media Art*, del arte bizantino al actual. Esa National Gallery of Art define su misión en estos términos: “sirve a la nación dando bienvenida a toda la gente para explorar y experimentar el arte, la creatividad y nuestra humanidad compartida” (National Gallery of Art, 2020b). De acuerdo con la catalogación en línea de la Galería, son elegibles las siguientes categorías: lo más destacado, búsqueda de la colección, artista, lo más destacado de lo adquirido, y dispone de un blog (Collection, 2020). En el buscador de la colección, ésta es enteramente elegible por apellido del autor, palabras clave en el título, palabras clave en la información del objeto, *credit line*, nombre de procedencia —la historia de los propietarios de las obras es una investigación en curso, e incluye un estudio de la proveniencia de las obras en la colección en la Segunda Guerra Mundial—, número de adquisición, historia de exhibición, ediciones en línea y/o catálogo razonado. Entre esas opciones, en la de “palabras clave en la información del objeto”, el término *landscape* filtra 5 794 obras desde 1320. La búsqueda se puede acotar también por imágenes en línea, clasificación, nacionalidad, ediciones en línea, años, estilos, procesos fotográficos, locaciones, temas, números alternos. Para los fines de esta investigación, en la National Gallery of Art en Washington filtré *paisajes* en los siguientes lapsos: 1320-1907, hay 3 161 obras; entre 1907 y 1949, 1 247, y en el periodo 1950-2020, 1 431 obras.⁶

En el *Museums Act*, dentro de los Propósitos, capacidades y poderes de la National Gallery of Canada y su afiliado, Canadian Museum of Contemporary Photography, el Gobierno de Canadá define la política de adquisiciones con estas palabras: “Los propó-

⁶ Hay una diferencia de 45 en los números entre el total y los segmentos, que es responsabilidad del Museo explicar. La contradicción, no obstante, nos permite ver y comparar los volúmenes de las adquisiciones.

Intervención

ENERO-JUNIO 2022
JANUARY-JUNE 2022

sitos de la Galería Nacional de Canadá son para desarrollar y mantener y dar a conocer, a través de Canadá e internacionalmente, una colección de obras de arte, histórica y contemporánea, con especial énfasis pero no referencia exclusiva de Canadá, y para el conocimiento futuro, comprensión y disfrute del arte en general para todos los canadienses” (Government of Canada, 1990, p. 1). En esos mismos Propósitos, el Gobierno postula la capacidad del museo para desarrollar investigación, básica o fundamental, teoría e investigación aplicada relacionada con sus fines y museología, y para comunicar los resultados de la investigación. La misión de la Galería se puntualiza de la siguiente manera: “A través de las artes visuales, creamos experiencias dinámicas que abren corazones y mentes y permiten nuevas formas de vernos, cada uno y nuestras diversas historias” (National Gallery of Canada). Los registros en línea de National Gallery of Canada suman 63 150 obras de antes de 1700 al presente. Tiene una nueva plataforma en línea, cuyos filtros son nombre del artista, título del trabajo, número de acceso, y reconoce el término *paisaje*. A partir del resultado se encuentran los siguientes filtros: artistas, medios, categorías, en lapsos de 20 años. Una vez que la colección se ha delimitado a *paisajes*, lo que es posible elegir es la temporalidad, y seleccionar una liga con obras de artistas, como 64, de 2000 al presente; 78, de 1980 a 1999; 62, de 1960 a 1979; 102, de 1940 a 1959; 250 de 1920 a 1939, y 282, de 1900 a 1919.

Metodológicamente, este estudio tiene la finalidad de visibilizar en la formación de estos acervos el estado de asimilación del paisajismo tras el cambio paradigmático comprendido en la modernidad y después de la modernidad. Dicha labor museística, manifiesta en sus redes de transmisión digitalizadas, en una publicación impresa o en una muestra presencial, alude silenciosamente a las técnicas documentales que subyacen en la construcción del conocimiento de las obras. Aquéllas trabajan con base en la conceptualización y visualización de la comunidad artística e interpretan las piezas durante la identificación, registro, inventario, catalogación, documentación gráfica del objeto,⁷ y desde el flujo de esta cadena de documentación hasta la difusión pública de los acervos museográficos.

⁷ La lista de verificación para *Object ID* incluye: 1) Toma de fotografías. 2) Preguntas en general: tipo de objeto, de qué tipo de objeto se trata (p. ej., pintura, escultura, reloj, mineral); materiales y técnicas (madera, bronce...). Método de producción (tallado, modelado, grabado al agua fuerte...). Inscripciones numéricas. Características que lo distinguen. Título, tema, ¿qué es lo que representa (¿p. ej., paisaje, botella, mujer con ninfa?), fecha o periodo, autor. 3) Escriba una descripción breve. 4) Manténgala en un lugar seguro (cf. *Object ID*, 2021).

Intervención

ENERO-JUNIO 2022
JANUARY-JUNE 2022

Las bases de datos de los fondos museológicos, fundamentales tanto para el estudio científico como para la difusión general del conocimiento, son susceptibles de réplica desde el estudio científico. La curaduría, por su naturaleza, es una disciplina tendente no sólo a la mundialización, sino, en el contexto de un constante mestizaje de las diferentes culturas, a ser la conjunción de ellas. La exhibición de sus bases de datos en la World Wide Web potencia esta característica a través del intercambio de información. Esto lleva a pensar la importancia de hacer estudios transversales sobre diversos museos, más que de uno en particular, conscientes de los cambios culturales y de las identidades que pueda conservar cada cultura.

Los siguientes no son todos los resultados, sino un modelo de obras encontradas que, por un lado, prueban la continuidad del paisaje a través de los diferentes sistemas de la imagen abstractos, conceptuales y naturalistas, y, por el otro, traspasan toda clase de combinaciones y medios posibles, hasta los nuevos medios digitales.

En la búsqueda avanzada de su web, posterior a 1907, el Museo Nacional de Arte registra *Paisaje urbano*, 1925, una vista con cierta abstracción metafísica, de Frida Kahlo; las obras cubistas con imágenes disponibles son *Paisaje de Taxco-La aduana* (1933), de Amador Lugo Guadarrama (Munal), y *Paisaje zapatista* (1915), de Diego Rivera (Munal);⁸ *Paisaje nocturno*, 1938, metafísico, de Carlos Orozco Romero (Munal); éstas son las piezas catalogadas hasta 1950 que muestran un cambio de las artes visuales a través del paisaje,⁹ pero, al no tener un patrón de normalización según el estructuralismo de Kuhn, no es posible ver en estos ejemplos sólo un cambio paradigmático, como hemos tratado antes. Una búsqueda por las fechas 1907-1950 sin el término *paisaje* elige otros ejemplos de paisajes, como: *Después de la tormenta*, 1910, de Diego Rivera (Munal); *Líneas de teléfonos, ca. 1925*, de Tina Modotti (Munal) —esta fotografía es de interés porque, como en otra obra de ella, el horizonte desaparece; es el problema planteado por Malévich para el *Cuadrado negro*, 1915—. Es importante señalar que en el

⁸ *Paisaje zapatista*, 1915, de Diego Rivera, ha sido estudiado y publicado en diversas ocasiones, como en Susan Nessen, *Multiculturalism in the Americas* (1993, p. 87).

⁹ En la plataforma del Museo hay la guía a la exposición de José María Velasco y el paisaje que analiza, por grupos temáticos, es el consignado en la formación de la nación: artistas viajeros que llegaron a México, Landeio inicia el género, paisaje y perspectiva en San Carlos, vistas de los alrededores, estudio de la naturaleza, construcciones elaboradas por cada artista —dicen que no eran copias de la naturaleza—, destreza, Velasco prescinde de figuras humanas para priorizar la naturaleza, noción de *progreso en el paisaje* y Víctor Rodríguez, curador de Velasco.

Intervención

ENERO-JUNIO 2022
JANUARY-JUNE 2022

acervo del Museo Nacional de Arte el único ejemplo de cambio de percepción en un artista en el contexto del paisajismo estaría dado en la diferencia de sistema de la imagen de *Después de la tormenta* y *Paisaje zapatista*, de Diego Rivera. Entre ambas obras hubo en Rivera una reestructuración de la percepción, como la hubo en otros artistas de la modernidad, como Pablo Picasso en el retrato *Gertrude Stein*, 1906, y en *Las Señoritas de Avignon*, 1907. En ese sentido, vale mencionar que *Paisaje zapatista*, de Rivera, por ejemplo, es bastante próximo a la obra *Ace of Clubs and Four Diamonds*, de Juan Gris en la colección de la National Gallery of Art, de manera que si estas dos obras se unen, pueden comenzar a formar una teoría visual sobre el paisaje cubista en un guion curatorial. James Elkins ha trabajado lo visual como argumento, donde una imagen explica a otra y, de forma inteligente, la teoriza. Toma la idea de un trabajo de Leo Steinberg sobre *La última cena*, de Leonardo, en la cual copias de esa pintura, como grabados, pinturas, aguafuertes, fotografías, intervienen en la argumentación o teoría sobre el mural de Santa Maria delle Grazie, en Milán; es decir, que estas imágenes explican la pintura, por lo cual son reconocidas como teorías inteligentes (2013, p. 32). En ese sentido, la percepción visual del cambio súbito y completo de Gestalt en las imágenes de las artes visuales de principios del siglo pasado ha sido teoría inteligente fundamental para problematizar esta nueva conjetura sobre el paisaje. La concepción histórica del vanguardismo no ha podido ver paisaje en las obras del expresionismo abstracto norteamericano, el arte conceptual, el arte povera, el neoexpresionismo alemán, por citar ejemplos paradigmáticos del cambio revolucionario, que no son Land Art, Earth Art ni Environmental Art.

La National Gallery of Art en Washington tiene una abundante colección de paisajes después de la modernidad, como los siguientes ejemplos, que incluyen algunos abstractos: *Meditations on a Landscape* (1964), de Lee Mullican (1984.34.394¹⁰); *Landscape* (1965), de Bruce Conner; *Persian Garden* (1965-1966), de Helen Frankenthaler (1976.56.34); una bastante completa colección de obras como *Untitled* (1969), de Mark Rothko (1986.43.295); *Landscape at Stanton Street* (1971), de Willem de Kooning (1975.104.7); es comprensible en la subcategoría paisaje aun cuando se ve desde una percepción reestructurada. Alberga obras que plasman combinaciones de naturalismo y abstracción, posibles después de principios del siglo pasado, como *Moonscape* (1965), de Roy Lichtenstein (1991.239.3), y *Landscape of Baucis* (1966), de René

¹⁰ Este y los que figuran, entre paréntesis, enseguida del nombre del artista, son números de acceso.

Intervención

ENERO-JUNIO 2022
JANUARY-JUNE 2022

Magritte, o *Paysage de Baucis* (1994.63.5), es una obra de gran interés, porque el título no tiene relación con la imagen, como según fue la mayor parte de la obra de Magritte, abordada en un ensayo por Michel Foucault (1981). La articulación de esos paradigmas paralelos a través de la modernidad y del paisaje después de la modernidad se puede entender si asociamos *Cuadrado negro*, 1915, de Malévich, y *Black Plank* (1967), de John McCracken, en los cuales se presenta la desaparición del horizonte. *Haystack* (1969), de Roy Lichtenstein (1985:47.113), es una obra monocroma paradigmática; *Meules, fin de l'été* (*Molinos, fin del verano*), 1891, de Claude Monet, frente a la cual en 1896 Kandinsky descubrió el color en la pintura y comenzó a reestructurar su percepción hacia la desaparición de los objetos y, 14 años después, hacia el descubrimiento de lo abstracto (1994, p. 363). Es una de las reestructuraciones de la percepción más extraordinarias en la historia de la modernidad y después de la modernidad, de la cual el paisajismo es una fracción.

Tanto la National Gallery of Canada como el Canadian Museum of Contemporary Photography tienen definidas claramente sus áreas de colección de arte canadiense e internacional, de arte contemporáneo y arte histórico. Dentro del primero consideran el de los aborígenes americanos inuit y los movimientos migratorios a Canadá de comunidades asiáticas y no occidentales, y consideran relevante el estudio de sus orígenes. La cualidad estética y la importancia histórica de las adquisiciones están reguladas mediante el *Acta*, y, con conocimiento en la materia, el documento afirma que las obras tienen que ser de la naturaleza más alta posible en relación con su posición dentro de la obra del artista en el periodo histórico y, finalmente, dentro de su tradición cultural, y que los trabajos deben ser recomendados por su importancia histórica excepcional.

La National Gallery of Canada clasifica sus adquisiciones en el *Index* de *The Burlington Magazine* (Volume Information, 1941). Algunas veces han sido comentadas por críticos como Paul Oppé, quien trata, además de las obras, las políticas de adquisición, como también la importancia de incorporar la obra de artistas más recientes: Gaudier Brzeska, Eric Gill o Stanley Spencer, y no sólo la de los viejos maestros (1941, p. 56). La contemporaneidad con la que, en 1966, el consejo de administración decidió adquirir *Capillary Action No. 2*, 1963, un paisaje de James Rosenquist, es un ejemplo de esas prácticas. O la importancia de la internacionalidad en la elección de las obras para el estudio de originales por los estudiantes de ambos lados del Atlántico, que abordan el pensamiento de los artistas (1941, p. 50). Asimismo, se menciona la con-

Intervención

ENERO-JUNIO 2022
JANUARY-JUNE 2022

veniencia de adquirir dibujos, menos costosos, pero que abarcan las áreas de estudio.

La muestra de la National Gallery of Canada puede incluir obra de artistas de la modernidad y después de la modernidad de talla internacional y con énfasis en la multiculturalidad y culturas inmigrantes en su territorio. He mencionado ya algunos ejemplos, pero es posible destacar la presencia de obra de paisajes modernos de artistas, en su mayor parte, canadienses, como *Landscape*, 1940, de Emily Carr; o adquisiciones internacionales, como *Lake George with Crows*, 1921, de Georgia O'Keeffe; *Umbrian Landscape*, 1952, de Paul Strand, o del arte actual, como *Lilies*, 2000, de Gerhard Richter; *Alexanderplatz*, 2001, de Robin Collyer, o de arte indígena, *Fantasy Landscape*, 2007-2008, de Shuvina Ashoona.

CONCLUSIONES

Los principales aspectos discutidos en este trabajo son la visibilización del paisajismo en la modernidad y después de la modernidad, cuando fundamentalmente sucede un cambio epistémico y paradigmático en las artes visuales, de las cuales el paisaje es un fragmento. Las diversas Gestalten visuales que exponen nuevos paradigmas compartidos quedan ocultas —o parcialmente ocultas— a la visualidad de quienes no teorizaron, o no teorizaron completamente, lo cognoscible de las artes visuales desde el cambio revolucionario, que sucedió principalmente entre 1907 y 1915, y que constituía un fenómeno incompatible con concepciones artísticas previas al fauvismo.

Este INFORME ACADÉMICO también trata, de acuerdo con el estructuralismo de Kuhn, sobre cómo los museos están guiados por paradigmas, y deben predisponerse a cambiar para visibilizar imágenes de sus diferentes sistemas al respecto. En ese sentido, este estudio pone énfasis en la importancia de visualizar las obras en catálogos de colecciones —formadas con métodos curatoriales—, además de los registros de museos nacionales internacionales, de museos de arte moderno y contemporáneo, de museos dedicados al paisajismo, de museos de artistas, de museos hechos por artistas, de catálogos razonados, de catálogos de exposiciones, entre otros, que permitan analizar imágenes. Esta investigación se inclina por estudiar transversalmente las colecciones de museos, cuyas diferentes concepciones del mundo tiendan a la unión de culturas y la mundialización así como al estudio de lo contemporáneo y lo histórico, y favorezcan el intercambio de informa-

Intervención

ENERO-JUNIO 2022
JANUARY-JUNE 2022

ción y a los que dan paso a las migraciones, y a quienes fomentan la investigación, el descubrimiento y la teorización.

En este recorrido es fundamental tener presente el componente del objeto de estudio de acuerdo con la comunidad artística, conforme el sentido excepcional de nuestro estar en el paisaje, de nuestro ser capaces de proceder suavemente del primer plano visual a la distancia, según lo ha trabajado Kenneth Clark, como lo mencioné antes. Este trabajo también ha sostenido la cuestión semántica a través del término *paisaje* o de los términos asociados con éste, como *Atlas eclipticalis* o *Moonscape*, a partir de los cuales he conjeturado, con base en evidencia encontrada en los acervos de los museos nacionales de Norteamérica, y paralelamente a la visualidad, una teoría del paisaje.

REFERENCIAS

Albers, J. (ca. 1940). *Study for Tenayuca* [dibujo, lápiz sobre papel]. The Joseph & Anni Albers Foundation. <https://albersfoundation.org/art/josef-albers/drawings/#slide12>

Anselmo, G. (1965-2000). *La mia ombra verso l'infinito della cima dello Stromboli durante l'alba del 16/8/65/ (Study F)* [lápiz en papel impreso] New York Museum of Modern Art. https://www.moma.org/collection/works/95392?artist_id=8211&page=1&sov_referrer=artist

Arnheim, R. (1981). *Arte y percepción visual*. Alianza Forma.

Belting, H. (1987). *The End of the History of Art?* University of Chicago Press.

Belting, H. (2003). *Historia del arte después de la modernidad*. Universidad Iberoamericana.

Beuys, J. (1997). Joseph Beuys-7000 Oaks. En L. Domizio De Durini, *The Felt Hat: Joseph Beuys, A Life Told* (pp. 191-197). Charta.

Boetti, A. (1976-1982). *The Thousand Longest Rivers in the World* [bordado en lino y algodón]. Museum of Modern Art/Artists Rights Society/Società Italiana degli Autori ed Editori. https://www.moma.org/collection/works/88222?classifications=any&date_begin=Pre-1850&date_end=2021&q=alighiero+boetti&utf8=%E2%9C%93&with_images=1

Intervención

ENERO-JUNIO 2022
JANUARY-JUNE 2022

Cage, J. (1992). *Without Horizon No. 6* [impresión en papel]. The Crown Point Press. <https://crownpoint.com/artist/john-cage/#&gid=1&pid=38>

Clark, K. (1991). *Landscape into Art*. Icon Editions.

Daix, P. y Rosselet, J. (1979). *El cubismo de Picasso*. Blume.

Danto, A. (1997). *After the End of Art. Contemporary Art and the Pale of History*. Princeton University Press.

Debray, R. (2000). *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*. Paidós.

Duchamp, M. (1913). Erratum Musical. En A. D'Harnoncourt & K. McShine, *Marcel Duchamp* (p. 264). The Museum of Modern Art/Philadelphia Museum of Art.

Duchamp, M. (1949). *50 cc of Air de Paris* [ámpula de vidrio]. Philadelphia Museum of Art. <https://philamuseum.org/collection/object/51628>

Ellkins, J. (2013). *Theorizing Visual Studies*. Routledge.

Fischer, H. (1981). *L'Histoire de l'art est terminée*. Balland.

Foucault, M. (1981). *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*. Anagrama.

Fulton, H. (1971). *The Pilgrims Way*. Tate Modern. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/fulton-the-pilgrims-way-t07995>.

Government of Canada. (1990). *Museums Act* [Justice Laws Website Home]. <https://laws-lois.justice.gc.ca/eng/acts/m-13.4/index.html>

Grasskamp, W., Nesbit, M. y Bird, J. (2004). *Hans Haacke*. Phaidon.

Gris, J. (1915). *Ace of Clubs and Four Diamonds* [óleo sobre tela]. National Gallery of Art. <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.163527.html>

Hockney, D. (2012). *First edition for a tv screen* [videoinstalación]. David Hockney [página web del artista]. <https://www.hockney.com/works/digital/movies>

Intervención

ENERO-JUNIO 2022
JANUARY-JUNE 2022

Joosten, J. (1998). *II Catalogue Raisonné of the Work of 1911-1944*. Harry N. Abrams.

Kandinsky, V. (1994). Reminiscences/Three Pictures. En K. Lindsay & P. Vergo, *Kandinsky. Complete Writings on Art* (pp. 355-391). Da Capo Press.

Klee, P. (1919). *Wald Bau* [pintura]. Museo del Novecento [página web del museo]. <https://www.museodelnovecento.org/it/collezione?in-10-capolavori?paul-blee>

Kuhn, T. (1958). Comment on the Relations of Science and Art. En T. Kuhn, *The Essential Tension. Selected Studies in Scientific Tradition and Change* (pp. 340-351). University of Chicago Press.

Kuhn, T. (1995). *La estructura de las revoluciones científicas*. Siglo XXI Editores.

Kuhn, T. (1996). *¿Qué son las revoluciones científicas? y otros ensayos*. Paidós.

Lichtenstein, R. (1967). *Ten Landscapes*. Modern Museum of Art. https://www.moma.org/collection/works/78196?classifications=any&date_begin=Pre-1850&date_end=2021&q=Roy+Lichtenstein&utf8=%E2%9C%93&with_images=1

Long, R. (1974). *A Straight Hundred Mile Walk on the Canadian Prairie* [fotografía]. National Gallery of Canada. <https://www.gallery.ca/collection/artwork/a-straight-hundred-mile-walk-on-the-canadian-prairie>

Lugo, A. (1933). *Paisaje de Taxco-La aduana* [linóleo]. Museo Nacional de Arte, Instituto Nacional de Bellas Artes [INBA], Donación al INBA, 1999. <http://munal.emuseum.com/objects/2678/paisaje-de-taxco--la-aduana?ctx=826ecde7-2411-45bf-8207-09da9628a411&idx=23>

Magritte, R. (1927). *Die schnelle Hoffnung (L'espoir rapide)*. Hamburger Kunsthalle. https://online-sammlung.hamburger-kunsthalle.de/de/objekt/HK-5156/die-schnelle-hoffnung-l'espoir-rapide?term=&filter%5Bobj_actuallocation_s%5D%5B0%5D=Klassische%20Moderne&start=80&context=default&position=88

Intervención

ENERO-JUNIO 2022
JANUARY-JUNE 2022

Manovich, L. y Sunley, J. (2021). Museum of Pictorial Culture. From Less-Known Russian Avant-garde series. *Tangible Territory Journal*.

Modotti, T. (ca. 1925). *Líneas de teléfonos* [impresión de negativo, plata sobre gelatina]. Museo Nacional de Arte. <http://munal.emuseum.com/objects/2293/lineas-de-telefonos-impresion-de-negativo-original-del-comi?ctx=494dda2d-9af2-414f-91d7-ce8b216c495f&idx=248>

Mondrian, P. (1915). *Compositie 10 in zwart wit* [óleo sobre tela]. Kröller Müller. <https://krollermuller.nl/en/piet-mondriaan-composition-10-in-black-and-white>

Munal. (7 de septiembre de 2017). *La colección del Museo Nacional de Arte ahora en línea* [boletín 215]. Gobierno de México, Secretaría de Cultura. <https://inba.gob.mx/prensa/6864/la-coleccion-del-museo-nacional-de-arte-ahora-en-linea>

Museo del Novecento. (2022). Museo del Novecento [página web del museo]. <https://www.museodelnovecento.org/it/collezione>

Museo Nacional de Arte. (s. f.). Visitas guiadas [página web del museo]. <http://www.munal.mx/en/visita>

Musée de L'Homme. (20 de diciembre de 2020). *Vénus de Lespugue*. https://www.museedelhomme.fr/fr/resultats-de-la-recherche?search_api_fulltext=Vénus+de+Lespugue

Museu Picasso. (30 de diciembre de 2020). *Exposiciones* [página web]. Ayuntamiento de Barcelona. <http://www.bcn.cat/museupicasso/es/exposiciones/90-98.html>

Musée Picasso Paris. (2022). *Musée Picasso Paris* [página web del museo]. <https://www.museepicassoparis.fr>

National Gallery of Art. (2020a). *Collection* [página web]. <https://www.nga.gov/collection/collection-search.html>

National Gallery of Art. (2020b). *Mission, vision, values* [página web]. National Gallery of Art. <https://www.nga.gov/about/mission-vision-values.html>

National Gallery of Canada. (2021). *Mission Statement* [página web]. National Gallery of Canada. <https://www.gallery.ca/about/mission-statement>

Intervención

ENERO-JUNIO 2022
JANUARY-JUNE 2022

Nessen, S. (1993). Multiculturalism in the Americas. *Art Journal*, 86-91.

Object ID. (Mayo de 2021). *Museum*. International Council of Museums. https://icom.museum/wp-content/uploads/2020/12/ObjectID_spanish.pdf

Oppé, P. (1941). Drawings at the National Gallery of Canada. *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, 50-56

Orozco, C. (1938). *Paisaje nocturno* [punta seca]. Museo Nacional de Arte, Instituto Nacional de Bellas Artes, Acervo Constitutivo, 1982. <http://munal.emuseum.com/objects/3556/paisaje-nocturno?ctx=e-d6379e7-1fa6-414f-b013-802dfe9d1577&idx=95>

Photoplay. Obras de The Chase Manhattan Collection. (1993). *Photoplay. Obras de The Chase Manhattan Collection*. The Chase Manhattan Corporation.

Picasso, P. (junio-julio, 1907). *Paysage lié aux "Moissonneurs": arbres*. Musée Picasso Paris. <https://www.museepicassoparis.fr/fr/collection-en-ligne#/artwork/160000000001380>

Picasso, P. (1909). *The Reservoir, Horta de Ebro, Horta de Sant Joan* [óleo sobre tela]. Museum of Art Modern. <https://www.moma.org/collection/works/78718>

Rabadán, M. E. (2015). Contrapunto de teorías del conocimiento en la obra de Piet Mondrian. En T. Torres, *Estado del arte* (pp. 87-108). Universidad de Guanajuato.

Rabadán, M. E. (2017). La estructura de las revoluciones científicas según Thomas Kuhn en el análisis de la historia del arte. *Arbor*, 193(783): a372. doi: <http://dx.doi.org/10.3989/arbor.2017.783n1003>

Richter, G. (1941). The New National Gallery in Washington. *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, 174-183.

Rivera, D. (1910). *Después de la tormenta* [óleo sobre tela]. Museo Nacional de Arte, Instituto Nacional de Bellas Artes, Acervo Constitutivo, 1982. <http://munal.emuseum.com/objects/119/despues-de-la-tormenta?ctx=db71cbc0-011d-4362-9f3e-5d3f91531bf8&idx=214>

Rivera, D. (1915). *Paisaje zapatista* [óleo sobre tela]. Obtenido de Museo Nacional de Arte, Instituto Nacional de Bellas Artes, Acervo Cons-

Intervención

ENERO-JUNIO 2022
JANUARY-JUNE 2022

titutivo, 1982. <http://musal.emuseum.com/objects/98/paisaje-zapatista-1915-anverso-la-mujer-del-pozo-1913-?ctx=826ecde7-2411-45bf-8207-09da9628a411&idx=17>

Rosenberg, D. (2004). The Trouble with Timelines. En A. Groom, *Time* (pp. 60-62). Whitechapel Gallery/The MIT Press.

Rothko, M. (1944). *Landscape* [óleo y grafito sobre tela]. National Gallery of Canada. <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.67415.html>

Salcedo, D. (2011-2012). *A flor de piel* [instalación]. Harvard Art Museums/Fogg Museum. <https://harvardartmuseums.org/collections/object/351354?position=1>

Schmidt-Rottluff, K. (1912). *Graue Landschaft*. Hamburger Kunsthalle. https://online-sammlung.hamburger-kunsthalle.de/de/objekt/HK-200513/graue-landschaft?term=&filter%5Bobj_actuallocation_s%5D%5B0%5D=Klassische%20Moderne&context=default&position=9

Shama, S. (1995). *Landscape and Memory*. Vintage.

Ulrich, H. (2014). *Ways of Curating*. Penguin Books.

Vattimo, G. (2007). *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*. Gedisa.

Volume Information. (1941). *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, 205-206.

Intervención

ENERO-JUNIO 2022
JANUARY-JUNE 2022

SOBRE LA AUTORA**María Eugenia Rabadán Villalpando**

Universidad de Guanajuato (UG), México

mrabadan@ugto.mx

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8121-8770>

Doctora en Historia del Arte. Profesora titular en la UG; integrante del Sistema Nacional de Investigadores. Ha sido secretaria técnica del Doctorado Interinstitucional en Arte y Cultura, Programa Nacional de Posgrados de Calidad. Profesora en la Universidad Autónoma del Estado de Morelos y en la Universidad Iberoamericana Ciudad de México. Directora del Museo Nacional de la Estampa, Instituto Nacional de Bellas Artes-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes), subdirectora de Artes Visuales, Secretaría de Relaciones Exteriores, directora de Bentley Gallery & Projects (Estados Unidos de Norteamérica). Curaduría en artes visuales, como Klaus Rinke. Extra Time, Bentley Gallery; *Arte contemporáneo de México*, Museo Nacional de Hungría/Embajada de México en Alemania. Investigación: Colección Permanente de Arte Contemporáneo Internacional, Museo Rufino Tamayo. Publicación más reciente: "Sobre el origen del net art en México", 2020. *El ojo de Orfeo. Visiones contemporáneas de la relación arte-tecnología*, Universidad de Guanajuato/Universidad del País Vasco/Universidad Autónoma Metropolitana/United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization.

PLECA. *Compositie*
10 in zwart wit, Piet
Mondriaan, óleo
sobre tela, 85 x
108 cm.
Rijksmuseum
Kröller-Muller,
Otterlo, Países Bajos
(Fuente: Wikimedia
Commons; licencia:
dominio público).