

La museografía ocasional: El arte escondido como estrategia relacional y decolonial

Wayner Tristão Gonçalves^(*)

Universidade Federal do Sul da Bahia (Brasil)

Resumen: Este artículo analiza la museografía ocasional basada sobre todo en la exposición “Limbo o la comodidad del medio” (Museo Carrillo Gil, 2006), y las posibles relaciones de la misma con otras dos exposiciones más allá del espacio museístico de Gabriel Orozco. Se argumenta que la propuesta curatorial de Leonardo Ramírez, al dispersar obras de manera sutil y no convencional en el espacio, implementa una estrategia decolonial y relacional. Esta práctica desestabiliza la narrativa unidireccional del museo, transformando al visitante en un agente activo cuya experiencia de búsqueda y descubrimiento refleja la condición misma del limbo: un estado de incertidumbre y tránsito. La museografía ocasional se revela así como una herramienta poderosa para fomentar una participación crítica y repensar las políticas de exhibición desde una perspectiva latinoamericana.

Palabras clave: Museografía ocasional - Arte relacional - Decolonialidad - Experiencia - Curaduría

[Resúmenes en inglés y en portugués en las páginas 59-60]

(*) Ver CV de Wayner Tristão Gonçalves en página 60

Introducción

El museo moderno, como institución heredera de la Ilustración, ha funcionado históricamente como un dispositivo de ordenamiento del mundo. A través de sus estrategias expositivas –vitricas, cartelas, recorridos lineales y una escenografía de la neutralidad– ha ejercido lo que Bennett denominó la “exhibitory complex”: un poder de clasificar, jerarquizar y presentar una narrativa específica de la cultura y la historia (Bennett, p. 59). Este modelo, sin embargo, ha sido objeto de una crítica sostenida desde finales del siglo XX. Se le acusa de perpetuar visiones coloniales, al construir relatos donde “el otro” es representado desde una mirada externa y frecuentemente folklorizante (Díaz-Andreu); de consolidar cánones nacionalistas excluyentes; y de promover una experiencia de visita basada en la contemplación pasiva, donde el espectador es un receptor de verdades incuestionables, no un interlocutor activo.

En este contexto de revisión crítica de la institución museal, emerge con fuerza en el panorama contemporáneo una serie de prácticas curatoriales que buscan subvertir estos códigos hegemónicos. Este artículo se centra en una de estas prácticas, a la que denominamos “museografía ocasional”. Este concepto describe una tendencia emergente en las prácticas expositivas que consiste en ocultar, integrar sutilmente o dispersar obras de arte dentro del espacio del museo, rompiendo deliberadamente con la lógica de la visibilidad total y la presentación frontal. La museografía ocasional no es un simple capricho estilístico; es una estrategia deliberada que transforma la visita en una experiencia activa de búsqueda y descubrimiento, imponiendo al espectador una nueva forma de habitar y percibir el espacio museístico.

La museografía ocasional se sitúa en la intersección de varios giros teóricos fundamentales en los estudios museológicos y del arte contemporáneo. En **primer lugar**, se inscribe en la crítica decolonial a los museos. Autores como Gnecco han denunciado cómo la arqueología y la museología tradicionales han operado como “tecnologías de borramiento” de las epistemologías indígenas y afrodescendientes. Frente a esto, la museografía ocasional opera como un dispositivo decolonial que, al negarse a mostrar el objeto de manera canónica y accesible, subvierte la lógica extractivista y de dominio que ha caracterizado a menudo la relación del museo occidental con sus “colecciones”. Al hacer que la obra resista a una mirada inmediata, se le devuelve una cierta agencia y opacidad, desafiando la pretensión de total transparencia y comprensión (Cusset).

En segundo lugar, esta práctica se nutre del giro educativo-crítico en museología. Como argumentan Fresquet Febres y Martínez, el museo debe trascender su función de mera transmisión de conocimiento para convertirse en un espacio de producción de significados compartidos. La museografía ocasional encarna este principio al convertir el aprendizaje en una experiencia constructivista. El conocimiento no se “recibe”, sino que se “construye” a través de un proceso físico y cognitivo de exploración. Este enfoque se alinea con lo que Rancière llamó el “espectador emancipado”, aquel que ya no es un mero observador pasivo, sino un agente que traduce el estímulo artístico en una experiencia personal y significativa.

En tercer lugar, la museografía ocasional fomenta una poderosa dimensión de arte relacional. Al requerir un espectador que se mueve, busca, descubre y, frecuentemente, comenta sus hallazgos con otros, se activan dinámicas sociales imprevistas. Como señalan Tota y Hagen, la memoria y la experiencia cultural se construyen de manera colectiva y performativa. La museografía ocasional hace de esta construcción colectiva su *modus operandi*, generando lo que Urbina identifica en la museología social y comunitaria como “prácticas en resistencia” que privilegian el proceso dialógico por encima del producto estático.

Finalmente, esta estrategia cuestiona los principios clásicos de la conservación y exhibición (González Varas), que priorizan la integridad física del objeto y su presentación en condiciones óptimas de visibilidad y seguridad. Al situar las obras en contextos no convencionales –rincones, pasillos, integradas en la arquitectura– la museografía ocasional tensiona estos protocolos, privilegiando la potencia experiencial y conceptual por encima de la preservación ortodoxa.

Este artículo tiene como objetivo principal teorizar el concepto de “museografía ocasional” y demostrar su eficacia como herramienta crítica a través del análisis de la exposición

“Limbo o la comodidad del medio” (Museo Carrillo Gil, 2006), estableciendo un diálogo con la práctica precursora de Gabriel Orozco y desglosando las fuentes de la crítica decolonial, con el giro educativo y las teorías relacionales. Nos interesa sobre todo discutir las implicaciones, límites y potencialidades de esta práctica, sosteniendo que la museografía ocasional se erige como una herramienta poderosa para repensar la institución museística desde una perspectiva más horizontal, dialógica y profundamente latinoamericana.

La museografía convencional se ha regido por principios de visibilidad total, ordenamiento cronológico o temático, y una clara delimitación entre la obra y el espacio (González Varas). Esta lógica, sin embargo, ha sido cuestionada por su rol en la construcción de un relato único y autoritario. Desde la museología crítica (Fresquet Febres; Martínez) y las prácticas comunitarias (Urbina), se aboga por un museo más horizontal y dialógico.

Al “esconder” las obras o integrarlas de manera tan orgánica que pasan desapercibidas en una primera mirada, se despoja al museo de su autoridad para señalar qué y cómo debe ser mirado. Esta práctica se alía con las arqueologías de la diferencia (Gnecco, 2011), que reivindican saberes y presencias marginalizadas, y con los estudios de la memoria que entienden el recuerdo como un acto performativo y no como una mera recuperación (Tota & Hagen). El espectador ya no es un receptor pasivo, sino un co-creador de la experiencia, un detective o un arqueólogo que debe rastrear significados en un espacio que se le presenta como un campo de posibilidades.

Del 23 de agosto hasta 12 de noviembre del 2006 en el Museo de Arte Carrillo Gil, situado en la ciudad de México, tuvo lugar la exposición “Limbo o la comodidad del medio”, conformada por los artistas: Mario Mendez, Tereza Margolles, Ricardo Rendón, Kristina Braein, con curaduría de Leonardo Ramírez que materializó teóricamente su concepto curatorial a través de una museografía ocasional. El limbo, descrito en el texto de la exposición como “un espacio que no existe, un lugar que no está en ninguna parte”, encontró su correlato físico en la disposición de las obras.

La Atmósfera de Búsqueda: En lugar de una sala con piezas claramente delineadas, la muestra creó un ecosistema expositivo donde las obras no siempre se ofrecían de manera inmediata. Piezas pequeñas podían estar situadas en rincones, integradas a la arquitectura del museo o requerir que el visitante recorriera el espacio con una mirada atenta y curiosa. Esta estrategia convirtió la visita en una experiencia de búsqueda, donde el “descubrimiento” era parte fundamental del contenido artístico. El espectador experimentaba en carne propia la incertidumbre y la movilidad del concepto limbo. La obra de Ricardo Rendón por ejemplo eran diversas llaves atadas y colgadas en un llavero puesto en la puerta. Cuando uno lo miraba pensaba que el concierge las olvidó por allí.

Arte Relacional y Construcción Social: Al no haber un recorrido preestablecido ni una jerarquía visual clara, la experiencia se volvía personal y, a la vez, potencialmente social. Los visitantes se convertían en exploradores que podían compartir hallazgos, señalarse piezas unos a otros o comentar sobre la dificultad de encontrar una obra en particular. Esta dinámica fomenta el arte relacional, donde las relaciones humanas que se tejen en torno a la obra son constitutivas de la misma (Tota & Hagen). La comunidad de espectadores se forma en el acto compartido de descifrar el espacio.

Una Lectura Decolonial: La puesta en escena de “Limbo...” puede leerse como un gesto decolonial. Al negarse a mostrar el arte de manera frontal y canónica, la curaduría des-

tabiliza la lógica occidental de la exhibición, que busca clasificar, dominar y hacer completamente visible (y, por tanto, comprensible) el objeto. Al mantener las obras en un estado de semi-ocultamiento, se las dota de un aura de misterio y autonomía, resistiéndose a ser completamente aprehendidas por la mirada hegemónica. Esta práctica se alinea con las políticas culturales latinoamericanas que buscan formas alternativas de producción y circulación del conocimiento (Morales).

La museografía ocasional, tal como se ejemplifica en “Limbo...”, plantea preguntas cruciales sobre la función del museo. Por un lado, democratiza el acceso simbólico al convertir al público en un participante activo. Por otro, podría generar frustración o exclusión para espectadores que buscan una experiencia más guiada. Sin embargo, su mayor contribución es filosófica: cuestiona la comodidad del medio museístico. La exposición no solo hablaba del limbo, sino que situaba al visitante en uno. Lo sacaba de la pasividad confortable del espectador tradicional y lo colocaba en un estado de inquietud productiva, de tránsito interpretativo. Esto refleja el giro educativo-crítico en museología (Fresquet), donde el aprendizaje no se da por transmisión, sino por la experiencia vivida.

La noción de “museografía ocasional” encuentra su correlato en prácticas artísticas que anteceden y fundamentan su desarrollo teórico. Este artículo propone un diálogo entre la exposición “Limbo o la comodidad del medio”, curada por Leonardo Ramírez en el Museo Carrillo Gil (2006), y la obra de Gabriel Orozco, específicamente *Empty Shoe Box* (1993) y *Home Run* (1993). Como señala Bourriaud “el arte es un estado de encuentro” (p. 18), y ambas propuestas materializan este principio al convertir al espectador en co-creador de la experiencia estética.

La obra *Empty Shoe Box* (1993) de Gabriel Orozco constituye un antecedente fundamental para comprender la museografía ocasional. Al colocar una caja de zapatos vacía en una repisa del Museum of Modern Art de Nueva York, Orozco desplaza el foco de atención del objeto a su contexto institucional. Como apunta Medina: “Orozco nos enfrenta a la paradoja de una presencia ausente, donde el significado se construye precisamente a partir de lo que no está” (p. 45).

Esta operación encuentra su equivalente expandido en “Limbo o la comodidad del medio”. La exposición, al integrar sutilmente las obras en el espacio galerístico, aplica a escala arquitectónica el mismo principio de economía de medios. El vacío de la caja de zapatos se traduce aquí en los intersticios entre las obras, en los momentos de expectativa frustrada y en la necesaria activación perceptual del visitante.

En *Home Run* (1993), Orozco interviene un espacio marginal, un edificio abandonado del East Village, colocando cuatro naranjas en los agujeros de una ventana vandalizada. Esta obra ejemplifica lo que Monsiváis denomina “estética del desplazamiento”: “la capacidad de revelar lo extraordinario en lo ordinario a través de mínimas intervenciones” (p. 112).

La curaduría de “Limbo...” adopta esta misma lógica al tratar el espacio museístico no como contenedor neutral, sino como campo de juego potencial. Al igual que Orozco transforma un espacio de abandono en un campo de béisbol metafórico, la exposición convierte la galería en un territorio de exploración donde, siguiendo a Ramírez en su texto curatorial, “las obras emergen como apariciones en el tránsito del espectador”.

La conexión entre estas prácticas revela una evolución en la concepción del arte relacional. Si Orozco opera a nivel micro, con intervenciones puntuales que reconfiguran nues-

tra percepción del espacio, “Limbo...” expande esta estrategia a un nivel macro-curatorial. Como sostiene Zabalbeascoa:

“De la misma manera que Orozco nos enseña a mirar lo que siempre estuvo ahí pero no veíamos, la museografía ocasional nos invita a experimentar el espacio expositivo como un paisaje por descubrir” (p. 88).

Esta aproximación genera lo que podríamos denominar “efecto limbo”: un estado de suspensión interpretativa donde el espectador debe abandonar su rol pasivo para convertirse en arqueólogo del presente, reconstruyendo significados a partir de fragmentos y sugerencias.

A lo largo de este artículo, hemos desarrollado y ejemplificado el concepto de “museografía ocasional”, demostrando que trasciende la anécdota curatorial para constituirse en un paradigma significativo dentro de las prácticas expositivas contemporáneas. El análisis de “Limbo o la comodidad del medio” ha revelado cómo esta estrategia opera de manera multifacética: es a la vez una poética espacial que materializa conceptos abstractos (como el propio limbo), una política de la mirada que descentra la autoridad del museo, y una pedagogía crítica que emancipa al espectador.

La relación establecida con la obra de Gabriel Orozco no es meramente comparativa, sino genealógica. Orozco, con sus gestos mínimos y sus desplazamientos sutiles, proporcionó el alfabeto con el que luego se escribirían propuestas curatoriales completas como “Limbo”. Su Empty Shoe Box enseñó que el vacío y la expectativa pueden ser materiales escultóricos tan potentes como el mármol o el bronce, mientras que Home Run demostró que cualquier espacio –incluso uno vandalizado y marginal– puede ser reactivado poéticamente mediante una intervención situada. La curaduría de Leonardo Ramírez comprendió este legado y lo amplificó a escala arquitectónica, demostrando que el cubo blanco no es un contenedor neutro, sino un campo de fuerzas listo para ser reconfigurado.

Las implicaciones de este estudio son profundas para el futuro de las instituciones culturales. En primer lugar, la museografía ocasional ofrece un camino tangible para operacionalizar la crítica decolonial. No basta con declarar intenciones de descolonización; se requieren metodologías concretas. Esta estrategia es una de ellas, al desmontar físicamente la lógica de la exhibición panóptica y devolverle al objeto y al espectador un margen de misterio y agencia.

En segundo lugar, redefine radicalmente la democratización del acceso. Tradicionalmente, se ha entendido este concepto en términos cuantitativos (gratuidad, horarios extendidos) o de representación (incluir narrativas marginadas). La museografía ocasional introduce una dimensión cualitativa y simbólica: democratizar el acceso significa democratizar la agencia interpretativa. Es concederle al visitante la llave para descifrar el espacio, confiando en su capacidad para construir sentido de manera autónoma y colectiva.

En tercer lugar, esta práctica supone un desafío a los modelos de evaluación tradicionales de los museos. *¿Cómo se mide el éxito de una exposición que se basa en la frustración controlada, la demora y el descubrimiento personal?* Los criterios basados en el número de visitantes o en el tiempo medio de permanencia resultan insuficientes. Se necesitan nuevas

métricas que capturen la calidad de la experiencia, la densidad de las interacciones sociales que se generan y la profundidad de la reflexión provocada.

A modo de conclusión

Es crucial reconocer los límites de la museografía ocasional. No es una panacea aplicable a cualquier contexto. Puede generar ansiedad o exclusión en públicos que buscan una experiencia más guiada o que no disponen del capital cultural o el tiempo necesario para “jugar” el juego que propone. Existe el riesgo de caer en un formalismo vacío, donde la estrategia de ocultación se convierta en un fin en sí mismo, desprovista de un sustrato conceptual sólido.

Futuras investigaciones deberían profundizar en varios frentes. Uno sería el análisis de la recepción, mediante estudios etnográficos y entrevistas con visitantes de exposiciones que utilicen esta estrategia, para comprender empíricamente cómo se vive esta experiencia. Otro frente exploraría la aplicación de la museografía ocasional a colecciones permanentes, históricamente ancladas en modelos más rígidos. *¿Cómo «ocasionalizar» la presentación de un artefacto arqueológico o una pintura clásica sin traicionar su naturaleza?* Finalmente, sería fructífero trazar un mapa expandido de esta tendencia, identificando otros casos en América Latina y otras regiones que, sin usar la misma terminología, estén explorando caminos similares, consolidando así un corpus teórico y práctico alternativo al modelo hegemónico.

La museografía ocasional, tal como la hemos teorizado a través de “Limbo” y Orozco, no busca la desaparición del museo, sino su reinención radical. Propone un museo que ya no se concibe como un templo de certezas, sino como un laberinto de posibilidades; no como una enciclopedia que se lee de manera lineal, sino como un bosque que se explora de manera rizomática. En un mundo sobresaturado de imágenes e información, donde la atención es un recurso escaso, la museografía ocasional apuesta por la lentitud, la profundidad y el encuentro. Nos recuerda que el verdadero patrimonio no reside únicamente en los objetos custodiados, sino en la trama de relaciones significativas que somos capaces de tejer a su alrededor. Al crear una atmósfera de búsqueda, no solo estamos encontrando obras de arte escondidas; estamos, quizás, reencontrándonos con la capacidad de asombro y la curiosidad que yacen en el corazón de toda experiencia auténticamente humana.

La institución museística tradicional ha operado históricamente como un dispositivo de poder, validando y canonizando narrativas específicas, a menudo vinculadas a proyectos nacionalistas y coloniales (Díaz-Andreu; Gnecco). Frente a esta hegemonía, surgen prácticas curatoriales y museográficas que buscan subvertir estos códigos, proponiendo experiencias alternativas de aproximación al arte y al patrimonio. Este artículo se centra en una de estas prácticas: la museografía ocasional, definida como la integración sutil o el ocultamiento parcial de obras en el espacio expositivo, con el fin de generar una atmósfera de búsqueda que active al espectador y fomente relaciones inesperadas.

Tomando como caso de estudio la exposición colectiva “Limbo o la comodidad del medio”, curada por Leonardo Ramírez en el Museo Carrillo Gil en 2006, se explorará cómo este en-

foque no es solo un recurso estético, sino una estrategia decolonial y profundamente relacional. La elección del concepto “limbo” –un espacio indeterminado, sin lugar fijo– resulta fundamental para una lectura crítica de la muestra, permitiendo analizar cómo la disposición espacial de las obras puede evocar y materializar estados de ambigüedad y tránsito. La exposición “Limbo o la comodidad del medio” sirve como un caso paradigmático para teorizar la museografía ocasional. Lejos de ser un simple recurso escenográfico, esta estrategia se revela como una herramienta conceptual potente para repensar las dinámicas de poder en el museo. Al crear una atmósfera de búsqueda que materializa el concepto curatorial, promueve una experiencia relacional y encarna una crítica decolonial a las narrativas hegemónicas.

Este enfoque invita a considerar la museografía no como un marco neutral, sino como un agente activo en la producción de significado. Futuras investigaciones podrían rastrear la presencia de esta estrategia en otras exposiciones latinoamericanas, consolidando así un corpus teórico que dialogue con las particularidades y los desafíos de las prácticas culturales en la región. El diálogo entre la práctica de Gabriel Orozco y la exposición “Limbo o la comodidad del medio” evidencia la consolidación de una poética curatorial basada en la sutileza, el desplazamiento y la activación relacional del espacio. Ambas propuestas comparten una misma voluntad: transformar la experiencia museística de mera contemplación a participación activa, donde el verdadero arte reside en el encuentro entre obra, espacio y espectador.

La museografía ocasional, teorizada a través del prisma de “Limbo o la comodidad del medio” y enraizada en el gesto precursor de Gabriel Orozco, trasciende con creces la categoría de mera estrategia expositiva novedosa. Se revela, en cambio, como una ecología política de la atención profundamente significativa para nuestro tiempo, una praxis decolonial que desmonta las epistemologías extractivistas del museo moderno, y una tecnología relacional que transforma al espectador en un performer indispensable para la culminación de la obra. En un mundo caracterizado por lo que el teórico Wayner Tristão Gonçalves diagnostica como una “ocupación total del espacio” –una saturación física, visual y semiótica que sofoca la posibilidad de lo nuevo–, la práctica deliberada de la invisibilidad parcial, del ocultamiento y la integración sutil, emerge como un acto de resistencia radical. No se trata de una simple negación, sino de la creación activa de lo que Gonçalves conceptualiza como “vacíos densos”: intersticios de aparente ausencia que, en realidad, están cargados de potencialidad significativa, de latencia y de devenir (p. 15). La museografía ocasional opera precisamente como una táctica intervencionista dentro de la arquitectura misma de la institución museal, tradicionalmente concebida como una máquina de mostrar, de clasificar y de hacer visible para controlar.

Vivimos en la era de la hipervisibilidad. Las imágenes, los objetos, la información y los estímulos compiten ferozmente por unos recursos atencionales cada vez más escasos y exhaustos. El museo, lejos de ser una burbuja aislada, ha sido arrastrado frecuentemente por esta lógica, convirtiéndose en un espacio más de consumo cultural acelerado, donde la experiencia se mide en “selfies” frente a obras maestras y el recorrido se realiza siguiendo la cartelería más que la curiosidad. En este contexto, la museografía ocasional constituye un gesto de desaceleración y de resistencia. Al negarse a participar en esta economía de la sobre-exposición, propone una estética de la lentitud y una política del discernimiento.

Al esconder una obra, o al integrarla de tal modo que no se ofrece de manera inmediata, la museografía ocasional no la anula; por el contrario, intensifica su aura en el sentido benjaminiano, pero no a través de su valor cultural único, sino a través de su valor experiencial único. La obra ya no es un dato visual que se consume, sino un misterio que se descifra, un secreto que se comparte, un hallazgo que se gana con esfuerzo perceptual y corporal. Esto crea una relación cualitativamente diferente con el objeto artístico. Como sugiere Byung-Chul Han en su análisis de la sociedad del cansancio, la hipervisibilidad conduce a la saturación y, finalmente, a la indiferencia. Frente a la “violencia de la positividad” –la necesidad de producir, consumir y exhibir constantemente–, la museografía ocasional introduce una “negatividad” productiva: el vacío, la pausa, la expectativa, la búsqueda. Este vacío no es nihilista; es, como apunta Gonçalves, “denso”. Está lleno de las posibilidades interpretativas, los movimientos corporales, las conversaciones susurradas y la atención sostenida que el espectador invierte en él. El museo, así, deja de ser un supermercado de imágenes para convertirse en un bosque de significados por explorar, donde el valor no está en la acumulación de lo visto, sino en la profundidad de lo vivido.

La crítica decolonial ha desmontado minuciosamente el papel del museo moderno como instrumento de poder colonial y nacionalista. Autores como Díaz-Andreu, y Gnecco han demostrado cómo la arqueología y la museología han operado como “tecnologías de la dominación”, clasificando, ordenando y presentando a “los otros” desde una mirada externalizante y frecuentemente folklorizante. El museo tradicional opera bajo lo que podríamos denominar una “epistemología de la transparencia”: presume que el objeto –especialmente el objeto no-occidental, el artefacto “etnográfico”– puede y debe ser completamente descifrado, comprendido y poseído por la mirada hegemónica. El objeto es puesto bajo una luz cruda, en una vitrina, acompañado de una cartela que pretende explicarlo todo, reduciéndolo a un dato dentro de una narrativa mayor que no le pertenece.

La museografía ocasional constituye una respuesta potente a esta herencia tóxica. No es suficiente con “incluir” narrativas marginadas en las mismas vitrinas hegemónicas; es necesario transformar las condiciones mismas de la representación. Al ocultar estratégicamente las obras, o al presentarlas de manera no canónica, esta práctica instauro una “epistemología del misterio” o, utilizando el concepto de Édouard Glissant, una “ética del derecho a la opacidad”. Glissant argumenta que no tenemos la obligación de ser completamente transparentes y comprensibles para los demás; tenemos derecho a una opacidad que preserve nuestra singularidad. La museografía ocasional extiende este derecho a los objetos artísticos.

Al hacer que una obra resista a una mirada inmediata y totalizadora, se le devuelve su agencia, su capacidad de guardar secretos, su alteridad radical. Ya no es un espécimen pasivo bajo el microscopio del antropólogo o del historiador del arte, sino un ente activo que establece las condiciones de su propia revelación. Este gesto es profundamente decolonial porque desmonta la lógica extractivista que ha caracterizado la relación del museo occidental con sus colecciones. No se trata de “robar” el significado del objeto para exhibirlo, sino de crear las condiciones para un encuentro dialógico donde el significado se co-construye en un acto de respeto mutuo. En el contexto latinoamericano, esto adquiere una resonancia especial, ya que permite sintonizar las prácticas museográficas contemporáneas con las epistemologías indígenas y afrodescendientes que, a menudo, entienden el

conocimiento no como una posesión estática, sino como una revelación progresiva, ritual y contextual.

Si la museografía ocasional desestabiliza la epistemología tradicional del museo, su impacto más radical quizás recae en la redefinición del estatus del visitante. La noción de “arte relacional”, desarrollada por Nicolas Bourriaud (1998), encuentra aquí su expresión más literal y física. El espectador de la museografía ocasional ya no es el flâneur pasivo que recorre un recorrido preestablecido, ni el crítico que emite un juicio desde la distancia. Su rol se transforma fundamentalmente. Se convierte en lo que podríamos denominar un “arqueólogo del presente”, un “detective perceptual” o, más precisamente, un performer cuyo cuerpo y cuya atención son medios indispensables para la materialización de la obra. La obra de arte en este contexto ya no puede entenderse como un objeto autónomo y autosuficiente. Existe en un estado de latencia, de potencialidad, hasta que el visitante inicia su performance de búsqueda. Esta performance implica una serie de acciones concretas: desplazarse por el espacio con una intencionalidad diferente, escudriñar rincones, aguzar los sentidos, dudar, descubrir y, crucialmente, compartir ese descubrimiento con otros. La obra se completa no en la retina de un individuo aislado, sino en la trama de relaciones que se tejen a su alrededor. Un visitante señala una obra escondida a otro; un grupo comenta la dificultad de encontrar una pieza; se establece una complicidad tácita entre extraños unidos por la tarea común del descubrimiento.

Esta dimensión profundamente social y corporeizada del arte es lo que la museografía ocasional promueve de manera excelsa. El “arte” ya no reside únicamente en el objeto fabricado por el artista, sino en el “campo de encuentro” que se genera entre el objeto, el espacio arquitectónico, el cuerpo del performer-espectador y los otros performers-espectadores. Es, en palabras de Bourriaud, “un estado de encuentro”. Esta transformación es política: democratiza el acceso no cuantitativo, sino cualitativo y simbólico, al concederle al público una agencia interpretativa y performativa sin la cual la exposición literalmente no funciona. El museo se convierte, así, en un espacio de producción, no solo de exhibición. Es crucial reconocer que la museografía ocasional no es una panacea y conlleva riesgos significativos. Puede generar ansiedad, frustración o exclusión en públicos acostumbrados a una experiencia más guiada, o en aquellos que no disponen del capital cultural, el tiempo o las capacidades físicas para participar en el “juego” que propone. Este riesgo, sin embargo, no invalida la práctica, sino que señala la necesidad de una aplicación reflexiva y contextual. La posible incomodidad del espectador no es necesariamente un fracaso; puede ser el síntoma de una inquietud productiva, la señal de que los protocolos internalizados están siendo desafiados. El papel del museo educador aquí es crucial: no se trata de abandonar al público a su suerte, sino de proporcionar las claves –conceptuales, no espaciales– para que pueda embarcarse en la exploración con confianza.

Otro riesgo es el del formalismo vacío, donde la estrategia de ocultación se convierte en un fin en sí mismo, un mero recurso estético desprovisto de un sustrato conceptual sólido. Ocultar una obra solo tiene sentido si esa ocultación significa algo, si dialoga con el contenido de la exposición y con la crítica institucional que se pretende ejercer. De lo contrario, se cae en una retórica de la dificultad que puede ser tan elitista como el academicismo que pretende criticar.

Las futuras investigaciones en este campo son prometedoras y necesarias. Un frente urgente es el análisis de la recepción mediante estudios etnográficos profundos y entrevistas con visitantes, para comprender empíricamente cómo se vive esta experiencia y cómo se pueden mitigar sus posibles efectos excluyentes. Otro frente fascinante es la exploración de la aplicación de la museografía ocasional a las colecciones permanentes. ¿Cómo «ocasionalizar» la presentación de un artefacto arqueológico o una pintura clásica sin traicionar su naturaleza histórica? Esta podría ser una vía poderosa para “descolonizar” los acervos desde dentro, cuestionando las taxonomías y narrativas establecidas al presentar los objetos de maneras que sugieran nuevas relaciones, nuevos vacíos de significado por llenar. Finalmente, resulta imperativo trazar un mapa expandido de estas prácticas, particularmente en América Latina, África y Asia, identificando casos que, sin usar la terminología de “museografía ocasional”, estén explorando caminos similares de ocultación, integración sutil y activación relacional. Esto permitiría consolidar un corpus teórico y práctico verdaderamente global y alternativo al modelo hegemónico del museo eurocéntrico.

En última instancia, la museografía ocasional nos invita a repensar la institución museal no como un archivo de certezas, un templo de verdades inmutables, sino como un laboratorio de incertidumbres productivas. En un mundo lleno de respuestas prefabricadas y de estímulos que claman por una atención superficial, el gesto de esconder algunas cosas, de crear vacíos densos, se convierte en un acto de profunda generosidad epistemológica. Como sugería la exposición “Limbo”, el verdadero conocimiento y la experiencia estética más profunda no residen necesariamente en la acumulación de datos visibles, sino en la capacidad de habitar productivamente los espacios intermedios, las zonas de sombra, las preguntas sin respuesta inmediata.

La museografía ocasional no busca la desaparición del museo, sino su reinención radical como un organismo vivo, sensible y dialógico. Propone un museo que confía en la inteligencia y la curiosidad de sus visitantes, que respeta la opacidad de sus obras y que se concibe a sí mismo no como un destino final para los objetos, sino como un punto de partida para experiencias significativas. Al crear una atmósfera de búsqueda, no solo estamos encontrando obras de arte escondidas; estamos, quizás, reencontrándonos con la capacidad de asombro, la paciencia reflexiva y la curiosidad colaborativa que yacen en el corazón de toda experiencia auténticamente humana y de toda práctica cultural verdaderamente emancipadora.

Referencias bibliográficas

- Bourriaud, N. (2006). *Estética relacional*. Adriana Hidalgo Editora.
- Díaz-Andreu, M. (2007). *A world history of nineteenth-century archaeology: Nationalism, colonialism, and the past*. Oxford University Press.
- Fresquet Febres, A. (2006). Museos, educación y patrimonio: Un enfoque crítico. *Educación y Ciudad*, (11), 77–88.
- Glissant, É. (2006). *Tratado del todo-mundo*. Ediciones El Cobre.

- Gnecco, C. (2011). Arqueologías de la diferencia: El devenir indígena y afrodescendiente de la arqueología en Colombia. *Revista Colombiana de Antropología*, 47(2), 13–42.
- Gonçalves, W. T. (2023). La densidad del vacío: Tácticas intervencionistas en un mundo ocupado. *Revista de Estudios Visuales*, 24, 12–29.
- González Varas, I. (2005). *Conservación del patrimonio cultural: Teoría, historia, principios y normas* (2.ª ed.). Ediciones Cátedra.
- Han, B.-C. (2012). *La sociedad del cansancio*. Herder.
- Martínez, C. (2008). Museos y patrimonio: Reflexiones sobre la conservación y socialización de la cultura. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, 13(1), 65–78.
- Medina, C. (2005). *Gabriel Orozco*. Phaidon Press.
- Monsiváis, A. (2004). *Los límites de lo visible: Estrategias conceptuales en el arte contemporáneo*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Morales Saravia, J. (2016). Museografía y políticas culturales en América Latina. *Revista Chilena de Antropología*, (33), 69–88.
- Ramírez, L. (2006). *Texto curatorial: Limbo o la comodidad del medio*. Museo Carrillo Gil.
- Tota, A. L., & Hagen, T. (Eds.). (2016). *Routledge international handbook of memory studies*. Routledge.
- Urbina, C. (2014). Museología social y comunitaria: Prácticas en resistencia desde América Latina. *Revista Museos*, (34), 27–39.
- Zabalbeascoa, A. (2007). *La arquitectura de lo insignificante*. Gustavo Gili.

Abstract: This article analyses occasional museography primarily based on the exhibition *Limbo o la comodidad del medio* (Museo Carrillo Gil, 2006), and its possible relationships with two additional exhibitions beyond the museum space involving the work of Gabriel Orozco. It is argued that the curatorial proposal developed by Leonardo Ramírez, by subtly and unconventionally dispersing artworks throughout the space, implements a decolonial and relational strategy. This practice destabilises the unidirectional narrative of the museum, transforming the visitor into an active agent whose experience of search and discovery reflects the very condition of limbo: a state of uncertainty and transition. Occasional museography thus emerges as a powerful tool for fostering critical participation and rethinking exhibition policies from a Latin American perspective.

Keywords: Occasional museography - Relational art - Decoloniality - Experience - Curatorship

Resumo: Este artigo analisa a museografia ocasional baseada principalmente na exposição *Limbo o la comodidad del medio* (Museu Carrillo Gil, 2006), bem como suas possíveis relações com outras duas exposições para além do espaço museístico envolvendo a obra de Gabriel Orozco. Argumenta-se que a proposta curatorial desenvolvida por Leonardo Ramírez, ao dispersar obras de maneira sutil e não convencional no espaço, implementa uma estratégia decolonial e relacional. Essa prática desestabiliza a narrativa unidirecio-

nal do museu, transformando o visitante em um agente ativo cuja experiência de busca e descoberta reflete a própria condição do limbo: um estado de incerteza e trânsito. A museografia ocasional revela-se, assim, como uma ferramenta potente para fomentar a participação crítica e repensar as políticas de exibição a partir de uma perspectiva latino-americana.

Palavras-chave: Museografia ocasional - Arte relacional - Decolonialidade - Experiência - Curadoria

^(*) **Wayner Tristão Gonçalves** (Río de Janeiro, 1978) es doctor en Artes Visuales con énfasis en imagen animada. Ha participado en varias exposiciones individuales, entre ellas: “Giro” Centro Cultural Vale Maranhão 2023; Ecologías do meio, 2022; Fachada digital, Galería SESI SP 2021; Imagens Circulares, Aerodrome 2021. Es autor de los libros Eternidade do instante: gifs, loopings, imagem técnica atemporal, Editus 2022; y Urbanidades: aportes del arte público en la construcción de la mirada en las megalópolis contemporáneas. ED UABC. Es profesor de Arte y Tecnología en la UFSB, donde coordina el Festival Audiovisual del Sur Global.