

Temas del arte

DOI: 10.26807/cav.vi10.319

EL MUSEO COMO PROYECTO ARTÍSTICO. TRES EXPERIENCIAS EN ARGENTINA

THE MUSEUM AS AN ART PROJECT. THREE EXPERIENCES IN ARGENTINA

Alicia Karina Valente

Resumen

El museo como proyecto artístico habita un terreno poroso entre las prácticas instituyentes, la gestión y la producción artística que habilita la práctica contemporánea en arte. En este trabajo se analizan tres experiencias que se nombran como museo, surgidos entre 2010 y 2017 en diferentes ciudades de Argentina: *La Ene. Nuevo Museo Energía de Arte Contemporáneo* de la ciudad de Buenos Aires, *Unidad Básica. Museo de Arte Contemporáneo* de Córdoba y *MUCA. Musea Constructora* de La Plata. Para el análisis se partirá de la definición de museo acuñada por el ICOM, así como de los debates sobre el rol de los museos de arte y las prácticas museales contemporáneas. A su vez, se trazaron posibles genealogías alternativas de museos y filiaciones con proyectos artísticos de la crítica institucional a nivel internacional, regional y local. Se considera que estos proyectos constituyen experiencias críticas y proponen otros modos posibles de ser museo.

Palabras clave: arte contemporáneo; gestión; museos.

Abstract

Museum as artistic projects inhabit a porous terrain between the Institutive practices, management and artistic production that enables contemporary practice in art. This paper analyze three projects that are named as museums, which emerged between 2010 and 2017 in different cities of Argentina: *La Ene Nuevo Museo Energía de Arte Contemporáneo de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires*, *Unidad Básica Museo de Arte Contemporáneo de la ciudad de Córdoba* and *MUCA Musea Constructora* de la ciudad de

La Plata. ICOM's definition of museums, as well as debates on the role of art museums and contemporary museum practices, will be useful for the analysis. At the same time, possible alternative genealogies of museums and affiliations with artistic projects of new institutional critique at international, regional and local levels were traced. These projects are considered to be critical experiences and propose other possible ways of being a museum.

Keywords: contemporary art; management; museums.

Biografía de la autora

Alicia Karina Valente (La Plata, Argentina, 1980) Magíster en Estética y Teoría de las Artes. Licenciada y Profesora en Artes Plásticas por la Facultad de Bellas Artes (FBA) de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Es docente e investigadora de la misma Facultad en las Cátedras Procedimientos de las Artes Plásticas; Grabado y Arte Impreso Básica 3 y Taller de Producción Plástica; y Arte Contemporáneo. Es doctoranda en Artes (FBA/ UNLP) y becaria de Finalización de Doctorado del CONICET, con radicación en el Instituto de Altos Estudios Sociales (IDAES) de la Universidad Nacional de San Martín (UNSAM).

Afiliación institucional: CONICET- UNLP- UNSAM

Código de identificación ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0103-227X>

Introducción

Imaginar otros modos de ser museo es un asunto común entre proyectos artísticos que exploran desde el arte contemporáneo formas alternativas de musealidad. Si bien se trata de propuestas diversas coinciden en que su origen se vincula con un cuestionamiento a las instituciones museales existentes –o a su inexistencia–, y a la necesidad de construir nuevos modelos de museos, más flexibles y experimentales. En sus formas de nombrarse suelen aludir a las falencias que buscan saldar y a las motivaciones que los impulsan: así pueden observarse museos urbanos, museos efímeros, museos en construcción, museos móviles, museos inmateriales, museos casa.

¿Por qué se definen como museos? ¿en qué aspectos radica su musealidad? ¿puede todo ser un museo? fueron algunos de los interrogantes que dieron origen a este trabajo. De forma particular, se analizan aquí tres proyectos surgidos entre 2010 y 2017 en diferentes ciudades de Argentina: La Ene. Nuevo Museo Energía de Arte Contemporáneo en la ciudad de Buenos Aires, Unidad Básica. Museo de

Arte Contemporáneo en la ciudad de Córdoba y MUCA. Musea Constructora en la ciudad de La Plata. El recorte privilegió la selección de experiencias que presentaran relevancia y significatividad para el abordaje de los conceptos y categorías elaboradas para el análisis, así como ofrecieran un abanico diverso de propuestas y lugares de procedencia en el mapa nacional.

A su vez, se trazaron posibles genealogías alternativas de museos y filiaciones con proyectos artísticos de la crítica institucional a nivel internacional, regional y local. Un abanico amplio que abarca desde el Museo Imaginario de André Malraux y La Boîte-en-valise de Marcel Duchamp hasta experiencias latinoamericanas como el Museo Travesti del Perú de Giuseppe Campuzano y el Museo de la Xilografía de Edgardo Antonio Vigo. También se reconocen otros proyectos contemporáneos en Argentina que no serán objeto de análisis de este trabajo pero que ofrecen un panorama de la extensión del fenómeno como, por ejemplo, el Museo de la Economía Política del Arte de Alicia Herrero, el Museo del Fondo del Paraná de Santiago Villanueva, el Museo Inmaterial de Rodrigo Barcos y proyectos colectivos como el Museo del Puerto en Ingeniero White, y MiMicromuseo y Museo Urbano en la ciudad de Buenos Aires.¹

Definiciones y desplazamientos

La definición de museo formulada por el Consejo Internacional de Museos (ICOM, s/p), lo define como

una institución sin fines lucrativos, permanente, al servicio de la sociedad y de su desarrollo, abierta al público, que adquiere, conserva, investiga, comunica y expone el patrimonio material e inmaterial de la humanidad y su medio ambiente con fines de educación, estudio y recreo.

La definición actual de museo es producto de una serie de discusiones sobre su función social que, en el contexto político social y cultural de las revueltas del 68, dieron lugar al surgimiento de la nueva museología. Para Ticio Escobar (2007) la tradicional función del museo, entendido como sinónimo de conservación del patrimonio simbólico colectivo, debe seguir complejizándose. Además de sumarse a la tradicional función de conservación, las de investigación, documentación y archivo, el museo debe atender, según Escobar (2007, s/p), un “compromiso con el desarrollo social y comunitario y una nueva preocupación por la presencia ciudadana”. A la vez que sugiere, debe abandonar estructuras estancas para adquirir la flexibilidad necesaria que le permita “adaptarse a diversas configuraciones de los

¹ Ana Longoni (2019) realiza un análisis de algunos de estos ejemplos de *dispositivos museales críticos* como el Museo Travesti del Perú, el Museo Salinas y El Museo del Puerto de Ingeniero White. También Clarisa López Galarza y Guillermina Mongan (2019) estudiaron los casos de La Ene. Nuevo Museo Energía de Arte Contemporáneo, el Museo de la Xilografía y el Museo de la Economía Política del Arte.

imaginarios sociales, gran parte de las cuales se apoyan en identidades móviles y provisionales” (Escobar, 2007, s/p). En ese sentido, es que Escobar (2007) considera la importancia de recuperar y deconstruir el término museo; no descartarlo, sino por el contrario, cuestionarlo, tensionarlo, desestabilizarlo. En un contexto nacional y regional, resulta importante pensar un modelo que desarrolle un rol comunitario promoviendo prácticas culturales en vinculación con el territorio a partir de la “posibilidad de imaginar otros modelos museales, alternativos al basado en el paradigma clásico occidental; diferentes al Museo que, desde el poder central, funda los mitos de la Nación; ese Museo cuyos artificios disciplinan, uniforman y traducen los imaginarios dispersos en un territorio” (Escobar, 2007, s/p).

En el campo del arte a su vez, opera un giro hacia la posautonomía y la desdiferenciación, en una época de estetización generalizada que se presenta en la cotidianeidad a través del diseño y la publicidad y que moldean otras formas del consumo visual de las imágenes (Richard, 2014). Un desplazamiento que operó fue el tránsito del objeto al concepto, y luego al contexto con una interrogación cada vez mayor sobre los espacios públicos y una ocupación de la totalidad del espacio social como lugar donde la práctica artística acontece (Groys, 2014), destacándose por sobre otros aspectos su condición procesual y el despliegue de experiencias. A su vez, el auge de las prácticas contextuales, colaborativas, relacionales, participativas, pusieron en cuestión los roles tradicionales de artista-público, volviendo a este último sino un copartícipe, por lo menos, un posibilitador de la misma. Es en ese marco donde entra en crisis el modelo moderno de museo de arte neutral y aséptico del “cubo blanco”, un museo abocado a

presentar obras de arte como si no fueran productos de una sociedad específica o de un compromiso político específico, sino más bien la expresión de un genio individual, justificando la ideología del individualismo que subyace al orden capitalista y al discurso de la alta modernidad, la del genio, la del canon, la de la originalidad, la del progreso y evolución, la historicista y teleológica (Guasch, 2008, p.14).

Siguiendo a Zanini (1969, p.112), el museo en su nuevo rol debe convertirse en un *centro de investigación permanente* y “no ser solo la agencia de recolección, sino un agente de transformación. Puede ser coautor, junto con el artista, en la elaboración de sus nuevos recursos de comunicación”. Para el autor, “[al museo] no le corresponde ser solo un órgano visitable, sino también visitante” (Zanini, 1969, p.114).

En las últimas décadas del siglo XX y primeras del XXI se inicia un pasaje hacia un modelo de museo global, en un contexto de movimientos migratorios y de avanzada del turismo cultural. Pero también aparecen otras formas de pensar la relación con lo museal, que abrevan en la confrontación histórica de las vanguardias artísticas con la institución museo –en tanto aquella que neutraliza una

potencialidad crítica– para, sin desconocer el rol que ocupa, proponer otras formas de musealidad que “disputen y pongan en cuestión ese espacio de conservación de patrimonio y construcción de un relato oficial” (Longoni, 2020, s/p) y construyan lazos más concretos con las comunidades. Para Holmes (2008, s/p) puede tratarse de una tercera fase de la crítica institucional, o una nueva fase, donde

La noción de *transversalidad*, tal y como fue elaborada por algunos practicantes del análisis institucional, nos ayuda a teorizar los agenciamientos heterogéneos que conectan actores y recursos del circuito artístico con proyectos y experimentos que no se agotan en el interior de dicho circuito, sino que se extienden hacia otros lugares.

Así, otro desplazamiento opera sobre del rol del artista, que ya no se concibe exclusivamente como productor, y que pasa del espacio íntimo del taller al espacio social (Herrera, 2003), de forma tal que empieza a abarcar una multiplicidad de prácticas que van desde la gestión, la curaduría, la crítica, la comunicación, entre otras. La intervención de los artistas en procesos de gestión suele originarse con un diagnóstico previo sobre el funcionamiento de las instituciones y la dinámica del campo artístico, donde detectan falencias u omisiones que buscan evidenciar con su práctica, y como destaca Herrera (2013, s/p) implica reivindicar un lugar de enunciación, en tanto “las exposiciones de arte, entendidas como espacios de administración de los significados del arte, son poderosos dispositivos para la escritura de la historia, y por esta causa los artistas reivindican y no resignan su participación activa en la producción de las mismas”. En términos generales buscan desarrollar formas independientes, pero que a su vez interfieran y consigan infiltrarse en las grietas institucionales, de forma de incidir en ellas.²

El museo como posibilidad

Se ensayan así modos alternativos de ser museo que reivindican la posibilidad de pensar otras formas posibles para esta institución, ya sea en su dispositivo museal, en la concepción de su colección, en el lugar desde donde construir discursividad o en las estrategias de circulación y legitimación. Estas propuestas se constituyen, así como *dispositivos museales críticos* (Longoni, 2019), interesados en posicionarse desde la noción de museo para cuestionarla y darle nuevas formas. Por ejemplo, con la figura de un museo descentrado, aquel que siguiendo a Longoni (2020, s/p), “pone en tensión los relatos unidireccionales de centro a periferia, que han sido los relatos predominantes dentro de los modos de construirse de la Historia del Arte [...] que pone en cuestión esos relatos centrales, [...] que

² En esa línea, surgieron en Argentina gran cantidad de proyectos grupales que sostienen formas organizativas más flexibles y se caracterizan por un interés en descentralizar la escena artística. Asimismo, algunos de los proyectos de las ciudades del interior del país proponen un doble movimiento descentralizador: de las instituciones consagradas (museos y galerías) y de la ciudad de Buenos Aires, como centros privilegiados alrededor de los cuales suele circular la producción artística.

los hace tambalear y los replantea radicalmente”. Para Longoni y Colombino (2020) esos nuevos posicionamientos frente a lo museal implican contemplar diferentes asuntos, como por ejemplo cuestionar los límites del museo y la separación entre el adentro y afuera de la institución para habitar sus intersticios y porosidades; así como pensar el museo como un foro público, como un espacio a ser ocupado y activado en su potencialidad política.

En un terreno permeable entre las prácticas instituyentes, la gestión y la producción artística que habilita la práctica contemporánea en el arte habita la idea del museo como proyecto artístico que es el objeto de este trabajo. En la historia del arte del siglo XX y comienzos del siglo XXI puede trazarse una amplia genealogía experiencias que cuestionan el modelo convencional del museo para interrogarlo e inventar otros modos posibles de musealidad, desde el Museo Imaginario de André Malraux y La Boîte-en-valise de Marcel Duchamp hasta proyectos más contemporáneos como el Museo Salinas de Vicente Razo, el Museo de Águilas de Marcelo Broodthaers o el Museo Precario Albinet de Thomas Hirschhorn. Conceptos como itinerancia, portabilidad y reproductibilidad, así como el énfasis en la búsqueda de nuevos canales de circulación y nuevos públicos, son aspectos relevantes de estos proyectos y constituyen una matriz que, con algunas variaciones, se imprime en las diferentes experiencias analizadas. Del mismo modo, a nivel local-regional resultan relevantes dos proyectos en particular. Por un lado, el Museo Travesti del Perú, fundado en 2003 por el filósofo, *drag queen* y activista peruano Giuseppe Campuzano, que se propuso realizar una revisión crítica de la historia de Perú a través de una concepción ampliada del travestismo –que pretendía dar cuenta de la ritualidad, el cuestionamiento a la heterosexualidad como norma, así como de los procesos de colonización, resistencia, hibridación y mestizaje. El museo surge, según Campuzano (2007, p.8) “de la necesidad de una historia propia —una historia del Perú inédita—, ensayando una arqueología de los maquillajes y una filosofía de los cuerpos, para proponer una elaboración de metáforas más productiva que cualquier catalogación excluyente”. Se trata de un museo nómada compuesto por documentos de archivo, imágenes y objetos de distinto tipo. Para Longoni (2020, s/p) el Museo Travesti del Perú constituye un ejemplo radical de un museo como proyecto de artista, a la vez que ensaya algunas estrategias contemporáneas para pensar otros modos de ser museo. Por ejemplo, desde el descentramiento, en tanto se trata de un proyecto donde son los cuerpos marginalizados y estigmatizados los que, como forma de activación del espacio público en época de elecciones en Perú, portaron sobre sí el archivo en construcción que constituía el museo.

El otro ejemplo de Museo que resulta fundamental para pensar este tipo de proyectos, sobre todo desde Argentina, es el Museo de la Xilografía, fundado en la ciudad de La Plata en 1967 por el artista local Edgardo Antonio Vigo. Este Museo nace con la intención de promover el conocimiento

sobre la técnica xilográfica –grabado en matrices de madera– y por la necesidad de generar nuevos canales de circulación para la producción artística. El Museo de la Xilografía funcionó de forma activa durante tres décadas hasta la muerte de Vigo.³ No tenía sede fija sino que se trataba de un conjunto de cajas-móviles que contenían paquetes de xilografías donadas o adquiridas por canje con diferentes artistas locales y nacionales, y que circulaba principalmente por espacios no convencionales como colegios, clubes, bibliotecas, librerías y agremiaciones de profesionales, así como por algunos espacios propios del campo del arte, mediante un montaje sencillo que le permitía emplazarse rápidamente, como un puesto en una feria. El museo nace en plena década del 60, un momento de fuerte cuestionamiento institucional por parte de los artistas de vanguardia de la época. Vigo (1968, s/p) señalaba

Fundar un museo en nuestros días es contradictorio. Cuando el arte en su eterna rebusca clama la calle, la cotidianidad, la comunicación directa [...]. Pero cobijar para no permitir las disgregaciones de obras, cuidar un ‘acervo’ siempre será constante tarea. La realidad que nos marca una línea, los acontecimientos que nos ubican, y las acciones que nos exigen, han hecho variar el concepto Museo.

De esta forma, en línea con las críticas institucionales de la época y en relación estrecha con la producción artística de Vigo –de generar canales de circulación no convencionales para las producciones artísticas–, el modo de ser museo que propone el Museo de la Xilografía apuntaba a acercar el Museo a la comunidad, así como promover prácticas pedagógicas mediante la realización de charlas informativas y demostraciones técnicas.

En sintonía con lo analizado y sin perder de vista las filiaciones con los proyectos que se mencionaron anteriormente, se abordarán a continuación las experiencias de La Ene. Nuevo Museo Energía de Arte Contemporáneo, Unidad Básica. Museo de Arte Contemporáneo y MUCA. Musea Constructora.

El Nuevo Museo Energía de Arte Contemporáneo, que pasará a ser conocido como La Ene, es creado en 2010 en la ciudad de Buenos Aires por Gala Berger y Marina Reyes.⁴ El proyecto surge como una respuesta al hecho de que no existía al momento un museo de arte contemporáneo en la ciudad: “había un Museo Nacional de Bellas Artes, un Museo de Arte Moderno, pero no había una plataforma institucional para que los artistas activos, artistas jóvenes, puedan exhibir sus producciones por fuera del

³ Desde entonces su acervo es parte del Centro de Arte Experimental Vigo (CAEV) –donde se encuentra gran parte de la producción del artista y de otros artistas con los que realizó obra en conjunto o intercambios–, y suele reactivarse en el marco de algún proyecto particular.

⁴ Luego van a contar con la colaboración de Santiago Villanueva.

circuito de mercado, es decir todo el circuito de galerías” (Villanueva, 2016, s/p). Habitando un espacio poroso entre las prácticas institucionales y las prácticas independientes, la Ene se define como museo no solo por tener misión, colección y otras áreas que el ICOM determina para un museo (Villanueva, 2016, s/p), sino por un posicionamiento político en el campo, con la creencia en “la relevancia del rol de las instituciones en el medio artístico” (La Ene, 2017, p.40) y la convicción de que son espacios valiosos de experimentación, intercambio y circulación del conocimiento.

La Ene comenzó con una sede fija en la galería porteña Patio del Liceo y en 2016 mudó sus instalaciones a un espacio en el microcentro de la ciudad de Buenos Aires. Entre 2012 y 2016 realizaron tres ediciones de las Jornadas de Arte Contemporáneo Latinoamericano, con la intención de promover un espacio de discusión e intercambio alrededor de las problemáticas del arte contemporáneo. En 2012 inician la colección del museo, la cual no tiene un formato material, en tanto colección de objetos, sino que se trata de un almacenamiento digital de las obras que constituyen el acervo. No se trata necesariamente de obras digitales, sino de

obras que pueden asumir un formato digital para su almacenamiento, como un set de instrucciones. Creemos también que una colección no necesariamente tiene que estar conformada por obras, así que concebimos la nuestra como un cruce entre los conceptos tradicionales de colección y archivo, para poder incluir textos, imágenes de archivo y cualquier otro elemento que nos pareciera relevante al conjunto (La Ene, 2017, p.42).

A su vez, la Ene no adquiere las obras, sino que solicita a sus autores el derecho de reproducción en sus exhibiciones, poniendo en cuestión problemáticas referidas a la autoría, la propiedad, el coleccionismo, la reproductibilidad, y la circulación de las colecciones. Sus proyectos referentes van desde el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires y el proyecto de de Walter Zanini en el Museu de Arte Contemporânea de la Universidad de São Paulo, hasta los proyectos artísticos Museo Salinas de Vicente Razo y Museo de Águilas de Marcelo Broodthaers (La Ene, 2018).

En 2018 La Ene cierra sus puertas y pasa a una instancia sin sede fija, mayormente enfocada en la organización y sistematización del trabajo realizado hasta el momento. A su vez, en la declaración con que anunciaron el cierre señalaron las líneas en que proyectan la nueva etapa, con el “objetivo [de] difundir el pensamiento crítico sobre proyectos independientes en la región y convertirse en una caja de herramientas de actividades educativas en torno a la colección/archivo, cuestionando los límites y formatos de los museos y sus relaciones de poder tradicionales (La Ene, 2018, s/p).

Unidad Básica. Museo de Arte Contemporáneo de Córdoba (UB) nace en 2016 en la ciudad de Córdoba por iniciativa Carla Barbero quien dirige el proyecto junto con Emilia Casiva. UB tiene varios aspectos en común con La Ene como, por ejemplo, ser el primer museo de arte contemporáneo de su ciudad, habitar espacios reducidos y proponer dinámicas de trabajo que instauren modos de institucionalidad transversal y flexible: “El asunto era simple: hacer un museo en casa. Un museo que además de exposiciones active una colección, una editorial, algún que otro programa de formación y todo lo que con el tiempo quisiéramos hacer” (Barbero, 2018, s/p).

UB se propone como una plataforma colaborativa e inscribe su práctica en una genealogía de proyectos independientes y autogestionados que han fomentado y sostenido el arte contemporáneo de la ciudad de Córdoba. UB tenía sus instalaciones en la casa de su fundadora, un monoambiente alquilado, de forma tal que desplegaba su espacio expositivo en el pasillo, en la entrada al departamento. Al respecto, sus directoras señalan:

UB hace visible y operativa la medida necesaria para la acción. Una de las primeras intervenciones que hicimos –en agosto de 2016, paralelamente a la muestra inaugural- fue la reproducción de la planta del museo en un estacionamiento de autos para señalar el espacio que ocupamos y preguntarnos ¿Cuál es la unidad de medida mínima para hacer un museo? (UB, 2017, p.41).

La colección de UB se conformó a partir de trueques y adquisiciones y el propósito que guía la colección es la puesta en valor del arte contemporáneo de la ciudad. A su vez, Barbero y Casiva piensan en las obras del acervo como punto de partida para proyectos de investigación, y buscan promover formas de movilidad e itinerancia. Declaran privilegiar la experiencia estética frente al valor de mercado (UB, 2017), donde la colección construya un entramado poético y afectivo de la producción artística local. También iniciaron el proyecto Publicaciones Unidad Básica, con el que publican la Serie Ensayos sobre arte contemporáneo e institucionalidad y textos en estrecha relación con las muestras que llevan adelante, y con los que a su vez participan de ferias de editoriales.

Finalmente, UB deja de tener sede fija y actualmente va abriendo filiales para cada exposición y comunicándolo por redes sociales. En su sitio web señalan: Unidad Básica abre filiales, para continuar la exploración de la institución museo como territorio de operaciones. Una estrategia: un museo en

tránsito y con bases diversas. Es también el inicio de otra forma de relación con los públicos, ya que nuestras filiales son porosas al contexto.⁵

Retomando los puntos en común con La Ene, la segunda muestra del programa 2017 de UB fue “Colección Museo La Ene en Unidad Básica”, en la cual UB recibió para su exhibición la colección de obras de La Ene. La exposición fue realizada en la Filial Villa Cabrera y el texto explica que “La Colección de La Ene puede viajar en un pendrive, en un disco rígido, en un papel o en la cabeza de una persona. La Colección de La Ene puede ocupar cualquier espacio en el que se la instale sin jamás perder su energía”.⁶ La acción de presentar su colección al interior de otro museo ya había sido realizada por La Ene en 2014, cuando presentaron “Colección” en el Museo Castagnino+ Macro de la ciudad de Rosario. Sin embargo, en esta ocasión el gesto de museo visitante se multiplica, ya que La Ene visita con su colección UB que, a su vez, al carecer de espacio físico en ese momento, visita otros espacios donde construye filiales provisionales para cada exhibición.

MUCA. Musea Constructora nace en 2017 en La Plata, a partir de una serie de discusiones e intercambios entre artistas locales – que venían participando desde de un espacio de clínica de obra entre pares bajo el nombre Constructoras’ Club – sobre la situación de los museos de arte de la ciudad y la coyuntura política nacional. En su presentación de *tumblr*. describen que “MUCA / Musea Constructora surge de la necesidad de establecer vínculos entre la institución y comunidades barriales con la intención de promover encuentros entre el círculo del arte y quienes no frecuentan este universo endogámico”.⁷ MUCA es un/a museo/a porque nace de reflexionar acerca de las falencias de estas instituciones a nivel local, tanto en la dificultad para albergar propuestas más contemporáneas o de artistas jóvenes –que a su vez nutren un amplio abanico de espacios independientes en la ciudad–; así como por conseguir una ampliación de su público que suele estar conformado por personas del campo del arte.

Además, señalan “La musea no tiene lugar físico establecido, es itinerante y está atomizada en cada una de sus actoras, MUCA viaja en la mochila de cada una”.⁸ Una serie de paneles de madera que pueden encastrarse y tomar diferentes formas son la estructura con la que esta musea itenera y se instala por un día en espacios disímiles como clubes de barrio, ferias de productores artesanales o bibliotecas populares. En cada ubicación los integrantes de la musea tienen reuniones previas con los agentes de ese lugar, una serie de encuentros donde discuten y proyectan qué hacer. Las dos primeras ubicaciones

⁵ <http://unidadbasicamuseo.org/2017/06/09/coleccion-museo-la-ene-en-ub/>

⁶ <http://unidadbasicamuseo.org/2017/06/09/coleccion-museo-la-ene-en-ub/>

⁷ <https://mucamusea.tumblr.com/>

⁸ <https://mucamusea.tumblr.com/>

fueron realizadas durante 2017 en clubes de dos barrios periféricos de la ciudad. En 2018 fueron convocados para la 4ª edición de la muestra “Arte en Territorio” en el Centro Cultural Haroldo Conti, lo que representó para el colectivo un momento de tensión respecto a la propuesta de la musea de habitar espacios que no fueran los espacios del arte: “¿Cómo traer una experiencia pensada para un espacio no institucional del arte a un centro cultural estatal de CABA?” se preguntaron al momento de la invitación. Como introducción a la propuesta que presentaron para la muestra retomaron ese interrogante y agregaron: “Habitamos la contradicción, somos paracaidistas en los barrios y en el Conti. La propuesta que se despliega en la sala está realizada a partir de las palabras y preguntas que circularon tanto en las reuniones de la musea como en los espacios de organización de este evento”.⁹

Finalmente, la última ubicación fue realizada en 2019 el Mercado de la Ribera de la ciudad costera de Berisso, donde mediante un intercambio colaborativo que duró cerca de dos meses, produjeron una serie de obras conjuntas entre productores artísticos y productores regionales.

Cada ubicación de la MUCA despliega exhibiciones de obras o proyectos de artistas; un criterio curatorial –a veces a cargo de la musea y otras a cargo de curadores invitados–; y una serie de actividades como talleres, charlas, visitas y otras formas de mediación. A su vez, la musea se define desde la flexibilidad, la porosidad y el contagio, como “una parainstitución afectiva que cuenta con los medios mínimos para que suceda algo que luego se debe llenar, completar, accionar” (Muca, 2019, p.67), promoviendo la contaminación mutua entre actores y espacios diversos.

Conclusiones

A partir del recorrido trazado en este trabajo, fueron analizadas las experiencias de estos modos de ser museo como proyecto artístico, entendiendo que constituyen experiencias críticas ya sea desde su discursividad, el dispositivo museal o los modos de vinculación con la comunidad. En cada proyecto pueden identificarse diferentes problemáticas que atraviesan los museos de arte en la contemporaneidad. La Ene se propuso discutir los formatos de las colecciones, cuestionando la necesidad de la objetualidad de las mismas, y poniendo en debate las condiciones de posibilidad de los acervos, los cuales muchas veces no cuentan con la infraestructura adecuada, poniendo en riesgo el propio patrimonio que deben salvaguardar. A su vez, la virtualidad de su colección cuestiona criterios de propiedad y políticas de adquisición de obras, y nociones de autoría mediante la reconstrucción/recreación de las obras en cada exhibición. Por su parte, UB pone en debate cuestiones relativas al espacio físico del museo, y explora la posibilidad de pensarlo como ese órgano visitante que tiende redes con otras instituciones donde van

⁹ <https://mucamusea.tumblr.com/>

abriendo sus filiales. También habilita la reflexión sobre el rol de la institución museo al interior de una escena artística, y a los modos posibles de tejer redes afectivas en las comunidades que habitan. De igual forma explora otros modos de contacto entre dispositivo museal y editorialidad, que exceda el formato catálogo, a partir de su serie de ensayos. Finalmente, la MUCA piensa también las circulaciones y propone el desplazamiento de las prácticas del arte respecto de los centros, institucionales y geográficos, promoviendo un modelo de museo que en su itinerancia vaya a la búsqueda de quienes no van hacia él. A su vez, ensaya modos de colaboración, presentando la dificultad que enfrentan las instituciones del campo del arte para trascender la propia comunidad artística y construir un intercambio efectivo con las comunidades y sus territorios. Finalmente, aunque no constituya un abordaje temático, la MUCA es una musea, se nombra en femenino con la intención de descentrarse también de los espacios de poder asignados, en este caso al género.

En los tres casos el museo aparece como una forma del dispositivo nómada, portátil y visitante que pregonara Zanini (1969), capaz de habitar/parasitar otros espacios e instituciones para, en ese movimiento, promover otros modos de relación entre obra/público; pero también propiciar diálogos e intercambios entre proyectos y/o instituciones. A su vez, coincidentes con otras experiencias latinoamericanas “Las colecciones de estos experimentos museales son no solo abiertas, sino incluso inmateriales, deshilvanadas, inaprensibles, alterables, mutantes” (Longoni, 2019, p.72). Museos nómades, que aterrizan en paracaídas y trazan redes, que viajan en pendrives o mochilas. El museo como proyecto artístico, como proto/para-institución, habilita una puesta en práctica más flexible y experimental que para una institución de mayor envergadura demanda otros tiempos y se revela más compleja. Al respecto, se retoma aquí una pregunta formulada por Charles Esche (2002, p. 83-84).¹⁰ “¿Puede lo provisorio proveer el principio alternativo estructural a través del cual las cosas cambien?”. Esche se preguntaba así por la potencialidad de lo provisorio como herramienta para repensar las instituciones, en tanto lo provisorio “se refiere al tiempo más que al espacio y a la continua división de tiempo en unidades no específicas durante las cuales las instituciones pueden adoptar diferentes personalidades, diferentes identidades para artistas y para su público” (Esche, 2002, p.84). Ese estado provisorio permanente podría tener su contracara en una falta de vocación de perdurabilidad –vocación que debería ser inherente a un museo ya que alojar una colección que debe conservar lo ubica en un pensamiento a largo plazo–, o en la pérdida de potencia en sus formas de incidencia para llegar a constituirse en prácticas instituyentes. Sin embargo, puede entreverse que, para muchos proyectos, lejos de constituirse en un obstáculo se presenta como una posibilidad. “El museo comienza en forma de

¹⁰ Pregunta formulada en un encuentro entre proyectos alternativos organizado en Buenos Aires en 2001 por el grupo Trama, un programa de artistas que funcionó en Argentina entre 2000-2005, creado por Claudia Fontes, Leonel Luna, Pablo Zicarello y Marcelo Grosman, con financiamiento de instituciones y fundaciones nacionales y extranjeras.

pregunta, un tanto esencialista: ¿cuál es la unidad de medida mínima para hacer un museo? La unidad de medida refiere al pequeño espacio del pasillo del departamento, pero también es una medida de tiempo” reflexiona Barbero (2018, s/p) sobre UB, y continúa: “En una libreta escribí una frase que dijo un artista que admiramos: ‘Todos los proyectos deben tener un tiempo. Un principio y un fin’. También leí a una artista que dice que los proyectos autogestivos deben durar siete años. Cumplimos dos”. La provisionalidad y el nomadismo se revelan, así como un modo táctico, en términos de Michel De Certeau (2000). De esta forma, pueden arriesgar estrategias novedosas que, una vez ensayadas, pueden llegar a ser adoptadas por instituciones más consolidadas. A su vez, su potencia también radica en las redes que tienden en sus movimientos, tejiendo formas de perdurabilidad que va más allá de su propia práctica para proyectarse en otras experiencias.

Referencias

- Barbero, C. (2018). Anotaciones de la noche y el día. *Serie Ensayos, 3*. Recuperado de: <http://unidadbasicamuseo.org/2018/10/19/anotaciones-de-la-noche-y-el-dia/>
- Campuzano, G. (2007). *Museo Travesti del Perú*. Lima: Institute of Development Studies.
- ICOM (2007). Definición del museo. Recuperado de: <http://icom.museum/la-vision/definicion-del-museo/L/1/>
- De Certeau, M. (2000). *La invención de lo cotidiano 1*. México DF: Universidad Iberoamericana.
- Esche, C. (2002). ¿Puede todo ser provisorio? En: Fontes, C; Ziccarrello, P. y Banchemo, I. (Eds.) *La sociedad imaginada desde el arte contemporáneo en Argentina* (pp. 83-90). Buenos Aires: Proyecto Trama.
- Escobar, T. (2007). Los desafíos del museo: el caso del Museo del Barro, Paraguay. En: Bellido Gant, L. (Coord.) *Aprendiendo de Latinoamérica: El museo como protagonista* (pp.55-72). Gijón: Trea.
- Groys, B. (2014). *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.
- Guasch, A. M. (2008). Los museos y lo museal: el paso de la modernidad a la era de lo global. *Calle 14, 2* (2), pp. 10-20.

- Herrera, M. J. (2003). Gestión y discurso. *TRAMA, Imágenes, relatos y utopías. Experiencias y proyectos en el arte contemporáneo argentino*, 2, pp. 100-111.
- Holmes, Brian. (2008). Investigaciones extradisciplinarias. Hacia una nueva crítica de las instituciones. En: AAVV (2008) *Producción cultural y prácticas instituyentes. Líneas de ruptura en la crítica institucional*. Madrid: Traficantes de Sueños, pp.203-2015. Recuperado de: <https://www.traficantes.net/sites/default/files/pdfs/Producci%C3%B3n%20cultural-TdSs.pdf>
- La Ene. (2018). Declaración de cierre. Recuperado de: <https://www.arteinformado.com/guia/o/la-ene-nuevo-museo-energia-de-arte-contemporaneo-113716>
- Longoni, A. y Colombino, L. (2020). Presentación. *Musealidades alternativas: experiencias y diálogos. IX Encuentro de museos de Europa e Iberoamérica*. Madrid: Museo Reina Sofía.
- Longoni, A. (2019). Ya no solo abolir museos sino reinventarlos. Algunos dispositivos museales críticos en América Latina. *Caiana*, 14, pp. 63-74.
- López Galarza, C; Mongan, G. (2019). ¿De qué hablamos cuando decimos Museo? En Di Maria, G. y Fukelman, C. (Comps.). *Prácticas artísticas contemporáneas. Ámbitos de circulación, prácticas locales y modos de hacer interactivos* (pp. 64-77). La Plata: EDULP.
- MUCA. (2019). MUCA. En *SISMO. Arte en Contexto* (pp. 66-69). Buenos Aires: Fundación Lebenshon.
- Revista boba*. (2017). Discursos de Museos. *Revista boba*, 4, pp. 38-44.
- Richard, N. (2014). *Diálogos latinoamericanos en las fronteras del arte: Leonor Arfuch, Ticio Escobar, Néstor García Canclini, Andrea Giunta*. Chile: Ediciones Universidad Diego Portales.
- UB (2017). Entrevista: Discursos de Museos. *Revista boba*, 4, pp. 38-44.
- Vigo, E. A. (1968) Acervo del Museo de la Xilografía de La Plata [Catálogo]. CAEV, La Plata.
- Villanueva, S. (2016). *El museo del futuro*. Entrevista por Candelita Gomez. Recuperado de: <http://evaristocultural.com.ar/2016/01/04/museo-del-futuro-entrevista-a-santiago-villanueva/>
- Zanini, W. (1969). Introversão, extroversão do Museu de Arte Contemporânea [Introversión, extroversión del Museo de Arte contemporáneo]. En Freire, C. (Org.) (2013) *Walter Zanini. Escrituras críticas* (pp.12-14). São Paulo: Annablume.

Enviado: 2020-03-11

Aceptado: 2020-12-11