

Museos de Artistas

Tomás Ruiz-Rivas



Apropia- ción insti- tucional

Marcel Duchamp, Joseph Cornell, Marcel Broodthaers; Claes Oldenburg; Herbert Distel; Daniel Spoerri; Vicente Razo; Meschac Gaba; Cambalache; Antoni Miralda; Cai Guo-Qiang; Sandra Gamarra; Filip Noterdaeme; Giuseppe Campuzano; Thomas Hirschhorn; Tom Lavin; Museo Aerosolar; Jaime Iregui; Davis Lisboa; Sean Miller; MIAxM; Susana Torres; Left Hand Rotation; Alicia Herrero; Eder Castillo

Cuando los artistas inventan sus museos

Tomás Ruiz-Rivas

Mi percepción del museo de arte contemporáneo a contenido siempre tantos elementos positivos como negativos. No es que lo rechace en todas y cada una de sus posibles facetas. Como la policía, es de esas instituciones modernas sin las que no sabríamos vivir, pese a que con frecuencia su función es tan contradictoria que nos provoca sentimientos encontrados. Ese atisbo de esperanza de que el museo realmente nos sirva para algo es lo que motiva que se hayan vertido y viertan ríos de tinta sobre su naturaleza y sus crisis. Al contrario que la galería, el otro espacio que existe por y para el arte, y su agregación micelial de las ferias, cuya crítica aparentemente sólo se podría abordar desde términos revolucionarios, es decir, ligada a la abolición de la propiedad privada, el museo, como parte de la *res publica*, se beneficia de los discursos reformistas que abogan por fórmulas innovadoras para sacarlo de las muchas contradicciones entre las que se encuentra suspendido, como tantas otras categorías heredadas de la Ilustración y su proyecto histórico.

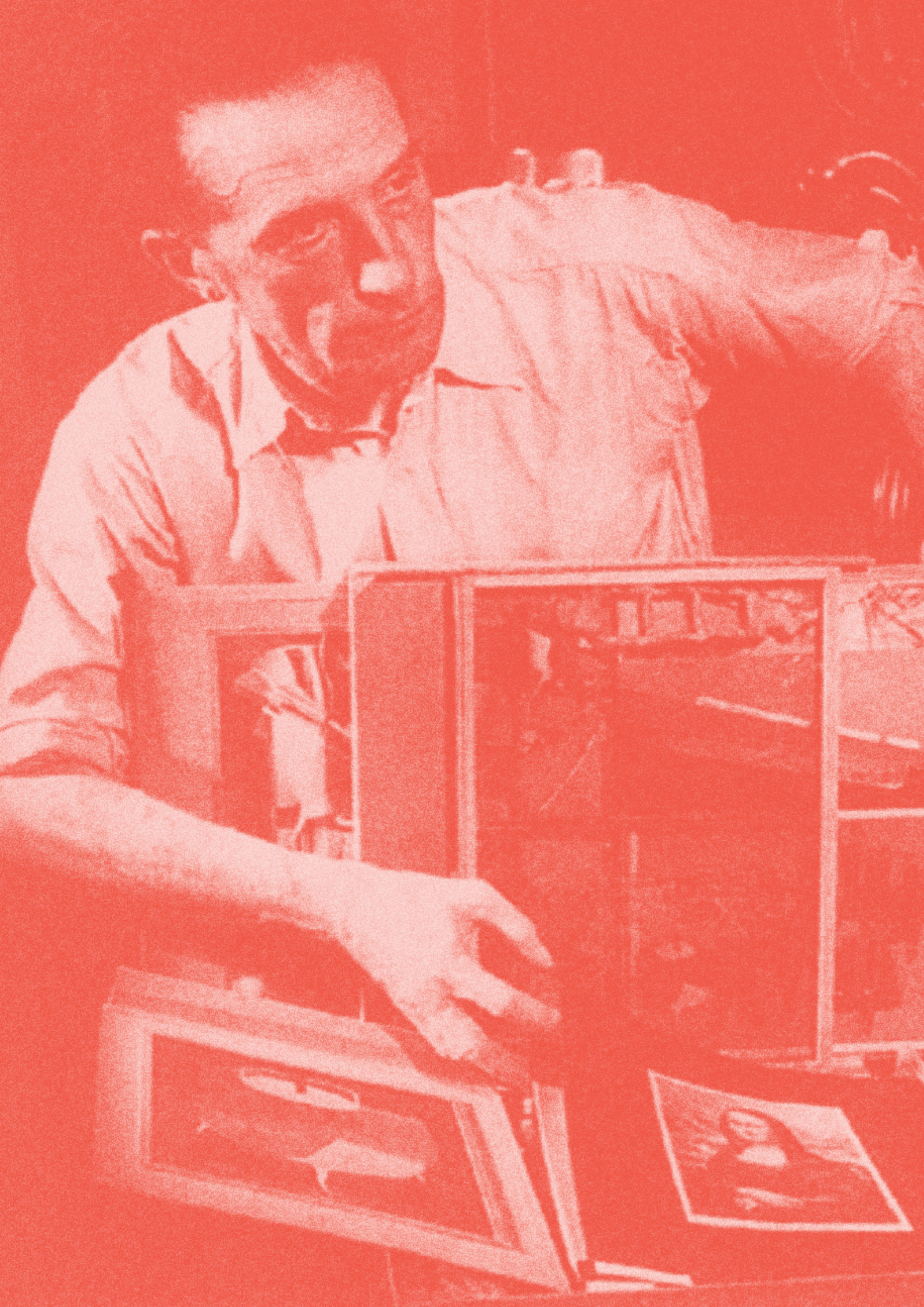
Dentro de estos ensayos críticos existe un campo fascinante, donde podemos encontrar un tipo especial de museo de arte contemporáneo que es a la vez una obra de arte, pero que no deja de ser un museo. Experimentos creativos de artistas que han irrumpido en la institución con ánimos que conjeturo subversivos, y se han apropiado de lo que ésta pueda tener de valioso, de emancipador, invirtiendo así una relación de poder en la que el museo somete a la obra de arte y sustrae su energía, para ofrecer al visitante una experiencia mediatizada en la que todas las aristas de conflicto aparecen debidamente pulimentadas. El *display* museal, la forma de presentación en el llamado cubo blanco, convierte las obras en inaccesibles, asépticas, las arranca del flujo del tiempo y de las contradicciones de vida real. Para

Foucault, los museos son heterotopías donde el tiempo se acumula incesantemente; la misma idea de crear un lugar que colecciona y organiza todos los tiempos, pero que se sitúa él mismo fuera de lo temporal, es propia del pensamiento ilustrado – la cultura como un *universal* – y lleva implícita su negación: la cultura de la Modernidad es un instrumento de dominación, y podríamos decir, parafraseando a Lefebvre¹, que el museo, como el Estado, es un espacio que sólo se puede instituir y mantener mediante el ejercicio de la violencia.

Desde la época de la vanguardia histórica, a principios del siglo XX, los artistas han urdido las más variadas estrategias para escapar de estas dinámicas, o al menos ponerlas en evidencia y cuestionarlas. La invención de nuevas instituciones es una de las más poderosas que han podido concebir. Hemos seleccionado un total de veinticinco propuestas artísticas planteadas como museos. Algunos son estructuras físicas con o sin una colección y un programa de exposiciones, otros se presentan como operaciones estrictamente metafóricas, mientras que un tercer grupo podría estar cerca de lo que usualmente entenderíamos como una escultura. Los hay muy, muy pequeños, o bien que carecen de forma o que ésta es cambiante. Como en la famosa cita de Borges² de una legendaria enciclopedia china, los términos de la enumeración no guardan una relación lógica entre sí. Pero en todos los casos se practica una idéntica estrategia de *apropiación institucional* que da otra vuelta de tuerca a la crítica de este campo. Tanto a la clásica – Hans Haacke – que pretendía desvelar las tramas económicas que se esconden bajo el rostro ímpoluto de la cultura, como a la llamada de segunda ola – Andrea Fraser – que se debate por liberar a la creación artística de las estructuras que le dan su carta de naturaleza.

¹ Henri Lefebvre. *La producción del espacio*. (La production de l'espace – 1974) Capitán Swing Libros. Madrid 2013. Pág. 318.

² La Enciclopedia China citada por Borges en *El idioma analítico de John Wilkins*, en la cual los animales se dividen en: a) pertenecientes al emperador, b) embalsamados, c) amaestrados, d) lechones, e) sirenas, f) fabulosos, g) perros sueltos, h) incluidos en la siguiente clasificación, i) que se agitan como locos, j) innumerables, k) pintados con el pincel finísimo de pelo de camello, l) etcétera, m) que acaban de romper el jarrón, n) que de lejos parecen moscas...



Lo que estos artistas han descubierto es que el museo, como institución que produce conocimiento, que establece una forma de verdad, su propia verdad, también puede ser suplantado, falsificado y confrontado consigo mismo. Al imaginar obras que a la vez son museos, todos los órdenes se trastocan. No es el museo quien legitima la creación, sino que el acto creativo instituye el museo. Todo el aparato tiembla como un andamiaje carcomido, cruje, y aunque sea por un segundo, la transposición de papeles provoca la duda: ¿Quién es dónde? ¿Dónde es cómo? ¿Cómo es qué? Cada propuesta, por diferentes que éstas sean entre sí, desafía una tácita jerarquía según la cual es siempre el museo quien administra el usufructo de tiempos y espacios para el arte.

Son museos sin checkpoint, sin vigilantes armados, curators, ni protocolos establecidos para nuestro comportamiento. En ellos en vez de guardar silencio podemos cantar; si no nos da por extasiarnos ante la belleza o el fetiche, podemos reír, incluso estallar a carcajadas. Y además de mirar se nos ofrece el privilegio de tocar. Y, paradojas de la vida, varios han acabado depositados en otros museos. Es decir, en museos de los otros.

El antecedente de los museos de artista está en la *Boîte-en-Valise* de Marcel Duchamp, una serie de maletas producidas entre 1935 y 1945, que contenían sesenta y nueve reproducciones de obras suyas a escala reducida. Sin embargo Duchamp no concibió sus colecciones portátiles como museos. Quizás las primeras obras planteadas de esta manera hayan sido la serie de cajas del norteamericano Joseph Cornell, que en los años 40 tituló *Museum Series* un grupo de piezas, entre las muchas que hizo con este formato. Se trataba de cajas de madera, pequeñas, cada una con veinte frascos de cristal que encierran “la vastedad del universo”³. Por ejemplo *La Velocidad de la Luz*, *Las Mil y Una Noches* o un *Paisaje Blanco*. Cornell, como Duchamp, era muy próximo al surrealismo, pero no se identificaba con ellos. En su obra hay huellas de Schwitters o de Max Ernst, pero su talante poético y su devoción por la belleza lo alejan de la estética Dadá y de la inclinación de los surrealistas hacia la obscuridad.

Volviendo a Duchamp, mi opinión personal es que lo suyo fue una idea muy afortunada para seguir ganándose la vida bajo la ley del



mínimo esfuerzo, y de hecho editó posteriormente seis valises más, prolongando esta hábil táctica hasta 1968. El mismo año en que otro Marcel, Broodthaers, inaugura su *Musée d'Art Moderne* en la rue de la Pépinière 30, Bruselas, donde vivía. Un director de un museo alemán, Johannes Cladders, fue el responsable de las palabras de presentación.

El Musée d'Art Moderne se componía de varias secciones, de las que la más conocida es el *Département des Aigles*, el Departamento de Águilas, que reunía una variada colección de representaciones de este animal. Broodthaers realizó una docena instalaciones de su museo, en otros museos como es de esperar, incluida la Documenta V. En 1970 creó la Sección Financiera, para vender el museo, que estaba en bancarota. La oferta tuvo lugar en la Feria de Arte de Colonia de 1971, pero no encontró compradores. El proyecto de Broodthaers supone un punto de inflexión en el pensamiento crítico sobre las instituciones del arte y su función en los procesos de producción de significado. “*La ficción del Musée d'Art Moderne Département des Aigles* – escribe Catherine David – *al instaurar una relación de fuerzas entre la ‘violencia institucionalizada’ del museo y la ‘violencia poética’ de una colección arbitraria, contingente y efímera de*

objetos heteróclitos (desde la etiqueta de la caja de Camembert hasta el águila precolombina), pone de manifiesto las ‘condiciones de verdad’ de la presentación museística”⁴.



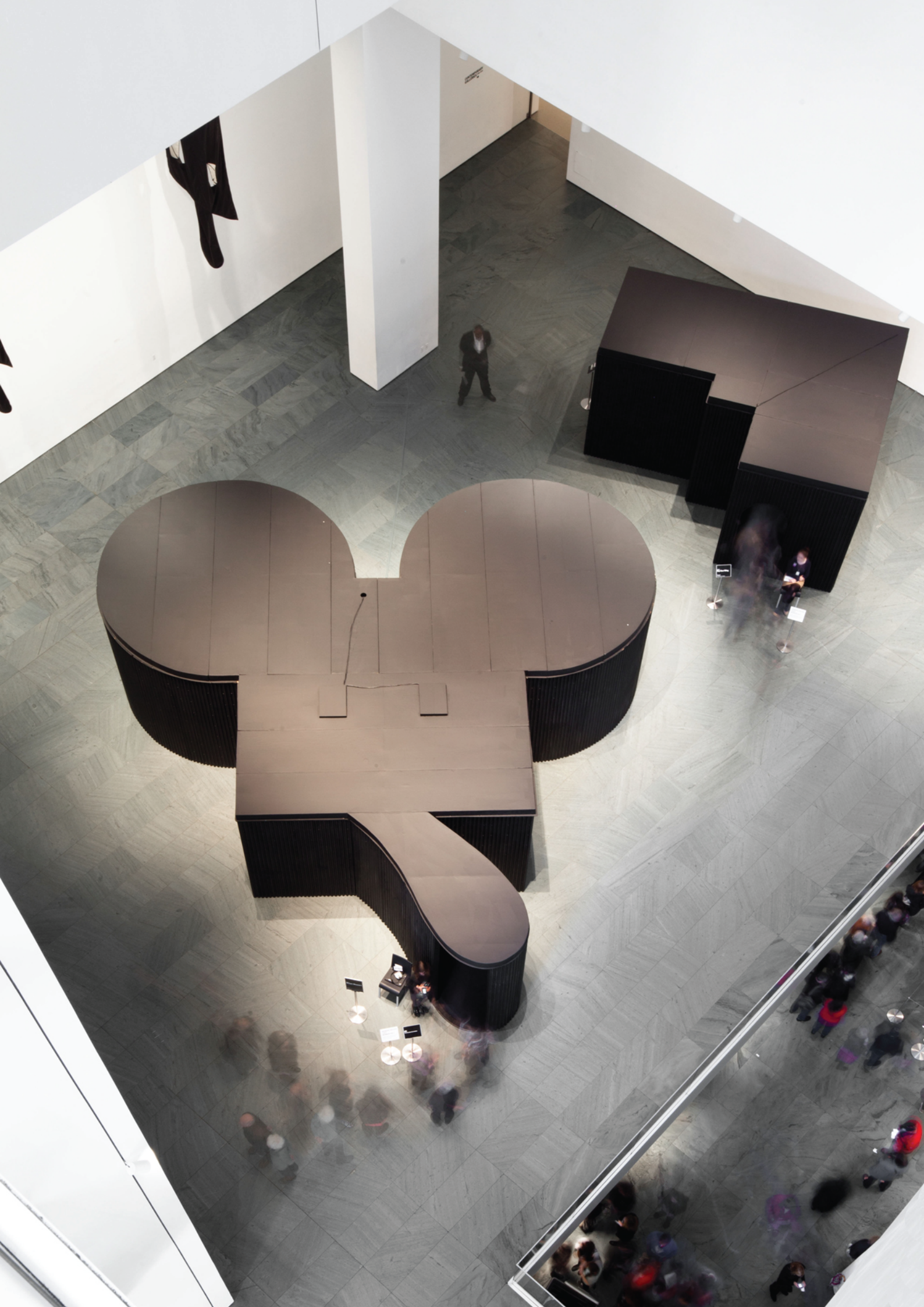
Son prácticamente coetáneos *The Mouse Museum* de Claes Oldenburg y *Das Schubladenmuseum* de Herbert Distel. En el primer caso, aunque las notas originales son del 65, el proyecto no se materializa hasta 1977, cuando Oldenburg construye una habitación con la forma de la cabeza de Mickey Mouse para albergar su colección, que se expone en una larga vitrina que sigue las circunvoluciones del rostro y orejas del repelente ratón. Los fondos del Mouse Museum responden a los intereses habituales del artista y del movimiento pop, al tiempo que son deudores de los Ready Made: casi cuatrocientos objetos, entre bocetos de esculturas suyas, souvenirs, juguetes, figuritas, modelados de alimentos y chácharas diversas, algunos de los cuales han sido alterados por el artista, y otros se presentan tal como los compró o encontró en la basura.

www.moma.org/interactives/exhibitions/2013/oldenburg/

Fotos izquierda y derecha: Joseph Cornell, *Museum Series*. Marcel Broodthaers, *Museo de Arte Moderno Departamento de Águilas (detalle)*. Página siguiente: *Installation view of Claes Oldenburg: Mouse Museum/Ray Gun Wing at The Museum of Modern Art, New York (April 14-August 5, 2013)*. Photo by Jason Mandella. © 2013 The Museum of Modern Art

³ Lorna Owen, “Everything can be used in a lifetime.” <http://mouseinterrupted.wordpress.com/tag/joseph-cornell> Abril 2014.

⁴ David, Catherine. Marcel Broodthaers. Catálogo. Ministerio de Cultura y Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid 1992. Pp. 19 y 21.





La década de los ochenta no es prolífica en este tipos de ensayos. Son los años de la vuelta a la pintura, de aquella Documenta⁵ que pretendía “liberar al arte de las limitaciones y parodias sociales en que estaba atrapado”, y que proclamaba sin empacho que “...la presentación del arte contemporáneo se mantuvo en el ámbito tradicional del museo que tiene por objeto proteger el arte de la realidad social”. Pero a mediados de los noventa reaparecen desde la periferia, respondiendo de alguna manera a la eclosión de un sujeto postcolonial que por fin encontraba eco en el mainstream artístico internacional.

En 1996 el mexicano Vicente Razo inaugura el **Museo Salinas** en el cuarto de baño de su casa. México había sufrido un durísimo ajuste económico en 1994, al acabar la presidencia de Carlos Salinas de Gortari, y la imaginación popular convirtió al expresidente en la personificación del mal. La fecunda creatividad mexicana dio lugar a innumerables

representaciones del político transformado en demonio, alebrije, chupacabras, vampiro, teule perverso y todo lo que se nos pueda ocurrir. Razo compró en mercadillos populares una amplia colección de figuras del mandatario y con ellas montó, en su cuarto de baño como hemos señalado, el Museo Salinas. La institución llegó a contar con una guía oficial, “The Official Museo Salinas Guide”, que en realidad es un catálogo del proyecto con textos de curadores.

El impacto de este proyecto fue grande, por su afilada crítica política, por el acertado uso de elementos de la cultura popular, pero también por su planteamiento como museo. Él mismo confiesa en una entrevista realizada años después: *“Entonces descubrí que la respuesta a la palabra “museo” es muy parecida a aquella de los famosos perros de Pavlov: provoca en la bestia artística una réplica condicionada, constante y fluida; una secreción intelectual usada y abusada –a manera de encantamiento – que levanta un pedestal invisible a lo que muestra gracias al artificio y poder de la palabra museo.”*⁶

Fotoa: izquierda: Herbert Distel. Schubladen-museum (Drawers Museum). Derecha: Vicente Razo, Museo Salinas. Vista de la instalación y detalle.



⁵ Texto de introducción de Rydy Fuchs. <http://www.documenta11.de/archiv/d11/data/english/index.html> (30 de junio de 2013). La página usa layers, para acceder a las presentaciones abreviadas de cada edición de la Documenta es necesario pulsar en “History”.

⁶ www.micromuseo.org.pe/lecturas/vrazo.html





“Dejad
de hacer
Ready-
mades,
haced
museos”



En el otro extremo del mundo Meschac Gaba, originario de Benin, preparaba su *Museo de Arte Africano Contemporáneo*, que presentaría por primera vez en 1997, con una sola sala, The Draft Room, en la Rijksakademie de Ámsterdam, y que culminaría con una gran instalación de doce salas en la Documenta XI, en 2002. Más recientemente – 2013 – el Museo de Arte Africano Contemporáneo fue instalado de nuevo en la Tate Modern de Londres⁷. Tanto la página Web del artista como la de la Tate ofrecen una extensa documentación. Las salas por supuesto no responden a la idea preconcebida de las secciones de un museo. Son espacios nómadas, que no siempre requieren muros, donde Gaba desarrolla su creatividad, o estimula la de su público, en los más diversos formatos: Game

Room, Museum Shop, Summer Collection, Music Room, Museum Restaurant, Library... Incluso una Mariage Room, que se originó cuando el artista contrajo matrimonio con la fotógrafa Alexandra van Dongen. La más reciente, The Humanist Space, ofrece bicicletas doradas a los visitantes, para que naveguen por la ciudad.

El Museo de Arte Africano Contemporáneo tiene muchas capas de lectura. Surge en primer término del encuentro del artista con otra realidad, cuando conoce los museos europeos, en los que no imagina un lugar para el arte que el está creando. También es un reflexión sobre la ausencia de museos en África y una llamada de atención sobre el arte subsahariano, sometido todavía a los clichés del imaginario occidental sobre el “continente negro”, que

sigue entendiendo sus obras como “artefactos espirituales, etnográficos o rituales.” Pero además sus salas nos proponen una experiencia que va más allá de la observación, y que incluye la convivencia, el juego o la participación. Los límites entre el arte y la vida se difuminan en esta institución, que él define como temporal y mutable, un espacio conceptual antes que físico. Es, en consecuencia, una reivindicación del museo como espacio vivo, como un lugar para el ensayo y la investigación.

www.museumofcontemporaryafricanart.com

Foto: Meschac Gaba, Museum of Contemporary African Art 1997 - 2002 (Salon) Kunsthal Fridericianum. Photo: Nils Klinger © Meschac Gaba

⁷ <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/meschac-gaba-museum-contemporary-african-art>

De vuelta a América Latina, en 1999 el colectivo Cambalache creó en Colombia el *Museo de la Calle*, que transitó por Bogotá con sus heterogéneas colecciones. El Museo de la Calle tuvo su sede en un carro del balineras, La Veloz, un sencillo carrito formado por una caja de madera montada sobre dos ejes y con cuatro rodamientos de acero a modo de ruedas. La colección estaba formada por objetos de toda índole obtenidos en la calle a través del cambalache con los viandantes. Era por tanto cambiante, flujo antes que depósito, como el torrente humano que ocupa los espacios públicos de la ciudad con tenderetes, mantas, cajones, cocinetas propias de relatos postapocalípticos o artefactos inverosímiles para exhibir las mercancías de la indigencia. Para una de las integrantes del colectivo, Carolina Caicedo, *"exponer en la calle es reconocer a un público, algunos de los cuales son analfabetos, que se ve sorprendido por una exposición que más parece un mercado de las pulgas, una tomadera de pelo o una venta de chucherías. Se encuentran con un museo cuando no tenían planeado visitar uno"*.

museodelacalle.blogspot.com.es

A partir del año 2000 hay una proliferación de ensayos artísticos sobre el museo. Entre los todos casos recopilados hay una clara preponderancia Latinoamericana, aunque no hemos dejado de reseñar algunas experiencias muy conocidas, como las de Thomas Hirschhorn o Cai Guo-Qiang. Esto se debe sin duda a la proximidad, pero también a que los distintos, muy distintos, países que conforman esta región del mundo comparten determinados ciclos

históricos, y con ellos procesos instituyentes (o desinstituyentes) particulares. El museo es una de esas instituciones que han tenido peso específico en la historia moderna de las repúblicas americanas, como lugar de auto-representación y legitimación del burgués ilustrado, el criollo, que en su gusto por el arte europeo, aunque fuese en copias de escayola, se distanciaba de las culturas originarias y legitimaba su posición hegemónica.

El Museo de Arte de América Latina es un espacio de conflicto, de negación de la otredad, más aún o de manera más evidente que en el otro hemisferio. Por eso no es de extrañar que aquí haya una cantidad casi inabarcable de experiencias con instituciones autónomas, galerías móviles, ocupaciones del espacio público, espacios de artistas, o una mezcla de todo sometida a esa lógica tan nuestra del torbellino. Y por supuesto, museos de artista.

Pero para seguir con el orden cronológico debo referirme primero al catalán Antoni Miralda, que presentó su *FoodCultureMuseum* en el pabellón español de la Expo Universal de Hannover en 2000. El FoodCultureMuseum representa un momento álgido dentro del amplio proyecto Food Culture, desarrollado por este artista y su colaboradora Montse Guillén a lo largo de varias décadas. Los diversos mecanismos que en realidad constituyen este proyecto, en palabras de sus autores, han generado una serie de presentaciones enfocadas a la cultura alimentaria en todos sus aspectos, hasta su cierre metafórico en 2009. FoodCultureMuseum no es simplemente un display museográfico para objetos



relacionados con la comida y la alimentación. Su intención también era violentar los arquetipos museográficos –opacos, impene-trables y jerárquicos, creando otras formas de patrimonialización, clasificación y participación acordes con la propia naturaleza de los materiales compilados.

www.foodcultura.org

Fotos: Antoni Miralda, Food Culture Museum. Detalle de la instalación en la Expo Universal de Hannover, 2000. Página siguiente: Colectivo Cambalache. Museo de la Calle.



Cai Guo-Qiang ha venido desarrollando desde 2000 una serie de intervenciones que se agrupan bajo el título genérico de *Everything is Museum*. Aunque el proyecto tiene una dimensión más amplia, su núcleo lo constituyen una serie de Museos de Arte que su autor ha establecido en diversos puntos del globo. La serie comenzó con la fundación del Museo Dragón de Arte Contemporáneo en el parque de la montaña Tsunan de Japón. Luego vinieron el UMoCa, bajo un puente en la Toscana, 2002, el BMoCa, en un bunker militar abandonado en Taiwan, 2004, o el reciente Snake Museum, SMOCa, de nuevo en Japón, inaugurado en 2013 y parte de un programa de actividades de apoyo a las comunidades afectadas por el terremoto y posterior desastre nuclear de Fukushima. Cai Guo-Qiang es el curador de los museos, donde de organizan y rotan exposiciones. Su intención es producir obras de arte significativas bajo condiciones materiales muy limitadas.

www.caiguoqiang.com

En 2002 empieza su andadura uno de los museos más desconcertantes de esta lista: el *LIMAC* de la peruana Sandra Gamarra. Un museo ficticio que en sus orígenes ocupaba el lugar del entonces inexistente museo de arte contemporáneo de Lima. La compulsión apropiacionista llega hasta el límite en el trabajo de Gamarra, que no sólo se arroga la institución, creando su imagen corporativa y merchandising, sino que se apropia de las obras que ésta requiere para llamarse museo: cuadros, fotografías y esculturas, también libros y catálogos, todo en forma de reproducciones pictóricas. El



LIMAC dispone de un módulo para las exposiciones, no las suyas, sino en las que participa como obra de arte, que presenta por regla general una selección de merchandising. Pero el desarrollo de la ficción museal es tan grande y elaborado en este caso que incluso dispone de un proyecto arquitectónico preparado con la colaboración del estudio mexicano Productora. La magnitud del trabajo realizado por Sandra Gamarra es abrumadora: cientos de conocidas obras de arte copiadas con fidelidad, una extensa biblioteca, compuesta por las portadas, siempre en reproducciones pintadas al óleo, de los catálogos de exposiciones y libros de teoría. Publicaciones propias con las adquisiciones del museo, carátulas de DVD de video-arte, pósters y hasta una sección de arte precolombino.

<http://li-mac.org>

También es en 2002 cuando Filip Noterdaeme, de origen belga y afincado en Nueva York, inaugura el *HoMu – Homeless Museum*. Una institución, no hace falta decirlo, sin sede permanente, que se ha materializado a través de una web, de las piezas de su

colección, de intervenciones en domicilios privados, de acciones, entre las que desatacamos la serie de irreverentes misivas a directores de importantes museos, y, lo que quizás es su idea más acertada, de un sencillo stand, sede portátil del museo, inspirado en un personaje de las historietas Peanuts⁸: el gabinete de ayuda psiquiátrica de Lucy. Un sencillo tenderete de madera que ha sido instalado repetidas veces en las calles de Nueva York, además de en eventos como el Armory Show de 2005. La crítica de Noterdaeme apunta a la creciente comercialización del arte, el sometimiento de las instituciones a los intereses del negocio inmobiliario, los arquitectos estrella y las diversas formas de corrupción que desde el mundo del dinero impregnan la cultura.

www.homelessmuseum.org

Fotos: Sandra Gamarra, LiMac. Módulo, 2009. Página siguiente: Cai Guo-Qiang, Installation view of Wang Wen-Chih's Dragon Dares Tiger Lair at BMOCA, Kinmen Island, Taiwan, 2004. Photo by Hiro Ihara, courtesy Cai Studio.



HOMU

THE HOMELESS MUSEUM OF ART



THE DIRECTOR
IS **IN**





Travestido él mismo de Virgen María barroca, Frida Kahlo convaleciente o exuberante drag queen, Giuseppe Campuzano inauguró en 2003 el *Museo Travesti del Perú*. La colección de obras y documentos que da cuerpo a este museo sin sede nos habla de hegemonías y subalternidades, de la construcción de memorias a costa de olvidos, del ejercicio de poder desde la institución cultural. Siendo los museos espacios que preservan la memoria, nos dice en una entrevista⁹, resulta que esta memoria ha consistido frecuentemente en pillaje impune y conquista, y no sólo en lo material, sino también en lo conceptual. Pero el potencial crítico y transgresor del Museo Travesti no reside tanto en la colección como en su performatividad, que se despliega con los recursos del folklore, del happening, del performance, de lo ocasional y lo transitorio. Esta inmaterialidad es un rasgo esencial del museo de Campuzano, en cuyas activaciones lo que tiene lugar es un desplazamiento del travesti como fetiche y fetichismo al travestismo como crítica. Es decir, opera una dislocación del poder. En sus diez años de existencia el Museo

Travesti del Perú a ocupado otros museos, los ha parasitado, pirateado, ha dialogado con ellos y sobre todo los ha travestido. En 2008 se publicó un libro con el mismo título, Museo Travesti del Perú. Giuseppe Campuzano murió en 2013, poco después de una presentación del Museo en la Sala Miró Quesada de Miraflores, Lima.

Thomas Hirschhorn se ha acercado a la apropiación institucional en repetidas veces, aunque lo ha hecho sobre todo con sus "Monumentos", a Spinoza (1999), Deleuze (2000), Bataille (2002) y Gramsci (2013). Pero el *Musée Precaire d'Albinet*, producido en 2004 por los Laboratoires d'Aubervilliers¹⁰ en esta población a las afueras de París, es para nosotros uno de los paradigmas de la reflexión de los artistas en torno al museo de arte moderno o contemporáneo. Aubervilliers es un suburbio de clase trabajadora, con graves problemas de exclusión social y desempleo. Thomas Hirschhorn invitó a la comunidad, de la que él mismo es parte ya que tiene su estudio allí, a la construcción y gestión colectiva de un museo, que se llamaría finalmente Museo Precario de Albinet en alusión a la unidad habitacional que lo albergó. Lo increíble en este caso es que el Centro Pompidou cedió, para su exposición temporal en Albinet, obras relevantes del siglo XX. En concreto Hirschhorn seleccionó ocho artistas que para él encarnan el sueño utópico de cambiar el mundo: Malevitch, Dalí, Le Corbusier, Mondrian, Léger, Duchamp, Beuys y Warhol. Además se dio cualificación a jóvenes del barrio para el montaje y conservación de las piezas y se organizó un intenso programa de actividades en las que todo el

mundo pudiese participar. Los intereses del artista suizo no se dirigen a la deconstrucción del artefacto cultural, sino a su contextualización. Hirschhorn parte de la idea de que el arte va a proporcionar una experiencia positiva en todos los casos, y, según dice en el libro publicado por los Laboratoires d'Aubervilliers, lo que pretendía no era atraer al máximo número de personas a un lugar dedicado al arte, sino dar vida a éste fuera de los espacios que se le suelen asignar, centrándose en un lugar específico –la barriada de Landy y la unidad habitacional Albinet. Introduce así un concepto esencial para el desarrollo de una teoría crítica de la institución artística: la relación entre museo y territorio. La espacialidad de la cultura y la función de sus instituciones en la producción del espacio.

Foto: Giuseppe Campuzano, Museo Travesti del Perú.

⁹ <http://hemisphericinstitute.org/hemi/en/campuzano-interview>

¹⁰ <http://www.leslaboratoires.org/projet/musee-precaire-albinet/musee-precaire-albinet-1>



Fotos: Giuseppe Campuzano, Museo Travesti del Perú y Thomas Hirschhorn, Musée Precaire d'Albinet, Taller infantil sobre la obra de Léger. Fotografía cortesía de Les Laboratoires d'Aubervilliers, DR.



Tom Lavin, Museo de la Defensa de Madrid.
Instalación en el Parque del Oeste, Madrid 2007.
Fotografía Pepe Abascal.

El autor de estas líneas, en una de sus múltiples y confusas personalidades, Tom Lavin, también creó un museo que rodó por las calles de Madrid en 2007 y 2008: el **Museo de la Defensa de Madrid**. Era un museo ambulante, que su creador-director debía empujar trabajosamente por las calles de esta ciudad. Una pieza de naturaleza escultórica, pero que se activaba sólo como performance, y que la gente podía interpretar tanto en su dimensión artística como política. Materializaba la precariedad de la memoria histórica española en un objeto difícil de clasificar. Sus fondos incluían seis paneles informativos, una colección de memorabilia de la defensa republicana de la capital durante la Guerra Civil española y colaboraciones de otros artistas. A lo largo de un año el Museo de la Defensa de Madrid se presentó en los lugares emblemáticos de aquel momento histórico, con el objetivo de reactivar su memoria: el Museo del Prado, la plaza de Cibeles, la línea de defensa de la Ciudad Universitaria, sobre el refugio antiaéreo del barrio madrileño de Prosperidad...

www.antimuseo.org/mdm

Desde 2007 hay un museo que en vez de rodar alrededor del mundo lo que hace es flotar: el **Museo Aerosolar**. Un proyecto colectivo, abierto a colaboraciones y réplicas, sin titulares ni dueños, aunque en su forma podemos reconocer la huella por el artista argentino Tomás Sarraceno. Se trata de un globo de dimensiones variables construido con bolsas de plástico desechables, una de las muchas plagas contaminantes que sufre el planeta. Parece un Zeppelin enorme, multicolor y desfigurado. El globo se infla y

asciende gracias a la acción del sol, que calienta el aire en su interior sin necesidad de otras fuentes de energía. El Museo Aerosolar ha ido creciendo en sus diversas apariciones: Alemania, Italia, Francia, Estados Unidos, Emiratos Árabes, Colombia, Albania, o un pequeño enclave en Israel que mencionan como el primer asentamiento árabe reconocido por el gobierno de este país. Además cualquiera puede formar parte de él y reproducirlo. Su objetivo expreso es sacar de circulación cuantas bolsas de plástico sea posible. No estoy seguro de que nuestra atmósfera sea lo bastante grande como para albergar un globo hecho con todas las bolsas del mundo, pero el Museo Aerosolar es una bella reflexión sobre la contaminación con plásticos y el uso de energías limpias.

museoaerosolar.wordpress.com

El **Museo Fuera de Lugar** del colombiano Jaime Iregui parte de una concepción muy diferente. No es un lugar, un objeto, algo que él construya o ejecute. Tiene más de deriva, de observación y de cuestionamiento. En este caso quizás tendríamos que hablar de desplazamiento antes que de **apropiación institucional**. El Museo Fuera de Lugar es en puridad una forma de ver, de observar las prácticas expositivas de los comerciantes formales e informales del centro de Bogotá, las tensiones en el espacio de la ciudad, los protocolos de actuación de los transeúntes, todo ello en contrapunto con las mismas prácticas, tensiones y protocolos del Museo de Arte. Se materializa en cartografías, documentos – textos, fotografías y audioguías – y sobre todo en nuestra capacidad

para apropiarnos de esa mirada y llevarla a otras ciudades y otros museos.

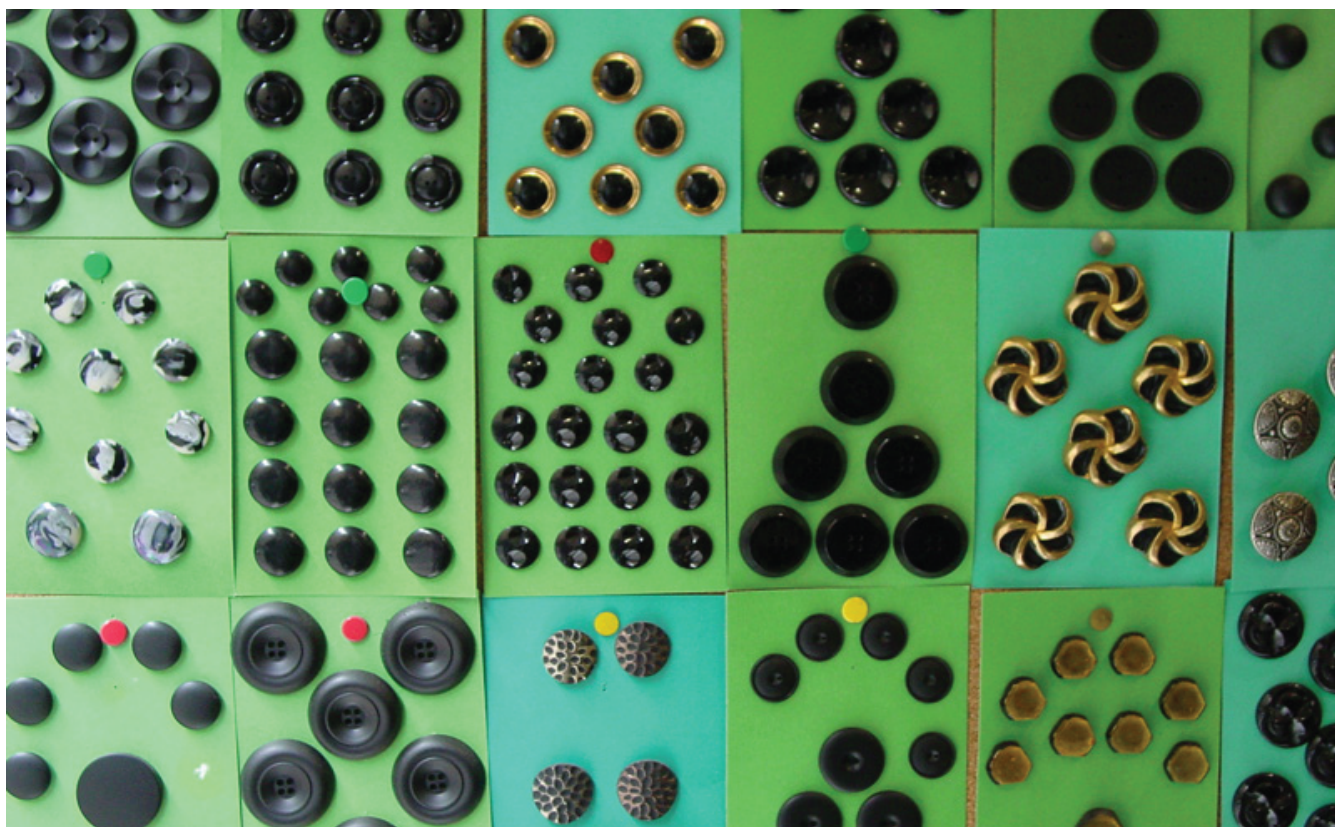
www.museofueradelugar.org

Aunque están separados en el tiempo, he decidido presentar juntos el John Erickson Museum of Art (JEMA) y el Davis Museum. Dos museos de características muy similares, por su tamaño mínimo y porque se ofrecen realmente como alternativas válidas a los museos convencionales. Y por su ironía, claro.

Davis Museum presume de ser el museo más pequeños del mundo: 20 x 20 x 20 centímetros. Fundado en Barcelona en 2009 por el brasileño Davis Lisboa, tiene un programa regular de exposiciones, una colección y es además, en su condición de pequeño artefacto de metacrilato, objeto de exposición en otros espacios. Esta condición le permite viajar internacionalmente, con sus exposiciones incluidas, y visitar otros museos y centros de arte. Su autor-director además lo activa en espacios públicos por medio de performances, provocando discrepancias y dialécticas con las instituciones convencionales.

www.davismuseum.com

JEMA por su parte fue creado en 2003 por Sean Miller en memoria de su abuelo, John Erikson, cuyo pequeño taller de relojería se encontraba en el lugar donde hoy se levanta el Museo de Arte de Seattle, SAM. El JEMA, albergado en un cofre de aluminio de 40,5 x 30,5 x 23 centímetros aproximadamente – he redondeado en la conversión de las pulgadas – evoca la arquitectura de este edificio. También las exposiciones



Jaime Iregui, Museo Fuera de Lugar. Detalle de la documentación y Davis Lisboa, Davis Museum.



Ben Patterson JEMA exhibition "Bollywood Love: Object of My Desire" 2010-11. Fotografia Sean Miller.



responden a una escala reducida respecto a las del SAM, y duran entre 15 minutos y nueve horas. Al igual que Davis Museum, JEMA es una respuesta irónica a la desmesura de los museos de arte contemporáneo.

En 2012 Davis Museum presentó en Barcelona al Jema Museum con el proyecto titulado Museum Grounds.

www.jema.us

Un planteamiento completamente distinto es el que nos presenta el **Museo Itinerante de Arte por la Memoria (MIAxM)**, un proyecto impulsado desde 2009 por un colectivo multidisciplinar que en la actualidad incluye cuatro artistas visuales, dos antropólogas, una socióloga, un historiador y una abogada. El foco del MIAxM son las víctimas de las dos décadas de violencia en Perú. Los asesinados, torturados, desaparecidos, desplazados y desposeídos por

Sendero Luminoso y las fuerzas de seguridad del Estado entre 1980 y 2000, así como sus familias. Es un museo sin sede cuya colección, formada por obras donadas por artistas, colaboraciones de asociaciones pro-derechos humanos y trabajos de los artistas populares de las comunidades afectadas por la violencia, se expone en la calle, con la ayuda de carpas o de andamios, en escuelas o en salones cedidos por los municipios. Itineran por las zonas más castigadas por el conflicto, como los departamentos de Ayacucho, Puno o Cusco, pero también por Lima, donde las víctimas del altiplano han caído pronto en el olvido. Al apropiarse de la institución museal el MIAxM extiende su ámbito de acción del problema concreto de la memoria de las víctimas del conflicto peruano a la cuestión de cómo se constituyen – o dejan de constituirse – los sujetos, y el papel de la cultura y sus instituciones en estos procesos. Procesos que obvia-

mente están en la base de las operaciones simbólicas que legitiman determinadas violencias. El MIAxM, a través de sus propias características – movilidad, intermitencia – y de su colección – una mezcla de obras consagradas de la alta cultura, de trabajos de artistas de comunidades rurales, de “artesanías” indígenas, fotografías y recuerdos familiares – cuestiona la noción misma de institución museal, aquellas condiciones de la verdad de las que hablaba Catherine David al principio, y trae al primer plano su dimensión política.

Fotos: Museo Itinerante de Arte por la Memoria. Instalación en Sicuani, 2009. En la imagen arpilleras de la asociación Mama Quilla, mujeres desplazadas de Huayacán.

arteporlamemoria.wordpress.com

También en Perú, es el cuarto museo peruano en esta selección, encontramos el *Museo Neo-Inka*, de Susana Torres. A lo largo de quince años la artista ha reunido una extensa colección de bienes de consumo cuya marca comercial incluye la palabra *Inca*. Entre estos hay botellas del refresco nacional Inca Kola, cigarrillos, un costal de harina, por supuesto botellas de pisco, conservas de alimentos, como las latas de atún Incamar, platos de loza, infinidad de carteles publicitarios, ladrillos, vinilos de grupos pop ya envejecidos... Para Susana Torres la presencia del Inca es muy fuerte en el imaginario colectivo de los peruanos. La nostalgia de la arcadia perdida es un sentimiento omnipresente, que a lo largo de la historia reciente del Perú ha compensado las emociones encontradas de una sociedad que ha enfrentado múltiples conflictos y frustraciones. Su transformación en la imagen banal del producto de consumo masivo es el resultado previsible de esta compulsión, y su musealización introduce el giro postmoderno en esta peculiar dialéctica peruana entre lo antiguo y lo moderno.

El Museo Neo-Inka, que ya ha tenido nueve presentaciones públicas a lo largo de su historia, reaparece en su última instancia, en febrero de 2014, *"como la utopía colectiva pero inconsciente de una huaca (post)moderna. La continua reconstrucción, inacabada siempre, de un museo imaginario pero demasiado real. Y accesible: un lujo barato para un museo de fantasía, convertido ahora en espacio doméstico y a la vez en delirio museal."*¹¹



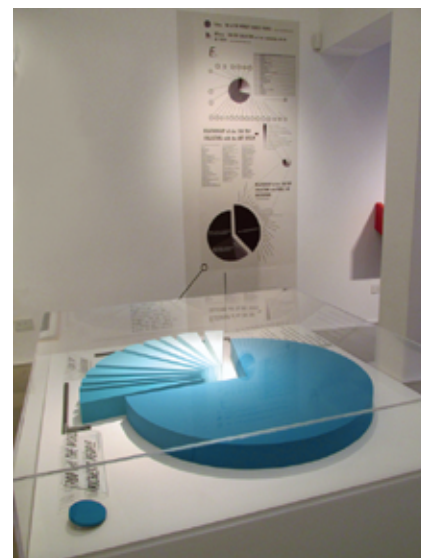
El colectivo español Left Hand Rotation fundó en 2010 el *Museo de los Desplazados*, como colofón del proyecto "Gentrificación no es un nombre de señora". La gentrificación es un proceso de transformación urbana en el que la población original de un barrio degradado social y económicamente es progresivamente desplazada por otra de un mayor nivel adquisitivo, como consecuencia de programas de recalificación de espacios urbanos estratégicos. Hay que señalar que los museos de arte contemporáneo juegan un papel importante en las estrategias de gentrificación.

El Museo de los Desplazados funciona como un archivo colectivo, donde distintos artistas, investigadores o "autores" en un sentido amplio, han aportado casos y análisis de sus respectivos territorios. Por ejemplo Mérida¹², de Livia Radwanski, que documenta el proceso de desahucio de veintidós familias del edificio América, situado en la calle Mérida número 90 de la colonia Roma, en México D.F. El material está disponible en Internet. Se puede acceder desde dos interfaces diferentes, localizaciones y colaboradores. Hasta ahora han recogido documentación de más de veinticinco ciudades, en España, China, Alemania, Chile, México, Hungría, Canadá o

Estados Unidos, entre otros. El Museo de los Desplazados cuenta además con una biblioteca especializada en el tema.

www.lefthandrotation.com/museodesplazados

El *Museo de la Economía Política del Arte* de la argentina Alicia Herrero recupera las preocupaciones originales de la crítica institucional para profundizar en las relaciones entre arte y poder económico. La instalación consta de varias salas, presentadas con una museografía aséptica, donde se muestran gráficos estadísticos que establecen la relación entre las grandes fortunas y el coleccionismo de arte, elaborados análisis visuales del mercado del arte, como la pieza "Catálogo – fe de erratas", una versión corregida de los catálogos de las casas de subastas, donde las obras aparecen con un tamaño proporcional a la cotización alcanzada, y la documentación de performances y otros elementos de este work in



Fotos: Arriba, logotipo del Museo de los Desplazados. Abajo, Alicia Herrero, detalle del Museo de la Economía Política del Arte.

¹¹ http://micromuseo-bitacora.blogspot.mx/2014/02/museo-neo-inka-ix-redecorando-la-huaca_12.html

¹² www.lefthandrotation.com/museodesplazados/ficha_meridago.html liviaradwanski.com. Mérida se publicó en formato de libro por Tumbona Ediciones en Diciembre 2011, con el apoyo de Conaculta.



Eder Castillo, GuggenSito.

progress.

En palabras de la crítica Teresa Ricardi, *“El Museo de la Economía Política del Arte, inaugura una serie de interrogantes acerca de coleccionar y exhibir los objetos y las relaciones que éstos suponen para poder hacerse visibles ante nuestra mirada. El Museo como tal, despliega la apariencia del objeto, su fascinación y el acto de coleccionar el fetiche. Al mismo tiempo exhibe la plusvalía articulada en la propia subjetividad y trabajo del artista que el mercado relega o reaprofia.”*¹³

www.aliciaherrero.com.ar/espaniol/MuseoEconomiaPoliticaDelArte.htm

El último museo de nuestra lista es el *GuggenSito*, del mexicano Eder Castillo. Se trata de una estructura inflexible que remeda las formas del edificio de Frank Gehry y nos enfrenta a la condición pornográfica – hipervisual – del museo de arte contemporáneo. El diseño es deliberadamente torpe, un “fake” barato, como las imitaciones de marcas internacionales que se venden en los tianguis. El artista no lo expone, no lo ubica en un espacio artístico legimitado para su observación, sino que lo ofrece gratuitamente para que la gente lo lleve a sus colonias, e incluso a sus casas, con el único objetivo de que los niños hagan lo que se puede esperar tratándose de un inflexible: brincar sobre él. El GuggenSito deconstruye el aparato simbólico del Guggenheim, del museo en general, de muchas maneras: materiales blandos, reducción de escala, acabados povera, movilidad... Pero más allá de la parodia evidente, es una pieza que habla de dos temas fundamentales: la producción de espacio público que se considera consustancial a

las instituciones culturales, y la reducción de éstas a su imagen, en una sociedad del espectáculo donde la mirada ha adquirido tintes patológicos. GuggenSito no se instituye en la mirada sino en la acción. En un museo que crea espacios destinados a una sociabilidad en estado puro, en contraposición a la visualidad absoluta de la economía postindustrial.

El GuggenSITO, replicando la lógica global de las grandes instituciones y del mercado del arte, ha organizado también su tour internacional, ofreciendo esta particular experiencia museal en los barrios de las principales ciudades de Costa Rica y Puerto Rico.

www.guggensito.blogspot.com.es

En este ensayo hemos incluido sólo aquellas propuestas que se proclaman museos, que expresamente se definen como tales, sin que nada ni nadie pueda contradecir tal propósito, porque instituir un museo de arte contemporáneo no requiere más que el acto creativo y voluntarioso de la declaración pública, como ocurre sin ir más lejos con la condición de artista o curador. Otros muchos creadores han trabajado sobre el museo, han usado su particular display para mostrar objetos, lo han intervenido, discutido y hasta agredido, pero en este caso nos interesan sólo las prácticas que hemos englobado bajo el rótulo de apropiación institucional, porque como hemos podido intuir en los ejemplos precedentes, estos museos prefiguran lo que debe ser la institución cultural del futuro: inmaterial, nómada, efímera, en constante diálogo con el territorio que ocupa y genera. Un museo

que no se atrinchera en la monumentalidad de su sede y el valor de su colección, sino que participa de los flujos y tensiones de la ciudad.

Parafraseando al arquitecto y pensador griego Stavros Stavrides, no podemos seguir pensando en el museo como un espacio de emancipación fortificado frente a un tejido urbano que se administra en función de exclusiones sociales y políticas, sino que debemos imaginarlo como una nueva espacialidad donde puedan emerger resistencias y experiencias de la otredad.

VALF antimuseo