

caiana

Ana Longoni

CONICET – UBA, Argentina

Ya no abolir museos sino reinventarlos. Algunos dispositivos museales críticos en América Latina

Ya no abolir museos sino reinventarlos. Algunos dispositivos museales críticos en América Latina

Ana Longoni

CONICET – UBA, Argentina

En mayo de 1968 el artista Pablo Suárez, integrante de la vanguardia de Buenos Aires, se paró en la puerta de acceso (o mejor, de salida, en el límite mismo) del Instituto Di Tella, en el microcentro de la ciudad, y repartió a los asistentes a la exposición *Experiencias 1968* y a los peatones que por allí pasaban miles de copias de una carta a Jorge Romero Brest, director del Centro de Artes Visuales del instituto, en la que renunciaba a participar de ninguna otra manera de la convocatoria. En su proclama formulaba una pregunta retórica:

¿Es importante hacer algo dentro de la institución, aunque colabore a su destrucción? [...] Estas cuatro paredes encierran el secreto de transformar todo lo que está dentro de ellas en arte, y el arte no es peligroso.¹

El gesto anti-institucional y el abandono del ámbito del museo, condensados en la acción de Suárez, son tópicos reiterados en muchos movimientos de vanguardia. Ante la insistente pregunta contemporánea acerca de qué hacer con los museos, esa posición histórica incitaría a abolirlos, impugnarlos, abandonarlos, dejarlos atrás.

Sin embargo, disueltos los movimientos de vanguardia de los años 60, una vez interrumpido abruptamente el hoy mítico *Tucumán Arde* a fines de 1968, y cerrados los centros de arte del Instituto Di Tella en 1970, en los primeros años de la nueva década, varios artistas politizados participaron en distintas convocatorias institucionales en Argentina, con

producciones que pretendían alcanzar un fuerte impacto político en la esfera pública.

Entonces, a poco de la ruptura estrepitosa con las instituciones artísticas, los artistas retornan a ellas, en parte con tácticas de “copiamiento” que emulan los procedimientos de la militancia radicalizada, que buscan “infiltrarse” allí donde podían provocar un incidente, generar una denuncia, exacerbar una contradicción, interpelar a otros artistas o al público, y en parte también porque la violencia política instalada en la calle convierte a museos y galerías en ámbitos en cierta medida preservados que ya no se perciben como sofocantes límites. Son iniciativas que se plantean alcanzar un fuerte impacto político usando como caja de resonancia ámbitos otrora desechados.²

¿Cómo explicar el retorno a las instituciones? Entiendo que se trató no de un repliegue defensivo sino de una decisión política colectiva: el aprovechamiento de los intersticios que las instituciones culturales dejaban abiertos, para lograr instalar allí un acto, una denuncia, una acción. Los ámbitos convencionales de exhibición del arte son, entonces, reconocidos como espacios legítimos para intervenir, lugares a ocupar, en el afán de generar mayor repercusión a denuncias políticas ante la creciente represión, la tortura, las detenciones y las masacres políticas que acontecían en esos años.

En esa clave, el retorno a espacios institucionales no debiera entenderse como una “vuelta al orden”, sino como una táctica elaborada por los artistas para aprovechar cualquier fisura dentro del circuito artístico, en busca de repercusión no tanto dentro del campo artístico como en el territorio de la política. No se trata tanto de disputar el poder al interior de las instituciones sino de aprovechar coyunturalmente ocasiones para provocar algún grado de repercusión pública en tiempos hostiles.

En síntesis, en un lapso histórico breve e intenso, en el arte argentino tienen lugar dos posiciones aparentemente antagónicas respecto de la dialéctica entre vanguardia e institución.

Entre las condiciones definitorias de la restringida definición de vanguardia que propone la conocida (y discutida) *Teoría de la*

vanguardia de Peter Bürger,³ la primera es la antiinstitucionalidad, entendida como la rebelión contra la Institución Arte –esto es: no sólo las instituciones sino también las ideas que sobre el arte dominan una época dada–. Asumir a pie juntillas esa definición llevaría a la conclusión de que en Argentina –y en América Latina– no existieron nunca “auténticas” vanguardias, en la medida en que muchos de los movimientos vanguardistas no sólo no se enfrentaron a las instituciones, sino que las impulsaron e incluso, fueron activos partícipes de su creación.

Entiendo que para pensar la condición vanguardista en América Latina no deberíamos restringirnos a la consideración de experiencias anti-institucionales –que también las hubo, como la ya mencionada *Tucumán Arde*– sino también prácticas acontecidas dentro del circuito del arte, desde donde ejercieron un sistemático y sutil trabajo de develamiento de las condiciones de producción, circulación y recepción, de desmontaje crítico de los ordenamientos conceptuales y perceptuales fijados por la lógica institucional. La compleja relación que efectivamente tiene lugar entre los artistas, sus prácticas y los diferentes agentes dentro del circuito institucional, sus vaivenes o ambigüedades, sus posicionamientos múltiples e inestables, obligan a repensar la oposición histórica entre vanguardia y museo –en términos de posiciones enfrentadas e inconciliables–, la misma condición antiinstitucional atribuida a la vanguardia como su gesto fundante y definitorio.

Podrían también objetarse a la ecuación vanguardia versus institución dos grandes argumentos desplegados en la teoría del arte contemporánea. El primero, formulado desde posiciones como la que sostiene Brian Holmes, señala que hoy ya no puede delimitarse la frontera entre el adentro y el afuera del Sistema del Arte, sino pensar en éxodos entre lógicas y territorios entrecruzados y superpuestos.⁴ El concepto de *transversalidad* le permite a Holmes pensar 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 migran hacia otros lugares. Escribe Holmes:

Lo que más me chocaba negativamente del concepto ‘crítica institucional’ era la

pobreza de su ecuación tácita: ‘institución = museo’. Por si quedan dudas sobre cómo las instituciones continúan produciendo *disciplinas*, en el sentido foucaultiano, es precisamente ahí donde tenemos la prueba más clara: en las ataduras de un estrecho profesionalismo. Hay tantísimas otras funciones y campos que estructuran nuestras vidas y relaciones, que modelan los contenidos mismos de nuestro sensorium. ¿Por qué no utilizar las lentes artísticas para investigar *otras instituciones*?⁵

El segundo argumento teórico, en la línea de Jacques Rancière, implica la reivindicación de la experiencia de museo como una potencialidad política autónoma y emancipatoria. Rancière promueve la paradójica y positiva eficacia de la distancia que denomina “estética”, la cual vincula al museo, “entendido no como simple edificio sino como forma de división del espacio común y modo específico de visibilidad”.⁶ Sería esa distancia la que, a partir de la desconexión que establece “entre las formas sensibles de la producción artística y las formas sensibles a través de las cuales ésta es aprehendida”, entre la historicidad de la producción de la obra y la de su recepción, posibilitaría el “libre juego” y la emancipación del espectador. Este hiato estético abriría, por tanto, un espacio de *disenso* en el que el espectador podría asumir pasiones y pensamientos inadecuados a su estatuto social.⁷

Me interesa en este texto explorar una tercera alternativa, la emergencia disruptiva de un nuevo tipo de musealidad, que intento exponer a partir de tres casos concretos ocurridos en América Latina en las últimas décadas.

El Museo del Puerto

El Museo del Puerto de Ingeniero White es una iniciativa pública y comunitaria creada en 1987 a partir de la solicitud de un grupo de vecinos, y un grupo de artistas e intelectuales, entre ellos, el poeta Sergio Raimondi. Está ubicada en la periferia de la ciudad de Bahía Blanca, a 800 kilómetros al sur de Buenos Aires.

Ingeniero White fue un importante puerto de ultramar de la región. A fines del siglo XIX y durante buena parte del XX se embarcaban allí toneladas de cereales, que llegaban en tren

desde la pampa húmeda y se despachaban hacia Europa y el resto del mundo. Desde la década del 90, en pleno auge neoliberal y privatizador, sufrió una dura transformación y devino en un enorme polo petroquímico donde funcionan grandes empresas como Cargill, PPB Polisor, Solvay Indupa, Compañía Mega y Profertil. Esta mutación afectó por supuesto la vida cotidiana de sus diez mil pobladores: sus trayectos por la calle, sus fuentes de trabajo, sus modos de vida, el aire que respiran, su paisaje –incluso dejaron de tener acceso al mar–.

La cocina es el espacio central del Museo y funciona como lugar de encuentro de los vecinos. Allí, todos los sábados y domingos se turnan distintas vecinas cocineras –y de vez en cuando algún cocinero– que preparan sus recetas e “incorporan una selva negra, un strudell o una torta de fubá como nuevos objetos de museo”, francamente efímeros –eso sí– porque son inmediatamente devorados por los visitantes. El resto de la semana, el espacio se transforma en el aula-cocina adonde ocurren talleres con chicos de escuelas de la zona. La denominación

no es inocente, quizá pueda reponer los debates en los mítines ácratas whitenses de fines de siglo XIX y principios del siglo XX en torno a una educación fundada en la dialéctica básica entre pensar y hacer, o hasta los comentarios fourieristas sobre el sitio pedagógico privilegiado que debería ocupar una cocina,

apunta Raimondi.⁸

No hay colección en el Museo del Puerto o al menos no la hay en un sentido convencional. El museo no conserva cosas excepcionales sino en apariencia domésticas, ordinarias, habituales, y las vuelve dignas de ser miradas en tanto les repone su historia y las activa en su potencia de memoria sobre el presente. Allí cada elemento –un cacharro de cocina, el brote de una planta, la grabación de un testimonio– es abordado desde “la estrategia de leer en un elemento diario, en un punto naturalizado, la confluencia de relatos mayores que alcanzan su perspectiva inclusive en el orbe macroeconómico”.⁹

Para ejemplificar este recurso que va de lo micro a lo macro, recorro a un relato de Raimondi:

Apenas se ingresa a la sala del museo, a la izquierda, está la cocina a leña que el herrero obrero del ferrocarril inglés José María Malvar le regaló a su esposa Rosa Palmira Gatafoni hacia 193; ya ahí convendría distinguir cómo los materiales, las herramientas e inclusive el saber puesto día a día al servicio del capital podía adquirir por supuesto otro destino: servir, por ejemplo, para que sus hijos José y Josefa tostaran semillas de girasol sobre la plancha. [...] aquellos granos tostados de girasol ya contienen en sí mismos el proceso social general de un país concebido entonces desde el modelo agroexportador.¹⁰

La insistencia del equipo del Museo del Puerto en torno al trabajo de entrevistas y la constitución de un Archivo de Relatos Orales conformado por más de mil horas de grabación con cocineras, mozos y músicos de cantinas, pescadores artesanales y otros protagonistas del día a día, radica en la necesidad de recuperar memorias y experiencias –vivas, y por lo tanto en contradicción, heterodoxas, disímiles– que permitan un relato del pueblo y el puerto desde la perspectiva del vecino y el trabajador. Solo así un hecho tan contundente como la privatización de YPF en 1999 puede adquirir su dimensión social cuando Mario Sartor, que se define como “ypefiano” y es uno de los miles de trabajadores de la empresa petrolera que quedaron sin empleo en los años noventa por la privatización, relaciona ese momento con otra interrupción: el taponamiento de su arteria aorta. Sartor contó esa asociación que replica la situación nacional en su propio sistema circulatorio ante más de 60 alumnos de una escuela de Bahía Blanca, en la cocina del museo.¹¹

A la vez, el museo trabaja con la historia económica, política, cultural y social –local, nacional, mundial– desde recursos del oficio historiador como la recopilación de fuentes hemerográficas y trabajo sobre viejos archivos. La propia historia del museo es también la “historia de poner en cuestión las ideas establecidas acerca de lo que es la institución museo, acerca de cuáles son sus funciones”, en principio en esa misma comunidad concreta. Una institución como el Museo del Puerto implica “reconsiderar esa museología concebida como un saber técnico (montaje, conservación, catalogación de archivos y demás) en una operatoria más densa que

reconoce decisivamente en las cuestiones aparentemente técnicas un entramado y una intervención social”. Como señala Raimondi, “ante un sublime jarrón *art-nouveau* de porcelana la emoción estética no debería impedir la pregunta decisiva por cómo lo limpiaba ‘la doméstica’ de la casa”.¹²

Los elementos además desencadenan experiencias de transmisión de saberes por carriles inesperados. Cacho Marzocca les contó a los chicos de un taller, a partir de una planta de langostinos llevada por su mujer Lucía al museo, cómo su madre cocinaba los camarones en la cantina “Zingarella”, sobre la tarea de tejer las redes de pesca artesanal, y hasta les habló de la “cuestión lunática”, es decir, la relación entre las fases de la luna, el movimiento de las mareas y los peces.

Presentaré brevemente algunos proyectos impulsados desde el Museo. El primero fue acerca de una larga huelga portuaria ocurrida en 1966, como resistencia a un proceso de transformación económica del puerto –y de la región–.

La publicación *El 66. Documentos de Huelga* propone actualizar diversas alternativas del conflicto a partir de una serie de documentos, artículos de diario, panfletos, testimonios orales, solicitadas de prensa, discursos de funcionarios, fotografías, etc., de manera de proponer una revisión urgente sobre esa transformación que implicó el paso –según la terminología de los funcionarios de turno– de un “puerto sucio” a un puerto “abierto” y “competitivo” al mercado mundial.

Los motivos de la huelga se reponen entre las líneas de las noticias de los grandes diarios anunciando la exitosa alza en la exportación de cereales. Brechtianamente, el Museo inquiere sobre por qué no se menciona a “los responsables de bolsear, palear y estibar en las bodegas de los buques cada grano de ese millón de toneladas” de granos.¹³ Las crónicas de los grandes medios excluyen la cantidad de trabajadores desplazados del puerto, la “precarización” de las condiciones de trabajo, las modificaciones laborales impuestas por el gobierno de Onganía, la confrontación entre modelos de producción y distribución en la aspiración de ser un “Estado Moderno”.¹⁴

Al año siguiente, cuando se cumplían cien años de la huelga de 1907 que fue duramente reprimida, se produjo desde el Museo el *Sobre White Anarco* (2007). El trabajo historiográfico recopilando publicaciones anarquistas (periódicos, volantes, afiches) dio lugar a la publicación del material y a la convocatoria a la cocina del Museo a oír relatos clandestinos, cantar *Mano alla bomba*, leer el poema *Hoy he insultado al capataz*, y deglutir facturas que bautizó hace ya 120 años el gremio de los panaderos con nombres que aún usamos sin conocer su revulsivo origen (bola de fraile, suspiro de monja, vigilante, cañoncito, etcétera). El sobre incluye material de disímil formato, siempre en rojo y negro: panfletos, fotos y artículos de los periódicos y comités locales anarquistas como *Tierra Libre*, *Brazo y Cerebro*, *La Agitación*, *La Rivolta*, *El changarín*, *Mar y Tierra*, *Sociedad de Resistencia*, reproducidos en su tamaño, tipografía y ortografía originales de principios del siglo XX. No hay adaptaciones o filtros para la praxis anarquista, sino la evidencia del mutismo actual sobre su legado en la memoria colectiva de ese puerto. Reponer la tradición no es limitarse a las efemérides, sino adentrarnos en la densidad de una tradición que no fue meramente derrotada.

Raimondi construye una analogía basada en un juego de palabras, entre los ácaros, plaga enemiga del cereal que sustentó el modelo agroexportador argentino, y los ácratas, que le permite atravesar la cuestión social y política como cuestión económica:

Los ácratas eran ácaros para el capital y el estado por su potencia de disidencia, ya incorporada al prefijo de su nombre: negativa frente a la jerarquía, frente al control y, particularmente, frente al rol de mera fuerza física con el que concebía a los trabajadores.¹⁵

En ese mismo año 2008, se inició otro proyecto del museo, *Plantas/Patios*, a partir de una investigación acerca de las estrategias, los saberes y los diseños involucrados en los patios de los vecinos de Ingeniero White, que incluyó la realización de cuarenta entrevistas, el registro fotográfico de treinta patios y un trabajo compartido y sostenido con más de sesenta vecinos en la construcción del Paseo de los Bidones, fundando el patio del propio Museo del Puerto. “¿No es hora de concebir las

plantas como un objeto histórico más?”, sostiene Raimondi. “Los museos suelen tener parques y jardines, pero el Museo del Puerto tiene un patio”. Hoy el patio del museo tiene más de cien plantas de los orígenes y las especies más variadas, que fueron preparadas por más de setenta vecinos en potes de helado, envases de lavandina, carcasas de calefones o lavarropas y demás implementos en desuso ahora devueltos a la vida útil. El planterío compone

una muestra imposible de ser denominada permanente, vinculada a las variaciones del clima y a las capacidades del museo ya no para pensar y escribir sobre las tácticas con respecto a las heladas sino para efectivamente poder armar una carpita de nylon que proteja a ese lazo de los tres grados bajo cero.¹⁶

El proyecto configura una arqueología de los patios de los vecinos de Ingeniero White y sus complejas lógicas. El reconocimiento de que, en cada patio, por pequeño y desordenado que sea, se establecen “zonas de sombra, zonas de avistaje, zonas de acumulación, zonas de quinta, etcétera. En los patios fuera del saber práctico no hay saber”.¹⁷ En ellos se inscriben también los antiguos oficios de sus hacedores (en el ferrocarril, en la pesca, en la cooperativa de pelado de camarones) así como las historias de migraciones o las que están presentes en los patios: la antigua red de pesca o el espaldar de una cama devenidos en cerco, el barco carbonero croata Srêca (fortuna) pintado en los años cincuenta en la pared de su patio por Vinko, que arribó en él a Ingeniero White en 1926.

En los patios no priman el valor de cambio ni la obsolescencia de la mercancía. Ningún objeto es inútil, todo se transforma y cambia de valor de uso. Resultan creaciones colectivas, tramadas por extensas relaciones sociales próximas y lejanas, física y temporalmente. Los patios son, también, espacio de invención y destrezas. Y memoriales, referencias tácitas, hasta secretas, a amistades, familias distantes, ausencias, amores. Los patios son el reino de plantas aguantadoras, esas que toleran días sin riego y madrugadas de escarcha. Plantas con historia –“la que me dio mi cuñada María cuando fuimos a Entre Ríos”–,¹⁸ con muchos nombres distintos o incluso ninguno. Plantas que invocan a la suerte –el lazo de amor, la

monedita–. El patio deviene así en articulación material entre naturaleza e historia.

Museo Salinas

El Museo Salinas (México) fue impulsado entre 1995 y 1998 por el artista mexicano Vicente Razo: recolectó, atesoró e instaló en el baño de su vivienda en el DF, infinidad de baratijas y artesanías populares que ridiculizaban, demonizaban, denigraban, parodiaban, denunciaban, castigaban simbólicamente a Carlos Salinas de Gortari. Su ingreso a la cultura popular “acumula merecimientos”, escribe Carlos Monsivais.¹⁹ Salinas había sido presidente del país entre 1988 y 1994 y estaba acusado *vox populi* de desvío de fondos públicos, corrupción, lazos con el narcotráfico, fraude electoral e incluso instigación al crimen político.

Tras el colapso económico/ moral/ simbólico/ financiero de 1994, en medio del desempleo generalizado y el vertiginoso ascenso de la criminalidad callejera, un amplio sector de mexicanos encontró una compensación a la crisis en un ajusticiamiento iconográfico. Artesanos e industriales atiborraron el mercado informal con millares de muñecos, ‘judas’ de papel maché (las figuras que tradicionalmente se hacen explotar en semana santa para castigar a los enemigos populares), piñatas, máscaras de hule y hasta dulces de chocolate, todos con efigies del expresidente.²⁰

Su figura concentró “una verdadera manía popular”²¹ que despliega el sentido del humor y el desprecio irreverente al superhombre a la manera de conjuros políticos, como queda en evidencia en la enorme colección reunida por Razo de bagatelas políticas que toman la figura de Salinas para escarnio público: juguetes, máscaras, calcomanías, títeres, objetos semiporno. Salinas aparece caracterizado como vampiro, rata preso, ladrón, chupacabras,²² “millones de castigos iconográficos contra el expresidente como una especie de vudú multitudinario”,²³ según las palabras de Cuauhtémoc Medina.

Esta parafernalia de arte popular politizado, que marcó el resurgimiento masivo de la artesanía mexicana como lenguaje crítico público, es organizada por Razo en

clasificaciones rigurosas, dignas de cualquier museo de ciencias naturales. Los objetos se agrupan en el catálogo y en las abigarradas estanterías de acuerdo con Mitologías populares, Corrupción, Cárcel y dinero, Lecciones de historia –Salinas versus el subcomandante Marcos–, y Mundo bizarro –tatuajes para niños, paletas de chocolate, muñecos de bebés orejones, con bigotes y calvos, gorras, calzones, etc.–.

Un exorcismo de carnaval, la burla como arma política ante el poder intocable. “El sentido del humor como institución del castigo que liquida prestigios y aureolas de grandeza y, lo más importante, que es un soporte de la salud mental de los reprimidos”, escribe Monsiváis.²⁴

Cuauhtémoc Medina encuentra en la acumulación de baratijas adquiridas en la calle como una “*estrategia gore* de crítica institucional”, en tanto se trata del despliegue de un “sentido del gusto ultrarrefinado por lo decididamente vulgar”. Razo “provocó un cortocircuito cultural que hibridaba el humor militante latinoamericano, la magia sincrética de las megalópolis y la ironía duchampiana”.²⁵ La dimensión política del Museo Salinas es reivindicada por Medina como conversión del esoterismo contemporánea en un “nuevo código de resistencia anticapitalista”.²⁶ Así, las “baratijas de hule” devienen sabotajes de Estado, “tácticas alternativas de participación política”.²⁷

Pero el Museo Salinas no sólo evidencia una eclosión vital de crítica política al cobijar estas manifestaciones creativas de la cultura popular. A la vez, implica una estocada bien dirigida al sistema artístico, en tanto formula a la vez una crítica a la impávida institucionalidad artística oficial y al “*avant-garde* conceptual”.

Bastó que Razo pusiera una placa en la puerta del baño de su casa, baño que siguió usando como tal, por otra parte, declarándolo “Museo Salinas”; que imprimiese una tarjeta nombrándose director y redactara un estatuto en tanto “fundador, miembro honorario y vitalicio”, para que la institución tuviese lugar. “Fue todo cuanto hizo falta para fundar un *espacio autónomo*”, dice Razo. “El simple acto de bautizar a mi baño como museo produjo efectos mágicos: desde artistas –pasando por amas de casa y burócratas– hasta periodistas

de todas nacionalidades transitaron por mi museo-baño”. En la medida en que Razo consiguió hacer verosímil a la prensa y al público el carácter museológico de su baño, el Museo Salinas se constituyó desde entonces en una suerte de mito urbano, sitio de peregrinaciones y rumor popular. La inesperada repercusión publicitaria logró insertar el Museo Salinas “en un circuito impensable para el arte contemporáneo local” que incluía desde crónicas políticas de revistas, radio, televisión y diarios locales, hasta los reportes de los corresponsales internacionales de periódicos como el diario ruso *Pravda*.

En la saga del museo irónico de Marcel Broodthaers, la operación de Razo cuestionaba a la vez a los neoconceptualismos apolíticos de sus compañeros de generación (en particular la proyección internacional de artistas como Gabriel Orozco) y el estado fantasmal de los museos oficiales mexicanos, desconectados de los procesos más vitales de la creatividad popular. Partía de un diagnóstico severo:

A partir de estas reflexiones y considerando el entumecido estado de los museos mexicanos –inmersos en una agenda colonizada y elitista, con un cuerpo burocrático atrofiado y temerosos de todo fragmento de realidad que tengan que afrontar– decidí que sería un acto saludable y necesario otorgarles el espacio de un Museo a estos singulares testimonios de la historia contemporánea de México: activar estos objetos. Mi intención principal fue registrar y atesorar un punto clave en la práctica artística nacional: preservar estas radicales obras –de belleza extrema y de existencia efímera y callejera– que, de no haber sido recolectadas, habrían sido olvidadas, destinadas al menosprecio del poder.²⁸

A la vez, “el Museo Salinas era también una operación muy precisa de crítica intra-artística”, contra “las pretensiones del arte globalizado”. Su lema fue: “Dejar de hacer *ready mades*, empezar a hacer museos”. Así, “se presentó como una rama heterodoxa –si es que no deliberadamente bastarda– de la genealogía duchampiana”.²⁹ Explícito deudor del mecanismo de la apropiación artística del *ready made*, Razo invierte la operación duchampiana. Como señala el mismo impulsor del Museo Salinas, “no poner el excusado en el museo sino el museo en el excusado. Ya no se

trataba de elevar irónicamente un mingitorio a la condición de arte, sino de degradar la institución arte a un terreno escatológico”. En este entramado de operaciones críticas dirigidas tanto a la institución artística como a la política, el Museo Salinas

sí fue un Museo, definido como espacio público donde ejercer la autonomía curatorial, a diferencia de la mayoría de las instituciones que aquí (en México) así se proclaman. Al mismo tiempo, utilizó la investidura de ‘lo museal’ para plantear una crítica sobre el tipo predominante de producción artística de la localidad.³⁰

Museo Travesti del Perú

En tercer lugar, me referiré al Museo Travesti del Perú, impulsado entre 2004 y 2013 por Giuseppe Campuzano, artista y filósofo travesti peruano. Un museo cuyo soporte material fue literalmente el propio cuerpo del artista. Su sede resulta radicalmente provisoria y precaria, ya que ocupó distintos espacios y adoptó diversos formatos donde encuentre ocasión de parasitar un escenario: la calle, una plaza, una feria de domingo, una campaña electoral, un museo, la universidad, un encuentro literario, un congreso académico, una movilización de trabajadores sexuales y travestis, internet, un premio internacional como éste, etc.

El Museo Travesti produjo un gran archivo abierto y en proceso de imágenes y representaciones producidas en distintas épocas de la historia peruana: prehispánica, colonial, republicana y contemporánea, tanto en la cultura letrada como en el imaginario popular, extraídas de las fuentes más disímiles. Coexisten en su acervo desde citas eruditas a la pintura colonial hasta la vuelta sobre rituales, imaginería y fiestas de la cultura quechua, junto a registros en la prensa masiva de la larga historia de persecución, violencia y discriminación a la homosexualidad en el Perú, cuyo Estado –de fuerte raigambre católica– aún hoy niega el derecho a la diversidad sexual.

Esas imágenes, leídas en la clave negada y marginal del andrógino, son la vía de acceso, los dispositivos de intervención del Museo. Campuzano recurre a la apropiación –al saqueo– y al montaje –por asociación o afinidad, por contrapunto, por superposición y sumatoria infinita y siempre abierta e

inacabada–, e interviene en publicaciones –que van desde un libro-catálogo³¹ hasta pasquines desplegados– que –junto a sus aliados momentáneos o persistentes– repartió en acciones individuales o colectivas. Allí donde se presentó ocasión, el archivo fue sacado a la calle, portado sobre el cuerpo de Campuzano y otros travestis, en una práctica sin fin aparente ni demanda puntual que denominó “Identikit”.



Fig. 1. Activación del Museo Travesti del Perú en el Parque de la Exposición, Lima. Archivo Giuseppe Campuzano.

El archivo del Museo Travesti se nutre con una vasta acumulación de noticias de prensa desde 1966, que dan cuenta de la continua persecución de travestis. Estos recortes documentan crudamente la persecución, la violencia y el autoritarismo del Estado peruano y del sentido común discriminador activo en las últimas décadas. En medio del cierre de la campaña electoral presidencial de 2006, en una gran valla municipal dirigida a exaltar la “mujer peruana” –esto es, el estereotipo unívoco de clase media, blanca, heterosexual–, en una de las horas de mayor tráfico, un grupo de travestis, lesbianas mestizas y hombres afeminados ocupó una cuadra entera de la avenida Javier Prado –una antigua zona de trabajo sexual en el residencial distrito de San Isidro– para repartir volantes rojos y rosas, y exhibir sobre sus cuerpos las noticias escabrosas de la persecución, “devolviendo a la mirada pública lo que había sido previamente expulsado y marcado como anormal o enfermo”.³² Las personas, agobiadas por el ruido y la campaña electoral, les preguntaban desconcertadas: “¿de qué partido son? ¿por quién quieres que vote?”³³ Esos cuerpos que tenían negada la ciudadanía se ganan la chance de ser sujetos de enunciación, de ser agentes políticos de producción de conocimiento.

El mismo archivo luego sería emplazado en distintos espacios públicos mediante paneles, biombos y mesas. El público pudo además participar de dos maneras: una pública, escribiendo en un panel sus puntos de vista, y otra privada, una cabina para registrar en audio las sensaciones que estos reportes generan.

Una vía de aproximación posible al Museo Travesti del Perú es justamente la noción misma de travesti, la apropiación de la injuria para volverla posición de enunciación vindicativa –en consonancia con la teoría *queer*–. El travestismo se entiende no como una identidad fija sino como un síntoma, el de un sujeto que se resiste a clasificarse. En ese sentido, una pieza clave del Museo Travesti es *DNI*, el documento nacional de identidad de Campuzano ampliado y sucesivamente alterado. En su primera versión (2004), aparecen dos fotografías: la “original” (normativamente masculina) superpuesta a otra foto travestida y deliberadamente movida. El documento, habitualmente de color verde, vira al rosa, se vuelve incaducable y admite el cambio de sexo, señalando la ficción de la división binaria de los géneros (**Fig. 1**). En 2009, una nueva mutación permite contemplar, al desplazarse, las metamorfosis sucesivas, en “un comentario tanto a la imposibilidad de contener la identidad en un documento fijo, como a la misma idea de unidad que no corresponde con una identidad que siempre se está tejiendo”.³⁴

“Vestir al travesti de museo es darle armas para luchar”. Luchar para “fundar una nueva nación para un nuevo cuerpo”, para decirlo con sus palabras.³⁵ Un “ritual mimético” en el que los cuerpos no domesticados se travisten en museo “solo para travestir al museo”, y se constituyen en una cartografía radicalmente otra para el cuerpo y para la nación.³⁶

Campuzano remonta la condición travesti de la cultura peruana a la representación andrógina y bifronte, bipartita –ser una cosa y la otra a la vez– propia de las culturas indígenas, que suele reducirse en los discursos oficiales al lugar de lo marginal o monstruoso. En esa clave discute la interpretación y clasificación de una pieza cerámica de la cultura preincaica moche, propiedad del Museo Larco, un importante museo arqueológico privado de Lima, que muestra una escena ritual de coito entre un

individuo ataviado con ropas de ambos sexos y un ser sobrenatural. En el discurso del museo propietario de la pieza, esta es agrupada dentro de un conjunto de “huacos moralizantes”, que prescriben lo socialmente prohibido. El Museo Travesti propone imaginar otra lectura de la escena representada: un mito fundante travesti para la historia del Perú.

La práctica del Museo Travesti desafía “los lugares estratificados del análisis académico tradicional sobre la opresión sexual al tomar como locus de enunciación y reescritura histórica al cuerpo travesti, que es un cuerpo postizo, maquillado, prostético, cuya naturaleza es la incertidumbre”.³⁷ Esa opción, incierta e inestable, coloca esta experiencia en fricción con las formas y las subjetividades convencionales del activismo y la militancia tradicional, tanto de izquierda como del feminismo o el movimiento gay, “interponiendo un nuevo sujeto político anamórfico e inasible que procura otras narraciones y otros modos de habitar el mundo”. Una oportunidad inquietante y desestabilizadora para “imaginar nuevas comunidades”.³⁸

Respecto del tratamiento de la historia –peruana– que esta operación de montaje supone, el Museo Travesti no apuesta por develar lo ignoto o lo censurado, sino por subrayar mediante una construcción ficcional, una fabulación, la condición travesti de muchas representaciones religiosas, festividades populares, danzas y celebraciones, personajes, rituales, vestimentas, oficios, etcétera. Hace un uso travesti de la genealogía como táctica de intervención y de reescritura de la historia, en base a inventar “ficciones que introduzcan otras hipótesis sobre las maneras de existir y de imaginar la distribución de los seres en el mundo, y que intervengan políticamente al marcar otros orígenes y otros puntos de llegada, instalando una colisión de saberes y de tiempos que nos permitan hacer circular el sentido de maneras que socaven la construcción humanista de la historia como destino común”.³⁹

En 2008, Giuseppe Campuzano autoeditó el libro *Museo Travesti del Perú*, que debería pensarse –más que como un catálogo que refiere al museo– como una sede en papel del propio experimento museal. Se pregunta Campuzano:

¿por qué un museo?, ¿qué es un museo travesti? Asumir la denominación ‘museo’ situaba al proyecto en el contexto moderno: la ordenación del cuerpo travesti —sujeto otro, marginal al ilustrado— a partir de una clasificación artística. La postmodernidad, como desmontaje de tal modernidad, proveyó la mirada relativa: la subjetividad que posibilita a la Teoría Queer transformar lo marginal en centro. El museo como posibilidad de pertenecer y permanecer no marcando al travesti como arte moderno, o como exótico fardo funerario a diseccionar, sino travistiendo la institución artística al asumir sus formas (infectándola como un retrovirus). El travestismo como deconstrucción de los mecanismos de una identidad cuya naturaleza es la incertidumbre, o como mejor dice Rosalyn Deutsche: ‘propiciar, más que resolver, la confrontación. Quien expone, *se expone*’.⁴⁰

En abril de 2013, en la que fue su última acción artística, pocas semanas antes de morir afectado por una enfermedad que le fue quitando precipitadamente movilidad y habla, Giuseppe Campuzano realizó una significativa reedición de *Línea de vida*. Se trata de uno de los modos de activación del archivo del Museo Travesti del Perú, que venía mostrando desde 2008 en distintos contextos expositivos, a partir de una secuencia cronológica en la que la biografía del artista y la historia del Perú se entrecruzan. Además de recortes de noticias, fotografías de prensa, fanzines, y otros documentos que dan cuenta tanto de la persistente presencia de travestis desde el pasado precolonial, como de la persecución a que han sido sometidos, el montaje incluía máscaras, retratos, tacones, vestuarios y otros objetos que Giuseppe o sus amigos usaron en varias ocasiones para travestirse. “Mi cuerpo como soporte de mi trabajo artístico y el Museo Travesti se retroalimentan”, explicaba él. El cuerpo del artista, su vida, convertidos en dispositivo museal (**Fig. 2**).

Luego de cuatro días de exposición del archivo, Giuseppe Campuzano realizó una performance junto al actor Germain Machuca, su amigo de correrías de muchos años y quien asumió la amorosa y dura tarea de cuidarlo y acompañarlo en el proceso de su enfermedad. La acción comenzó cuando entraron en silencio y sin previo aviso a la sala y empezaron a

recorrerla. Giuseppe devino en espectador de su propio museo, de su línea de vida, llevado lentamente por Germain en silla de ruedas. Ambos vestían un atuendo semejante, como réplicas complementarias del mismo personaje: las cabezas rapadas, un maquillaje copioso en una mitad del rostro dividido en dos mediante una traza de pintura negra, y un vestuario en el que se superponían elementos médicos (cuellos ortopédicos), cinturones sadomasoquistas, imágenes religiosas (el corazón de Jesús en el pecho), coloridas faldas andinas y altos tacones.

Sus cuerpos estaban interconectados mediante un largo tubo de transfusión, que por momentos parecía apresar o maniatar al enfermo. Finalmente, Giuseppe —ya muy débil y ayudado, o más bien abrazado, por Germain— cortó con una tijera el tubo que los vinculaba, rompiendo la simbiosis de los siameses. Se dejaba ir/ lo dejaba ir.

Las alusiones que dispara esta acción son múltiples. Por un lado, la explícita cita a *Las dos Fridas*, no tanto a la conocida pintura de Frida Kahlo —ella también postrada e inmovilizada— sino a la apropiación travesti que de esa imagen icónica del arte latinoamericano hizo el dúo chileno Las Yeguas del Apocalipsis, escenificando en vivo una versión travesti del cuadro en Santiago de Chile en 1990, y transfundiéndose sangre en plena epidemia del sida. También dialoga directamente con el proyecto *Carrying*, la acción que en los dos últimos años de su vida realizó numerosas veces el artista español Pepe Espaliú. Enfermo de sida y muy debilitado, se dejaba llevar descalzo por las calles de Madrid sentado en los brazos entrelazados de personas dispuestas a transportarlo (*carry*) y cuidarlo (*care*), en una cadena humana de abrazos. Escribe Adrián Searle:

La acción del *Carrying* exige cuidado, confianza, elasticidad, fortaleza, humor, coordinación y solidaridad de todos los participantes, tanto de los portados como de los portadores. Espaliú, el hombre llevado, era también un portador —del virus VIH y de su propio y personal miedo y sufrimiento. El *Carrying* fue [...] una declaración pública de amor y solidaridad, y también una exigencia — la de que su audiencia se

comprometiese, no solo en el ritual mismo sino en sus implicaciones.⁴¹



Fig. 2. Zapatos de La Carlita, parte de la colección del Museo Travesti del Perú. Archivo Giuseppe Campuzano.

Si desde la teoría queer se ha avanzado en socavar cualquier asignación fija de identidad sexual o de género, pensándola como un continuo, inestable e inesperado devenir, la noción de *crip* que ha propuesto –entre otros– Robert McRuer⁴² en base a la palabra *cripple* (tullido), también parte de apropiarse de una injuria para volverla una posición afirmativa de la diferencia y un lugar legítimo de enunciación. *Queer* y *Crip* comparten circunstancias de exclusión ante la norma, y ese cruce nos proporciona una clave al abordar las mencionadas acciones. Cuerpos inclasificables que perturban el binarismo de hombre/mujer, heterosexual/homosexual, sano/enfermo, bello/monstruoso, válido/inválido, normal/anormal. Cuerpos que no se ocultan sino que se exponen con orgullo y empoderamiento, desacomodando el orden dado. Cuerpos, como el de Giuseppe, que devienen mapas-archivos-museos, en donde se inscriben continuas transformaciones, historias de represiones y rebeldías, huellas de sojuzgamiento y transgresión. Cuerpos que desafían el orden sexual y también el

dispositivo médico, y convierten el proceso de la enfermedad no en postración y encierro sino en acción política y ritual de despedida. El duelo y el dolor, en furiosa fiesta.⁴³

Nociones comunes

A partir de la exposición de los tres experimentos de musealidad alternativa en América Latina, propongo algunas nociones emanadas de estas experiencias que pueden contribuir a articular otras.

La puesta en cuestión de la idea convencional y de la práctica instituida de museo no significa abolir esa forma o adoptar una posición antiinstitucional, sino asumir hábil y paródicamente sus dispositivos –incluso sus legitimidades y sus tradiciones– para configurar potentes ejercicios críticos.

Pero, ¿por qué insistir en la desgastada y anquilosada noción de “museo”? Estamos ante posicionamientos críticos sobre el estado contemporáneo de los museos, que no los conciben como reservorios de tesoros-fetichismo sino como la posibilidad de una serie de actos, y que se reconocen dentro de una profusa genealogía de experimentos que fundan otra idea de museo y problematizan la convención del concepto mismo de museo moderno –y que van desde el *Atlas Mnemosyne* de Warburg, *La boîte-en-valise* de Duchamp, *Mining the Museum* de Fred Wilson, las *substracciones* de Michael Asher, por mencionar algunos ejemplos conocidos–.

Las tres experiencias mencionadas comparten la puesta en cuestión de la noción de “colección” en tanto secuencia de operaciones que parten de la adquisición, la identificación, la legitimación y la puesta en valor –de cambio, más que de uso– de conjuntos de objetos que se tornan, por efecto de todo ello, excepcionales. Las colecciones de estos experimentos museales son no sólo abiertas, sino incluso inmateriales, deshilvanadas, inaprensibles, alterables, mutantes. Y reproducen en formatos múltiples y baratos las obras cuya propiedad es de otros para discutir sus sentidos atribuidos.

Asimismo, arremeten contra la distinción entre el adentro y el afuera del museo, que es aquí el adentro y afuera del propio cuerpo, y el adentro y el afuera del lenguaje –como señala Raimondi–. El cuerpo es el museo, en tanto lo

porta performativamente y también en tanto cobra conciencia del propio cuerpo como espacio atravesado por conflictos y actos de enunciación en disputa.

Estas tres experiencias también reformulan con mucha agudeza la praxis del activismo político y están permitiendo redefinir el concepto de democracia y de participación social. Sus impulsores reclaman estos espacios como zonas autónomas –como afirma Razo, “para crear una zona autónoma, un posible espacio de poder y resistencia, lo único que se necesita es una idea”⁴⁴ y como espacios de memoria: a partir de poner en cuestión la idea misma del museo, reordenar críticamente los elementos materiales e inmateriales,

incorporar lo que ha sido oficialmente ignorado y evidenciar omisiones, quiebres, olvidos.

Son, entonces, iniciativas artísticas, entre varias otras experiencias que en América Latina y en otras partes del mundo conjugan poética/política, historia, memoria e intervención sobre el presente, a partir de estrategias efímeras e incómodas. ¿Museos “falsos”, fantasmales, mutantes, travestidos, paródicos? ¿Ficciones museísticas, pseudo-instituciones? ¿Museos de autor? Encuentro en ellas, sobre todo, la apuesta por inventar otras formas de musealidad que incitan a potentes ejercicios colectivos y alternativos de (otra) ciudadanía.

¹ La reconstrucción de este episodio, así como la carta completa pueden verse en: Ana Longoni y Mariano Mestman, *Del Di Tella a Tucumán Arde*, Buenos Aires, El Cielo por Asalto, 2000, p. 80 y ss.

² Respecto de estas estrategias de “copamiento” institucional, puede verse: Ana Longoni, *Vanguardia y revolución*, Buenos Aires, Paidós, 2014.

³ Peter Bürger, *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península, 1987.

⁴ Brian Holmes, “Investigaciones extradisciplinarias. Hacia una nueva crítica de las instituciones”, en: *Transversal* n° 1, 2007, <http://eipcp.net/transversal/0106/holmes/es>, (acceso en mayo de 2016).

⁵ *Idem*.

⁶ Jacques Rancière, *El espectador emancipado*, Buenos Aires, Manantial, 2010.

⁷ *Ibid*.

⁸ Sergio Raimondi, “Una cajita de fósforos suecos, un lazo de amor en un bidón, los silos enormes de Cargill. Anotaciones sobre el Museo del Puerto de Ing. White”, texto inédito, Bahía Blanca, abril 2010.

⁹ *Idem*.

¹⁰ *Idem*.

¹¹ *Idem*.

¹² *Idem*.

¹³ *Idem*.

¹⁴ Museo del Puerto de Ingeniero White, *El 66. Documentos de Huelga*, publicado por el Museo del Puerto de Ingeniero White, Bahía Blanca, 2006.

¹⁵ Sergio Raimondi, *Sobre Anarco White*, Bahía Blanca, Museo del Puerto de Ingeniero White, 2007.

¹⁶ Sergio Raimondi, “Una cajita de fósforos suecos, un lazo de amor en un bidón, los silos enormes de Cargill. Anotaciones sobre el Museo del Puerto de Ing. White”, op. cit.

¹⁷ *Idem*.

¹⁸ *Idem*.

¹⁹ Carlos Monsivais, “El Museo Salinas y las máscaras del mexicano”, en *The official Museo Salinas Guide*, Michigan, Smart Art Press, 2002, p. 8.

²⁰ *Idem*.

²¹ Federico Navarrete, “El Museo Salinas o el gobernante como chivo expiatorio”, en *The official Museo Salinas Guide*, Michigan, Smart Art Press, 2002, p. 16.

²² Criatura alada que se alimenta de la sangre del ganado, según la mitología popular mexicana.

²³ Cuauhtémoc Medina, “Un museo fantasmal para un personaje vampiresco”, en: *The official Museo Salinas Guide*, Michigan, Smart Art Press, 2002, p. 25.

²⁴ Carlos Monsiváis, op. cit.

²⁵ Cuauhtémoc Medina, op. cit., p. 31.

²⁶ *Idem*, p. 25.

²⁷ Vicente Razo, “Disposición orgánica y estatutos”, op. cit.

²⁸ Vicente Razo, *The official Museo Salinas Guide*, Michigan, Smart Art Press, 2002, p. 25.

²⁹ Cuauhtémoc Medina, op. cit., pp. 26-27.

³⁰ *Idem*.

³¹ Giuseppe Campuzano, *Museo Travesti del Perú*, Lima, edición del autor, 2008.

³² *Idem*.

³³ *Idem*.

³⁴ *Idem*.

³⁵ Daniel Link, “Historia americana” (Conversación con Giuseppe Campuzano), Suplemento *Soy, Página 12*, Buenos Aires, 23 de julio 2010.

³⁶ Giuseppe Campuzano, “Museo Travesti: de engendro fabuloso a performatividad creadora”, conferencia leída en el XIV Encuentro Internacional de Escritores de Literatura y Monstruosidad (28 setiembre–3 de octubre), en el Museo de Historia Mexicana de Monterrey, 2009.

³⁷ Giuseppe Campuzano, "Museo Travesti. Concepto, contexto y proceso", presentación en La Culpable, Lima, julio 2008. Ms. 5 pp.

³⁸ Miguel A. López, *Indígena-Antropofágica-Tropical-Mutante-Memoria-Sexual. El Museo Travesti del Perú y la lucha política por nuevos marcos historiográficos*, conferencia inédita presentada en el simposio *Art ⇔ Archive: Latin America and Beyond*, Universidad de Texas en Austin, 15-17 de Octubre, 2010.

³⁹ Miguel López, *op. cit.*

⁴⁰ Giuseppe Campuzano, presentación en revista *Juanacha*, Lima, 2008.

⁴¹ Adrián Searle, "La pérdida de Pepe Espaliú", en *Acción Paralela* n° 1, <http://www.accpa.org/numero1/searle.htm>, (acceso en marzo de 2014).

⁴² Robert McRuer, *Crip Theory: Cultural Signs of Queerness and Disability*, New York, NYU Press, 2006.

⁴³ En ese sentido va el relato del entierro de Giuseppe Campuzano que escribió su amiga Malú Machuca: "El domingo enterramos su cuerpo haciéndole saber que siempre le prestaríamos el nuestro, para que vuelva siempre, así como él prestó el suyo a tantas divas, tantas noches. [...] Y una vez más, paró el tráfico, pues salimos todos los amigos y la familia a bailar a la calle, arrojando flores y pétalos de colores con una hermosa comparsa en pasacalle, Germain travestido de Giuseppe al frente del féretro que llevaba su cuerpo. Bailamos todas, bailamos mucho, zapateamos un montón. Nos reímos, sonreímos, lloramos, volvimos a sonreír porque las vecinas se asomaban por la ventana y salían de sus casas para ver qué sucedía. Sucedió lo que siempre ha sucedido: Giuseppe

reinaba. Y se fue su cuerpo, ya cansado y adolorido, para tomar ahora el nuestro." Malú Machuca Rose, "Mariconixima renace en cabrísimo ritual" en *La Mula*, Lima, <https://lamula.pe/2013/11/12/mariconixima-renace-en-cabrismo-ritual/malulin/>, (acceso en marzo de 2014).

⁴⁴ Vicente Razo, *op. cit.*

¿Cómo citar correctamente el presente artículo?

Longoni, Ana; "Ya no abolir museos sino reinventarlos. Algunos dispositivos museales críticos en América Latina". En *caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*. No 14 | Primer semestre 2019, pp. 63-74.

Fecha de recepción: 4 de febrero de 2019
Fecha de aceptación: 3 de abril de 2019