



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

UNIDAD IZTAPALAPA

DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

POSGRADO EN CIENCIAS ANTROPOLÓGICAS

**Formas alternativas de hacer institución:
Las experiencias del Museo del Barro (Paraguay)
y el Micromuseo (Perú).**

CARLA MARÍA PINOCHET COBOS

Tesis de Doctorado en Ciencias Antropológicas

Director: Dr. Néstor García Canclini

Asesores: Dra. Rita Eder Rozencwaig

Dr. Luis Gerardo Morales Moreno

México, D.F.

Marzo, 2013

A mis padres, cuyos esfuerzos me brindaron educación en un país en el que estudiar es un privilegio.

A las dos generaciones de Luis Cobos de mi familia, de quienes aprendí a amar el estudio.

ÍNDICE GENERAL DE LA TESIS

| | |
|---|----|
| AGRADECIMIENTOS _____ | 9 |
| CRITERIOS DE CITACIÓN _____ | 11 |
| INTRODUCCIÓN | |
| UNA ETNOGRAFÍA DEL MUNDO DEL ARTE | |
| <i>(Apuntes preliminares)</i> _____ | 13 |
| - Prehistoria de un proyecto_____ | 14 |
| - Dos historias de construcción institucional_____ | 17 |
| - Breves apuntes metodológicos_____ | 19 |
| - Guía para la lectura de esta tesis_____ | 21 |
| CAPÍTULO 1. | |
| DE LA ANTROPOLOGÍA DEL ARTE AL CONCEPTO DE INSTITUCIÓN | |
| <i>(Antecedentes teóricos del problema de estudio)</i> _____ | 25 |
| 1. Antropología de los procesos artísticos. Discusión conceptual_____ | 26 |
| - Del primitivismo moderno al giro etnográfico del arte contemporáneo__ _ | 27 |
| 2. Las tramas humanas del arte: | |
| Condiciones de posibilidad de la práctica artística_____ | 42 |
| - Lo social hace posible el arte_____ | 42 |
| - Más allá de la sociología del mundo artístico_____ | 51 |

| | | |
|----|---|----|
| 3. | Un proyecto crítico desde América Latina_____ | 61 |
| - | Los planteamientos de una red artística en el ocaso del siglo XX_____ | 62 |
| - | De la crítica de arte a una nueva noción de institución_____ | 77 |

CAPÍTULO 2.

OBJETOS E INTERLOCUCIONES

| | | |
|----|--|-----|
| | <i>(Marco analítico)</i> _____ | 89 |
| 1. | Notas en torno a la vida artística de algunos objetos_____ | 90 |
| - | Tránsitos y metamorfosis_____ | 91 |
| - | Los objetos como personas “distribuidas”_____ | 98 |
| - | Colección, cultura, patrimonio_____ | 107 |
| - | Institución e infraestructura_____ | 114 |
| 2. | Notas en torno a las prácticas comunicativas: | |
| | Cultura, política, interlocución_____ | 118 |
| - | Políticas de la cultura_____ | 119 |
| - | La etnografía de las políticas culturales_____ | 131 |
| - | La dimensión performativa de la cultura_____ | 135 |
| - | Escribir contra la cultura_____ | 139 |

CAPÍTULO 3.

DOS HISTORIAS DE CONSTRUCCIÓN INSTITUCIONAL

| | | |
|----|--|-----|
| | <i>(Análisis de los casos)</i> _____ | 147 |
| | <i>Centro de Artes Visuales, Museo del Barro. Asunción, Paraguay</i> _____ | 148 |
| 1. | Respiración Artificial_____ | 150 |
| 2. | Cazadores recolectores_____ | 166 |
| 3. | A merced de la cosa_____ | 193 |

| | |
|---|-----|
| 4. Tener un domicilio_____ | 202 |
| 5. Producción personal; producción institucional_____ | 212 |
| 6. Los usos de la musealidad_____ | 223 |
| 7. La fragua de la institución_____ | 237 |
| 8. Reinenciones_____ | 251 |
| | |
| <i>Micromuseo, al fondo hay sitio. Lima, Perú</i> _____ | 260 |
| 1. Emergencias primeras_____ | 263 |
| 2. El derrocamiento cultural de la dictadura_____ | 271 |
| 3. De genealogías y manifiestos_____ | 282 |
| 4. Dos miradas en torno a un proyecto itinerante _____ | 296 |
| a) Lo impuro y lo contaminado_____ | 300 |
| b) Un micromuseo, puertas adentro_____ | 324 |
| | |
| CONCLUSIONES | |
| | |
| LABORATORIOS DE CIUDADANÍA _____ | 353 |
| 1. Etnografía de los intelectuales_____ | 355 |
| 2. Tres hipótesis_____ | 360 |
| 3. Prácticas objetuales, prácticas discursivas_____ | 362 |
| 4. Laboratorios de ciudadanía_____ | 363 |
| | |
| BIBLIOGRAFÍA GENERAL _____ | 369 |
| | |
| ÍNDICE DE IMÁGENES _____ | 391 |

AGRADECIMIENTOS

Esta tesis es el producto de un trabajo acompañado, de maneras diversas, por una larga lista de personas desde distintas partes de América Latina.

México ha sido un lugar fundamental para el desarrollo de este trabajo. De él recibí no sólo una beca de estudios de posgrado (CONACYT) y un privilegiado espacio universitario (la unidad de Iztapalapa de la Universidad Autónoma Metropolitana), sino también la riqueza de un dinámico ambiente académico que ha sido crucial para mi formación como investigadora. Quiero agradecer especialmente al Dr. Néstor García Canclini, quien ha desempeñado su rol de profesor guía en el mejor y más vasto sentido del término. Durante estos cinco años de estancia en México, tuve el honor de conocer su oído atento, su mirada lúcida y su amistad generosa. Esta tesis no habría sido posible sin su acompañamiento permanente.

A mis compañeros y amigos del posgrado, sin cuya compañía solidaria jamás habría acabado este proceso: Florencia Mercado, Lina Rosa Berrío, Nancy Wence y Rosario Guerrero. Gracias también a Claudia Chamorro, Gonzalo Aguirre, Verónica Gerber, Tuline Gulgonen, Paula Contreras, Nicolás Orellana, Mónica Salinero, y toda la comunidad de chilenos residentes en México.

Un agradecimiento sincero al clan de los Rojas García, especialmente a Gustavo y Guadalupe, por hacerme sentir en familia en estas tierras mexicanas. También a Caracol Rojas y Ximena Piñón, por haber hecho de su alegre presencia una constante en esta estancia.

A toda la comunidad académica del posgrado en Ciencias Antropológicas de la UAM. A los profesores que leyeron y comentaron, en alguna oportunidad, mis avances de investigación: Rodrigo Díaz, Eduardo Nivón, Luis Reygadas, Ana Rosas, Antonio Zirión y Cuauhtémoc Medina. A Rita Eder y Luis Gerardo Morales, asesores de esta tesis, por su disposición para participar del Comité pese a las urgencias y los apuros. Una mención especial merece Socorro Flores, cuya ayuda paciente y siempre dispuesta ha sido invaluable durante todos estos años.

En **Paraguay**, la ayuda de diversas personas hizo posible mis estancias de investigación. Gracias especiales a Lía Colombino, quien guió mis pasos en Asunción con paciencia y buena disposición. A los fundadores del CAV/ Museo del Barro, cuyos testimonios fueron

de crucial importancia para reconstruir esta historia: Osvaldo Salerno, Carlos Colombino, Ticio Escobar. Mi agradecimiento también a Helena Malatesta y Estela de Morel.

En el **Perú**, fueron muchas las personas que hicieron mi estancia productiva y gozosa. Agradezco sinceramente la acogida de todo el equipo de Micromuseo: Gustavo Buntinx, Susana Torres, Sophia Durand y Daniel Contreras. También a Gabriela Germaná y Víctor Vich. No puedo dejar de reconocer a mi excelente anfitriona, Aina Bruno, y todos sus amigos, quienes me acogieron durante mi paso por Lima; y a Natalia Sánchez, quien facilitó en muchos sentidos mi camino hacia su Perú natal.

Por esas cosas de la vida, los amigos de **Colombia** se convirtieron en grandes interlocutores de esta tesis. Lectores atentos, compañeros de debate y tantas veces paños de lágrimas, quiero agradecer a David Gutiérrez, Fernando Escobar, Daniel Montero y Nadia Moreno.

Quiero agradecer a todas las personas que apoyaron la realización de esta tesis desde **Chile**, especialmente a los que nos trajeron ánimos y chocolates durante nuestra estancia en la Ciudad de México. Gracias a Soledad Rojas. A mis padres, Jaime y Mireya. A mi tío, Luis. A mis hermanas, Viviana, Natalia y Constanza. Y a mi sobrina Violeta, que en tantas jornadas de frustración me hizo reír por Skype.

Y finalmente, el más importante de todos: mi compañero de la vida y el escritorio, Daniel Egaña Rojas. Sólo él sabe todo lo que esta tesis le debe a sus virtudes culinarias, y a su compañía generosa, lúcida e incisiva.

CRITERIOS DE CITACIÓN

La **bibliografía y hemerografía** fue citada bajo el esquema de *American Antropologist*, con leves modificaciones en el orden de las referencias. A lo largo del texto aparecerán bajo el formato (Apellido del autor, año de la edición: página).

Los **textos obtenidos del Archivo del Museo del Barro y del Archivo del Micromuseo**, incluyendo folletos de sala y recortes periodísticos, fueron citados a pie de página, indicando las referencias disponibles. En ocasiones, esta información está incompleta en el propio archivo.

La **información obtenida de la prensa** fue siempre citada a pie de página.

Las citas a **entrevistas realizadas por mí** fueron puestas entre comillas y en cursivas dentro del texto, señalando el autor de las declaraciones. En algunas ocasiones, se hicieron leves modificaciones de la transcripción original, con el objeto de que los contenidos —expresados coloquialmente— fueran más fáciles de comprender para el lector. Estos cambios se remitieron a la puntuación, los tiempos verbales y a la eliminación de palabras redundantes: nunca se alteró el sentido de lo expresado en los testimonios.

Los **fragmentos del cuaderno de campo** se citaron a espacio simple y con márgenes más amplios a izquierda y derecha. Se señaló en el cuerpo del texto su procedencia.

Las **citas a textos en inglés** fueron traducidos por mí. Aunque no se incluyeron los párrafos originales ni se especificó en el cuerpo del texto el origen de la traducción, la bibliografía al final incluye todos los datos necesarios para acudir a la versión inglesa de considerarlo necesario.

Las **imágenes** fueron incluidas especificando cierta información básica al pie de ésta. Dentro del texto, fueron referidas con números (ej: *[Figura 1]*), y ordenadas al final del texto en un *Índice de Imágenes*. Allí se termina de especificar, cuando corresponda, la información disponible respecto de ellas.

Introducción.

Una etnografía del mundo del arte.

Apuntes preliminares.

Prehistoria de un proyecto.

En el primer trimestre de mis estudios de doctorado, hacia fines del año 2009, tuvo lugar en diferentes ciudades chilenas un evento artístico que interpelaba particularmente mis intereses académicos de aquel entonces: la *Trienal de Chile*. Tras haber concluido mis estudios de maestría en torno a los vínculos interdisciplinarios del arte y la antropología en América Latina, la propuesta curatorial de la Trienal se erigía como un espacio idóneo para encauzar mis inquisiciones hacia un problema de investigación de doctorado, dado su claro énfasis en los puntos de cruce entre el arte y otros sistemas culturales. Con Ticio Escobar como curador general, y desplegándose a lo largo de numerosas exposiciones, conferencias, intervenciones, talleres, clínicas, ciclos de video, etc., la Trienal de Chile se propuso examinar la problemática del arte contemporáneo a la luz de las escenas locales, dando particular centralidad a la idea de *límite* dentro de la práctica artística. De este modo, y aprovechando la confluencia de numerosos artistas, curadores y críticos con motivo de este evento, pude realizar ciertas indagaciones y entrevistas preliminares, todavía formuladas en la clave conceptual de mi trabajo de tesis anterior. En aquellas elaboraciones embrionarias, mi propósito primordial —aunque aún no sabía cómo ni dónde— era realizar una etnografía del mundo del arte en el contexto latinoamericano, que pudiera servir de contrapunto a ciertas lecturas —como *Siete días en el mundo del arte*, de Sarah Thornton— que marcaban a mi juicio un acento exagerado en la dimensión económica, en el glamour y en la hiper-globalización de los sistemas artísticos contemporáneos. Ya en esas primeras exploraciones etnográficas fue necesario lidiar con las controversias que habían marcado la gestión y puesta en marcha de dicho evento artístico, planteando la interrogante respecto de hasta qué punto las vicisitudes de las relaciones humanas son relevantes para un trabajo de este tipo. Estos desafíos tempranos volverán a aparecer, en reiteradas ocasiones, durante el curso de la investigación y, sobre todo, ante mi problema de estudio definitivo.

Dentro de las diversas muestras montadas en el marco de esta Trienal, dos experiencias de musealidad alternativa cobraron un significativo protagonismo en la puesta en escena de la ciudad de Santiago: el *Centro de Artes Visuales/ Museo del Barro* —exhibido en el Centro Cultural Palacio La Moneda—, y el *Micromuseo, al fondo hay sitio* —desplegado en el Museo de Arte Contemporáneo (MAC), Parque Forestal—. Tras visitar las exposiciones y entrevistarme con algunos de sus gestores, mi proyecto de investigación fue adquiriendo forma. En sintonía con las preocupaciones curatoriales de la

Trienal, decidí enfocar mi estudio hacia ciertos desarrollos institucionales de las artes visuales de América Latina, que han sabido canalizar las necesidades e inquietudes de una escena local a través de un emprendimiento crítico y autogestivo. A diferencia de los museos emplazados en otros ámbitos nacionales, marcados por un papel significativo del Estado en la promoción de las artes, en estos casos se trata de experiencias museales que responden a necesidades locales no cubiertas por la institucionalidad cultural existente, de modo que su vocación museológica no se resuelve por decreto sino en el curso de esa práctica autosuficiente. Un conjunto de interrogantes en torno al estatuto de lo institucional en estos territorios latinoamericanos vertebrará, de esta forma, mi investigación: ¿Cómo se puede pensar la institución-museo en estos contextos signados por la carencia? ¿Desde el simulacro; desde la austeridad? ¿Cuáles son los elementos mínimos de un proyecto institucional? ¿De qué modos puede hacerse productiva la tensión entre infraestructura, colección y proyecto crítico?

Esta constelación de preguntas arrojaba, casi automáticamente, una reducida muestra de casos para el estudio: las experiencias museales alternativas de la región latinoamericana. El *Centro de Artes Visuales/ Museo del Barro* y el *Micromuseo, al fondo hay sitio* rápidamente demostraron su interés para esta investigación, ya que su destacada trayectoria los situaba como experiencias consolidadas. Por largo tiempo intenté dar con un tercer caso que enriqueciera el análisis, barajando iniciativas como *Teor/ética* en Costa Rica (liderada por Virginia Pérez-Ratton) y la *Galería Metropolitana* en Chile (gestada por Luis Alarcón y Ana María Saavedra); considerando incluso examinar espacios donde lo institucional es aún menos obvio y más discursivo, como la *Revista de Crítica Cultural* dirigida por Nelly Richard. Sin embargo, diversas diferencias entre unas experiencias y las otras me llevaron a reducir la muestra a los dos primeros casos: el desfase temporal o generacional que algunas de ellas suponían, la inconmesurabilidad de los escenarios institucionales respectivos, las diferencias en términos del clima político que detona su emergencia, y otros aspectos operacionales y conceptuales.

Aún si consideramos las diferencias entre el *Centro de Artes Visuales/ Museo del Barro* y el *Micromuseo*, las razones que hacen de estos dos emprendimientos instituciones hermanas son significativas y sugerentes. En primer término, en ambos casos, nos encontramos con proyectos museales alternativos que tienen raíces en procesos de fortalecimiento de la sociedad civil en el marco de una “resistencia cultural” a las dictaduras locales (de Stroessner, en el Paraguay; de Fujimori, en el Perú), a partir de

los cuales se forjaron las redes de amistad y colaboración que con el tiempo dieron lugar a estos emprendimientos. En segundo lugar, tanto el CAV/ Museo del Barro como el Micromuseo hacen frente a las carencias de un campo artístico local marcado por la precariedad y/o la abierta hostilidad hacia la agenda cultural, y desarrollan espacios para la recolección, el acopio, la exhibición y la investigación en torno al arte en lugares donde estas prácticas suceden sólo marginalmente. En tercer lugar, ambas experiencias presentan una íntima conexión con las ideas troncales que la crítica de arte latinoamericana desarrolló, en las últimas décadas del siglo XX, para examinar las implicaciones políticas de la modernidad y postmodernidad artística en el ámbito local. En efecto, parte importante de sus gestores participaron de una red transnacional de discusión en torno a la producción artística latinoamericana, que intentó desafiar los estereotipos exotizantes con los que las metrópolis recibían el arte de América Latina, imaginando marcos más complejos, flexibles y menos esencialistas para entender estas manifestaciones. Y finalmente, los dos museos estudiados proponen —ya desde su propio guión museológico— una definición ampliada (y polémica) del arte y de quienes lo realizan, involucrándose en este gesto en diversos territorios políticos, sociales y culturales que se convertirán en un sello identitario de cada una de estas instituciones. De este modo, y haciendo uso de las posibilidades de profundización que me ofrece un número reducido de casos para el análisis, estructuré mi proyecto de investigación en torno al contrapunto de estas dos experiencias que posibilitaban un examen a la vez separado y común, poniendo en escena sus problemáticas transversales y sus particulares modos de interpelar al sistema artístico.

Es importante señalar el carácter excepcional de las prácticas institucionales que ocupan a esta tesis. Aunque en numerosas ocasiones me referiré al escenario latinoamericano como el contexto en el cual se desenvuelven estas iniciativas, y en más de una oportunidad hablaré de sus proyecciones regionales, no es mi intención hacerlas aparecer como experiencias representativas de las demás instituciones museales de América Latina. Todo lo contrario: su valor analítico consiste sobre todo en ofrecer un testimonio de *formas alternativas de construir institucionalidad* que, ante escenarios marcados por la precariedad y la hostilidad de los poderes públicos en torno a la cultura, han podido edificar emprendimientos de este tipo. Probablemente, es este mismo emplazamiento en territorios inestables el que ha hecho posible que estos proyectos museales adquieran tal nivel de sostenibilidad en el tiempo y de peso simbólico dentro de su escena. Ambos se erigen en entornos culturales donde no existen grandes referentes

institucionales que desempeñen tareas equiparables a las de estos museos. Quizás es por ello que resulta tan difícil encontrar una iniciativa semejante en escenas artísticas sólidas y bien provistas en términos institucionales, como ciertamente es la mexicana, ya que el Estado —a través de sus muchas dependencias— tiene relativamente cubiertas las necesidades más urgentes de la práctica museal. El *Centro de Artes Visuales/ Museo del Barro* y el *Micromuseo*, como podrá ser observado a lo largo de este texto, no sólo responden a un levantamiento crítico que cuestiona los modos actuales de manejar la institucionalidad artística en el contexto local: también (y más que nada) son iniciativas que vienen a llenar los muchos vacíos de la práctica museal, ejerciendo funciones artísticas —y extra-artísticas— hasta entonces inexistentes.

Dos historias de construcción institucional

Pronto estas inquietudes en torno a la institucionalidad artística alternativa de América Latina devinieron en un proyecto de investigación. A partir de las primeras exploraciones, tres líneas de inquisición se fueron manifestando hasta cobrar la forma de hipótesis. En primer lugar, me interesaba particularmente indagar en una definición performativa de la institución artística, que adquiere vida en su ejercicio y que define su identidad de modo acumulativo y siempre en diálogo con el contexto en el que se emplaza. Es decir, el perfil institucional no como una condición dada de una vez y para siempre —como podría suceder con un museo cuya vocación sea instaurada por decreto—, sino como una construcción que se va desplegando en el tiempo y en constante intercambio con su entorno. En segundo término, quería examinar la tensión que se establece entre el nivel institucional y la dimensión individual en este tipo de emprendimientos, y los modos en que uno y otro confunden sus límites y atribuciones para condicionarse mutuamente. Aunque en ambas experiencias estudiadas están presentes las dos preocupaciones, las propias características de estos museos particulares fueron marcando un natural acento diferenciado: en el caso del *Centro de Artes Visuales/ Museo del Barro*, el desarrollo analítico permite mostrar con mayor claridad la primera de estas hipótesis, ya que en diversos niveles su instauración institucional es el producto acumulativo de largos años de trabajo; en el caso del *Micromuseo*, dado el discreto número de personas que están detrás de sus operaciones, se manifiesta con especial énfasis la tensión entre la producción institucional y los ímpetus individuales.

Y finalmente, me interesaba investigar los vínculos existentes entre estas experiencias concretas y cierto “mundo del arte” convocado en torno al arte de América Latina, a partir de los años ochenta. Tras haber registrado parte importante de los intercambios críticos que tuvieron lugar a lo largo de una red transnacional de críticos, artistas y curadores latinoamericanos, resultaba necesario enmarcar la puesta en marcha de estos proyectos institucionales en un debate crítico más amplio y sus particulares nociones en torno a las prácticas y discursos artísticos. Aunque la propia investigación me llevó a matizar la relación que en un principio imaginé que podía existir entre estos proyectos y el ya mencionado “mundo del arte”, leer la materialización de estos dos museos en conexión con los postulados de esta producción crítica permite entender la sintonía conceptual y política que existe entre todos ellos, y acentuar que la singularidad de dichas experiencias no está del todo aislada en la región.

De este modo, y siguiendo el hilo de estas tres preocupaciones transversales, esta tesis tuvo por objeto elaborar una narración en torno a las historias de construcción institucional *del Centro de Artes Visuales/ Museo del Barro* y del *Micromuseo, al fondo hay sitio*, dando cuenta en este relato del carácter performativo y relacional de estas formas de institución-museo, y sus ámbitos de operación simultáneamente personales e institucionales.

Aunque cada uno de los casos recibe cierto nivel de detalle a lo largo del texto, no es la intención de esta tesis realizar una reconstrucción exhaustiva de todas las historias que han ido materializando el perfil de estos museos. Incluso si las narraciones serán estructuradas en términos —relativamente— cronológicos, es importante señalar que corresponden a construcciones selectivas, articuladas al relato en función de los intereses de la investigación. En consecuencia, también la metodología de trabajo es fragmentaria y parcial, puesto que privilegia pequeños momentos (“prácticas comunicativas”) donde se condensan disputas relevantes para la edificación del perfil institucional de cada uno de estos museos. Estas imágenes operan, sobre todo, como detonadores de una problematización mayor en torno a líneas de análisis transversales al estudio; es decir, como nudos que, al irlos desligando, nos ayudan a penetrar en el examen detallado de un conflicto o una tensión central para esta tesis. Aunque este trabajo opta deliberadamente por estos saltos entre fragmentos de historia, en términos estrictos, toda narración implica un proceso de selección de unos elementos por sobre otros, incluso cuando se trata de relatos minuciosamente lineales y continuos. De este modo, mi aproximación no es sino

una explicitación de esa imposibilidad epistemológica, que por lo demás guarda relación con una de las hipótesis que atraviesan este texto: la construcción del relato de la tesis busca ser, en cierta medida, un reflejo de una concepción de las instituciones como espacios en constante renovación, que se desarrollan aditivamente a lo largo del tiempo, y que adquieren vida e identidad en su propio ejercicio.

Breves apuntes metodológicos

Esta investigación es producto del trabajo de más de tres años, a lo largo de los cuales implementé diferentes estrategias metodológicas que se aproximaban desde ángulos diversos al problema de estudio. La definición de etnografía que Lisa Rofel esgrime, proporciona algunas claves metodológicas relevantes para esta investigación; de acuerdo a ella, se trata de prestar atención “al modo contingente en que surgen todas las categorías sociales, se naturalizan, y se intersectan con la concepción de la gente sobre sí misma y sobre el mundo, y más aún, por el modo en que esas categorías se producen a través de la práctica cotidiana” (citada en Abu-Lughod 2005: 60). Tal perspectiva invita a complementar herramientas diversas, desde la paradigmática observación participante hasta el análisis de recursos culturales múltiples, en la línea del eclecticismo metodológico que caracteriza a diversas corrientes de estudios culturales.

De esta forma, además de una permanente revisión bibliográfica de literatura internacional y regional sobre el tema, realicé un conjunto de estancias de investigación en las cuales pude realizar observación etnográfica, consulta de archivos, entrevistas en profundidad y conversaciones casuales, a partir de las cuales obtuve el material que esta tesis organiza y examina. En el año 2009, pude observar los montajes del Museo del Barro y el Micromuseo en el marco de la Trienal de Chile, entrevistando a algunos de sus gestores y familiarizándome con dichas experiencias. En el año 2010, realicé una estancia en Asunción, en la que tuve acceso al archivo del CAV/ Museo del Barro, pude realizar las primeras observaciones etnográficas en sus instalaciones y conversar con diversas personas involucradas en el proyecto. En el año 2011 pude participar de las actividades de Micromuseo en Lima, colaborando en la gestación de una muestra y en el montaje de otra. En esa oportunidad fue posible sostener múltiples conversaciones con sus gestores y llevar un detallado diario de mi trabajo de campo. Además, pude revisar gran parte del archivo del museo y documentar sus publicaciones. Finalmente, en el 2012, volví a Asunción durante un par de semanas, donde pude realizar las entrevistas en profundidad

que en mi estancia interior no había podido realizar, llenando también en ese viaje algunos vacíos bibliográficos pendientes.

En diversos sentidos, esta investigación se inscribe en un campo dislocado en términos disciplinarios. La gran mayoría de los trabajos que sirvieron de referencia a esta tesis provenían del ámbito de la historia del arte, y por lo tanto construían la narración con criterios de rigurosidad diferentes, como exhaustivas revisiones de fuentes, extensas bibliografías y detalladas documentaciones del contexto. Uno de los desafíos, por consiguiente, fue dar con una puesta en perspectiva de los datos que hiciera posible abordar problemáticas no tradicionales de la antropología, pero con objetivos específicamente disciplinarios. De este modo, el énfasis primordial a lo largo de la investigación estuvo puesto en las prácticas concretas —discursivas y objetuales— por medio de las cuales se construyen los significados compartidos y sus desencuentros, y cómo estos se van desarrollando a través del tiempo. Al ingresar de lleno al territorio del arte y sus regímenes de significación, fue necesario situar esta tesis en el cruce de diversas disciplinas —historia del arte, estudios culturales, sociología, historia, etc. —, pero intentando siempre mantener las interrogantes, perspectivas y herramientas de la antropología como guía fundamental. Esta posición multisituada me llevó a hacer uso de fuentes diversas de información, capaces de reconstruir esta trama en su heterogeneidad y riqueza. Así, durante la investigación sostuve conversaciones con los actores involucrados; desempolvé archivos de fotografías, bocetos, catálogos, textos, postales y panfletos; rastree diálogos y discusiones a través de anales y revistas; contrasté sus diversas puestas en escena en eventos artísticos y bienales; observé algunas reuniones de equipo y sus malabares presupuestarios; acompañé las cotidianas dinámicas de sus oficinas e instalaciones; y un largo etcétera que bien se nutre de biografías, anécdotas y relatos tangenciales.

Un aspecto relevante que, sin embargo, no pudo ser abordado en esta oportunidad es la cuestión de los públicos. Sin duda, el sello identitario de una institución se conforma también en diálogo con quienes visitan sus instalaciones y reaccionan ante su programa de exhibiciones. La voz de los públicos puede llegar a ser decisiva en los giros que experimentan los museos a lo largo de su historia ya que, en definitiva, es en ellos donde se completa el círculo comunicacional y donde el trabajo museal cobra sentido. Esta tesis, lamentablemente, sólo pudo abordar esta relación de forma tangencial, a través de algunas preguntas en las entrevistas y las notas de prensa disponibles en los archivos. No

fue posible realizar un estudio en profundidad, y menos etnográfico, de las dinámicas de visita por parte de los usuarios, ni sistematizar las percepciones que la ciudadanía tiene de estos espacios institucionales, puesto que habría requerido recursos sustancialmente mayores en tiempo y presupuesto. De todas formas, el relato de cada uno de estas experiencias intenta dar cuenta, aunque de modo indirecto, de algunos vínculos cruciales con ciertos sectores de la población que pueden entenderse como públicos potenciales, sobre todo si consideramos que los procesos de interlocución diferenciados —con la sociedad civil, con el mundo académico, con el circuito artístico, etc. — son también formas de relacionarse con públicos diversificados. Quedará pendiente para una próxima investigación un tratamiento más detallado de la recepción por parte de los públicos.

De la misma manera, no pude ocuparme con detalle de cierto devenir del contexto político y social reciente de Paraguay y Perú, que indiscutiblemente tiene una injerencia directa en el posicionamiento de los museos que aquí nos ocupan. Pienso, más explícitamente, en la administración de Ollanta Humala en el Perú —quien asumió el poder cuando mi trabajo de campo estaba ya concluido—, y el golpe de Estado de junio de 2012 en el Paraguay, que cancela abruptamente la administración de Ticio Escobar como Ministro de Cultura y la de Carlos Colombino en la Dirección General de Archivos, Bibliotecas y Museos de la Secretaría Nacional de Cultura. No cabe duda de que habría sido de interés para esta tesis indagar en las repercusiones concretas que estos sucesos políticos tuvieron en el desarrollo contemporáneo de ambos espacios.

Guía para la lectura de esta tesis

El texto a continuación está dividido en tres grandes capítulos, cada uno de ellos compuesto de diversas subsecciones. El **Capítulo 1** busca ofrecer un recorrido amplio por los antecedentes teóricos del problema de estudio. En la primera parte de éste, “*Antropología de los procesos artísticos*”, se sitúa el relato en la encrucijada de las dos grandes disciplinas que dan sustento a esta tesis: el arte y la antropología. De este modo, con el foco puesto en los desarrollos metropolitanos, iniciamos con una revisión histórica de los encuentros y desencuentros entre la mirada artística y la perspectiva antropológica, que parte en los albores del siglo XX con el primitivismo moderno y culmina en el giro etnográfico que ha experimentado el arte contemporáneo desde los años noventa. La segunda sección del primer capítulo, “*Las tramas humanas del arte*”, indaga en los desarrollos conceptuales de corte sociológico y antropológico sobre el propio sistema del

arte, que dan cuenta de las circunstancias humanas que hacen posible el campo artístico en el mundo actual. En este apartado, nos aproximamos a diferentes nociones que permiten conceptualizar el trabajo colectivo y sus modos de organización reticular, preparando el terreno para el estudio de las dinámicas del mundo artístico en tierras latinoamericanas. La tercera y última parte de este capítulo, denominada “Un proyecto crítico desde América Latina”, aborda la particular mirada de cierta producción teórica latinoamericana a partir de los años ochenta. Se exponen esquemáticamente sus principales postulados, revisando sus críticas a los centros metropolitanos y su tratamiento exotizante de las artes de esta región. Al mismo tiempo, busca dar cuenta de la dinámica de debate transnacional a partir de la cual se construye esta perspectiva crítica, dando cuenta de los vínculos que organizaron estas discusiones en términos de red, mundos del arte o comunidades de argumentación. Finalmente, y en base a estas bases conceptuales regionales, se elabora un recorrido en torno al concepto de institución, para proponer —a partir de diversos autores— una definición ampliada de lo que es un museo, aterrizada a las dinámicas propias del contexto local y en sintonía con el espíritu que estructura los dos casos estudiados.

El **Capítulo 2** de esta tesis corresponde al marco analítico que utilizaré como guía para los relatos de los casos investigados. En el primer apartado, “*Notas en torno a la vida artística de algunos objetos*”, se proporcionan algunas bases conceptuales para el abordaje de las prácticas objetuales que han desempeñado un lugar protagónico en la construcción de lo institucional. Utilicé, para ello, diversos autores tanto de la antropología como de la teoría social en general que han puesto de relieve el papel de los objetos en la mediación de los procesos sociales. En el segundo acápite, “*Notas en torno a las prácticas comunicativas*”, se ofrece un recorrido teórico por algunos desarrollos que pueden ser de utilidad para tratar las prácticas discursivas de los procesos institucionales. Distintas lecturas de los estudios culturales y otras disciplinas afines me proporcionaron una entrada a estos dominios donde intersectan la cultura y la política.

El **Capítulo 3**, por su parte, reúne los dos apartados que narran las historias de construcción institucional del *Centro de Artes Visuales/ Museo del Barro* y del *Micromuseo, al fondo hay sitio*. Cada uno de estos relatos sigue un hilo propio, marcado por las características de la experiencia analizada. De este modo, mientras el museo paraguayo nos permitió explorar la dimensión acumulativa y performativa de la edificación institucional, la iniciativa peruana mostró ser un terreno fértil para indagar en los límites

confusos entre lo institucional y lo individual. Las formas diferenciadas que adquirió el trabajo de campo en cada uno de los casos marcaron la estructura de la narración y los acentos primordiales de cada cual, dando lugar a productos asimétricos, que bien reflejan lo imponderable de las experiencias de investigación respectivas.

Finalmente, con el nombre de "*Heterotopías para la nación*", esta tesis concluye con algunas reflexiones que establecen un contrapunto entre ambos museos. En estas palabras finales, intenté proyectar los desafíos conjuntos y detenerme en algunas consideraciones particulares de cada caso, estableciendo una base conjunta para un debate que, lejos de concluir en este trabajo, espero dejar abierto a una diversidad de puntos de vista que renueven sus reverberaciones.

Capítulo 1.

De la antropología del arte al concepto de institución

Antecedentes teóricos del problema de estudio.

ANTROPOLOGÍA DE LOS PROCESOS ARTÍSTICOS

Esta investigación se sitúa en el cruce de un conjunto de conceptos y disciplinas que, desde hace ya muchas décadas, poseen un historial común de encuentros y desencuentros de singular fertilidad. Los diálogos que han circundado las relaciones entre arte, cultura y antropología han convocado en su desarrollo una serie de problemáticas que hacen de este territorio tripartito una zona compleja en términos políticos, teóricos y metodológicos. El estudio que aquí presento intenta indagar en los modos específicos en que se manifiestan estas tensiones en dos experiencias concretas: el CAV/ Museo del Barro de Asunción, y el Micromuseo de Lima. Pero antes de entrar de lleno a los casos investigados, he querido referir brevemente en este apartado algunas coordenadas históricas y conceptuales de los vínculos interdisciplinarios que nos ocupan.

Quisiera abordar en este primer apartado del capítulo una línea de reflexión que resulta significativa para el desarrollo posterior de la tesis, en el que se problematiza la relación entre arte y antropología desde una trayectoria histórica. En sus encuentros y desencuentros a lo largo del siglo XX, estas dos disciplinas se han encontrado en esquinas encontradas y hasta incompatibles del conocimiento. En otros momentos, más contemporáneos, se han presentado como ópticas complementarias y en diálogo fecundo. Más que intentar resumir la extensa historia de vínculos que se han establecido entre ambos dominios, este recorrido busca proporcionar algunas claves analíticas para entender lo que ha estado en juego, históricamente, en las intersecciones de estas dos disciplinas. Los conflictos que aparecen en este recuento tienen importantes reverberaciones en el presente, y en las trayectorias de las instituciones que aquí analizo emergen, en más de alguna ocasión, problemáticas que suponen esta historia de intercambios.

La narración que aquí ofrezco está centrada en lecturas desde y para Occidente. He optado por esta mirada parcial con el propósito de sentar, provisoriamente, las bases del debate en términos genéricos. El último apartado de este capítulo, que lleva por nombre *Un proyecto crítico desde América Latina*, busca precisamente indagar en los vacíos y problemas de la formulación metropolitana de estos lazos, a través de los postulados críticos con que un conjunto de pensadores latinoamericanos revisará la práctica artística de la región hacia fines del siglo XX. Por ahora, me limitaré a esa Historia, singular y con mayúscula, con la que Occidente ha narrado el pensamiento y sus aristas.

Del primitivismo moderno al giro etnográfico del arte contemporáneo.

Si tomamos como punto de partida los primeros años del siglo XX, observaremos que el principal terreno de confluencia entre el arte y la antropología han sido los dominios de la otredad. Constituyeron, en importante medida, miradas antagónicas acerca de los mismos objetos y prácticas artísticas, que dieron lugar respectivamente a un estandarizado sistema de organización, colección y exhibición que contribuyó al mantenimiento de estas vías separadas. Conforme avanza el siglo, veremos cómo estas disciplinas encontradas explorarán nuevas formas de encuentro y hasta colaboración, preparando el terreno para lo que se ha entendido bajo la noción de “giro etnográfico en el arte contemporáneo”. Considero que este recorrido es un antecedente importante para comprender los debates y nudos de conflicto que sostiene, en la actualidad, a espacios institucionales como los que ocupan a esta investigación. En estas líneas, quisiera examinar las condiciones históricas e ideológicas que sirvieron de telón de fondo a este estrechamiento progresivo.

Esta genealogía narra las formas en que el arte incorporó en sus prácticas elementos de inquisición “antropológicos”, o tradicionalmente así entendidos. Habría sido posible, también escribir otra historia: la de los modos en los que la antropología intentó explicarse el arte de los pueblos indígenas. Tendríamos que haber iniciado el recuento en las aproximaciones evolucionistas de Tylor, continuar sin duda indagando en la perspectiva particularista de Boas, internarnos en las reflexiones en torno al estilo de Meyer Schapiro y avanzar trabajosamente hacia las propuestas más contemporáneas, entre las que se destaca el sugerente trabajo de Alfred Gell. Probablemente, esta tarea habría tomado muchas páginas, en parte producto de que la mirada holística de los antropólogos clásicos habría dificultado separar del estudio el ámbito artístico en tanto sistema autónomo. He elegido suspender este análisis puesto que, siendo que los proyectos museales aquí investigados se originan y se desenvuelven en el campo del arte, esta revisión habría entregado escasas conclusiones interesantes para el estudio aquí propuesto. De este modo, aunque se trata de una revisión de los vínculos entre dos disciplinas, esta trayectoria estará mayormente contada desde el dominio de una de ellas: las artes visuales.

El arte de los otros.

Los albores del siglo XX europeo dieron escenario al encuentro fundacional entre el arte moderno y la emergente disciplina antropológica. Tras la senda abierta por Paul Gauguin, en cuya obra Europa y Polinesia encarnaban una tajante dicotomía de corrupción y

pureza, el gusto por lo exótico cobró un interés renovado entre los movimientos artísticos de vanguardia de aquella época. El mundo primitivo se presentaba como territorio fértil para una amplia gama de fantasías occidentales que obsesionarán al arte moderno por al menos tres décadas¹.

Las expediciones antropológicas en las colonias europeas pusieron a circular en el medio metropolitano un conjunto heterogéneo de objetos tribales, que se desplazaron entre mercados de pulgas, estudios de vanguardia y apartamentos de coleccionistas. Los artistas e intelectuales de la escena de avanzada marcaron un quiebre respecto de la reticencia con la que el siglo XIX había procesado estos artefactos; lejos de considerarlos toscos y grotescos, se dejaron fascinar por el poder intrigante de los objetos salvajes. No tardaron en transformarse en ávidos coleccionistas de *arte primitivo*, dando lugar a un vasto acervo de piezas de orígenes diversos de manos de marchantes especializados y museos etnográficos, quienes liberaban tales excéntricas obras a precios muy modestos (Clifford 2001).

La apropiación de las formas primitivas por parte del arte moderno tuvo lugar en el marco de un clima social de creciente *négrophilie*². En esa medida, África ocupó un lugar central en el desarrollo del primitivismo europeo, puesto que satisfacía en diversos niveles las ansiedades de un continente que se percibía a sí mismo en decadencia. La magia y el erotismo observado en las piezas africanas se presentaban, entonces, como una ventana de escape a las represivas convenciones europeas; como un desafío rebelde al orden establecido. El arte salvaje introducía la promesa de una *tabula rasa*, un espacio prístino donde reinventar no sólo las formas de expresión artística, sino también la propia identidad constreñida por la civilización.

“... se ve a los primitivos, desde una perspectiva occidental, como no conformistas; se sabe que comparten a sus esposas, muestran los senos, se decoran la zona genital con calabazas y plumas, se hacen cortes en diversas partes del cuerpo, adoran a las serpientes, comen carne humana, permiten que dioses paganos tengan control temporal sobre su mente y bailan alegremente en los funerales. En cierto nivel visceral de la imaginación occidental, parecen estar "libres" de reglas impuestas socialmente. En el contexto de las asociaciones

¹ Habría que señalar que el gusto occidental ha manifestado interés por lo primitivo mucho antes del arte moderno, tal y como expresa E. H. Gombrich en su libro que lleva por título, precisamente, *La preferencia por lo primitivo* (2011).

² Clifford sostiene que dicho período “vería la irrupción en la escena europea de otras figuras negras evocativas: el jazzman, el boxeador (Al Brown), la sauvage Josephine Baker”. Todas estas figuras cristalizarían, ante los ojos blancos de la Europa de aquellos años, un entusiasmo por la *cosa nègre*, por sus cuerpos cargados de vitalismo, ritmo, magia y poder erótico. (Clifford 2001: 237).

evolutivas que ya hemos comentado, su vida "antecede" a las restricciones bajo las cuales vivimos; en una visión menos preocupada por el tiempo, está simplemente "afuera".

(Price 1993: 69).

En cierto modo, la valorización del arte primitivo por parte de artistas como Pablo Picasso y Fernand Léger, entre muchos otros, daba cuerpo a una lucha contra los fundamentos de la racionalidad occidental. Era una forma de romper con la primacía de la belleza y la normalidad, para hacer espacio a nuevas experiencias estéticas capaces de explorar en los laberintos de la psique humana. La fantasía primitivista, ante todo, supone que el *otro* —salvaje, indio, primitivo—, “tiene acceso especial a procesos psíquicos y sociales primarios que al sujeto blanco le están de alguna manera vedados” (Foster 2001: 178). Desde la perspectiva de Occidente, el proceso artístico en el universo tribal se explicaría como un reflejo directo y desinhibido de la realidad psicológica de sus ejecutantes, produciendo piezas de arte libres de todo constreñimiento social. Es por ello que, a pesar de la profunda distancia que separa este estado de creación primaria de la refinación del arte moderno, la apelación a estos artefactos tribales constituiría una forma de “regresar” a las formas primigenias de la existencia humana. El mundo primitivo señalaría el camino a los orígenes, el retorno a la naturaleza y a aquellos impulsos fundamentales reprimidos por el comportamiento aprendido.

En su formulación más temprana, el primitivismo tenía por fundamento una concepción evolutiva de la diferencia humana. Se trataba, de hecho, de una línea de pensamiento característico de aquella época, cuyas múltiples formulaciones teñían por igual los discursos de las artes y de las ciencias. Desde la antropología, como ha apuntado Johannes Fabian (1983), el evolucionismo logró instaurar una “política del Tiempo proyectada sobre el Espacio”, que establecía un correlato entre la secuencia histórica y la posición geopolítica: al asignar al desarrollo evolutivo (salvajismo/ barbarie/ civilización) una correspondencia espacial, “el “allí” se convirtió en “entonces”, y lo más remoto se convirtió en lo más primitivo” (Foster 2001). Conforme transcurrían las primeras décadas del siglo, el primitivismo dejó de ser percibido exclusivamente en términos psiquiátricos, para ser también competencia de la psicología del desarrollo. Desprendiéndose de la herencia decimonónica, el nuevo siglo no concebía el mundo salvaje exclusivamente desde la degeneración o lo desviado, sino más bien como un estado temprano del desarrollo de los hombres: es posible comprender esta asociación como una analogía entre la ontogenia y la filogenia humana. Los negros y otras “razas

primitivas” representaban la infancia cultural de la humanidad. Salvajes, enfermos mentales y niños conformaban la triada estratégica del primitivismo moderno. Aunque cada uno en su forma particular, todos ellos alimentaban el imaginario occidental de un supuesto estado de “naturaleza”, de cuyo desciframiento dependía, en definitiva, el acceso a los comienzos primordiales del arte.

En términos generales, el “corazón de las tinieblas” africano constituyó un imaginario particularmente recurrido a la hora de explorar los rincones sombríos de la existencia humana. El arte moderno se apropió de este imaginario del África negra, fusionando diversos elementos especialmente efectivos para la sensibilidad occidental: erotismo y sexualidad desinhibida; sangrientas intervenciones corporales y canibalismo; magia negra, espíritus coléricos y rituales paganos. Este “lado oscuro del hombre”, ilustrado por África de forma tan sugerente, satisfacía con creces los terrores y fantasías de un continente despavorido, a la vez que profundamente intrigado por la otredad.

Con todas sus flaquezas e imprecisiones, las imágenes múltiples del exotismo primitivo fueron uno de los motores más importantes del desarrollo del arte moderno. Ciertamente, las figurillas tribales que arribaron al Viejo Continente trajeron consigo aires frescos cruciales para la revitalización del arte europeo, el cuestionamiento de las convenciones estéticas y la exploración de las fronteras movedizas entre el sí mismo y la otredad. Cuales fueran las proyecciones de los distintos movimientos artísticos sobre el arte primitivo, tales apropiaciones adquirieron un carácter estratégico, puesto que hacían posible franquear las convenciones de la tradición artística de Occidente, superando las preocupaciones meramente perceptuales de las vanguardias recientes. En este mismo gesto de diferenciación de sus predecesores, los movimientos artísticos del nuevo siglo se repartieron la geografía primitiva renunciando a las imágenes orientalistas ya utilizadas por el impresionismo y sus sucesores directos (Foster, et al. 2006). África, América y Oceanía, territorios densamente cargados de proyecciones primitivistas, fueron la vía utilizada por las vanguardias artísticas para reinventar su pasado y su presente.

La distancia retrospectiva que ofrece el tiempo ha permitido explorar, desde nuevos ángulos, las complejas aristas del primitivismo moderno. Durante la década de 1980, al menos dos exhibiciones dedicadas a dicha temática tuvieron lugar en importantes museos metropolitanos, arrojando nuevas luces —y preguntas— en torno a los vínculos entre las formas artísticas de comienzos de siglo XX y el mundo primitivo: “*Primitivismo en el arte del siglo XX: afinidades de lo tribal y lo moderno*” (1984), realizada en el Museo de

Arte Moderno de Nueva York, en primer lugar, y “*Les magicien de la Terre*” (1989), en el Centro Pompidou de París. La primera de estas muestras tuvo por objeto presentar la historia de estas apropiaciones primitivistas por parte de los artistas modernos de las primeras décadas del siglo XX, dejando al descubierto las afinidades formales y temáticas que ambas obras artísticas detentaban. Sin embargo, tal como lo demostró la aguda crítica desencadenada por la exposición, la reflexión en torno al mundo primitivo y sus relaciones con Occidente se había transformado sustancialmente, y ya no resultaba suficiente visualizar las afinidades estéticas entre ambas colecciones. Ello, porque resultaba preciso superar la comprensión meramente abstracta de dichas afinidades para dar lugar a una crítica de estas apropiaciones no contextuales (Foster, et al. 2006); pero sobre todo, porque cobraba urgencia una problematización de las desiguales relaciones de poder que habían dado génesis a tales vínculos.

“*Les Magicien de la Terre*”, por su parte, intentó subsanar las fisuras que la muestra neoyorkina había abierto. En ésta se vieron representados, por partes iguales, artistas metropolitanos y artistas no occidentales, siendo todos ellos contemporáneos y participando en la exposición con obras, en su mayoría, específicamente creadas para ésta. De este modo, “*Les magicien...*” se proponía superar “las apropiaciones formalistas y abstracciones museológicas del arte no occidental reproducidas en “*Primitivismo...*” (Foster, et al. 2006: 617). No obstante, la crítica fue igualmente mordaz. Se argumentó que la muestra no hacía más que iluminar la disparidad existente entre los artistas occidentales y los provenientes de la periferia (Schneider y Wright 2006), o peor aún, que ésta llevaba el espíritu primitivista a un extremo, al reivindicar soterradamente el carácter (automáticamente) “especial” o “mágico” de las piezas de los artistas no occidentales. El contexto político mundial que recibió estas exhibiciones no podía contentarse con análisis ingenuos ni celebraciones compensatorias de la otredad.

Un texto crucial para este debate es “*Historias de lo tribal y lo moderno*”, escrito por James Clifford a propósito de “*Primitivismo...*” en el MOMA. En éste, el autor deconstruye las obsesiones occidentales que subyacen a la apropiación primitivista, puntualizando que el catálogo que resume las colecciones exhibidas, más que demostrar las mencionadas afinidades formales o el interés del arte moderno en torno a lo primitivo, deja al descubierto “el deseo y el poder incansable del moderno occidente de recolectar el mundo” (Clifford 2001: 235). La apropiación por parte de los artistas modernos de los objetos primitivos dio materialidad a una organización del mundo específica, funcional a

una configuración de valores y símbolos propiamente occidentales. A través de este uso estratégico, emergió una particular visión de lo primitivo (categoría, por lo demás, ambigua e inestable), administrada desde y para las metrópolis. En este sentido, Sally Price ha llamado la atención acerca del carácter unidireccional de estas apropiaciones, puesto que todos los procesos que se movilizan a través de éstas, están directa y exclusivamente referidos al mundo occidental. El arte africano, apunta S. Price, permite una identificación, un autorreconocimiento, un redescubrimiento personal; al mismo tiempo, nos contacta con nuestros instintos más profundos, e incrementa la “comprensión de nosotros mismos y nuestra relación con el arte” (Price 1993: 55). En ningún momento se consideran las “reacciones potenciales” de aquellos que dieron lugar, en primera instancia, a dichos objetos artísticos. La obra de arte primitiva se explica como una creación inconsciente, susceptible de ser interpretada desde la lucidez occidental; por ello, los artistas tribales no son una voz relevante respecto a aquello que fue creado a partir de su trabajo, dado que en términos estrictos son poco más que el vehículo mediante el cual se expresa la naturaleza humana.

Aunque la naciente antropología no se encontraba, en absoluto, libre de juicios racistas y evolucionistas, es posible distinguir con claridad los divergentes caminos emprendidos por esta disciplina y el campo artístico. El artefacto primitivo, objeto de indagaciones tanto artísticas como antropológicas, cobró personalidades distintas en un ámbito y en otro: mientras el arte operó conforme a criterios estéticos y formales, dándole trato de “esculturas”, la antropología puso el acento en su pertenencia a un contexto, considerándolo “cultura material”. Las institucionalidades respectivas —galerías de arte, museos etnográficos— no hicieron sino acentuar esta distinción, generando un estandarizado sistema de exhibición de los objetos de acuerdo a los lineamientos disciplinarios. Es importante recordar que en aquellos tempranos años del siglo XX, conceptos como el de “arte primitivo” y el de “cultura”, se encontraban todavía pujando por su legitimación.

En el **dominio de la antropología**, las operaciones de selección, exclusión, organización y rotulación de estos artefactos, devinieron en una compleja elaboración de los principios de discriminación propiamente antropológicos. Se estableció una línea divisoria entre el *tiempo pasado* que corresponde a los artículos tribales, en oposición a la *conciencia histórica* —contemporánea, con proyecciones de futuro— propia de la sociedad occidental de antropólogos y naturalistas. Se conceptualizó la figura del *creador*

aborigen como una entidad colectiva e indistinta, reservando como patrimonio exclusivo del mundo moderno la noción de *artista individual y reflexivo*. Se imaginaron las culturas productoras de dichos objetos como *realidades homogéneas y coherentes*, por lo cual sus artefactos debían ser imperiosamente *puros y exentos de la contaminación* de los contactos culturales. Se valoró de forma positiva, casi como criterio de demostración de su legitimidad, *el carácter artesanal y único* de los objetos tribales, en contraste con la estandarización y poca exclusividad de aquello que se produce de manera masiva. Y sobre todo, se dictaminó el *criterio de autenticidad* como autoridad última a la hora de definir qué es lo que debe preservarse, coleccionarse y estudiarse, proyectando en aquellos objetos “auténticos” un sentido de *profundidad* (Clifford 2001) del cual las cosas nuevas —o falsas— carecen.

Los objetos primitivos fueron concebidos por la antropología y sus disciplinas afines como un producto inseparable de las sociedades que los gestaron. Dando un paso más allá, muchas veces estos artefactos fueron considerados “representativos” de las instituciones y valores de su cultura, y asumieron que su examen constituía una vía privilegiada para la comprensión del todo cultural que los sustentaba. Para algunos autores, los objetos gozaban de capacidad de agencia, instituyéndose “en índices de una agencia social de la que son mediación; en testimonios o transmisores de una acción concreta llevada a cabo por un agente a través de ellos” (López Bargados 2004). Estas piezas innumerables de la cultura material, en tanto instrumentos de distinción y vehículos de interacción social, hacían posible llevar al museo no sólo los elementos simbólicos a los que representan, sino también los agentes sociales cuya existencia denotan, operando bajo una lógica sustitutiva. La esperanza última del coleccionismo etnográfico, amparado en el ya aludido conjunto de principios que demarcan la esfera del valor, no era otra que la recreación del mundo cultural aborigen a través de los objetos que éste ha producido.

Los criterios que gobernaron la apropiación **en el campo artístico** son de otra naturaleza. La introducción, por parte de los artistas modernos, de los artefactos tribales en territorio artístico, puso un marcado énfasis en la dimensión artística de aquellos objetos, excluyendo de forma inmediata cualquier consideración al contexto cultural del cual las piezas fueron extraídas: “el buen arte, la obra maestra, es universalmente reconocible” (Clifford 2001: 239), y por tanto, su apreciación estética no precisa más información que la que salta a la vista. De esta forma, en contraste con una valorización antropológica enfocada en la “autenticidad” y “representatividad” de un contexto cultural,

en la institucionalidad artística los criterios predominantes estaban referidos a la calidad estética, expresividad formal, y valor creativo que presentaban las obras.

Aunque ambas coinciden en que los mundos primitivos que dieron luz a estos objetos son dignos de exhibirse y conservarse, no se trata simplemente de dos sistemas de apreciación diferentes, sino, en gran medida, de sistemas contradictorios. Mientras por un lado se reivindica la pertenencia de los objetos a una realidad cultural específica, y se postula la imposibilidad de comprenderlos de forma aislada, por el otro se subraya el lugar que estos artefactos ocupan en el “patrimonio artístico universal”³ de los hombres, lo que equivale a plantear la total prescindencia de las obras primitivas de los contextos simbólicos de los que son producto⁴. Aun así, el proyecto antropológico y el artístico compartían una misma inquietud por franquear las barreras histórico-culturales para explorar los fundamentos profundos de la existencia humana. Las expresiones primitivas —allí como arte, aquí como antropología—, jugaron un papel clave tanto en la construcción y refiguración de las fronteras disciplinarias, como en la instalación de agudas preguntas que sacudirán las relaciones que Occidente ha establecido históricamente con sus otros.

Los otros internos.

En el marco de la convulsionada primera mitad del siglo XX, en la que tendrían lugar las experiencias catastróficas de dos guerras mundiales, el arte recurrió a la *otredad* como vía de expiación y purga, en la medida en que ésta encarnaba la ilusión de nuevos escenarios para la vida humana. Al proyecto primitivista, retratado en líneas anteriores, podemos sumar las exploraciones del surrealismo, donde el otro aparece como el inconsciente, y en los años cuarenta, la iniciativa anticultural de Jean Dubuffet y su

³ Es relevante señalar que los criterios de selección del sistema estético siguen operando, aunque con modificaciones, en la actualidad. Néstor García Canclini da cuenta de ello en su reflexión en torno al concepto de “patrimonio de la humanidad” de la UNESCO, apuntando que, a pesar de que ahora ésta privilegia la pluralidad de culturas por sobre la autenticidad y valorización estética, la distribución geopolítica de los hitos patrimoniales impone ciertas preguntas acerca de por qué unas culturas —las europeas— deben ser consideradas más “excepcionales” que otras. La problemática nos devuelve a los sistemas de clasificación contradictorios de la antropología y el arte. “¿Es posible seleccionar —se pregunta García Canclini— un conjunto de bienes, objetos y ceremonias auténticos separándolos de los usos sociales que históricamente los han ido modificando...?” (García Canclini 2006: 4). Aunque, en tiempos actuales, se haya desarrollado una mayor conciencia del carácter dinámico de la cultura, la tensión entre el valor universal (defendido desde la trinchera del arte) y la pertenencia al contexto (promovido desde la antropología) se mantiene latente.

⁴ El grupo editor de la revista Documents fue una importante excepción en el mundo del arte respecto a esta exclusión del contexto cultural de los artefactos primitivos. En efecto, “creían que el material tribal carecía de significado cuando se sacaba de contexto y que, lejos de ser una cuestión de atraer las formas visuales, ese material tenía que ver con un patrón de experiencia ritual y diaria que no se podía congelar en el mundo de la vitrina y la galería” (Foster, et al. 2006). Con todo, la instalación del concepto de “arte primitivo” tuvo lugar gracias a un relativo consenso en el campo artístico en cuanto al valor estético universal de las piezas artísticas tribales.

*Compagnie de L'Art Brut*⁵, quienes proclamaban la necesidad de explorar las profundidades del “sí mismo” más abyecto; de “rehabilitar el lodo”; de comenzar de nuevo desde los escombros vergonzosos de la civilización y de la historia. Las *otredades* de la experiencia occidental, configuradas y administradas desde el viejo continente, alimentaban el anhelo de otro orden posible.

Sin embargo, las expectativas de transformar el orden existente no sólo fueron canalizadas a través de *otredades* distantes y exotizadas, sino que también se apeló a las formas “internas” de la alteridad. En este marco, la figura del sujeto proletario —en tanto *otro* social— encarnó las esperanzas de transformación de las sociedades europeas de aquel entonces. Los artistas e intelectuales de la época no tardaron en tomar conciencia del peso histórico del momento, iniciando un álgido debate en torno al rol que debían desempeñar en el proceso de empoderamiento de las clases subalternas. El constructivismo ruso, particularmente, hizo girar parte importante de su producción en torno a esta problemática, formulando de forma explícita el imperativo revolucionario de la tarea artística; el desafío que impone este papel histórico —apuntará el crítico marxista Boris Arvatov—, “es la situación de un hombre a la orilla de un río que necesita cruzar a la otra orilla. Hay que poner cimientos y construir un puente” (citado en Foster, et al. 2006).

Con el comienzo de la década de 1920, el puente que Arvatov reclamaba entre el arte y la producción adquiría una urgencia inaudita, que pronto intentaría materializarse con un salto definitivo del “caballetismo” a la “producción” (2006). Con ello se pone en práctica un modelo de intelectual comprometido que, en 1934, Walter Benjamin resumió bajo la fórmula de “el autor como productor”. El artista verdaderamente revolucionario, de acuerdo a Benjamin, no puede limitarse a manifestar su solidaridad con el proletariado en el plano del discurso político; por el contrario, resulta preciso que éste se vea involucrado en los procesos de producción mismos, evitando el tímido rol de protector o mecenas ideológico —como resultante de un trabajo meramente “propagandístico”— de las clases subordinadas (Benjamin 1975). Sólo la obra de arte (o literaria) que, mediante la técnica, sea capaz de franquear las antinomias implicadas en las disciplinas artísticas —autor/lector, escritura/imagen—, podrá alcanzar un poder verdaderamente liberador y

⁵ *Art brut* (o *art autre*), en referencia a un arte rudimentario y sin refinar, que se opondría tajantemente a las manifestaciones hegemónicas del arte “cultural” o refinado.

revolucionario⁶. Es la originalidad de la técnica, y no el mensaje en sí, lo que debe poner el artista al servicio de la revolución proletaria.

El productivismo se propuso llevar a cabo estas consignas trasladando los experimentos formales del constructivismo a las fábricas e industrias de Rusia. Pese a estas intenciones, fueron escasos los proyectos que pudieron llegar a buen término: Stepanova y Liubov Popova crearon una línea de diseños textiles que fue producida industrialmente, aunque con proyecciones menores; Tatlin trabajó un tiempo en una fábrica, pero desistió prontamente de la monótona tarea —decorar objetos— que se le había asignado, y ninguno de los objetos que creó una vez en su taller fue masificado de forma industrial; y sólo el joven loganson pudo ser un agente activo de la producción de objetos en su trabajo de inventor (Foster, et al. 2006). Como contraparte, podemos señalar los importantes logros que esta corriente artística alcanzó en el campo de la difusión y propaganda de los ideales revolucionarios. La tarea de “poner imagen a la Revolución”, mediante carteles, escenografías, exposiciones y diseño de libros constituyó uno de los principales legados de los artistas constructivistas al proceso de transformar la sociedad.

A pesar de todo ello, el proletario como *otro* había sido, al igual que los primitivos y salvajes para los cubistas y surrealistas, un sujeto mudo. Aunque en nombre de éste se movilizaron numerosos proyectos artísticos, no será su propia voz la que ponga en entredicho las desiguales condiciones de existencia en el seno de la sociedad europea. La segunda mitad del siglo quebrará con esta dinámica. A lo largo de ésta, los paisajes de la otredad se transformaron en la fuente de incisivos cuestionamientos acerca de las relaciones planetarias de dominación y subordinación. Progresivamente, los rostros múltiples de la alteridad —los indígenas, los negros, las mujeres, los homosexuales— comenzaron a alzar la voz contra la hegemonía del hombre blanco, obligando al mundo del arte a interrogarse acerca de sus propias prácticas y convenciones.

Aunque las reivindicaciones de la comunidad negra poseen antecedentes relevantes durante las primeras décadas del siglo —el movimiento francófono de la négritude es uno de los más destacados—, la efervescencia de los años '60 y sus

⁶ Benjamin observa el ejemplo de la prensa soviética, en la cual el límite entre los autores y los lectores parece borrarse en el continuo intercambio de cartas y columnas mediante las cuales el público se vuelve un colaborador de los periódicos. Este modelo le sirve para pensar nuevas formas artísticas, en las que la producción pueda permitir el acceso a otros productores, a los que se les ofrecerá un “aparato mejorado”; “...y dicho aparato —agrega Benjamin— será tanto mejor cuanto más consumidores lleve a la producción, en una palabra, si está en situación de hacer de los lectores o de los espectadores colaboradores” (Benjamin 1975).

conquistas⁷ ponen en evidencia la caducidad del viejo orden racista. De igual modo, y con el precedente de los movimientos promotores de los derechos de la mujer, el feminismo que irrumpió en la escena de los años '70 pujaba ya no sólo por la conquista de la igualdad respecto de los hombres, sino que también reivindicaba una femineidad muy alejada de las representaciones que la sociedad patriarcal les había impuesto. Asimismo, los grupos indígenas hacían usos estratégicos de sus representaciones tradicionales y clamaban por sus intereses con herramientas occidentales. La experiencia homosexual, por su parte, se hizo visible en el seno de una sociedad profundamente homofóbica, abogando por su derecho a la diferencia. La década de 1980 intensificó el clima social que habría de detonar un giro en el campo del arte. Con gobiernos conservadores a la cabeza de las principales potencias como telón de fondo, el arte se presentó como una de las pocas trincheras posibles para la expresión progresista. Múltiples acontecimientos, señala el libro *Arte desde 1900*, habrían fomentado esta efervescencia política:

...intervenciones militares en Centroamérica, absorciones empresariales en Wall Street, la amenaza continua de un holocausto nuclear, los ataques fóbicos de la derecha religiosa, precisiones en derechos civiles y conquistas feministas, recortes en el estado del bienestar y otros programas sociales y —algo sumamente trágico para el mundo del arte— la epidemia del sida, la indiferencia de la mayoría de los gobiernos hacia ella y la brutal conversión de, sobre todo, los hombres homosexuales en chivos expiatorios. A medida que avanzaba la década, en Estados Unidos el arte político también se vio galvanizado por una buena cantidad de palizas y otros acontecimientos violentos por motivos racistas y/o sexuales, así como por conflictos ideológicos que enfrentaron al mundo del arte con las mismas agencias gubernamentales en partes fundadas para apoyarlo.

(Foster, et al. 2006).

Estas reconfiguraciones profundas de las sociedades a nivel mundial tuvieron repercusiones decisivas en el medio artístico. En oportunidades, éste se mostró especialmente receptivo a las críticas y demandas de los grupos subalternos, proporcionando una plataforma para la visibilización y discusión de las principales problemáticas que les aquejaban. Progresivamente, resultaba más difícil para el campo del arte ocuparse de asuntos meramente perceptuales y estéticos, y cobraba urgencia una reproblematicación de las limitadas definiciones del arte, los artistas, las audiencias y la comunidad artística. Desde distintos flancos, los artistas criticaron la noción de un

⁷ En Estados Unidos, se proclama la Ley de Derechos Civiles en 1964, y poco después la Ley de Derechos Electorales.

objeto artístico autorreferencial separado de su contexto y locación; dismantelaron la autoridad artística y la celebración de los medios específicos del arte; y levantaron sospechas en torno al encanto universal de la obra de arte (Desai 2002). Finalmente, y a partir de la creciente incorporación de la teoría crítica en el dominio del arte, el cuestionamiento se vio canalizado hacia la hegemonía de las instituciones artísticas. Es posible pensar la compleja sucesión de procesos aquí resumidos como un segundo momento de encuentro entre la disciplina antropológica y el devenir del arte occidental. El hito principal que dio génesis a este diálogo fue el quiebre de la tradicional separación del objeto artístico y la sociedad, con lo que se desplaza el foco del arte desde las preocupaciones puramente perceptuales hacia las dinámicas de la esfera pública.

La crítica interna a las instituciones artísticas tuvo como contraparte una apertura a las problemáticas sociales de la ciudadanía: por una parte, artistas como Hans Haacke, Lothar Baumgarten, Michael Asher y Daniel Buren, concentraron sus esfuerzos en dejar al descubierto las “relaciones ocultas, jerárquicas, sociales y económicas que gobiernan la institución del arte, sus agendas nacionalistas, y la construcción social del objeto de arte como único, autónomo, y atemporal” (Desai 2002: 309). Por la otra, las prácticas artísticas no tardaron en asimilar —con diversos grados de profundidad— conflictos sociales como los del medio ambiente, el género, el racismo, la pobreza o el sida, instalándose propiamente en los dominios que solían pertenecer a la antropología y sociología. En consecuencia, el artista abandonó el aislamiento de su taller para buscar materiales artísticos en los espacios públicos —hospitales, prisiones, poblaciones marginales, centros de consumo y esparcimiento—, otorgando gran importancia a la interacción con las comunidades y los transeúntes. A todo ello se suma el hecho de una renovada preocupación por el ámbito de lo discursivo, internándose en complejos debates teóricos e intercambios intelectuales interdisciplinarios.

Giro etnográfico en el arte contemporáneo.

Los encuentros entre el arte y la antropología hasta fines del siglo XX se mantuvieron, de forma intermitente y esporádica, en un nivel superficial. Los guiños antropológicos a lo largo de la historia del arte se manifestaron principalmente en el ámbito temático, a través de la incorporación de los “objetos de estudio” de la antropología en la expresión artística: el mundo indígena y primitivo; la realidad social y cultural de los sujetos; la alteridad en su sentido más amplio. Como pudimos observar en los tiempos del primitivismo, arte y antropología solían aparecer como aproximaciones antagónicas sobre los mismos

objetos, y el conjunto de prácticas en cada uno de dichos campos no hacía sino reforzar esta diferencia. En importante medida, esta fricción histórica tiene raíz en la necesidad que las diversas disciplinas manifestaron, a lo largo del siglo XX, de distinguirse de los dominios adyacentes, indagando en sus propias especificidades. Con todo, las fronteras entre el arte y la antropología han mantenido ciertas zonas porosas de intercambio y, a pesar de haber desarrollado discursos mutuos de indiferencia, en situaciones coyunturales han desempeñado —la una para la otra— un importante papel como referencia contrastante (Schneider y Wright 2006).

Sin embargo, a partir de la década de los noventa, es posible distinguir en la escena del arte contemporáneo un renovado discurso respecto a las relaciones con la antropología. En el marco de un direccionamiento general de las áreas del pensamiento humano hacia la celebración de la interdisciplinariedad, ha prosperado una nueva manera de entender el papel de los artistas en sus sociedades y culturas. El llamado “giro etnográfico” del arte contemporáneo, o paradigma del “artista como etnógrafo”, viene a transformar la historia de las relaciones disciplinarias al incorporar ya no sólo los objetos antropológicos, sino también sus técnicas y métodos, sus herramientas conceptuales, sus problemáticas y reflexiones. Se trata, propiamente, de una adscripción disciplinar, que adelgaza las fronteras de hostilidad que separaban al arte y la antropología para imponer la urgencia de un diálogo conjunto ante el desafío de la cultura.

Sin duda, la inquietud por las problemáticas sociales y la emergencia pública de sectores postergados constituyen antecedentes fundamentales de este vuelco hacia la etnografía. Como señalé en líneas anteriores, la crítica institucional y la apertura a nuevos espacios de intervención artística —incluyendo las obras de sitio específico— impulsaron a las nuevas generaciones a privilegiar los procesos colaborativos por sobre el producto artístico en sí mismo (Desai 2002). Con ambos pies en la esfera pública, los artistas hicieron de la experiencia el nuevo material imprescindible de la expresión artística, involucrándose crecientemente en las dinámicas humanas de sus investigaciones. Descubrieron, de esta forma, la importancia que tiene la convivencia con los sujetos de las comunidades para la comprensión de las experiencias de vida que buscaban aprehender: dedicaron tiempo a la conversación informal —e incluso, entrevistas dirigidas— con los informantes; recolectaron con mayor o menor sistematicidad fotografías, objetos y evidencias vinculadas a sus investigaciones artísticas; recogieron

relatos e historias orales con miras a reconstruir procesos personales, familiares o comunitarios.

Es importante mencionar que el conjunto de las propuestas artísticas que se vinculan —de manera expresa o implícita— con la disciplina antropológica, es marcadamente heterogéneo. En primer término, suelen rotularse dentro de esta categoría los proyectos que toman como base las metodologías tradicionales de la etnografía, especialmente el trabajo de campo. Aun así, éste puede adoptar formas múltiples y a veces poco ortodoxas, que van desde estadías prolongadas en la comunidad hasta pequeñas residencias y visitas esporádicas para la producción de una obra de sitio específico. El trabajo de campo o “investigación activa”, es concebido en el medio artístico como una forma de experimentación radical, en la cual se ven involucrados de modos diversos los sujetos de la comunidad en la cual se realiza el proyecto. Sin embargo, el ideal de objetividad —cuestionado, pero persistente— que la antropología ha puesto en el centro de sus técnicas investigativas, suele desaparecer en el terreno artístico para dar lugar a una primacía de la “experiencia”, con toda la carga de subjetividad que ésta acarrea. La interacción con las personas proporciona materiales para el desarrollo de la obra —información, imágenes, objetos, inspiración—, pero no se pretende hacer con ella un registro exhaustivo ni de valor científico.

Los artistas/antropólogos adscriben, con diferentes grados de consciencia, a una definición amplia de etnografía. Además de la observación participante, cobra importancia la realización de entrevistas e inventarios, registros fotográficos y audiovisuales, mapeados de diversa índole y recopilación de relatos e historias locales. Los resultados de la implementación de estas técnicas son igualmente variables, dando lugar a trabajos diversos tanto en lo que respecta a la forma —performances, esculturas, intervenciones, instalaciones, etc. — como en contenido. Es sobre todo este segundo punto el que hace interesante para la antropología la aparición de este tipo de trabajos artísticos. La reflexión en el campo del arte en torno a problemáticas que han ocupado tradicionalmente a la antropología alcanza, nuevamente, una amplia gama de manifestaciones de diversa elaboración y profundidad. A diferencia del encuentro primitivista entre arte y antropología a principios del siglo XX, esta vez no se trata solamente de compartir un objeto de inquisición, sino que además, dado el creciente involucramiento de la reflexión artística en los debates teóricos, el arte se ha pronunciado acerca de complejas problemáticas en torno a la representación, la experiencia y las relaciones de poder. Ciertos sectores del

arte se han convertido en un relevante espacio para la reflexión y la crítica, desarrollando agudos cuestionamientos no sólo de las políticas Occidentales sino que también de las prácticas disciplinarias de la antropología. Muchos trabajos, en este sentido, se han encargado de enrostrarle a la antropología las promesas fallidas que la reflexividad desarrollada en la década de 1980 —polifonía, cuestionamiento de la autoridad, etc.—, no ha logrado poner en marcha.

Es importante señalar que la amplia gama de manifestaciones de este arte antropologizado no ha estado exento de críticas y detractores. Desde el pionero artículo de Hal Foster, *El artista como etnógrafo*, diversas voces se han pronunciado respecto a los peligros y vicios que acarrea dicha adscripción disciplinar. Una de las más elocuentes, aunque no exclusiva de la práctica artística, guarda relación con las proyecciones que se pueden realizar sobre los sujetos —los *otros*— con los que se está trabajando:

Cuando el otro es admirado como lúdico en la representación, subversivo en su género, etc. ¿podría ser una proyección del antropólogo, el artista, el crítico o el historiador? En ese caso, podría proyectarse una práctica ideal sobre el campo del otro, al cual se le pide entonces que lo refleje como si fuera no sólo auténticamente indígena, sino innovadoramente político.

(Foster 2001: 188)

Al mismo tiempo, se ha observado la relativa “impunidad” con que algunos artistas se apropian del tono etnográfico, arrastrando con éste las criticadas nociones de autoría y autoridad que la antropología busca neutralizar desde los años '80. Al hacerse de las técnicas de la etnografía, los artistas pueden caer en la tentación de asumirse en una “posición privilegiada” respecto a la representación de las otredades, e incluso de sus propias culturas (Schneider y Wright 2006), encarnando una autoridad cultural que no hace más que encasillar al otro en representaciones, muchas veces, neoprimitivistas. Como resultado, el compromiso de la comunidad es pocas veces más que limitado, tendiendo a reafirmar los estereotipos que una reflexión antropológica intentaría desmantelar.

A continuación, me situaré en la esquina opuesta de la problemática: no se trata ya de examinar los modos en que el arte se ha apropiado de los lenguajes, metodologías e interrogantes de la antropología, sino de cómo la disciplina antropológica ha hecho del campo artístico su propio objeto de estudio.

LAS TRAMAS HUMANAS DEL ARTE.

CONDICIONES DE POSIBILIDAD DE LA PRÁCTICA ARTÍSTICA.

En la historia de encuentros y desencuentros entre el arte y la antropología, destaca para los fines de este trabajo un ámbito de investigación que hasta ahora no había mencionado: la antropología *del* sistema artístico contemporáneo. A decir verdad, se trata de aportes primordialmente sociológicos, que sólo hacia el final del recorrido entrarán con más propiedad en una propuesta enmarcada en la antropología. De todas formas, el propósito de este subcapítulo puede entenderse dentro de la misión de ambas ciencias sociales: aproximarse a las circunstancias humanas que hacen posible el campo artístico en el mundo actual. Iniciaré el recorrido con las elaboraciones más canónicas de la sociología a este respecto —Bourdieu, Becker—, desplazando la mirada analítica hacia las contribuciones de otras disciplinas adyacentes como la filosofía, la historia y la crítica cultural. La pregunta que vertebrará esta búsqueda híbrida, entonces, gira en torno a las condiciones sociales que otorgan sentido y realidad a las prácticas artísticas.

Lo social hace posible el arte.

En tanto objeto de investigación social, los fenómenos artísticos han encerrado para quienes los estudian no menos misterios que las prácticas rituales o los cultos religiosos. Tras la ruta trazada por el célebre urinario de Marcel Duchamp [*Fuente*, 1917], la práctica artística asimiló una compleja discusión en torno a interrogantes ontológicas (*¿qué es el arte?*), epistemológicas (*¿cómo lo conocemos?*) e institucionales (*¿quién lo designa como tal?*) (Foster, et al. 2006). Quizás por la temprana data de estas preguntas, resulta sorprendente constatar que no es sino hasta mediados de la década de 1960 que aparece la primera tentativa de explicación de los hechos artísticos en términos de su pertenencia a un mundo del arte. Ante la impertinente presencia de una *Brillo Box* —objeto común y corriente de amplia circulación comercial— en las vitrinas de un museo⁸, Arthur Danto arriba a la conclusión de que ello sólo es posible en la medida en que exista un estatuto epistemológico compartido que permita a la comunidad reunirse en torno a un horizonte común de sentido: “Ver algo como arte —sostiene— requiere de algo que el ojo no puede descubrir: una atmósfera de teoría artística, un conocimiento de la historia del arte: un mundo del arte” (Danto 1964: 580). Son las teorías artísticas, de esta manera, las

⁸ Andy Warhol: “Brillo Box” (1964).

encargadas de hacer posible la existencia de un objeto de arte, escindiéndolo del mundo real del cual ha sido extraído. Mediante ellas se materializa la diferencia entre una *Brillo Box* en tanto objeto común, y una obra de arte consistente en una *Brillo Box*.

La llamada teoría institucional, que proviene de la filosofía y sus principales exponentes son Arthur Danto y George Dickie, permitió desplazar el foco de las interrogantes en torno al hecho artístico, descartando el análisis de las propiedades inherentes al objeto para subrayar las relaciones que se establecen entre éste y el ambiente que se construye sobre él. Cobran protagonismo, en consecuencia, las organizaciones mediante las cuales el arte se produce, distribuye, aprecia y analiza. Y queda en evidencia, de esta forma, la importancia del personal diversificado que representa a la institución artística: artistas, productores, curadores, directores de museo, públicos, críticos, historiadores del arte, estetas y un largo etcétera que pone en marcha la maquinaria del mundo del arte para asegurar su existencia (Dickie, citado en Becker 2008: 179). De acuerdo a sus autores, una aproximación institucional asume que las obras de arte “son arte como resultado de la posición que ocupan dentro de un marco institucional” (Dickie 2005: 17), y por lo tanto, se trata de una teoría que trae al centro de la discusión la noción de contexto⁹. Más allá de los reproches y las réplicas, lo que importa aquí subrayar es que la teoría institucional de la estética inaugura un camino interpretativo indispensable para las formulaciones teóricas posteriores, al hacer visible el conjunto de mediaciones que controlan la legitimación en un mundo del arte.

De los diversos autores que han puesto el foco de atención en las relaciones sociales que hacen posible la existencia de las obras de arte, una de las propuestas más consistentes corresponde a la elaborada por Pierre Bourdieu, quien desarrolla la noción de *campo artístico* para dar cuenta de las complejas relaciones jerárquicas que estructuran las dinámicas en este tipo de ámbitos¹⁰. Un campo artístico, de acuerdo a Bourdieu, estaría conformado por una red de relaciones objetivas entre posiciones, todas éstas comprometidas en torno a una serie de intereses transversales relativos a la

⁹ Aunque en sus primeros desarrollos sistemáticos (Dickie 1974) este planteamiento recibió ácidas críticas — especialmente desde una concepción romántica del arte—, publicaciones más recientes en torno a esta polémica han intentado disipar los malentendidos. En “El círculo del arte” (2005), G. Dickie aclara que el mundo del arte al que sus escritos hacen referencia no consiste en un cuerpo formalmente organizado, sino más bien una práctica cultural amplia e informal. Del mismo modo, el autor apunta que cuando afirma que el arte es un status concedido —el de ser candidato para la apreciación—, ello no quiere decir que no exista mérito o trabajo por parte del artista que consigue dicho status.

¹⁰ Aunque es Bourdieu quien articula con sistematicidad la teoría de los campos, esta noción proviene del ámbito de la estrategia militar. Es consistente con este origen su marcado énfasis en los intereses en pugna y las luchas por su consecución.

existencia misma del campo. El campo artístico ejerce sus fuerzas, de manera diferenciada según la posición que se detenta, sobre todos los agentes que se involucran en él, dando lugar a una relación estructurada entre las distintas posiciones que participan de la lucha, que a su vez son producto de la distribución de capital específico acumulado previamente (Bourdieu 2002a). Las luchas que transcurren entre los recién llegados — que puján por la pertenencia—, y los dominantes —que administran el monopolio para excluir a los posibles competidores—, constituyen el principio articulador de los campos y dan pie ya sea a la conservación o a la transformación de su estructura. En este sentido, estos enfrentamientos cobran la forma de conflictos de definición, dado que “cada cual trata de imponer los límites del campo más propicios a sus intereses, o lo que es equivalente, la definición de las condiciones de la auténtica pertenencia al campo” (Bourdieu 2002b: 330-331).

En abierta confrontación con las aproximaciones sociológicas que anteceden a su trabajo, el modelo de este autor desacredita las explicaciones reduccionistas que transitan directamente de las condiciones sociales del productor —es decir, su origen social— a las características de su producto (Bourdieu 1990: 228). Una sociología de las obras apropiada, de acuerdo a Bourdieu, no puede sino abordar el campo de producción artística en toda su extensión, puesto que es en éste donde se produce “el valor de la obra de arte como fetiche, al producir la creencia en el poder creador del artista”. (Bourdieu 2002b: 339). De esta forma, y a través de la noción de “autonomía relativa de los campos”, Bourdieu escapa de las explicaciones sociologistas, para comprender la producción artística como un proceso en constante tensión entre las dinámicas específicas de los diversos campos, y las determinaciones del campo de poder que engloba a todos ellos. Así, aunque sus miembros se encuentren sujetos a las estructuras de dominación que prevalecen en la sociedad general, sus posiciones dentro del campo de producción cultural no se corresponden necesariamente con dichas jerarquías generales, en la medida en que responden a principios de jerarquización internos. Un campo es más o menos autónomo conforme tenga, en mayor o menor medida, la capacidad de *refractar* las influencias externas de acuerdo a su lógica específica (Bourdieu 2002b).

Por otra parte, el modelo desarrollado por Bourdieu desafía también a los trabajos sociológicos previos en tanto no teme ensayar explicaciones acerca de la *producción* de los bienes culturales, desestimando los discursos que mistifican el hecho artístico y

reservan un espacio privilegiado al “genio creador” y sus obras. Desde esta perspectiva, el sociólogo debe denunciar el carácter ilusorio de las creencias colectivas de los actores —según los cuales, los artistas tienen el poder de generar objetos *sagrados*, “mediante el milagro de la firma” (Bourdieu 2002b: 340)—, contribuyendo de esta forma a derrumbar las singularidades que el mundo artístico supone como base de su operación. Los discursos de los sujetos que se desenvuelven en el campo sólo son relevantes en tanto son movilizados al servicio de determinados intereses, que entran en la lucha de poder que constituye el motor fundamental del campo.

Una de las principales críticas que se ha realizado a esta teoría apunta al hecho de que ésta reduce la pluralidad de dimensiones de un campo a un esquema binario de dominantes y dominados. Desde el punto de vista analítico, estas simplificaciones tienden a pasar por alto que “la multiplicidad de los órdenes de importancia, de los registros de valor, de las modalidades de justicia introduce complejidades y ambivalencias: los dominados en un régimen de valorización son dominantes en otro” (Heinich 2001: 81). De igual modo, cabe señalar que la dominación nunca es omnicompreensiva, así como tampoco la subordinación es absoluta. Autores como Michel de Certeau han desarrollado extensamente esta problemática, cuestionando la unidireccionalidad con que buena parte de la tradición sociológica ha observado el ejercicio del poder: la naturaleza creativa de los sujetos hace emerger una amplia brecha entre el modelo imperante y sus diversas recepciones, incluso en prácticas que —como el consumo— han sido concebidas exclusivamente desde la pasividad y el uso prescrito (De Certeau 1996).

Si con el modelo de Bourdieu se pueden de observar los campos artísticos en su jerarquía y estructuración, las elaboraciones de Howard Becker en torno a los mundos del arte permiten visualizar la dimensión colectiva que subyace a la tarea artística. Como en Bourdieu, también en esta perspectiva es posible distinguir un intento de deconstrucción de los supuestos que gobiernan la producción en el mundo del arte; sin embargo, en este caso ya no se trata de combatir la idea del operar artístico como acto puro y desinteresado, sino más bien se intenta desmitificar la noción del trabajo artístico como acto individual, solitario y emanado de un genio que crea a partir de la nada. El énfasis de Becker en la realización de una sociología del *trabajo* artístico, en desmedro de otros conceptos como el de *producción*, devela en esta propuesta un intento de acercar el estudio del arte a la sociología de las profesiones, cuestionando la pretendida superioridad intrínseca de las artes.

En cierta medida, el desarrollo teórico de Becker encuentra un antecedente importante en la teoría institucional que esbozamos en líneas anteriores¹¹. El enfoque organizacional de Becker proporciona una concepción compleja de su objeto de estudio, que incorpora una considerable cantidad de referentes empíricos provenientes de distintos ámbitos del mundo del arte: música, artes visuales, teatro, danza, cine, etc. De este modo, apunta Nathalie Heinich, el autor describe un “universo obligatoriamente múltiple: multiplicidad de los momentos de la actividad (concepción, ejecución, recepción), de los tipos de competencias (de las que dan cuenta, por ejemplo, los créditos de las películas), o de las categorías de productores (Becker distingue al profesional integrado, al francotirador, al artista popular y al artista ingenuo)” (Heinich 2001: 83).

El supuesto básico que articula el modelo de este autor sostiene que la actividad artística, así como cualquier otra actividad humana, es posible a través de la cooperación de un conjunto de personas que, aunque en ocasiones establecen vínculos pasajeros, suelen dar lugar a formas de organización rutinarias que crean patrones de actividad colectiva. Esta red establecida de lazos cooperativos es denominada *mundo del arte* (Becker 2008). Puesto que los actores involucrados piensan que el trabajo artístico requiere de ciertas habilidades peculiares que sólo poseen algunos pocos, el artista —que es, en definitiva, quien realiza la actividad que otorga el carácter artístico a la obra producida— se ubica, ciertamente, en el centro de la red colaborativa. Sin embargo, apunta Becker, para que esta obra se lleve a cabo el artista depende del conjunto de vínculos que hacen posible dicha producción. El arte, entonces, es más bien un producto colectivo.

Los mundos del arte pueden ser considerados como unidades básicas de análisis, a partir de las cuales se distinguen los contornos —siempre difusos y cambiantes— de una comunidad colaborativa que produce un sentido compartido del valor de sus producciones. Ésta hace referencia a una serie de convenciones que facilitan la comunicación entre los miembros, y se concretan en una práctica común y coordinada. Los mundos del arte pueden dedicar parte importante de sus discusiones a esgrimir qué debe y qué no debe ser considerado arte, y de forma análoga, quién puede ser catalogado como artista. De acuerdo a Becker, la definición de lo artístico se constituye precisamente en estas interacciones, ya que el sentido de comunidad que generan les

¹¹ Tanto éste como aquella convergen en asignar gran importancia a la forma en que la gente actúa de modo colectivo en la definición de un mundo del arte. Sin embargo, sostiene el autor, el trabajo que él realiza en torno a estos mundos del arte no tiene un carácter hipotético como el de los filósofos, y concentra sus esfuerzos en describir de modo concreto el funcionamiento cooperativo que tiene lugar en estas instancias.

convence de que sus producciones son legítimo arte. Así, y aunque su grado de independencia respecto de otras esferas de la sociedad es relativo, los mundos del arte operan con un amplio margen de autodeterminación. Lo que diferencia a un mundo del arte de otra actividad colectiva es su capacidad no sólo para producir determinados trabajos, sino también para dotarlos de un valor estético.

En el entramado teórico de Howard Becker desaparecen las conquistas conceptuales que la propuesta de Bourdieu había realizado en torno a las luchas de poder que modelan las dinámicas artísticas. El excesivo acento que *Los mundos del arte* otorga a las relaciones cooperativas, termina por oscurecer los procesos de pugna y competición que sin duda caracterizan a un campo artístico en constante disputa. Sin embargo, y quizás como un efecto de esta escasa preocupación por la jerarquía, resulta significativa la apertura que este modelo manifiesta hacia la diversidad de mundos del arte. En oposición a la idea de un campo artístico totalizador que estructura verticalmente las prácticas, los mundos del arte utilizan el plural para dar cuenta de la posible coexistencia de diversos regímenes de valor en la esfera artística. Puesto que su existencia tiene lugar sólo en los vínculos efectivos de cooperación, un mundo del arte puede ser grande o pequeño, detentar mayor o menor autonomía y adquirir una durabilidad relativa en el tiempo. Pero nunca puede abarcar la totalidad de las prácticas, actores e instituciones que participan de la actividad artística. Los límites de un mundo del arte dependen de la extensión que puedan alcanzar las redes de trabajo colaborativo y los sentidos estéticos compartidos que se tejan en torno a éste.

Podría afirmarse que, a partir de la primera década del siglo XXI, las aproximaciones al campo del arte pierden gran parte de su impulso totalizador. Si bien las líneas anteriores no pretenden sintetizar todas las propuestas sociológicas que dieron cuenta del contexto humano que precede al fenómeno artístico, en esta revisión panorámica queda claro un interés por aprehender estos procesos en un nivel general y esquemático. El alcance y las pretensiones implicadas en estos desarrollos indican que se trata de *teorías*, propiamente dichas. Los trabajos posteriores, en cambio, optan por una mirada más fragmentaria y apegada al nivel etnográfico. Como apunta Néstor García Canclini, si la pregunta antropológica respecto del arte es: “¿*Qué hacen quienes se llaman artistas?*”, venimos experimentando un “giro etnográfico” estrechamente vinculado a la dificultad que depara el escenario contemporáneo para arribar a respuestas universalizables. Se observa, de esta manera, “qué hacen los que dicen hacer arte, cómo

se organizan, con qué operaciones lo valoran y lo diferencian de otras actividades” (2010a: 40). Lo que prima es la incertidumbre: en el marco del giro *transdisciplinario*, *intermedial* y *globalizado* que caracteriza el presente (García Canclini 2010a), ya no resulta de gran provecho esquematizar los procesos artísticos en modelos normativos o teorías totalizantes.

Múltiples factores vienen presionando en este sentido. Uno de ellos, ciertamente, es la difuminación de los límites disciplinarios del conocimiento. Otro, tiene que ver con que el ámbito de análisis se ha expandido a lo largo del globo, y las fronteras nacionales resultan demasiado estrechas para explicar los procesos artísticos contemporáneos. Me detendré con cierto detalle en un trabajo reciente que pone en escena estas nuevas complejidades: la etnografía sobre el mundo del arte de Sarah Thornton, la cual explora las actuales configuraciones del mundo del arte desde una mirada marcadamente cosmopolita, situando el análisis en una escala transnacional. La autora retrata siete espacios diferenciados, que pretenden ser representativos del modo de operar del arte contemporáneo. Enfocándose en un conjunto discreto de capitales metropolitanas, entre las cuales se entreteje una “*red dispersa de subculturas superpuestas*”, el libro describe sugerentemente la *subasta* de Christie’s, en Nueva York; la *crit* de CalArts, en Los Angeles; la *feria* Art Basel, en Suiza; el *premio* Turner, en Londres; la *revista* Artforum, en Nueva York; el *estudio* de Takashi Murakami, en Tokyo; y la *Bienal* de Venecia. El eje articulador de todas estas instancias artísticas consistiría, de acuerdo a Thornton, en “el simple hecho de que todas ellas creen en el arte” (Thornton 2009: 9).

Siete días en el mundo del arte vuelve a poner el centro un concepto que experimenta en nuestros días un uso tan extendido que resulta sensato considerarlo como parte del sentido común. La complejidad de los debates artísticos y la multiplicidad de formas que el arte adquiere en la actualidad parecen ser los responsables de que la noción de “mundos del arte” sea utilizada en no pocas ocasiones para aludir al carácter encriptado y elitista que el campo de las artes presenta ante observadores legos. En sus esfuerzos por describir la complejidad de esta escena, Sarah Thornton actualiza las observaciones que Howard Becker hacía de los mundos del arte hacia los años ochenta, dilucidando los modos en que cobran forma las negociaciones y colaboraciones de una vasta gama de actores diversificados, los cuales en muchos casos corresponden a figuras de aparición relativamente reciente en el mundo del arte. De acuerdo a Thornton, no es posible explicarse estos procesos sin estudiar la emergencia de un nuevo factor en la

ecuación artística: el impulso inédito que el mercado del arte ha experimentado en los últimos años¹². Se trataría, según esta autora, de un período extraordinario en la historia del arte: el rápido incremento en la concurrencia de los museos; el aumento descontrolado de los precios de las obras de arte; la profusa idea de que el arte, gracias a sus certeras posibilidades de reventa, puede ser un buen nicho para la inversión financiera; todos estos y otros procesos llevan a Thornton a aseverar que el mundo del arte “se expandió y se aceleró, se puso de moda, cada vez más concurrido y caro” (Thornton 2009: 9).

A pesar de su evidente centralidad en el libro, el concepto de “mundo del arte” de esta autora no es verdaderamente sometido a análisis crítico, ni se encuentra acompañado de una reflexión en torno a sus acentos u omisiones. Se nos presenta, en primera instancia, como un modelo incluyente y capaz de introducir al relato una amplia gama de fenómenos que tienen lugar en el arte; sin embargo, un examen más detenido deja en evidencia que éste sólo aborda determinados aspectos del proceso artístico. En consecuencia con su planteamiento inicial, “*Siete días en el mundo del arte*” sólo se detiene en escenarios artísticos directamente movilizados por el mercado, y más específicamente, por un mercado internacional y de grandes sumas de dinero. No obstante Thornton apunta, en reiteradas ocasiones, que el mundo del arte es más amplio que el mercado que suscita, la constante apelación a metáforas económicas es reveladora¹³. Y aunque ciertamente la relación entre arte y mercado es más transparente en algunos capítulos que en otros —en especial, la subasta y la feria—, Thornton opta por acentuar el vínculo aún en aquellos espacios que tradicionalmente se han desarrollado de modo independiente al mercado¹⁴. Todo ello tiene como consecuencia el que la etnografía

¹² La existencia de un mercado del arte no es, en sí misma, lo que constituye la novedad, sino la escala transnacional en la que se desenvuelve y las desproporcionadas cifras que alcanzan las obras al ser transadas en dicho mercado. Tampoco es el primer texto que se ocupa del mercado del arte: ya a mediados de los años ochenta, R. Moulian dedicó su libro *Le Marché de la peinture* a indagar en las constricciones sociales y económicas que condicionan la relación entre el artista y la obra (Moulin 1986).

¹³ En términos generales, la autora piensa el mundo del arte como una “economía simbólica”, donde “*el trueque se realiza en ideas y el valor cultural suele ser más significativo que la bruta abundancia*”. De la misma manera, incluso en espacios tan académicos como la Conferencia de la Asociación de Escuelas de Arte, la comparación con instancias mercantiles está presente: se trataría, señala Thornton, de “un mercado en el que los historiadores de arte se venden a sí mismos en una modesta economía”. Constantemente, la autora apela a imágenes que nos remiten a capitales transables en una red de intercambios.

¹⁴ En el capítulo consagrado al taller de un artista, es analizado el singular caso de Takashi Murakami, un artista en el que la idea de autoría se confunde significativamente con la de marca. A la cabeza de la empresa Kaikai kiki, Murakami realiza producciones que se mueven tanto en el campo del arte como el de la mercadería, incorporando referentes múltiples de la cultura popular y de masas, y poniendo su trabajo al servicio de las industrias de la moda, la televisión y la música. Por otra parte, a la hora de examinar espacios universitarios como la crítica de Michael Asher, Thornton siembra numerosas interrogantes orientadas a develar la trayectoria arquetípica de un artista hacia el éxito comercial.

no permita visualizar más que un estrecho y hermético círculo de poder, status y dinero — la *statusfera*, lo bautiza un informante—, dejando en las sombras los espacios de disidencia y los proyectos alternativos cuyos valores rectores difieran de los que movilizan a este mundo del arte. Este desinterés por instancias de confrontación del canon hegemónico redundaría en una concepción sustantivamente singular del mundo del arte. Por otra parte, en su intento de dar cuenta de los flujos acelerados que experimentan las comunicaciones y movimientos en un mundo del arte transnacional, la autora sólo considera los escenarios más estrictamente metropolitanos —al punto de describir como periféricas las escenas de Glasgow, Vancouver o Milán—, y no aborda los intercambios asimétricos que tienen lugar entre las distintas zonas que existen en la actual composición geopolítica del arte.

El enfoque elegido por Thornton exhibe problemas para abordar, más allá de la enunciación, las tensiones y contradicciones que atraviesan la dinámica del campo artístico, o para ilustrar el carácter ambivalente y móvil que tiene el ejercicio del poder en este ámbito. El prisma del mercado no permite observar los desarrollos reflexivos y conceptuales que el mundo del arte produce desde las instancias académicas¹⁵, así como tampoco posibilita la valoración de las propuestas artísticas alternativas que se elaboran desde la disidencia. A pesar de ello, la ambiciosa etnografía que se propone Sarah Thornton materializa las propuestas teóricas que intentan abandonar la crítica axiológica presente en el desarrollo de gran parte de los modelos clásicos de la sociología del arte. Tanto la teoría de los campos de Pierre Bourdieu como el enfoque cooperativo de Howard Becker procesaron las representaciones de los actores del mundo del arte como ilusiones que es preciso denunciar; este trabajo, en la línea de lo esbozado por N. Heinich, retoma este material que otros autores habían desdeñado y lo sitúa en el centro de su análisis. Esto lo aproximaría a una sociología descriptiva que invita al investigador a recorrer los modos múltiples en los que los actores implicados asignan importancia, según las situaciones, a los distintos momentos del proceso artístico para asegurar su relación con el arte y su valor.

¹⁵Habría resultado de gran interés el estudio de los cambios —metodológicos, valóricos, operacionales, etc.— que el espacio académico ha experimentado en el último tiempo, como por ejemplo la considerable importancia que tiene desde hace algunos años la práctica interdisciplinaria, y sus repercusiones directas en los patrones curatoriales y guiones institucionales contemporáneos. De la misma manera, resulta relevante el seguimiento de algunas discusiones teóricas y desarrollos conceptuales del mundo artístico, tal como la que ha tenido lugar entre las escenas metropolitanas y las periféricas en el contexto de un mundo globalizado.

Más allá de la sociología del mundo artístico.

Esta sucesión de elaboraciones conceptuales, aunque parcial y selectiva, permite observar la trayectoria de una inquietud acerca de las relaciones sociales que hacen posible el proceso artístico. Estos modelos y reflexiones interpelan de modos diversos a los casos que conforman nuestro objeto de estudio, al ofrecer interrogantes y preocupaciones de gran utilidad a la hora de abordarlos: ¿Cómo se entrelazó la red de relaciones humanas que dio lugar a estos museos? ¿Qué dinámicas colaborativas fueron desplegadas para sus puestas en marcha? ¿Qué teorías del arte hicieron posible la materialización y validación de estos proyectos críticos? ¿Cómo se expresaron en cada escenario las luchas y negociaciones por la definición del campo? Sin embargo, las preguntas contenidas en este problema de investigación desbordan los modelos aquí reseñados. Ya sea en sus formulaciones marcadas por un ánimo nomotético —como la teoría de los campos— o en sus expresiones de carácter más bien ideográfico y empírico, estos desarrollos en torno a la sociología del arte suponen, en todos los casos, un escenario metropolitano. Si quisiéramos traer al contexto latinoamericano las aproximaciones teóricas y estrategias metodológicas que se ocuparon de los mundos del arte en Occidente, algunas de sus limitaciones quedarían develadas.

Un primer reparo en este sentido apuntaría que la noción de autonomía relativa — presente en todos los planteamientos que he revisado anteriormente— pierde en estos escenarios sociopolíticos parte de su capacidad explicativa. Ello guarda relación no sólo con el desfase que tiene lugar entre las prácticas artísticas periféricas y la concepción moderna del arte que esta autonomía supone, sino que también —y sobre todo— con la indefinición de las fronteras entre el sistema artístico y otras esferas sociales que muchas veces caracteriza a la producción de arte desde América Latina. Aunque estas afirmaciones no pretenden interpelar de igual modo a la amplia gama de realidades latinoamericanas, los casos que aquí estoy examinando muestran cómo las circunstancias políticas —por ejemplo, regímenes autoritarios y represivos— pueden constreñir los márgenes de acción de las iniciativas culturales e impedir que los criterios estrictamente artísticos tengan un peso simbólico mayoritario en las decisiones relativas a este campo. Es importante señalar que no es ésta la única dirección posible que pueden adquirir estos condicionantes: un clima político hostil puede, también, incentivar a que las prácticas artísticas amplíen sus límites tradicionales para desempeñar funciones que normalmente pertenecerían a otros ámbitos de la vida humana.

Por otra parte, aunque los entramados conceptuales que trazó la sociología del campo artístico resultan de utilidad para comprender las dinámicas estructurales de determinado mundo del arte, a la hora de examinar sus configuraciones sociohistóricas específicas es preciso recurrir a algunas herramientas complementarias. Ello guarda relación, en parte, con que el ánimo desmitificador que caracteriza a estas producciones teóricas les lleva a excluir del análisis los discursos internos que dan sentido a esas prácticas artísticas, ya sea por el sello aurático que depositan en el creador individual — en el caso de Becker—, o por la supuesta transparencia que asignan a los valores artísticos —en el caso de Bourdieu—. Las reflexiones que articulan el mundo del arte que nos interesa examinar ciertamente suponen una serie de atribuciones valóricas que más de alguno podría considerar falseable; sin embargo, el contenido de dichos discursos es de gran importancia para comprender las condiciones de su ensamblaje. En este punto, por tanto, separamos aguas con la aproximación sociológica así entendida.

Hay que señalar que los aportes contemporáneos de la sociología del arte vienen apuntando en esta dirección. El sociólogo, escribe N. Heinich, “debe dejarse guiar por los desplazamientos de los actores en el mundo en el que éstos viven” (2001: 102), dejando a un lado tanto los juicios de valor como las reducciones sociologizantes acerca de la producción artística. El enfoque pragmático que propone N. Heinich acorta las distancias disciplinarias que alguna vez separaron con nitidez la práctica sociológica de la antropológica. Entre los desafíos que la autora asigna a una sociología del arte contemporánea, está la necesidad de abandonar los reduccionismos y la crítica que han caracterizado al ejercicio de esta subdisciplina a lo largo de su historia, como también una invitación a pasar de *lo normativo* a *lo descriptivo*. Haciendo de los valores un objeto de estudio (más que de crítica), Heinich sostiene que los nuevos sociólogos deben describir las operaciones mediante las cuales los actores dan cuenta de sus escalas de valores, al incluir o excluir un objeto o práctica en la categoría de “arte”.

También es preciso convocar las miradas múltiples de la filosofía, de la historia y de la crítica cultural. El objetivo aquí planteado ofrece resistencias diversas: se trata de aprehender un conjunto de procesos que no se dejan contener por fronteras nacionales ni se desenvuelven en un ámbito disciplinario definido, aunque todos ellos sean —de alguna u otra manera— interpelados por la práctica artística. Quizás sería apropiado definir, con J. Rancière, que los procesos y discursos que intento abordar constituyen un *régimen de las artes*, entendiendo por éste un “tipo específico de vínculo entre modos de producción

de obras o prácticas, formas de visibilidad de dichas prácticas y modos de conceptualización de unos y otros” (Rancière 2002: 30). Tomando en consideración el posterior desarrollo que este autor ofrece respecto de los regímenes de las artes, es muy posible que el concepto le quede grande a estos objetos. Para Rancière, existirían básicamente tres regímenes posibles —el ético, el poético y el estético—, y es dentro de este último que se sitúan las autodefiniciones de las artes que caracterizan el arte moderno: “es el que identifica propiamente al arte en singular” (2002: 36)¹⁶. No es nuestra intención plantear, en ningún caso, que el cuerpo de prácticas y discursos que conforma este mundo del arte representa un nuevo régimen comparable en alcance a los tres primeros. No obstante lo anterior, resulta plausible pensarlo como una forma específica de enlazar cierta producción artística, sus modos de visibilidad y los desarrollos conceptuales que las sustentan. Con ello podría ser llevada la definición de Rancière a un plano menos abstracto y más coyuntural, admitiendo la posibilidad de que exista una diversidad de regímenes del arte a lo largo de la historia y el planisferio.

En cierta medida, la propuesta que esboza R. Ladagga en *Estética de la emergencia* constituye un ejercicio similar. Este autor retoma el concepto de Rancière para pensar un conjunto de prácticas artísticas contemporáneas, pero disiente del diagnóstico conservador del francés —según el cual no ha habido novedades sustanciales en el panorama reciente de las artes— (2006: 261). Trazando una comparación entre las transformaciones acaecidas en el paso del siglo XVIII al XIX y las que experimentamos en el presente, Ladagga delinea lo que entiende por *cultura de las artes* complejizando la idea de *régimen*. Se trataría, entonces, de un vínculo entre modos de producción, formas de visibilidad y modos de conceptualización —hasta aquí la definición rancièriana— “que se articula con las formas de actividad, organización y saber que tienen lugar en un universo histórico determinado” (2006: 23). Comparando esta noción con lo que Michel Foucault habría entendido por “episteme”, o lo Thomas Kuhn pensaba con el concepto de “paradigma”, Ladagga imagina un régimen de las artes como un “marco general” dentro del cual se significan las operaciones particulares.

Una infinidad de redes de diversa índole deben desplegarse para que un nexo de “ideas, habilidades, rituales, expectativas e instituciones” adquiera estabilidad en una escena artística (2006: 24). Una cultura del arte cobra forma —de acuerdo a Ladagga—

¹⁶ Rancière lleva este vínculo entre régimen estético y modernidad incluso más allá, afirmando que es la modernidad —denominación confusa— el instrumento que se utiliza para ocultar el carácter específico de los regímenes del arte.

cuando decanta un conjunto de ideas e ilumina un campo de instituciones y prácticas. Una iluminación que es, a la vez, una tensión, pues en torno a ella se articulan y se excluyen actores, procesos y experiencias, identificándose como “partes específicas de una comunidad más vasta” (2006: 28). Ladagga reelabora la noción de “ecología cultural” a la luz de los procesos artísticos, para describir los modos de operación de una *cultura de las artes*. Al imaginar estas dinámicas a través de la idea de cultura, el autor se distancia de quienes sólo observan en estas manifestaciones la presencia de una *teoría* del arte —en el sentido de Arthur Danto—, o de un *ambiente* artístico. Con su uso, Ladagga está implicando un modo de relacionamiento más profundo y duradero, que quizás ya había perfilado Bourdieu al referirse a los *habitus* que dan cuerpo a un campo cultural:

Cuando esta cultura se estabilice, se organizará en un repertorio de acciones disponibles para los que participen de ella: formas estereotipadas con las que los actores en el entorno en que se encuentran disponen a la hora de realizar sus acciones. Repertorios de estrategias que implican una aprehensión de la propia posición en el paisaje de personas y cosas es que se encuentran.

(Ladagga 2006: 31)

Estética de la emergencia muestra cómo una determinada creencia respecto al arte —por ejemplo, en el siglo XIX, la idea de que el artista “es aquel que, en un retiro, constituye una aparición separada y saturada, por lo mismo, de exterioridad” — es capaz de organizar de modo específico y consistente un conjunto de actores, objetos, prácticas, afectos e instituciones. En consecuencia, el contenido de esas creencias no constituye un dato anecdótico. Mucha información de interés estará, probablemente, enlazada a tales contenidos: coordenadas de clase, de etnia o de género; pronunciamientos políticos o significativas neutralidades; posiciones geográficas relativas, tanto en la escala local como internacional; etc. El contexto y el asunto se encuentran en relación recíproca, y excluir del análisis ya sea uno u otro le priva de elementos de gran valor explicativo.

Si rastreamos en el tiempo el desenvolvimiento interdependiente de estos dos factores —las condiciones históricas, sociales y políticas, por un lado; y la genealogía de las ideas, por el otro—, es posible acceder a los procesos por medio de los cuales tuvo lugar la constitución de una red. *Campo artístico, mundos del arte, régimen y cultura de las artes*: todas estas definiciones singulares, con sus acentos y omisiones, ofrecen lecciones útiles a nuestro trabajo y pavimentan el camino del análisis. Sin embargo, en

sus ánimos generalizadores, resultan demasiado amplias —y ambiciosas— para estos efectos. El entramado de relaciones en torno al arte al que busco aproximarme se estructura como una red difusa, que se activa en ocasiones y en otras permanece latente. Aunque las fricciones y disputas por el poder constituyen un motor importante de las dinámicas de ésta, la noción de *campo artístico* supone una totalidad de la que esta red no es más que una parte, y una estructuración de la que este objeto carece. La pluralidad que admite el concepto de *mundos del arte* de H. Becker pareciera describir con mayor fortuna la red artística en cuestión; sin embargo, el considerable énfasis en la sociología de las profesiones que comporta —y por ende, en las instancias de trabajo efectivo—, dificulta la observación de prácticas de cooperación tácitas e influencias no directas. Lo que une a esta red es, sobre todo, un conjunto de nociones acerca de la práctica artística de la región, por lo cual requiere de una perspectiva que también dé cuenta de cómo circulan las ideas y confluyen los modos de hacer en instancias que no son, estrictamente, trabajo colaborativo. Tampoco se trata exactamente de una *cultura de las artes* que provea de un “repertorio de acciones disponibles para los que participen de ella”, aunque sí establezca vínculos específicos y reconocibles entre la producción de obra, las formas de visibilidad y los modos de concebirlas teóricamente. Por todo ello, es posible que la palabra más comprensiva para hablar de estos procesos sea la de *red*. “Más flexible que la noción de sistema, más histórica que la de estructura, más empírica que la de complejidad —podemos apuntar con B. Latour—; la red es el hilo de Ariadna en estas historias mezcladas” (2007: 18).

Algunos conceptos auxiliares a la hora de dar cuenta de estos vínculos socio-artísticos pueden operar con naturalidad en torno a la noción de red. Las ventajas metodológicas que proporciona el concepto de *generación* en la reconstitución de una historia intelectual es, sin duda, ejemplo de ello. Por otra parte, las ideas implicadas en la noción de *sociabilidad* apuntan en el mismo sentido. De acuerdo a G. Simmel, ésta se distingue de la socialización —o vínculo social en sentido general— por su independencia frente al interés económico y social: “se comporta, en relación con su concreción determinada por los contenidos, de la misma manera que la obra de arte en relación con la realidad” (citado en Dosse 2007: 57). La sociabilidad, liberada del reino de las necesidades, se despliega en toda su extensión en el marco del ámbito democrático. Su estudio dentro del campo intelectual remite de modo insoslayable a la cuestión de los valores, y se aleja de una aproximación que exclusivamente repara en el cálculo social y la maximización de intereses (2007: 58). En esta línea, y tal como sintetiza F. Dosse, M.

Agulhon ha definido la sociabilidad como la “aptitud para vivir en grupo y para consolidar los grupos por la constitución de asociaciones voluntarias”, abriendo un nuevo y vasto campo para la investigación. De igual modo, y gracias a su carácter flexible y abierto, el concepto de *afinidad electiva* puede ser útil para asir las redes de sociabilidad de modo comprensivo. “No se trata de una determinación causal ni del juego de las influencias —asevera François Dosse—, sino más bien de una cierta analogía estructural, de un movimiento de convergencia, de una atracción recíproca [...]”¹⁷. Todas estas observaciones, más próximas a la idea de red que a la de campo cultural, abogan por la construcción de explicaciones históricas capaces de aprehender las dinámicas fluctuantes que experimentan los núcleos intelectuales. Es en este tipo de recursos, marcados por las afinidades y afectos que entrega la convivencia, que se juega la posibilidad de entender que las asociaciones humanas no sólo se producen a partir de estrategias conscientes, con miras a obtener reconocimiento y poder.

Desde un ámbito académico distinto, Marisol De la Cadena realiza un interesante ejercicio que bien puede servir de guía a este trabajo. Tras las huellas genealógicas del indigenismo peruano, la autora da cuenta de cómo una red de vínculos transnacionales en torno a problemáticas latinoamericanas adquiere diversos posicionamientos a lo largo del globo. En este caso, como en el de esta tesis, se trata de lazos dispersos que experimentan distintas intensidades a lo largo del tiempo. De igual modo, aunque sus propuestas teóricas sean (hoy en día) reconocibles, los contornos de la red no están dados de forma inmediata: es necesario un trabajo de reconstrucción genealógica para trazar los alcances y ramificaciones de este entramado de relaciones. La *comunidad de argumentación* que describe De la Cadena hace converger lazos de diversa naturaleza —“de amistad, oportunidad, intereses académicos y emociones políticas”—, a lo largo de distintos países. También en ésta quedan en evidencia —según dice la autora— “la complejidad de los itinerarios antropológicos conceptuales entre el Norte y el Sur de América” (2008: 259), tal como veremos en líneas sucesivas acerca del caso que nos ocupa.

De la Cadena relata la construcción sucesiva de redes académicas que tienen lugar en la región latinoamericana —y especialmente, en la zona andina—, reunidas en torno a una revisión de los planteamientos de la antropología en el contexto local, y atravesadas

¹⁷ La idea de afinidad electiva es utilizada, primeramente, por Max Weber en *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*, para dar cuenta de las confluencias activas que se tejen entre calvinismo y capitalismo. (Dosse 2007: 56)

por relaciones de poder relativas a la estructuración centro/ periferia del conocimiento (Occidente/ resto del mundo). Si tomamos como ejemplo el primer momento que la autora distingue en esta genealogía, podemos observar cómo un conjunto de intelectuales se ve convocado —desde fines del siglo XIX— a partir de la idea de “Indoamérica”, en el marco de las corrientes políticas regionalistas y nacionalistas que poblaban la escena por aquel entonces. Se trata de una red de gran importancia en la historia del pensamiento latinoamericano: los proyectos promovidos desde esta intelectualidad regional devendrán en “la emergencia y articulación de Latinoamérica como un cierto tipo de región geopolítica” (2008: 259).

“Por lo general, los indoamericanistas —comúnmente conocidos como indigenistas— eran intelectuales provincianos —en su mayoría, abogados— conocedores de sus entornos: restos arqueológicos, folclor, escritos coloniales, lenguas vernáculas y formas indígenas de vida. Cuando la antropología se consolidó en los Estados Unidos, los indigenistas viajaron al norte a compartir sus conocimientos locales con sus contrapartes de este país y a certificarlos académicamente”.

(De la Cadena 2008: 260)

Las trayectorias arquetípicas de estos pensadores y académicos, tal cual las describe la autora en el texto, marcarán el sello particular de una comunidad argumentativa que opera tanto local como internacionalmente, conociendo en este doble vínculo las dos caras del poder. Mientras en el ámbito regional gozan de amplio prestigio y desempeñan importantes cargos, sus lazos con los investigadores metropolitanos están marcados por las jerarquías académicas. Éstos tomaron como “*aprendices* a un gran número de estudiantes peruanos”, apunta Frank Salomon; sin embargo, los “estudiantes peruanos” —dice De la Cadena— eran prominentes indigenistas, destacados participantes en la red del mestizaje e influyentes políticos locales en el Perú” (De la Cadena 2008: 263). En línea con lo señalado por la literatura reciente en torno al estudio de las redes académicas, el análisis de la estructura y los movimientos que dinamizan la red puede ofrecer indicadores de las jerarquías de las instituciones eruditas a lo largo de las fronteras nacionales: como señalan Charle, Schriewer y Wagner, “la dirección de las emigraciones estudiantiles revela dónde se percibe que se hallan situados los centros intelectuales. La asistencia a congresos internacionales demuestra la fuerza relativa de las comunidades académicas nacionales. Y la fructífera construcción de redes a partir de alguna posición institucional central [...] indica la existencia de estructuras de dominación académica y de dependencia cultural” (Charle, et al. 2006: 9).

Es interesante notar que De la Cadena se propone rastrear más la *historia de las ideas* que la de las asociaciones, dando cuenta de la evolución de un racimo de conceptos a través de su derrotero. Resulta preciso detenernos en este punto para introducir brevemente una discusión sensible a estos propósitos. La perspectiva de una historia de las ideas ha tenido numerosos —y célebres— detractores, que han distinguido en ella un proyecto espurio y alimentado por imprecisiones. En *La arqueología del saber*, M. Foucault desestima los esfuerzos de semejante disciplina para construir una propuesta analítica fundada, precisamente, en el reverso de la historia de las ideas. Para este autor, dos papeles le pueden ser reconocidos a esta disciplina de “objeto incierto, fronteras mal dibujadas, métodos tomados de acá y de allá, y marcha sin rectitud ni fijeza” (Foucault 1979: 230). Por una parte, refiere a la historia de los márgenes de una disciplina, de los conocimientos dispersos, imperfectos y mal fundamentados que no han logrado acceder a un estatus científico. El “insidioso pensamiento” que recoge la historia de las ideas, de acuerdo a Foucault, es aquel “juego de representaciones que corren anónimamente entre los hombres”, en las brechas que se tejen en el interior de los grandes discursos. “Es la disciplina de los lenguajes flotantes, de las obras informes, de los temas no ligados — continúa el autor—. Análisis de las opiniones más que del saber, de los errares más que de la verdad, no de las formas de pensamiento sino de los tipos de mentalidad” (1979: 230). Por otro lado, la historia de las ideas se propone atravesar las disciplinas existentes, constituyendo “un estilo de análisis, una puesta en perspectiva” en la que predominan los saberes que han operado como asistemático telón de fondo de las reflexiones ulteriores.

“La historia de las ideas es entonces la disciplina de los comienzos y de los fines, la descripción de las continuidades oscuras y de los retornos, la reconstitución de los desarrollos en la forma lineal de la historia. [...] Muestra cómo unos problemas, unas nociones, unos temas pueden emigrar del campo filosófico en el que fueron formulados hacia unos discursos científicos o políticos; pone en relación obras con instituciones, hábitos o comportamientos sociales, técnicas, necesidades y prácticas mudas; trata de hacer revivir las formas más elaboradas de discurso en el paisaje concreto, en el medio de crecimiento y de desarrollo que las ha visto nacer. Se convierte entonces en la disciplina de las interferencias, en la descripción de los círculos concéntricos que rodean las obras, las subrayan, las ligan unas con otras y las insertan en todo cuanto no son ellas”.

(Foucault 1979: 231-2)

El análisis arqueológico que defiende Foucault significa el abandono de una historia de las ideas así entendida, marcando el énfasis en cuatro puntos de desacuerdo. Primero, no se

trata de describir las representaciones y pensamientos que rodean a los discursos o se esconden en ellos, sino los discursos mismos en tanto prácticas que obedecen a determinadas reglas. Segundo, no intenta conectar los discursos con aquellos que los precede o los sigue, ni visualizar la progresión mediante la cual éstos adquieren estabilidad, sino definirlos en su carácter específico. Tercero, no intenta observar el punto de transición del pensamiento anónimo al singular, ni captar cómo lo individual y lo social se funden el uno en el otro. “No es ni psicología, ni sociología, ni más generalmente antropología de la creación” (1979: 235). Se trata de situar la obra en su contexto global y definir las reglas que las atraviesan. Finalmente, en cuarto lugar, no busca reconstruir los pensamientos y experiencias que funden al autor con su obra, “donde el lenguaje no se ha desplegado todavía en la dispersión espacial y sucesiva del discurso. [...] No es nada más y ninguna otra cosa que una reescritura, es decir, [...] una transformación pautada de lo que ha sido y ha escrito” (1979: 235).

Aun cuando la arqueología del saber de Foucault se construye a partir de una distancia con la historia de las ideas, no parece existir entre ambos proyectos una mirada verdaderamente antagónica. A mi juicio, el modelo arqueológico propuesto no desmerece ni contradice la tradición de la historia de las ideas, sino que, por el contrario, si sitúa peligrosamente en el límite de ésta. Es más: es perfectamente viable, en cada uno de los puntos de desacuerdo, empezar por la acción que Foucault condena para acceder al objetivo que se propone (describir los discursos a partir de las representaciones que los rodean, o definir su carácter específico conectándolos con aquellos que los antecede o los sigue). En efecto, y como señala F. Dosse, “cuando se sigue la andadura arqueológica tal como la entiende Foucault, uno no puede dejar de sentirse impresionado por la semejanza con lo que él estigmatiza como esperpento”, tal y como ha sido demostrado por autores como F. Azouvi (Dosse 2007: 38).

Muchos de los objetivos de la historia de las ideas que Foucault descarta del análisis han demostrado su fecundidad en la obra de otros autores. La tarea de mostrar cómo unas nociones pueden emigrar del campo en el que se formularon hacia otros discursos ha sido lúcidamente defendida por Mieke Bal en su texto *Conceptos viajeros en las humanidades*, donde demuestra que la naturaleza viajera de los conceptos es más una ventaja que un problema. Estos viajes —entre espacios geográficos, períodos históricos, disciplinas y comunidades académicas, e incluso entre estudiosos individuales— otorgan a los conceptos una flexibilidad que los vuelve productivos, y por lo

mismo la historia que van tejiendo “puede ser una fuerza extraordinariamente potente que activa los conceptos interactivos en lugar de constreñirlos” (Bal 2006: 32). Examinar los desacoples que pueden convivir en un concepto como producto de su uso disímil en diversos espacios y tradiciones intelectuales es una forma productiva de levantar —en lugar de reprimir— discusiones en torno al concepto. De acuerdo a la autora, la metáfora del viaje constituye la mejor manera de aproximarse a lo que los conceptos pueden ayudarnos a hacer.

Aunque esta tesis busca dar cuenta de los discursos que atraviesan dos historias institucionales, las circunstancias que rodean su constitución son de gran relevancia analítica. Las redes humanas que se tejen en torno a estos discursos, con sus conocimientos fragmentarios y sus experiencias diversas, son en importante medida la base sobre la cual se ensamblan los discursos centrales. El rumor lateral que desdeña Foucault bien puede convertirse en uno de los pilares de una obra, y las discusiones anónimas en numerosas ocasiones ofrecen el insustituible terreno del cual emerge lo singular y la firma. No es posible comprender la especificidad de los proyectos institucionales que esta investigación recoge sin observar la trama de conversaciones que le sirven de contexto. Esas interferencias, esos “círculos concéntricos” que rodean las obras y las vinculan unas con otras, constituyen datos significativos para determinar la particularidad de un discurso, su originalidad, sus interlocutores y sus proyecciones.

Por todo ello, aunque no sea el propósito primordial de esta tesis reconstruir en todos sus enlaces la red de socialidad que rodea a los proyectos institucionales que este trabajo aborda, dedicaré el siguiente apartado a apuntar algunas nociones generales en torno a su constitución y desarrollo. Las discusiones que operan como ejes articuladores de una red, justamente porque constituyen la razón que aglutina esa diversidad de actores y prácticas, no pueden ser obviados del análisis. Escapa de las posibilidades —e intereses— de este trabajo el dar cuenta de la totalidad de las relaciones humanas, políticas, académicas, de amistad o enemistad que dan cuerpo a los debates en torno a la práctica artística latinoamericana. Sin embargo, las tímidas coordenadas aquí proporcionadas permiten distinguir un campo de interlocución sin el cual los casos examinados, el CAV/ Museo del Barro y el Micromuseo, no terminan de perfilarse.

UN PROYECTO CRÍTICO DESDE AMÉRICA LATINA

A lo largo de este capítulo, he intentado tramar un panorama de antecedentes teóricos generales para esta investigación doctoral. Esta tarea tuvo inicio con un recorrido histórico cultural por las relaciones entre arte y antropología en el siglo XX occidental, perfilando sus modos diferenciados de aproximarse a los objetos y dando cuenta a lo largo del tiempo de algunas fricciones y confluencias significativas. Posteriormente, intenté problematizar algunas formulaciones específicas de esta relación interdisciplinaria, arrojando luces en torno a las expectativas que están en juego en dichas proyecciones recíprocas. A continuación, el foco se vio desplazado hacia la sociología y antropología del arte, examinando una variedad de herramientas conceptuales que ayudan a comprender las condiciones sociales que hacen posible la práctica artística. En este punto, quiero detenerme en las varias resonancias que estos desarrollos tienen para el ejercicio crítico desde América Latina en el campo de las artes visuales.

Este último punto del capítulo retoma, desde un ángulo peculiar, la larga trayectoria del primitivismo en las artes occidentales, y sus implicancias en el modo en que la producción artística *otra* —en este caso, latinoamericana— ha sido organizada, exhibida y catalogada desde las ciudades metropolitanas. Avanzada la discusión, vuelve a las encrucijadas interdisciplinarias entre arte y antropología, para observar algunas reacciones específicas a la penetración de los criterios antropológicos y sociológicos en el dominio artístico. A la vez, y en línea con el apartado anterior, intenta dar cuenta de la dinámica de debate transnacional a partir de la cual se perfila esta mirada crítica; es decir, se preocupa por la estructuración de estas discusiones en términos de red, mundos del arte, o comunidades de argumentación. Aunque no me resulta posible proporcionar un análisis exhaustivo de estas relaciones sociales, quise al menos entregar una descripción general de esta generación de pensamiento crítico que se desenvuelve de forma interconectada en muchos países de América Latina, y sobre todo, reproducir sintéticamente el desarrollo teórico que les ha llevado a percepciones sumamente elogiosas por parte de algunos sectores intelectuales. Por decirlo en palabras de Kevin Power, “el cuerpo de ensayos críticos procedente de Latinoamérica ha constituido la relectura más importante, tanto de la modernidad como de la posmodernidad, articuladas éstas por el pensamiento europeo y norteamericano” (2006: 11).

Los planteamientos de una red artística en el ocaso del siglo XX.

Hasta fines del siglo XX, la producción artística latinoamericana había logrado escasa atención por parte de los principales centros metropolitanos, en la medida en que se le concebía como un “reflejo inevitable y necesario de lo derivativo, lo provincial, lo marginal y lo desplazado” (Pacheco 1999: 128). Sin embargo, un conjunto de factores que convergen a partir de la década de 1980 modificará sustancialmente este orden de cosas. Una renovada puesta en valor del arte de nuestra región en los circuitos internacionales, popularizada bajo el nombre de “boom latinoamericano”, inyectará nuevas fuerzas a las manifestaciones artísticas del continente, devolviéndole el interés —en tanto objeto de exhibición, estudio y comercialización— que había perdido en períodos anteriores.

Con el inicio de esta década y la restauración de los gobiernos democráticos en muchos países de la región, se hicieron presentes los primeros signos de cierre de las heridas sociales latinoamericanas. Paralelamente, se experimentó una liberalización progresiva de las economías del continente conforme a las pautas mundiales —libre mercado en el interior de los países; libre comercio en las relaciones interregionales—, otorgando un dinamismo a las esferas culturales de América Latina que hacía posible, como nunca antes, su ingreso en los circuitos artísticos globalizados. Todo ello intensifica la demanda de un arte latinoamericano que aparece ante los ojos del emergente modelo neoliberal como un espacio privilegiado para movilizar capital simbólico (Ramírez 1999). Se produce, de esta forma, una reestructuración significativa de “los modelos de producción, intercambio, valorización y mercado del arte latinoamericano a nivel de sus contextos tanto locales como internacionales” (1999: 70).

No obstante, el viraje sufrido por el mercado artístico de América Latina no se explica exclusivamente a través de las transformaciones en las dinámicas internas de estos países. En el contexto de Estados Unidos, por ejemplo, el soporte fundamental del boom latinoamericano guarda relación con un proceso cultural de mayor alcance: el multiculturalismo¹⁸. Las transformaciones análogas experimentadas en otras partes del globo fueron pensadas en términos de “pluralismo cultural”, “heterogeneidad de las

¹⁸ Sin ánimos de exhaustividad, es posible señalar que se trata de un “proceso de reconfiguración democrática” que tuvo lugar, primordialmente, en el seno de la sociedad estadounidense a partir de los años sesenta, como consecuencia directa de las oleadas migratorias tercermundistas y sus correspondientes reivindicaciones hacia la conquista de la igualdad cultural y política (Ramírez 1992). La lógica multiculturalista se proponía, mediante la elaboración de políticas de reconocimiento de las minorías y la protección de los derechos civiles y políticos de los individuos, posibilitar la coexistencia de la diversidad cultural en la articulación social norteamericana, y de permitir la libre expresión de las particularidades culturales sin obstaculizar la integración de los diversos grupos étnicos a las dinámicas nacionales.

naciones” e incluso “transculturación”; siendo todos estos conceptos que intentaban hacer frente a la diversidad cultural y su reconocimiento no jerarquizante. Si los centros de poder habían representado para las periferias, a lo largo del siglo, la encarnación de las políticas colonialistas e imperialistas, las últimas décadas —alentadas por el influjo posmoderno— parecían imprimirle un sello de relativismo y apertura al diálogo. Será en el núcleo mismo de esa intelectualidad metropolitana que emergerá una aguda conciencia de crisis, que llevará a anunciar profusamente la caída de los metarrelatos y la bienvenida a las realidades fragmentarias, diversas, polifónicas y heterogéneas. En el terreno del arte, el afianzamiento de la mirada multicultural se produce en la década de los ochenta, momento en el que también se experimentaron importantes transformaciones en los modos de interrelación entre arte y mercado, por una parte, y entre la escena institucional y prácticas artísticas, por la otra. Desde entonces, el mainstream ha puesto en marcha dos tendencias antagónicas: mientras por un lado se ha mostrado crecientemente receptivo a una amplia gama de producciones artísticas, incluyendo las largamente ignoradas expresiones de la periferia; por el otro, ha capitalizado las funciones de exhibición, circulación y administración del circuito del arte, inhibiendo el funcionamiento de los espacios alternativos surgidos en décadas anteriores (Ramírez 1992). Todo ello hizo posible que las políticas multiculturales —del ámbito norteamericano— hayan operado con una fuerza casi totalizadora en el mundo artístico.

Es en el marco de estas circunstancias históricas que debemos situar la discusión transnacional que prolifera entonces en la intelectualidad crítica de América Latina. Desde la especificidad de los lenguajes del arte y la inquisición estética, tiene lugar en el pensamiento de la región una compleja revisión de los aparatos conceptuales y simbólicos de la modernidad metropolitana, puesta al servicio de la elaboración de un proyecto crítico capaz de asir la multiplicidad de subjetividades de la experiencia de América Latina. Intrínsecamente unida a una vocación política, se ha llegado a señalar — como adelantamos recientemente— que esta producción crítica en torno al arte latinoamericano constituye la relectura más significativa de la modernidad y posmodernidad occidentales: “los grandes discursos han sido deconstruidos, cuestionados de manera efectiva y fundamentalmente matizados, de tal forma que han llegado a construir nuevos indicadores reales” (Power 2006: 11). En su traslado al contexto periférico de Latinoamérica, las seducciones de los imaginarios globalizantes y sus consecuentes celebraciones de la diversidad cultural se someten a sucesivas

reformulaciones críticas que se resisten a una mirada metropolitana que sigue queriendo hablar en representación de sus *otros*.

Uno de los hitos significativos en los que se ve con mayor claridad cómo la articulación de estos postulados críticos en torno al arte constituye discursivamente la región latinoamericana, es la edición del libro *Beyond the fantastic*, coordinado por Gerardo Mosquera en 1995. Aunque su publicación en inglés (sin traducción al español) le acarrió en su época algunas críticas, el texto “supuso la apertura de la nueva crítica latinoamericana al lector anglófono” (Fischer 2010: 11). La introducción con que Mosquera arranca el volumen aquí aludido ofrece una visión de conjunto capaz de sintetizar algunas líneas transversales del trabajo crítico de una época. En ella, relata cómo la diversidad de propuestas que compila desestima las aproximaciones esencialistas que trazan la particularidad de la práctica artística de la región en vínculo directo con su cultura y sociedad, sin dejar de poner en el centro lo latinoamericano como campo específico. Extiende sus genealogías conceptuales hacia el postestructuralismo, los estudios culturales y la “conciencia postmoderna”, poniendo de relieve el giro hacia las micropolíticas horizontales y la proliferación de conceptos afines a este nuevo marco.

“Los nuevos críticos proponen estrategias particularizadas, de trabajo en los márgenes, de deconstrucción de mecanismos y retóricas del poder, de apropiación y resignificación. Esta agenda se relaciona con el desarrollo de un conceptualismo de filo social, político y cultural que ha sofisticado los recursos simbólicos de este tipo de arte para discutir las complejidades de las sociedades latinoamericanas”.

(Mosquera 2010: 116)

Beyond the fantastic puede ser considerado un parteaguas respecto del papel de la crítica de arte en el contexto latinoamericano. La multiplicación de estos nuevos lenguajes y perspectivas fue recibida con entusiasmo por algunos sectores intelectuales, a la vez que recibió ácidas críticas de parte de otros. La más resonada de ellas tenía que ver con la pérdida de protagonismo de la visualidad en las obras que sirven de referente a estas elaboraciones, en pos del empoderamiento de un discurso crítico claramente distinguible y crecientemente crítico (Mallet 1996). Por encima de estos desencuentros, podemos afirmar que *Más allá de lo fantástico* resume con justicia las nuevas rutas de reflexión que la crítica latinoamericana venía ensayando como respuesta a las recientes prácticas expositivas de Europa y Estados Unidos respecto de la región. En efecto, el texto toma prestado su título de un ensayo de Maricarmen Ramírez en el cual se examinan los

lineamientos de un conjunto de megaexposiciones en torno al arte de América Latina en los centros metropolitanos, profundizando —en las voces de los diversos autores— en los desafíos que dichas prácticas imponían a los latinoamericanos. Está lejos de ser el único libro que consagrado a analizar estas corrientes de pensamiento crítico: en este sentido, la literatura es profusa, y contempla números de revistas, catálogos de muestras artísticas, anales de congresos y simposios, y hasta ediciones gestadas en el marco de ferias de arte contemporáneo. Una rápida revisión de los índices de dichas compilaciones permite advertir que los nombres de los críticos convocados se repiten con frecuencia, y que a menudo integran en sus desarrollos conceptuales las preocupaciones expresadas por sus colegas en ediciones anteriores.

Como apuntan Charle, Schriewer, y Wagner, en los procesos de conformación de redes intelectuales los intercambios a través de las fronteras suceden siempre bajo formas sociales específicas, que bien pueden ser rastreadas para el análisis: los circuitos de distribución de publicaciones, los viajes de académicos a instituciones extranjeras, la emigración internacional de estudiantes, las conferencias y seminarios internacionales y la producción del conocimiento a través de organizaciones internacionales (Charle, et al. 2006). Como señalé anteriormente, estudio de las direccionalidades de estas dinámicas revela cómo se estructuran y jerarquizan las instituciones dentro del panorama regional y global. En este sentido, es importante mencionar la fuerza articuladora del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM (México), cuyo poder de convocatoria reunió desde los años noventa a un grupo de historiadores y críticos de arte de toda la región, en el marco del proyecto *“Los estudios de arte desde América Latina: temas y problemas”* coordinado por Rita Eder y patrocinado por la Fundación Rockefeller (1996), la UNAM (1997) y el Getty Grant Program (1999-2003)¹⁹. El espacio de discusión generado por los miembros del seminario logró articular una red de debate transnacional en torno a la producción artística de América Latina, en la cual coincidieron en más de una ocasión algunos de los gestores de los proyectos museales aquí trabajados (Ticio Escobar, del CAV/ Museo del Barro; y Gustavo Buntinx, del Micromuseo). Las posibilidades de colaboración, discusión e intercambio crítico resultantes de este evento periódico constituyen un antecedente significativo para comprender el debate académico que enmarca la puesta en marcha de estas iniciativas.

¹⁹ Página web “Los estudios de arte desde América Latina”.
<http://servidor.esteticas.unam.mx:16080/edartedal/index.html>

Los textos críticos sobre el arte desde América Latina pueden leerse como una gran —y dispersa— conversación entre un número amplio, pero finito, de interlocutores. Ello no quiere decir, por supuesto, que la red de discusión aquí referida deba ser entendida como una voz homogénea y consensuada. Existen importantes matices conceptuales y políticos entre los muchos participantes de este debate transnacional, que en ocasiones dejan entrever miradas encontradas acerca de la práctica artística de la región. Sin embargo, todos ellos se sienten convocados por un conjunto más o menos similar de problemáticas y desafíos. Ese campo de reflexión, aunque genere perspectivas disímiles en torno a sí, es lo que termina constituyéndolos como una red artística donde prevalecen lenguajes, prácticas y discursos identificables. Discursos que a su vez remiten a un momento peculiar de América Latina y su historia, tal y como lo explicita Mosquera en la ya mencionada introducción.

“Los críticos aquí antologados representan, en cierto sentido, la reacción tras el revés de un proyecto y su imaginario, afianzándose en el proceso estimulante de la democratización post-dictaduras. Su anti-utopía proviene no sólo de la crítica a la modernidad y sus totalizaciones, sino del derrumbe de los altos sueños de modernidad de un periodo histórico de la región. Es parte de un nuevo pensamiento de la post-utopía, que constituye en este momento uno de los pocos espacios dinámicos de la izquierda en América Latina.

(Mosquera 2010: 114)

Es interesante observar que el posicionamiento académico y social de los integrantes de esta comunidad de argumentación tuvo lugar, simultáneamente y de forma diferenciada, en dos niveles: por una parte, en los ámbitos locales y nacionales respectivos, y por la otra, en los circuitos internacionales de crítica y exhibición artística. Desde un punto de vista global, se puede entender la consolidación de este discurso como el producto de un ascenso conjunto. En este sentido, la unión hace la fuerza: la visibilización de los discursos en torno al arte desde América Latina fue posible por la presencia de voces numerosas que apuntaban en el mismo sentido, sugiriendo la apariencia de bloque crítico. Como es natural, algunas figuras del medio terminaron por capitalizar más recursos simbólicos en torno a sí que otras, pero de todas maneras impera una imagen de conjunto. Aunque no podríamos afirmar que se trata de una estrategia explícita y consciente, será esta presencia reiterativa en una diversidad de instancias de reflexión en torno al arte la que dará fuerza a las propuestas originadas desde Latinoamérica, muchas

de ellas en los centros metropolitanos (Estados Unidos y Europa). En otro plano, el empoderamiento de estos críticos e intelectuales en sus escenas de origen se dará de manera diferenciada en cada caso, de acuerdo a las lógicas específicas de dichas esferas locales. De todas formas, la circulación y visibilidad a nivel internacional que conlleva la “pertenencia” a estos circuitos latinoamericanos sin duda incidirá en la imagen de los intelectuales en sus países respectivos, puesto que dicha circulación por los centros de poder será procesada por éstos, la mayor parte de las veces, como un signo de prestigio.

Desde diversos puntos de América Latina, estos intelectuales elaboraron una visión crítica de las nuevas condiciones globales tomando como centro del análisis la práctica artística. En sus múltiples textualidades, desnudaron los efectos no esperados del modelo multicultural que imperaba en las exposiciones internacionales de aquella época, señalando los modos en que éste estandarizaba las diferencias de las múltiples formas de marginalidad y urdía un relato englobante basado en la experiencia común del racismo y la explotación. La visibilidad de las minorías —acusaron— fue conseguida al precio de la homogeneización y los estereotipos, dando lugar a un sistema valórico selectivo que permite la entrada de los *otros* sólo en la medida en que éstos escenifiquen su *diferencia* racial, étnica y cultural. La máquina de producir *diferentes*, de esta forma, terminaba por sepultar las particularidades de todos quienes se sometían a ella, siendo incapaz de dar cuenta de las coordenadas específicas de sus identidades subalternas, de sus modos internos de relación, y de los vínculos establecidos con las dinámicas hegemónicas.

El mainstream artístico de la era multicultural, señala Maricarmen Ramírez, operó bajo el signo de la penitencia, la apertura y la celebración (1999). Abjuró de su pasado exclusivista y promovió políticas institucionales orientadas a la integración de los sectores postergados en su nueva composición “*omnívoramente abarcadora*” (Barriendos 2006). La presencia del arte de las periferias en exhibiciones y bienales se vio incrementada exponencialmente, en un intento de dejar atrás la narración unívoca que había ignorado toda manifestación artística no proveniente de los centros metropolitanos. Sin embargo, esta permeabilidad a las expresiones marginales será siempre orquestada desde las instituciones y aparatos de poder, que se arrogarán el derecho de moldear las representaciones de la periferia y hablar en su nombre. Lejos de un verdadero diálogo intercultural, sostiene Jean Fischer, esta apertura por parte de los museos occidentales se traduce en una puesta en escena de las fantasías ideologizadas de Occidente acerca de sus otros. Así, “*el arte indígena sólo es genuino cuando muestra huesos y plumas, el*

“verdadero” arte africano es la escultura; o el arte cubano sólo es auténtico cuando habla de la Revolución” (Fisher, citado en Marín Hernández 2005: 215).

En el marco de este proceso de organización transnacional de los mapas y de desmontaje de las grandes oposiciones, apunta Ticio Escobar, la diferencia deja de ser articulada desde los territorios para formularse desde lugares de tránsito y sobre un suelo en constante movimiento. El mundo global sería entonces un espacio de indiferencias, que desintegra los vastos relatos de la modernidad en “demandas parciales, en micropolíticas, en controversias sectoriales, sujetas todas a enmiendas, mezclas y transacciones” (Escobar 2001: 30). El binomio metrópolis/periferia no puede continuar operando desde la estabilidad de sus definiciones; sin embargo, aunque ya no coincida del todo con la geografía de la modernidad, el centro —o sus funciones— continúan dictando las normativas para la producción artística. En este sentido, Nelly Richard distingue sus operaciones en “todos aquellos ejes que hacen girar un sistema de referencias en torno a su simbólica de la autoridad: dictando pautas de significación o conducta, prescribiendo usos, fijando legitimidades, decretando vigencias” (Richard 1992: 20).

En el modelo multiculturalista norteamericano, las identidades desempeñan un rol estratégico en la escenificación de la diversidad, complejidad y heterogeneidad de las culturas, y una línea transversal al debate acerca de las prácticas artísticas latinoamericanas estuvo consagrado a su análisis y desmontaje. Es a través de las identidades que Occidente puede continuar reproduciendo la brecha que separa *su* arte del de los *otros*, en la medida en que éstas operan como higiénicos contenedores que permiten el ingreso de formas artísticas periféricas sin incurrir en el riesgo de desparramo o contaminación de lo propio. La incorporación de lo diverso, hace notar Carmen Hernández, ha ocurrido bajo la forma de atomizaciones “*en núcleos diversificados*”, que permiten asimilar las expresiones marginales bajo categorías adjetivas —arte étnico, arte de mujeres, arte gay, arte político, etc.— que marcan continuamente su especificidad. Se señala, de este modo, el lugar que éstas ocupan en el espectro artístico universal, condenando al arte de nuestra región “*a expresar problemas sociales como ejemplos de una otredad que permite seguir sosteniendo las diferencias*” (Hernández 2002: 170). En esta línea, Ivo Mesquita señala que

Para nosotros, latinoamericanos, que somos una mezcla de tres razas y que hemos sido relegados a la condición de meros observadores de los sistemas culturales hegemónicos, la

aplicación de estas nuevas categorías a la producción cultural, crea una serie de ghettos en donde la producción artística de estos grupos debe encasillarse. Por este modo, la ideología de lo políticamente correcto reconoce la existencia del Otro, pero al mismo tiempo el lugar en el cual su práctica artística debe ser inscrita.

(Mesquita 1992: 3)

Como ha señalado el crítico paquistaní Rasheed Araen, uno de los principales imperativos de estos ghettos identitarios apunta a inhibir los reclamos mediante los cuales las periferias reivindican su modernidad y su lugar en la historia del arte moderno (citado en Pérez 1999). Paradójicamente, la diferencia —ciertamente espectacularizada— se vuelve entonces una celda normativa para las expresiones artísticas marginales, con lo cual emergen nuevas dificultades para el diálogo intercultural y se reproducen renovados criterios de exclusión de lo que no se adapta a los cánones vigentes.

Entre los múltiples factores que determinan la exclusión contemporánea de ciertas formas del arte latinoamericano, los críticos y pensadores de esta red han mencionado la rigidez de un canon modernista de valoración de las obras que tiene como base un “*culto a la personalidad del artista y el supuesto carácter universal de su lenguaje*” (Hernández 2002: 169); la “*necesidad de traducción accesible e inmediata*” exigida por el centro, que deja afuera a cualquier propuesta artística que responda a una problemática interna (Ramírez 1999: 79); la hegemonía que ejercen los principales organismos del arte internacional a través de su control de las principales fuentes de financiamiento y espacios de exhibición; la ignorancia e indiferencia que prevalece —a pesar del discurso renovado— en la esfera del mainstream respecto de las realidades geográficas, históricas y culturales de los países periféricos; etc. Al mismo tiempo, se intensifica la demanda por ciertos recursos estandarizados de la representación cultural: mientras durante la década de los ochenta se privilegian los estereotipos exotistas y sociologizantes de lo latinoamericano —lo “folclórico-fantástico” y lo “social-ideológico” en sus múltiples versiones—, el cambio de siglo verá aparecer con fuerza recursos tales como los “relatos extraídos de la memoria, la exaltación a nivel de “kitsch” del arte popular, la inversión irónica de estereotipos, el rechazo de la tecnología en aras de las técnicas artesanales, los motivos de altares, retablos y fetiches...”, como también una demanda creciente por narraciones experienciales en las que los artistas, sugiriendo pautas para la lectura de la obra, plasmen su trayectoria biográfica marginal (Ramírez 1992: 15).

Diversos autores han distinguido detrás de estas pautas dos procesos íntimamente conectados que afectan, en tanto arte periférico, a las manifestaciones de América Latina: por una parte, se detecta una búsqueda actualizada de lo exótico y lo folclórico en el arte de la región, dando pie a una valoración neoprimitivista de las obras; por la otra, es posible observar un interés por parte del mainstream de remitir las piezas artísticas latinoamericanas a sus referencias sociales y políticas, encerrando a los artistas en las redes discursivas de la antropología y sociología.

El primero de estos procesos adquiere notoriedad en el marco de un incremento exponencial de las grandes exhibiciones del arte latinoamericano en Estados Unidos y Europa, que tuvo lugar a la par de una revitalización de la crítica y la actividad comercial de las casas de subasta en torno a éste. Administrado de esta forma por institucionalidades externas, la producción artística de América Latina es narrada desde una mirada hegemónica que no ha perdido su inquietud por las aristas exóticas de la otredad, y que por lo tanto subraya de modo esencialista su carácter étnico y “primigenio”. No se trata, en ningún caso, de un recurso inocente, puesto que es a través de esta primitivización que la escena metropolitana desactiva las posibles voces disidentes y mantiene a las periferias en el arraigado estereotipo del “buen salvaje”. Ejemplo de ello es la sucesión de exposiciones de arte hispanoamericano que cobraron forma en Estados Unidos durante la década de 1980, en las cuales se reproducen de modo arquetípico las fantasías étnicas del territorio de la alteridad: colores vistosos, religiosidad popular, irracionalidad, magia, violencia, recurso a las raíces precolombinas, etc. En esta línea, los curadores de la muestra “*Arte de lo fantástico: América Latina 1920-1987*” señalan que los artistas de América Latina

“utilizan imágenes fantásticas como vehículo para definir su identidad particular, caracterizándose por su utilización de yuxtaposiciones, distorsiones, o la amalgama de ideas y de materiales que enriquecen la experiencia por su contradicción formal o iconográfica de nuestras expectativas habituales [...] lo fantástico bien puede ser un ingrediente de todos los estilos, incluyendo el arte geométrico. Como medio para explicar lo inexplicable en el mundo exterior, se puede considerar como un elemento utópico en la medida que trasciende las normas de la realidad percibida, lo fantástico lleva al espectador hacia un mundo donde lo inverosímil se vuelve factible²⁰”.

(citado en Marín Hernández 2005: 222)

²⁰ Holliday Day y Hollister Sturges: *Arte de lo fantástico: América Latina 1920-1987*, Indianápolis, Museo de Arte de Indianápolis, 1987, pp. 10-12

Al otro lado del Atlántico, las exhibiciones de arte de América Latina habían permanecido al alero de una óptica paternalista que destacaba los vínculos colonialistas entre el nuevo y el viejo continente. Sin embargo, el influjo multiculturalista norteamericano y la creciente globalización de las culturas irán modelando el nuevo paradigma de exposición artística en Europa, mediante el cual se intentará crear un diálogo entre el arte de las periferias y los artistas occidentales contemporáneos. La ya mencionada macro-exposición “*Magiciens de la Terre*”, en este sentido, buscó constituir una primera muestra de arte mundial, capaz de permitir la convivencia de sistemas culturales aparentemente irreconciliables. En este espíritu, la elección del concepto de “*magos*” en lugar del de “*artistas*” procuraba soslayar la carga eurocéntrica que detentaba este último respecto a las producciones artísticas no occidentales; sin embargo, fue esta misma celebración de lo diferente la que gatilló ácidas críticas en el medio artístico de la época.

Así como el neoprimitivismo identificó en el arte latinoamericano un territorio de viveza y autenticidad, la mirada antropologizante consideró que las expresiones de nuestra región debían ser comprendidas a partir de las condiciones socio-políticas de las que emergen. La complejidad de esta problemática es desglosada por Nelly Richard (2007) a partir de las palabras de Beatriz Sarlo, quien denuncia que los críticos occidentales de arte latinoamericano sólo reparan en los méritos sociales y políticos de las obras de nuestra región, reservando el juicio propiamente estético a las piezas producidas en el primer mundo. Corresponde a los intelectuales latinoamericanos —apunta Sarlo— defender el derecho a la teoría de arte; liberar a las producciones artísticas de nuestra región de un juicio meramente antropológico. La escritura de N. Richard hace emerger las ideas encontradas que subyacen a una demanda de esta naturaleza, señalando que si bien estas identificaciones entre arte y contexto en América Latina son el producto de una serie de conquistas de los sectores marginados —apertura de las fronteras museográficas e historiográficas de Occidente—, éstas devienen en abusivas prácticas por parte de un Centro que se arroga el derecho de definir los roles y lugares de la periferia. Es de este modo como Occidente puede dar lugar a un reparto de las funciones, donde el *nosotros* continúa administrando las problemáticas de la forma —la crítica y teoría del arte, propiamente dicha—, y los *otros* deben ocuparse de los contenidos —“el relato antropológico, la sociología de la cultura, el testimonio político”—. (Richard 2007: 83). Lo más irritante de esta situación, agrega Richard, es que el arte de América Latina

“...se vea forzado por el dispositivo internacional a identificarse —contenidístamente— con la realidad, la experiencia y el contexto, cuando bien sabemos que —así nombrados por el dispositivo conceptual del arte metropolitano—, "realidad", "experiencia" y "contexto" son términos que llevan una carga preteórica que remite, de modo simplista, a la inmediatez, la evidencia y la primariedad, como manifestaciones ajenas a la autoconciencia de la forma, al fuego de las técnicas y los artificios de la representación.

(Richard 2007: 84)

Esta división geopolítica de los roles artísticos ha sido posible por un desplazamiento en la recepción en el mundo del arte, desde una canónica preocupación por las formas intrínsecas de la experiencia estética, hacia una inquietud por los problemas discursivos y los fenómenos culturales. Aunque es gracias a este giro que puede ponerse en tela de juicio el idealismo del valor estético, su emergencia ha ido en detrimento de una reflexión propiamente estética que no puede ser alcanzada exclusivamente a través del contenido político y cultural de las obras (Richard 2007). Este paradigma atraviesa el amplio espectro de producciones artísticas contemporáneas; sin embargo, sus efectos adversos se dejan sentir de un modo especialmente directo en el arte de las periferias. Para éste, el proceso de sociologización y antropologización que experimenta la escena de nuestros días termina por privar de legitimidad a sus ejercicios formales y sus experimentaciones en el lenguaje estético, relegándolos a la “expresividad denunciante y contestataria de los significados” (Richard 2007). De esta manera, y a través de una red de prácticas institucionales que dejan en manos de los actores occidentales la gestión de las periferias, se multiplica en el tiempo el esquema diferenciador que asigna a la Periferia la tarea de exhibirse, y al Centro el rol de vocero, interlocutor y crítico de dichas producciones marginales.

Los años noventa se introducirán plenamente en esta nueva dinámica, dejando atrás las grandes síntesis expositivas que habían caracterizado el exotismo y primitivismo de la década anterior. La tendencia general, por el contrario, consistía en dar cuenta de la multiplicidad mediante relatos fragmentarios y parciales, en los cuales podían coexistir sin ánimos de linealidad problemáticas diversas como las minorías étnicas, las diferencias sexuales, las diásporas poscoloniales, etc. En la línea de lo expresado en párrafos anteriores, se trata de otorgar a las periferias una voz comprometida con su entorno sociopolítico, e íntimamente compenetrada con las dinámicas culturales que las

sustentan. Exposiciones como “*The Decade Show. Frameworks of Identity*”²¹, inaugurarán una pauta de representación y enunciación de las minorías, que esta vez no les exigirá ser testimonios de pureza, homogeneidad y consistencia cultural; lo minoritario y las micronarraciones, a partir de entonces, serán los vehículos de escenificación artística.

No obstante el peso considerable que adquirieron estos patrones de exhibición en el arte latinoamericano, es importante mencionar que, a lo largo de la década, se harán presentes algunas miradas críticas que buscan problematizar lo latinoamericano en su complejidad y diversidad, apartándose de los recursos tipificados que predominan en la representación multicultural de la periferia por aquellos años. En territorio europeo, por ejemplo, surgirán exposiciones que —a propósito del V Centenario del Descubrimiento—, se abocarán a la reflexión en torno al encuentro conflictivo entre ambos mundos. Algunas de estas muestras²² alcanzaron una elevada problematización de la temática, siendo herramientas fundamentales en el proceso de representación de la crisis del conocimiento occidental. De este modo, procuraron denunciar el carácter construido de los relatos con que ha sido historizado el Descubrimiento y la Colonización de las Américas²³; sacando a la luz los intrincados “procesos de inscripción, imposición, negociación y apropiación de ideas europeas, por las culturas locales”, que generaron “culturas nuevas, híbridas y sincréticas, que opacaban al mismo tiempo que reflejaban, configuraciones de conflicto con resistencia y asimilación a la cultura hegemónica europea” (Charles Merewether, citado en Marín Hernández 2005: 253-4)

En el plano teórico, diversos autores han manifestado una voluntad crítica que apunta hacia nuevos escenarios de inclusión para el arte de América Latina. Gran parte de estos esfuerzos señalan la necesidad de dejar atrás los imaginarios de dependencia y marginalidad que tiñen los discursos acerca del arte latinoamericano, poniendo atención en los interesantes procesos de apropiación y creación que tienen lugar en éste; muchos de ellos contruidos en los desfases implicados en la copia, en los intersticios que dejan

²¹ “The Decade Show” fue exhibida en 1990 en diversos espacios de Nueva York (Museum of Contemporary Hispanic Art; The New Museum of Contemporary Art; The Studio Museum in Harlem).

²² *America, Bride of the Sun, 500 years of Latin America and the Low Countries* —Museo de Bellas Artes de Amberes, 1992— buscó dar cuenta de las visiones encontradas que se tejieron en torno al Nuevo Mundo y la conquista. Por su parte, *Confrontaciones (Europa-América)*, fue realizada en la Casa de las Américas de Madrid, bajo la curaduría de Oliver Debroise en 1993 y, a partir de la obra de tres artistas latinoamericanos, “pretendió ejemplificar la idea del tránsito de un continente en su búsqueda ideal y probablemente irrealizable de una definición continental” (Marín Hernández, 2005: 255).

²³ Se refiere a “la elaboración del mito y de lo fantástico como parte de la producción cultural colonial por medio de la cual la ficción se convierte en una política de lo real” (Charles Merewether, citado en Marín Hernández 2005: 253-4).

las interpretaciones sucesivas y en las brechas que se manifiestan en la práctica y el ejercicio artístico desde América Latina.

La modernidad del arte latinoamericano se desenvuelve a partir de los deslices creados por el lenguaje moderno central al nombrar otras historias y ser nombrado por otros sujetos. Sus mejores formas se originan a partir de equívocos y malentendidos, de yerros involuntarios e inevitables lapsus. Pero también surgen de las distorsiones que producen las sucesivas copias, de las dificultades en adoptar signos que suponen técnicas, razones y sensibilidades diferentes, y por supuesto, del consciente intento de adulterar el sentido del prototipo. Así, muchas obras destinadas a constituir degradados trasuntos de los modelos metropolitanos, recuperan su originalidad en cuanto por error, ineficacia o voluntad transgresora traicionan el rumbo del sentido primero.

(Escobar 2001: 32).

Las periferias, señala Gerardo Mosquera, han ido dando luz a una verdadera “cultura de la resignificación” que subvierte y desmonta los repertorios impuestos por los centros (Mosquera 1999); bajo esta clave interpretativa, dichos espacios deben ser observados como fuentes de creación de nuevos sentidos, en la medida en que imprimen a las obras una perspectiva *otra*, capaz de deconstruir el modelo eurocéntrico hegemónico. Los procesos de apropiación por parte de los márgenes del circuito artístico adquieren, además, un nuevo estímulo en el marco del escenario globalizado de la contemporaneidad. La “metacultura occidental”, al decir de G. Mosquera, ha sostenido una intensa interacción con la pluralidad cultural del planeta, subsumiéndola a sus pautas operativas hegemónicas. Sin embargo, incluso cuando ha logrado fagocitar elementos de otras culturas en términos de su propia lógica, también ha permitido usos rebeldes y no prescritos de sus posibilidades de “broadcasting”, difundiendo miradas no autorizadas y experimentando adecuaciones conforme éstas se propagan (Mosquera 1999). El desafío, en consecuencia, consiste en hacer que la multiplicidad de emisiones culturales, en su amplio espectro de conflictividad y complejidad, puedan engendrar una nueva forma de metacultura de voces disonantes y realmente plurales.

Un paso importante en este sentido consiste en desistir de los discursos extremadamente rígidos, que imponen sobre las producciones latinoamericanas el deber ser de una identidad estática. Sólo desestimando el poder de las categorías excluyentes —por ejemplo, el arte comprometido v/s el arte por el arte—, es posible sacar a flote la riqueza que el arte de nuestra región engendra en los intersticios de lo inclasificable; en la ambivalencia de lo estratégico. A este respecto, Nelly Richard recuerda que las

expresiones más complejas en el campo artístico son “aquellas que, sin perder de vista la criticidad del lenguaje artístico como “forma”, llevan la mirada del espectador a preguntarse, al mismo tiempo, por los usos políticos del significado cultural que ideologizan o desideologizan la mirada” (Richard 2007: 92). Obras como éstas precisan de nuevas perspectivas para observarlas, que no se conformen con dualidades estériles como la de centro/periferia. Se requiere, por el contrario, ópticas abiertas a “la ubicuidad y la oblicuidad del margen en su doble capacidad de desplazamiento y de emplazamiento tácticos” (2007: 93); es decir, miradas que puedan apelar, de forma estratégica y activa, a los diversos aspectos contenidos en la obra, según la situación que se presente. En la medida en que Latinoamérica pueda apropiarse de aquella libertad interpretativa, dejará de ser una “diferencia diferenciada” —nombrada y administrada por el centro— para alcanzar el status de “diferencia diferenciadora”, capaz de otorgarse a sí misma el derecho de la enunciación (Richard 2007).

El cambio de siglo trajo consigo importantes propuestas curatoriales en la línea de las problemáticas aquí descritas. Así como apunté respecto de las publicaciones, las exposiciones constituyen también un espacio crucial en la articulación de esta red artística latinoamericana. En ellas no sólo se socializan las líneas de investigación y trabajo curatorial que los diversos intelectuales vienen ensayando, sino que también son, muchas veces, un lugar de encuentro real y físico entre colaboradores. Las muestras de artes suelen venir aparejadas de ciclos de conferencias internacionales en los que se dan cita muchos miembros de esta red dispersa e informal, generando un espacio para el debate y la coordinación de eventuales colaboraciones.

Con las exposiciones de principios de la década del 2000, surgía también la posibilidad de una América Latina que se narra a sí misma; que quiebra los estereotipos con que se ha intentado contenerla; y que presenta nuevas pautas de lectura en las que sus formas múltiples, híbridas y en constante fricción pueden encontrar un espacio para desenvolverse. “*Versiones del Sur: Cinco propuestas en torno al arte en Latinoamérica*”²⁴, constituye un ejemplo elocuente en este sentido, en la medida en que sus diversos curadores se proponían dar cuenta de la realidad del arte latinoamericano desde un punto de vista no lineal ni historicista, en abierta confrontación con los universales eurocéntricos que relegaban a nuestras expresiones a un mero modelo derivativo. De este modo, “*Versiones...*” abandona la representación de lo latinoamericano como “arte de

²⁴ *Versiones del Sur: Cinco propuestas en torno al arte en Latinoamérica*, fue realizada el Museo Nacional de Arte Reina Sofía, en el año 2000.

diferencias”, para presentarlo como un “espacio de acción estético, en el que las múltiples fuerzas de modelos, influencias, apropiaciones y resignificaciones provenientes tanto de fuera como de dentro de sus corrientes artísticas, adquieren sentido dentro de sus prácticas” (Marín Hernández 2005: 274). La exhibición “*El final del eclipse: El arte de América Latina en la transición al Siglo XXI*”²⁵, por su parte, planteó la necesidad de, finalmente, observar el arte latinoamericano desde sus propias luces, dejando en el pasado las obsesiones ajenas —identidades, centros/periferias— que han primado en su representación en el mundo artístico. Se trataba, en definitiva, de transformar lo latinoamericano en una forma de mirar —y no ya un objeto de visión—. De la misma manera, muestras como “*Ante América*” y “*Art from Latin America/La cita transcultural*”²⁶ desarrollarán una propuesta crítica ahondando en los territorios de la interculturalidad y la transnacionalidad.

Instancias claves en el establecimiento de una agenda sur/sur fueron las periódicas celebraciones de la Bienal de Sao Paulo y de La Habana, que no sólo contribuyeron en el proceso de franquear las desigualdades del mundo del arte contemporáneo, sino que también representaron espacios de encuentro efectivo y formación para los agentes de la cultura en América Latina. Las transformaciones de la Bienal de La Habana ilustran un desplazamiento en este sentido: de ser una muestra de arte latinoamericano con un importante énfasis en lo territorial, la Bienal pasó a constituir —a partir de su tercera versión, llamada “*Tradición y contemporaneidad*”— un espacio de diálogo de la periferia en su más amplio sentido; como señaló en su oportunidad Luis Camnitzer, “en ella no existe la necesidad de recurrir al concepto tan de moda recientemente, el de la ‘otredad’” (citado en Marín Hernández 2005: 283). Las diversas temáticas con las que la Bienal convocó en los años sucesivos²⁷ muestran un interés por las problemáticas que aquejan a los sectores marginales del campo artístico en general, en un contexto poscolonial y globalizado.

En síntesis, podemos observar que la reflexión latinoamericana ha desarrollado en las últimas décadas una mirada crítica en busca de formas más comprensivas —y más

²⁵ *El Final del Eclipse. El arte de América Latina en la transición al Siglo XXI*, fue realizada en el año 2001, en la Fundación Telefónica de Madrid.

²⁶ *Ante América* fue una muestra realizada en 1992 en la Biblioteca Luis Ángel Arango de Bogotá (itinerante). *Art from Latin America/La cita transcultural* fue realizada en 1993 en el Museo de Arte Contemporáneo de Sydney en Australia

²⁷ “*El desafío a la colonización*” (1991); “*Arte, sociedad y reflexión*” (1994); “*El individuo y la memoria*” (1997); “*Comunicación en tiempos difíciles: uno más cerca del otro*” (2000); “*El arte con la vida*” (2003); “*Dinámicas de la cultura urbana*” (2006); “*Integración y resistencia en la era global*” (2009).

propias— para pensar su producción artística. Gran parte de éstas, a mi juicio, retoman la larga trayectoria que la reflexión antropológica ha experimentado en tierras latinoamericanas, en la medida que las interrogantes en torno a la cultura, la sociedad y la identidad han constituido motores primordiales de la plástica de la región. El desafío que subyace a muchas de estas nuevas perspectivas críticas radica en abordar estas problemáticas sin hacer remedo de los estereotipos exotizantes y sociologizantes del circuito artístico internacional.

De la crítica de arte a una nueva noción de institución

El conjunto de ideas que sintetice en los párrafos anteriores, y sus correlatos en términos de prácticas de producción, exhibición y circulación artística, admiten nuevas definiciones acerca de lo que es el arte y sus plataformas expositivas. Llevando esta afirmación incluso más allá, sostengo que el denso corpus crítico que condiciona las interacciones de esta escena artística constituye el ambiente intelectual dentro del cual las iniciativas institucionales que se estudian en esta tesis son posibles y legítimas, y es por ello que me he detenido con cierto detalle en estas nociones. Quisiera profundizar, en este último punto del capítulo, en una noción crucial para esta investigación, y su conceptualización flexible en el marco de estas prácticas: la de *institución*. Convendrá tener presente la discusión elaborada en el segundo subcapítulo (*Las tramas humanas del arte*), puesto que estas reflexiones interpelan directamente a los modos en que el ámbito artístico está constituido por relaciones sociales.

La compleja trama de vínculos que se entretajan entre la producción de una obra de arte y su recepción por parte de los públicos respectivos constituye, de por sí, un vasto universo de estudio que los sociólogos del arte han denominado *mediación*, y dentro del cual se han distinguido dos tipos de actores esenciales: las *personas*, en primer término, y las *instituciones*, en segundo. Siendo los procesos de mediación el objeto principal de este estudio, intentaré rescatar una trayectoria particular del concepto de institución a partir de la cual sea posible observar los espacios y momentos en que personas e instituciones operan de modo indisoluble en el campo de las artes. Trataré de explicitar, en apartados posteriores, porqué un enfoque de esta índole resulta necesario para aproximarse a algunas escenas artísticas de América Latina.

En su libro "*Arte y sociedad*", Roger Bastide bosqueja brevemente una distinción entre dos concepciones de institución que pueden ser observadas en la esfera del arte. La

primera de ellas, que hace referencia a las “instituciones-persona”, define el concepto como “*una idea de obra o de empresa que se realiza y se mantiene jurídicamente en el medio social*” (Bastide 2006: 189). Este tipo de instituciones corresponde, grosso modo, a la idea que el sentido común entiende por este concepto; es decir, alude a aquellas instancias que organizan a un conjunto de personas en torno a un proyecto en común, y les dotan de una serie de órganos y procedimientos estandarizados que regulan su actuar. Una institución de este tipo experimentaría dos momentos de vida: el proceso de *incorporación* —creación de un proyecto por parte de ciertos líderes que disponen de cierto poder—, primeramente; y el proceso de *personificación* —consolidación de la idea que posibilita su perpetuación más allá de la existencia de sus fundadores—, de forma posterior (Bastide 2006). Las fundaciones, los museos y los centros de investigación artística son algunos ejemplos de esta noción de institución.

En segundo lugar, Bastide hace alusión a una concepción de lo institucional de corte sociológico. Las “instituciones-cosas” serían aquellas a las que se refiere E. Durkheim en su libro *Las reglas del método sociológico*, tras haber discutido las coacciones sociales y las representaciones colectivas: “Se puede, sin desnaturalizar el sentido de esta expresión, llamar instituciones a todas las creencias y a todos los modos de conducta instituidos por la colectividad; así, la sociología puede ser definida como la ciencia de las instituciones, de su génesis y de su funcionamiento” (citado en Bastide 2006: 189). Se trataría, en consecuencia, de disposiciones conformadas a modo de contrato social, que se consolidan a través de su ejercicio colectivo y son asimiladas por los sujetos mediante los procesos de socialización. La definición sociológica de institución pone de relieve el momento en el cual la sociedad se introduce en el sujeto y es ejercida a través de él.

Gran parte de las reflexiones en torno a la institución artística se sitúan en un punto impreciso entre una definición y otra. En un texto capital para la historia del arte, Peter Bürger sostiene que los movimientos históricos de vanguardia posibilitan el tránsito hacia la autocrítica en la medida en que ya no reaccionan contra las tendencias artísticas que les anteceden, sino que apuntan los dardos hacia la “institución arte” de la sociedad burguesa. La institución a la que alude Bürger hace referencia “tanto al aparato de producción y distribución del arte como a las ideas que sobre el arte dominan en una época dada y que determinan esencialmente la recepción de las obras” (Bürger 1987: 62). En otras palabras, el autor concibe la dimensión institucional como un entramado de

aspectos materiales e inmateriales, cuya interacción recíproca les hace operar de modo conjunto. Las instituciones a las que se enfrenta la vanguardia histórica no son sólo aquellas que tienen un lugar físico en el espacio, sino también los marcos conceptuales y valóricos que les ponen en marcha y gobiernan las prácticas en el campo artístico.

Algunos desarrollos posteriores, concernientes al análisis de la producción de la neovanguardia estadounidense, heredan el núcleo fundamental de esta argumentación y lo llevan incluso un paso adelante. En una reflexión contemporánea acerca del desenlace de algunas trayectorias artísticas vinculadas a la llamada “crítica institucional”²⁸, Andrea Fraser examina algunas ideas generalizadas que suelen enfrentar el arte o los artistas de forma antagónica a las instituciones, en la medida que estas últimas “incorporan, cooptan, mercantilizan y por lo demás malinterpretan las prácticas alguna vez radicales y no institucionales” (Fraser 2005)²⁹. Respondiendo a las críticas que denunciaban la “institucionalización” de este movimiento, Fraser señala que la producción de la crítica institucional nunca concibió de modo separado la práctica artística, por un lado, y el aparato de distribución y exhibición del arte, por el otro. Por el contrario, se trata de una visión exhaustiva de la institución artística:

“A partir de 1969, comienza a surgir una concepción de la “institución del arte” que incluye no sólo el museo, ni siquiera sólo los sitios de producción, distribución y recepción de arte, sino la totalidad del campo del arte como universo social. En la obra de los artistas asociados con la crítica institucional, se trataba de abarcar todos los sitios en los que el arte es exhibido —desde los museos y galerías a las oficinas corporativas y las casas de coleccionistas, e incluso el espacio público cuando el arte es instalado allí—. También incluye los sitios de producción de arte, tanto el estudio como la oficina, y los sitios de producción del discurso artístico: revistas de arte, catálogos, columnas de arte en la prensa popular, simposios y clases. Y también incluye los sitios de la producción de los productores de arte y discurso artístico: estudios del arte, historia del arte y, ahora, los programas de estudios curatoriales. Y finalmente, como apuntó Rosler en el título de su ensayo seminal de 1979, también incluye a todos los que miran, compran, negocian o hacen arte”.

(Fraser 2005).

²⁸ La crítica institucional es el nombre con el que se conoce a un movimiento artístico que emerge del Conceptualismo, cuyos trabajos establecen una relación crítica con las condiciones que determinan el acceso y la disponibilidad de la experiencia estética. Sus principales exponentes son Michael Asher, Marcel Broodthaers, Daniel Buren y Hans Haacke.

²⁹ La traducción es mía, en todas las citas de este texto. Accedí a un recurso en línea, de modo que no es posible asignar un número de página a cada cita.

De acuerdo a Fraser, esta concepción se encontraría incorporada en gran parte de obras de artistas como Hans Haacke, Daniel Buren, Michael Asher o Marcel Broodthaers. El primero de ellos, particularmente, piensa la institución no sólo como la comprensiva lista de elementos que intervienen en el mundo del arte, sino más precisamente como la red de relaciones sociales y económicas que se tejen entre éstos. El museo no representa, de esta manera, más que un espacio donde este conjunto de fuerzas y relaciones puede materializarse y hacerse visible, de modo que la crítica no pierde su efectividad —por el contrario, se ve reforzada— cuando la obra de arte sale del museo. Pero la institución está internalizada y encarnada en las personas. Ello nos remite a la perspectiva de Pierre Bourdieu. La teoría de los campos asevera que existe un código específico, de carácter jurídico y comunicativo, que constituye el derecho de entrada definitivo a un campo. Éste operaría de modo históricamente situado, y proporcionaría los

*“esquemas de percepción, de valoración y de expresión que definen las condiciones sociales de posibilidad [...] de la producción y circulación de las obras culturales, y que existen a la vez en **estado objetivado** en las estructuras constitutivas del campo y en **estado incorpóreo**, en las estructuras mentales y las disposiciones constitutivas de los habitus”.*

(Bourdieu 2002b: 401)

En la medida que tanto las cosas como los cuerpos se encuentran subordinados a estas reglas que modelan el campo, dicho orden adquiere propiedades *trascendentes*. Todo aquello que se encuentre referido al campo tiene el orden —la institución— impregnado³⁰. Siguiendo una línea claramente bourdiana, Andrea Fraser subraya las competencias, valores, modelos conceptuales y modos de percepción que posibilitan a un actor participar del campo artístico, ya sea en tanto productor, crítico o simplemente espectador de las obras. La existencia de un *habitus* artístico, en consecuencia, implica que la institución no pueda ser observada como algo externo a la obra de arte o los juicios de valor que se establecen sobre ella. Sólo existe un afuera de la institución en la medida que hayan elementos que no sean objeto de inquisición artística; la institución existe dentro de nosotros, y no es posible escapar de nosotros mismos. Por ello, concluye, cada vez que nos escindimos de ella, “desconocemos nuestro rol en la creación y perpetuación de sus condiciones” (Fraser 2005).

³⁰ Como me apuntó Néstor García Canclini en un coloquio de posgrado, en la propuesta de Bourdieu—y particularmente en el concepto de *habitus*—, se encuentran contenidos los dos modelos de institución distinguidos por Bastide.

Si en el espacio metropolitano este tipo de debates han adquirido un desarrollo importante, probablemente ello guarda relación con la existencia de una vasta trama institucional que materializa las estructuras de poder del campo del arte, proporcionando referentes tangibles para la identificación de la hegemonía artística. En muchos países de América Latina, en cambio, el carácter generalmente precario de la institucionalidad artística hace más fácil distinguir el papel que desempeñan los diversos actores del mundo del arte en la definición del campo. Muchas veces desde plataformas débiles o inexistentes, los discursos que se enuncian en el escenario latinoamericano contribuyen eficientemente a la elaboración de un canon artístico, o instauran las pautas de apreciación de determinados fenómenos estéticos. Aunque ciertamente existen capitalizaciones de poder dentro de este campo del arte, es más difícil decir dónde empieza y dónde termina la institución. No es mi objeto realizar una oposición antagónica entre la escena metropolitana y la de nuestra región; sin embargo, se puede observar en Latinoamérica una relación muy estrecha entre personas e instituciones artísticas, que vuelve pertinente una estrategia de estudio que considere estos vínculos estructurales. Habría que puntualizar que, en términos estrictos, no estamos haciendo referencia a cualquier institución, sino a una muy específica: el museo. Por ello, conviene detenernos algunas líneas en sus coordenadas históricas y políticas para examinar, a continuación, los quiebres que tienen lugar en su traslado a escenarios periféricos —América Latina— y las transformaciones que experimentan en su evolución a lo largo del tiempo.

Los desacoples del museo moderno.

En la actualidad, hablar de museos implica aludir a una diversidad y heterogeneidad de proyectos que vuelve difícil la tarea de sacar conclusiones generales a este respecto. En sus materializaciones locales a lo largo del globo, como ha expresado J. Clifford, “los espacios de colección, recolección y muestra que indica el término *museo* son múltiples y transculturados” (2008: 265). Pero aunque hoy respondan a lógicas y proyectos de muchos tipos, la genealogía de la institución museal tiene unos orígenes claramente identificables, los cuales se remontan al pensamiento europeo de comienzos del siglo XIX, principalmente de Francia e Inglaterra. Ya desde entonces, ésta se encontraba sujeta a procesos internacionales. En su afán de coleccionar el mundo, los museos metropolitanos se iniciaron acumulando en sus instalaciones los trofeos obtenidos de sus diversas empresas de conquista (García Canclini 2010b), arrebatando a los pueblos colonizados los objetos de su vida cultural.

En un segundo momento de esta historia cultural³¹, las instalaciones y prácticas involucradas en la idea de *museo* nos retrotraen, al igual que los Pasajes, las Ferias Universales y las vitrinas de los boulevares, al proyecto moderno que estos países europeos forjaron en el marco de “la voluntad civilizatoria de las instituciones del Estado y las lógicas del capital” (Iregui 2008: 28). Fundado en la idea de progreso, el emergente museo significó el acceso de la población general a muchas colecciones que solían estar reservadas a la clase noble y la realeza, a la vez que sirvió de herramienta educativa y disciplinaria en la transformación de los habitantes en ciudadanos. Américo Castilla distingue en esta doble función una contradicción fundante: por una parte, se plantea a nivel discursivo como una institución abierta para todos y capaz de expresar la diversidad de una población; por la otra, subsume a la multiplicidad de sujetos de la nación en torno a un comportamiento hegemónico (2010). Tanto en los países europeos como en los periféricos, el proyecto de nación recurrió a las instituciones culturales apuntando los dardos de la instrucción, estratégicamente, hacia niños e inmigrantes. La cultura nacional fue exhibida en los museos —teatralizada, dice Néstor García Canclini—, consagrando una lectura oficial de su historia e inculcando en los ciudadanos una serie de conocimientos y modos de comportarse ante el patrimonio nacional.

Un tercer período de la historia de los museos tiene por protagonista a los artistas. Si en épocas anteriores estas instituciones sirvieron, principalmente, como lugares de estudio para artistas y especialistas, hacia fines del siglo XIX fueron el escenario de grandes exposiciones que trajeron públicos numerosos y comienzan a volcar la mirada hacia el arte de su tiempo (Motta 2010). En su nueva función de consagrar a artistas vivos, el museo debió dialogar con la escena artística vigente y los conflictos de diversa índole en ésta implicados. En dicha encrucijada, dice R. Motta, surge la idea de un museo de arte moderno, siendo el MoMA de Nueva York el referente canónico de este proyecto a nivel internacional. Esta centralidad de los artistas individuales en las propuestas museográficas se acentúa hacia las décadas finales de las vanguardias artísticas, dejando atrás la función nacionalista que había caracterizado a estas instituciones (García Canclini 2010b).

Se ha afirmado que el museo, en tanto modelo de institución orientada a la colección y exhibición, “es la exportación europea más exitosa en la globalización cultural” (Kalenberg 2011). En los ámbitos periféricos, la materialización mimética del museo dio

³¹ Tomamos como referencia la periodización de los museos que traza Néstor García Canclini (2010b)

lugar a una diversidad de instituciones imbuidas en dinámicas locales, que intentaban seguir las pautas internacionales (europeas y norteamericanas, básicamente) en el marco de sus particulares condiciones. Así, tras la huella de los centros metropolitanos que coleccionaban los tesoros del mundo, los primeros museos de América Latina recopilaban sus propios restos arqueológicos o paleontológicos y los llevaron a sus grandes ciudades para la admiración de la intelectualidad urbana. También los museos latinoamericanos, desde las diferentes disciplinas que los movilizaban —arte, antropología, historia, etc.— fueron piezas cruciales en la tarea de construir la nación y edificar la ciudadanía cultural de sus habitantes. Sin embargo, en muchos sentidos, el deseo mimético con el que las instituciones museísticas de la región buscaban replicar el funcionamiento del campo artístico metropolitano, no consideraba los profundos desacoples que el modelo museal europeo conllevaría en su implementación en el contexto local. Los grandes ejes de las políticas culturales estatales en sociedades como la francesa pudieron desarrollar, de forma sucesiva, los diversos desafíos involucrados en la consolidación de la institucionalidad artística: la constitución de las colecciones, la subvención y estimulación del trabajo de los artistas, y en la última mitad del siglo XX, la democratización del arte y su difusión hacia públicos más amplios (Heinich 2001). De este modo, mientras en Francia los debates se concentraban alrededor de la función de exclusión implícita de las instituciones museales y las trabas en torno al acceso³², el campo artístico latinoamericano se veía enfrentado a todo este conjunto de problemáticas de forma relativamente simultánea, y desde una plataforma artística marcada por la carencia de recursos económicos, conceptuales y simbólicos.

La emergencia de los Museos de Arte Moderno tuvo lugar en gran parte de América Latina hacia la década de los sesenta, y dos décadas después muchos de estos países se embarcarían en la construcción de Museos de Arte Contemporáneo, en importante medida bajo el alero de universidades autónomas —San Pablo, Buenos Aires, Santiago de Chile, Ciudad de México— (Kalenberg 2011). Esta transición, abrupta en nuestro continente, guarda relación con una serie de transformaciones sustanciales de las prácticas artísticas contemporáneas. Sus nuevas características y dinámicas pujan por instituciones más flexibles e interdisciplinarias: el énfasis en el proceso y las obras

³² Bourdieu y Darbel llegarán a concluir, hacia fines de los 60, que “el museo ofrece a todo el mundo, como un legado público, los monumentos de un esplendor pasado, instrumentos de la ostentosa glorificación de los magnates de antaño: liberalidad artificiosa, porque la entrada libre es también una entrada facultativa, reservada a quienes, provistos de la facultad de apropiarse de las obras, tienen el privilegio de utilizar esa libertad y se encuentran de ese modo legitimados en su privilegio, es decir, en la propiedad de los medios de apropiación de los bienes culturales” (Bourdieu y Darbel 2003: 177).

inmateriales devino en trabajos artísticos de corte conceptual, performances, instalaciones (por ejemplo, site specific art) o intervenciones en el paisaje (como el land art), obras artísticas con tecnología (el net art es una de ellas), etc. (2011). De igual modo, los “colectivos colaborativos ocupan el lugar antes reservado al artista solitario, desacomodando a los museos y a las galerías, y también a sus curadores, pues van en dirección contraria a las ideas tradicionales del museo como espacio sacralizado, como templo de las musas” (Kalenberg 2011: 198)

Las dinámicas globalizadas de la contemporaneidad han enfrentado a los museos latinoamericanos a importantes desafíos vinculados a estos cambios, que ya no pueden entenderse simplemente como problemáticas europeas trasladadas al contexto periférico. En tiempos recientes, siguiendo a N. García Canclini, podemos observar —tanto allá como acá— dos procesos subsiguientes (y superpuestos) que marcan las pautas museales contemporáneas: por un lado, la llegada de nuevos actores ajenos a la práctica artística han impulsado transformaciones significativas en el campo de los museos, conectándolo con circuitos externos e introduciendo nuevos criterios de valor: los empresarios y los arquitectos. Por el otro, cobra importancia la organización conceptual que agrupa a las obras por sobre las obras mismas, haciendo de los curadores figuras centrales en las prácticas artísticas contemporáneas. “Los museos no proponían tanto gozar las formas como repensar la historia, las migraciones, la memoria, los conflictos interculturales, la sexualidad o las utopías. Quienes sobresalen al final de los noventa y al comienzo del siglo XXI son los curadores” (García Canclini 2010b: 135).

Los museos de la región enfrentan, desde sus realidades institucionales diversas, el complejo panorama de transformaciones aquí descrito con algunas dificultades. Se ha señalado que, en su aplicación “mimética/ colonial/ derivativa”, la institución Museo no representa más que una palabra, que como la palabra “arte” para Duchamp, se efectúa por medio de una selección y una enunciación” (Medina 2002). En el caso de México, los grandes ejes rectores de la institución moderna —pilares de la existencia del museo como proyecto—, apenas adquieren resonancia a través de la grandilocuencia de los edificios emblemáticos y sus discursos inaugurales. De este modo, si la carencia de colecciones en el plano institucional constituye la norma, los museos quedan reducidos a salas de exposición y no pueden sino representar la “volatilidad de lo efímero”. Como apunta Cuahtémoc Medina, el museo en México —vitrina de la ideología oficialista— se ocupa de exhibir, “cuando no las frases en bronce de los funcionarios que apadrinaron con el

capricho su creación, la dudosa inventiva de los verdaderos artistas oficiales del país: los arquitectos” (Medina 2002). Dentro de este escenario, la práctica curatorial contemporánea ha representado el verdadero motor de estos espacios sujetos a las “ideologías pseudoculturales” impuestas desde el Estado, haciendo emerger “la programación, el financiamiento y el debate” de decisiones intelectuales y estéticas, y gozando del “entusiasmo de una audiencia creciente” (2002).

Pero con todo, el escenario mexicano aparece como un espacio privilegiado dentro del panorama regional, puesto que la condición fundamental de la institucionalidad latinoamericana fue la carencia. Como mencioné anteriormente, mientras los museos del primer mundo experimentaban significativos desplazamientos —del museo como espacio elitista y lugar de la alta cultura, al museo como medio de masas y mise en scène del espectáculo (Huysen 1994)—, una considerable cantidad de capitales de América Latina no contaban con un museo de arte contemporáneo, y en el caso de Lima, ni siquiera con un museo de arte moderno. De este modo, la criticidad de la que es objeto la institución-museo en el campo artístico metropolitano contrasta con el “deseo radical” que ésta suscita en una periferia marcada por un vacío museal. Y donde hay un vacío, observa Gustavo Buntinx, hay también un deseo (2007b).

No obstante, del vacío museal latinoamericano han surgido sugerentes desarrollos conceptuales, que han puesto en el centro de la discusión la necesidad de una institucionalidad crítica y culturalmente pertinente. De ello da cuenta Justo Pastor Mellado cuando asevera que “sólo se habla de musealidad desde la falta de museos” (2009: 58). Como apunta Buntinx, el reto es no abordar esta precariedad como una carencia netamente *museográfica*, sino más bien considerarla en su compleja dimensión *museológica*. Un museo debe menos al edificio que lo alberga que a su colección y su proyecto crítico; en otras palabras, un museo “no es un lugar sino un espacio: social, cultural, cívico. Político, en el mejor sentido del término (Buntinx 2007b: 22).

Mellado señala que, si los museos instituyen los cimientos ideológicos de las naciones, sus desarrollos en sociedades como las latinoamericanas reflejan las estructuras de modernidad disyuntivas, incompletas o reconstituidas que las caracterizan (2007). En consecuencia, puesto que sus formaciones dan cuenta de las bases sociales que los sostienen, los museos latinoamericanos deben lidiar con la coexistencia de diversos “regímenes textuales”, que en ocasiones se superponen o se enfrentan. Ciertamente, algunas de las instancias institucionales de la región han optado por

construir un relato único por sobre estas grietas del sentido; en otros casos, en cambio, es posible observar un trabajo directo con las diferentes texturas de la realidad social, que ha redundado en proyectos museales capaces de hacer frente a la complejidad simbólica y cultural que compone nuestras sociedades. En el marco de esta dificultad, América Latina ha generado instituciones híbridas que deben desempeñar múltiples actividades artísticas —recolectar, catalogar, crear colecciones y archivos, exhibir, etc.—, encarando, la mayor parte de las veces, políticas estatales deficientes y escuálidos presupuestos (Mellado 2007). En muchos casos, la precariedad de este escenario termina por hacer apenas distinguible la frontera entre personas e instituciones, entretejiendo de manera muy fina la historia de las instituciones y la historia de las individualidades.

Por todo ello, cobra especial sentido afirmar que, en el contexto regional, una institución artística es un acto enunciativo; o para ponerlo en los términos de Justo Pastor Mellado, una “*performance instituyente*”. La distinción que este autor acuña en torno a dos categorías de curadores —un curador de servicio y un curador como productor de infraestructura—, encuentra sentido a la luz de este postulado. La primera de estas nociones se desenvuelve en el marco de la proliferación de la práctica museal en tanto rama de la industria del espectáculo, que tiene lugar de forma originaria en contextos geopolíticos metropolitanos y supone todo un proyecto de modernidad plástica tras la institución-museo. Sin embargo, en su acelerada extensión hacia la periferia, este tipo de guiones curatoriales no encuentra la tradición historiográfica consolidada que le sustenta en las escenas del primer mundo, de modo que la implantación de estos criterios museales en mundos artísticos precarios no hacen más que “reproducir las condiciones de fragilidad de las formaciones artísticas nacionales” (Mellado 2001). Las curadurías como producción de infraestructura, en cambio, tienen en consideración las condiciones de operación de la institucionalidad local e incorporan, en su ejercicio, una reflexión en torno a las posibilidades que estas instancias ofrecen para la escritura de la historia del arte desde la periferia. Este tipo de propuestas aparece en la escena latinoamericana a comienzos de la década de 1990, en países como Brasil, Argentina, Venezuela y Colombia. Operando en el marco de una carencia de infraestructura cultural, estas nuevas voces reaccionan ante la presencia de agentes curatoriales al servicio de ciertas instituciones metropolitanas, identificando en la práctica curatorial un espacio de enunciación.

Pero es incluso algo más que esto. El curador en tanto productor de infraestructura, apunta Mellado, no puede separar lo dicho en una exhibición, del acto del decir: “habla antes que nada de las condiciones-de-habla de las obras, registrando la edificabilidad del propio sitio desde el que se formula la enunciación” (Mellado 2001). En otros términos, se trata de una enunciación que necesariamente explicita las condiciones de su enunciabilidad, problematizando el deseo institucional en una reflexión que permite constituir lo infraestructural en el discurso y la práctica enunciativa. Todo ello nos remonta a una concepción de la infraestructura más amplia que la simple materialidad de un edificio. Ésta involucraría una edificación propiamente tal, es decir, “la habilitación de dispositivos de recolección y de inscripción, tanto de obras como de fuentes documentarias, destinadas a reducir el retraso del trabajo universitario en historia del arte, respecto de la inscripción transversal del conocimiento producido por el arte contemporáneo” (Mellado 2001)”. No es suficiente con construir museos, si con ello sólo logramos erigir edificios. Su edificabilidad depende de “la exhibición del proceso de conversión de su concepto, en soporte de interpretación de la historia. En este sentido, —añade Mellado— es muy probable que se construyan museos, pero sin que se edifiquen, ni tampoco, edifiquen, en el sentido de educar” (Mellado 2001).

Es por todo ello que, a la hora de examinar la trama institucional que compone la escena artística en América Latina, es conveniente tener en cuenta una definición compleja de institución que pueda mirar más allá de la construcción física de museos en tanto “receptáculos de las itinerancias de muestras euronorteamericanas” (Buntinx 2007b: 22). Las contribuciones que nuestra región ha realizado a estas prácticas institucionales críticas han sido significativas a partir de los años noventa, dando lugar a un ejercicio curatorial que desafía la simple definición de facilitador de la producción artística. Como apunta Cuautémoc Medina, en los últimos años, los curadores en México y Latinoamérica “han reinventado a contracorriente de las directivas de sus superiores a los museos como espacios donde programación, financiamiento y debate derivan de decisiones intelectuales y estéticas”, resistiendo las malentendidas políticas culturales de sus Estados para ponerse al servicio de las obras y los proyectos (Medina 2002). Ante las fisuras de la institucionalidad vigente, pierde sentido el despliegue mimético de una crítica metropolitana orientada a cuestionar la aparente autonomía de las instancias museísticas; se vuelve necesario, en muchos espacios periféricos, articular dicha crítica desde la práctica museal paralela a las instituciones (Medina 2002). Más que en desacreditar lo instituido, los actores latinoamericanos encuentran en la creación de (pequeños) modelos

institucionales independientes —gran parte de las veces, autogestionados—, el camino más crítico hacia el desarrollo de una institucionalidad artística local.

Éste es un punto decisivo del capítulo. A la luz de lo que he señalado a lo largo de estas líneas, quiero sostener que los casos que examinaré a lo largo de esta investigación responden a unas coordenadas institucionales específicas inseparables de este contexto. Con ello, quiero remarcar al menos dos reflexiones preliminares. Por una parte, señalar que los proyectos institucionales que aquí abordamos no surgen de manera aislada como el producto de reflexiones del todo autónomas de sus fundadores, sino que se sitúan en el flujo de un diálogo crítico y multilocalizado que he caracterizado en líneas anteriores. Por la otra, y en sintonía con la definición flexible de institución museal que aquí he esbozado, apuntar que estas iniciativas, en su desempeño de los roles institucionales, ponen en tensión los componentes tradicionales de la idea de museo —colección, infraestructura, vocación, etc. —. Lo institucional, para estos efectos, tiene que ver con el ejercicio de un proyecto crítico sostenido en el tiempo, que sorteando repetidamente sus carencias para llenar el *vacío museal* de las escenas artísticas en las que se emplazan.

Capítulo 2.

Objetos e interlocuciones

Marco analítico.

NOTAS EN TORNO A LA VIDA ARTÍSTICA DE ALGUNOS OBJETOS.

“La producción elabora no sólo un objeto para el sujeto, sino también un sujeto para el objeto”.

K. Marx. Contribución a la crítica de la economía política.

La construcción del museo en tanto institución artística implica, sin duda, un conjunto de prácticas discursivas. A través de ellas se disputa la vocación del museo; los acentos primordiales que vertebrarán su ejercicio; un espacio específico en el entramado institucional del arte. Sin embargo, el carácter discursivo de estas prácticas no significa que éstas operen en un nivel puramente simbólico y abstracto; por el contrario, se encuentran necesariamente arraigadas en referentes físicos y materiales. La edificación de una institución museal es un proceso que sucede en permanente diálogo con los objetos que le dan sustento a dicha iniciativa, tanto aquellos que pueden resultar más visibles y evidentes —como el edificio que lo ampara, ya sea permanente o transitorio; o la colección de piezas artísticas sobre la cual se construye su guión curatorial—, como aquellos que, aunque en ocasiones nos olvidemos de su presencia, están constantemente moldeando los modos de operar de una institución: la ciudad donde se emplaza; los presupuestos con los que cuenta, etc. En este apartado, emprenderé un recorrido conceptual en torno a esta dimensión objetual de las instituciones museales que, aunque en la práctica no resulte escindible de la red compleja de interlocuciones que van forjando el museo, es susceptible de ser examinada por separado con fines analíticos. Ocuparnos de estos objetos y condiciones materiales resulta imprescindible para un análisis antropológico de los procesos artísticos.

Aunque no todos ellos han apuntado hacia la misma dirección, diversos desarrollos conceptuales recientes han puesto atención en los modos en los que los objetos condicionan y hacen posible la interacción social. Si los agrupamos en dos grandes categorías, nos encontramos con que mientras algunos enfatizan el papel de la cultura en la construcción de los objetos —y, por tanto, su capacidad de desplazarse por diferentes regímenes de significación—, otros remarcan la agencia que tienen los objetos mismos —y, en consecuencia, el poder que estos detentan para hacer cosas en el marco de la vida social—. Desde la primera de estas ópticas no existe una cualidad intrínseca en los objetos que determine su valoración; desde la segunda, son los objetos los que hacen posible las mediaciones prácticas en los procesos sociales. Aunque a primera vista pareciese que se trata de perspectivas irreconciliables, cada una de ellas resulta de

utilidad para comprender ciertos matices de las historias institucionales que aquí me propongo reconstruir. De este modo, revisaré los aportes específicos que cada una de estas perspectivas puede entregar a este trabajo: los modos en que los objetos experimentan *tránsitos y metamorfosis* a través de sus desplazamientos por los sistemas culturales, en primer término, y las formas en que los objetos mismos condicionan las prácticas sociales en tanto *personas distribuidas*, en segundo. Llevaré, a continuación, el análisis hacia otras disposiciones mediadas por objetos: las configuraciones específicas que resultan de la interacción particular de ciertos objetos en la vida social (*colección, cultura y patrimonio*), y finalmente, me detendré brevemente en el *nivel infraestructural* como escenario material que moldea los procesos humanos.

Tránsitos y metamorfosis.

La circulación de los objetos es un hecho ampliamente documentado, tanto a lo largo de la historia de Occidente como en las diversas sociedades etnográficas. La literatura que dio cuenta de estos desplazamientos en ambos contextos culturales —desde la economía y la antropología, respectivamente—, registró las prácticas de intercambio arquetípicas de estos mundos sociales dando lugar a un imaginario polarizado. De acuerdo a éste, las sociedades capitalistas, regidas, reguladas y orientadas por el mercado, suelen dotar a sus objetos del status de mercancías; es decir, productos destinados al intercambio cuya naturaleza se encuentra vinculada al dinero y a la estructura socio-financiera que caracteriza la era del capital. En el ámbito tribal y pre-capitalista, en cambio, se subrayó la existencia de circuitos de intercambio alternativos donde no prevalecía el cálculo económico, de modo que los objetos —en oposición a las mercancías occidentales— eran conceptualizados como bienes para el trueque o, directamente, obsequios. La teoría económica desarrollada en *El Capital*, de Karl Marx, y la elaboración antropológica plasmada en el *Ensayo sobre el don*, de Marcel Mauss, constituyeron las lecturas canónicas en torno a esta problemática escindida. Mientras que en el primero de estos textos los objetos mercantiles estrechan un lazo indisoluble con el dinero, con el valor de uso y con un mercado impersonal (Appadurai 1986), el análisis del Potlach —realizado en el segundo— imprime un sello social en los intercambios precapitalistas que parece construirse en abierta oposición a Occidente:

“No son los individuos, sino las colectividades las que se obligan mutuamente, las que cambian y contratan. [...] Lo que intercambian no son exclusivamente bienes o riquezas,

muebles e inmuebles, cosas útiles económicamente; son sobre todo gentilezas, festines, ritos, servicios militares, mujeres, niños, danzas, ferias en las que el mercado ocupa sólo uno de los momentos, y en las que la circulación de riquezas es sólo uno de los términos de un contrato mucho más general y permanente. Estas prestaciones y contraprestaciones nacen de forma más bien voluntaria por medio de presentes y regalos, aunque, en el fondo, sean rigurosamente obligatorias bajo pena de guerra privada o pública. Nuestra idea es el llamar a todo esto sistema de prestaciones totales”.

(Mauss 1979a)

Mercancía y don, las dos caras posibles del intercambio de los objetos, cristalizaban en su materialidad dos sistemas aparentemente irreconciliables. Como apunta claramente C. Gregory, mientras en el primero de los casos se trataría de “un intercambio de objetos *alienables* entre personas que se hallan en estado de *independencia* recíproca y establecen una relación *cuantitativa* con los objetos” en cuestión, la segunda modalidad consistiría en un “intercambio de objetos *inalienables* entre personas que se hallan en un estado de *dependencia* recíproca que establecen una relación cualitativa entre los sujetos que intercambian” (Gregory, citado en López Bargados 1997). Los relatos etnográficos de economías no capitalistas proporcionaron un importante estímulo en las revisiones críticas de la noción de mercancía capitalista. A mediados del siglo XX, por ejemplo, Karl Polanyi da cuenta de la ficción que introduce la economía de mercado al poner a circular como mercancías —objetos producidos para su venta en el mercado— a bienes de naturaleza no mercantil: la tierra, el trabajo y el dinero (2007 (1944)). Sin detenernos mayormente en sus argumentos, es importante observar que las reflexiones en torno al objeto-mercancía siguieron pensándolo en términos categóricos y definitivos; es decir, el carácter mercantil como una propiedad de las cosas. Ya entrados los años ochenta, un texto fundamental para los efectos de nuestra investigación pondrá en cuestión este presupuesto.

La vida social de las cosas compiló una serie de ensayos críticos que pusieron las trayectorias de los objetos en el centro de la investigación social. En su introducción a dicho texto, Arjun Appadurai explica elocuentemente algunas de las razones que subyacen a los imaginarios dicotómicos que venimos abordando, las cuales se encontrarían ligadas principalmente a los sesgos románticos con los que la antropología se ocupó de las pequeñas sociedades tradicionales. Amparándose en una reflexión de Pierre Bourdieu, que sostiene que la transacción mercantil condensa en un momento lo que el intercambio de dones dilata en el tiempo (obsequio y contra-obsequio), Appadurai busca ampliar la noción de mercancía a contextos no capitalistas, señalando que las

prácticas de intercambio no son de naturaleza realmente distinta en una sociedad y otra. Desmitifica, de esta forma, las arraigadas creencias en la ausencia de cálculo comercial de los sistemas de reciprocidad etnográficos, como también la idea de que los obsequios conectan personas y sociabilidad, mientras que las mercancías apenas transmiten bienes ponderados por el dinero (Appadurai 1986). Desmarcándose de esta tradición que ha radicalizado las diferencias culturales entre “nosotros” y “ellos”, el autor se propone examinar la fase mercantil de las cosas como “la situación en la cual su intercambiabilidad (pasada, presente o futura) por alguna otra cosa, se convierte en su característica socialmente relevante” (1986: 29). Con esta definición ampliada, Appadurai logra introducir elementos sociales, culturales y temporales al concepto de mercancía, desarrollados detalladamente a lo largo de los ensayos incluidos en el libro.

Entender los alcances de estas observaciones resulta de crucial relevancia para esta investigación. A partir de ellas, se hace posible para el investigador no sólo rastrear los tránsitos que experimentan los objetos en términos físicos a través de las prácticas culturales, sino que también se esclarecen las múltiples posibilidades de metamorfosis que éstos pueden sufrir a lo largo de sus biografías. Es preciso *seguir a las cosas mismas*, puesto que sus significados no radican en una esencia intrínseca e inmutable, sino que se actualizan constantemente conforme adoptan formas, usos y trayectorias (Appadurai 1986). En este sentido, la noción de *régimen de valor* es significativa. A partir de ella, es posible comprender que los papeles que desempeñan los objetos en su circulación, tanto cultural como intercultural, responden necesariamente al marco específico en el cual se desenvuelven. Me detendré en un ejemplo particularmente esclarecedor y pertinente a estos objetivos: el régimen del valor artístico.

Quizás los primeros en advertir que los objetos podían entrar, tanto como salir, del ámbito propiamente artístico fueron, probablemente, los mismos artistas. En las décadas inaugurales del siglo XX, las vanguardias históricas experimentaron con objetos cotidianos y banales, trayendo a la luz problemáticas como la autoría, la institución artística y la relación entre arte y mercado, cuyas reverberaciones todavía tienen un espacio significativo en las discusiones del mundo del arte. Marcel Duchamp, célebre autor del urinario presentado en la American Society of Independent Artists [Fuente, 1917], popularizó los *ready made* como estrategia artística entre su generación. En 1912, en el contexto de un salón ferroviario, Duchamp interroga a su colega Constantin Brancusi, diciendo: “La pintura ha muerto. ¿Quién haría algo mejor que esta hélice? Dime,

¿podrías hacerlo?” (Foster, et al. 2006: 127). Piezas también afamadas como *Mierda de Artista* de Piero Manzoni [1961], o *Brillo Box* manufacturada por Andy Warhol [1964], amplían y extreman la reflexión duchampiana en torno al lugar y naturaleza de los objetos en el terreno artístico. Trayendo a colación las observaciones apuntadas por Kopytoff en su artículo en torno a “la biografía cultural de las cosas”, se puede aseverar a la luz de estas acciones artísticas que “la misma cosa puede concebirse como *arte* en cierto momento, pero no en otro; la misma cosa puede ser vista simultáneamente como *arte* por una persona y como algo distinta por otra”³³ (Kopytoff 1986).

De otra manera, también los antropólogos dieron cuenta de la ambigüedad de la categoría de arte, a través del registro y análisis de las búsquedas estéticas de las llamadas sociedades primitivas. A pesar de los sesgos etnocéntricos que caracterizaron a la producción antropológica de principios de siglo XX, la incansable obsesión disciplinaria de comprender la diversidad cultural permitió hacer visible una serie de categorías y funciones sociales que se superponían y confundían en las prácticas artísticas de los aborígenes. Si bien desde el evolucionismo decimonónico a las investigaciones de mediados de siglo el interés predominante radicaba en dar cuenta de las manifestaciones artísticas en tanto reflejos de un sistema cultural, fue resultando evidente, a la vez, la poca pertinencia de oposiciones estéticas occidentales como la de forma y función, o la imposibilidad de separar los dominios religiosos y rituales de las expresiones consideradas artísticas. Desarrollos más recientes, como las exploraciones de Víctor Turner entre los ndembu, indagaron en la ambivalencia de los referentes simbólicos en los territorios colindantes del ritual y la experiencia estética. El transversal gesto relativista de la disciplina antropológica hizo posible entender, si bien no los tránsitos de los objetos entre unos dominios de la cultura y otros, sí la posibilidad de pertenencia simultánea a varios de ellos y la especificidad temporal que pueden tener los signos, por ejemplo, en contextos religiosos. Hacia fines del siglo pasado, la profusa lectura de los escritos de Clifford Geertz convirtieron en credo disciplinario la necesidad de comprender el sistema artístico —como cualquier otro sistema cultural— en términos locales, desestimando los presupuestos de la estética occidental como punto de comparación para otras culturas (Méndez 2009). Si la categoría de lo artístico opera dentro de límites culturales, no hay nada intrínseco a los objetos que circulan a través de ella que asegure su relación con la “artisticidad”.

³³ En el original, donde pusimos la palabra *arte* estaba escrita la palabra *mercancía*.

Los significativos aportes de James Clifford desde la llamada antropología postmoderna merecen una mención más detallada. En su vasto abordaje de diversos encuentros de la antropología con el arte y la literatura a lo largo del siglo XX, Clifford se entrega al ejercicio de la deconstrucción y el análisis crítico de los modos cómo el pensamiento occidental se ha relacionado con sus “otros” culturales, específicamente a través de textos y objetos. Como bien apunta una nota del traductor en su libro *Dilemas de la cultura*, Clifford explota las ambigüedades contenidas en uno de sus conceptos centrales: el de *collection* (2001). Explorando los límites lingüísticos y culturales de esta noción en el inglés —que significa a la vez colección y recolección, y suscita las ideas de recopilación, registro y recuerdo—, el autor da cuenta de algunos pasajes ilustrativos de los objetos culturales entre unas instancias y otras: de colecciones privadas a instituciones públicas, de museos de arte a museos etnográficos, de la autenticidad a la falsificación, y un largo etcétera que no puedo aquí resumir con justicia. El concepto de *régimen de valor*, que habíamos introducido con Appadurai, recibe en el trabajo de Clifford un desarrollo esclarecedor. El diagrama llamado “El sistema de arte/cultura”, subtítulo por él mismo como *una máquina de construir autenticidad*, teje la red semántica e institucional a la que se someten los objetos culturales en el mundo occidental a partir de dos oposiciones interrelacionadas: arte; no cultura; cultura; no arte. [fig. 1] De este modo, aparecen cuatro “zonas semánticas” dentro de las cuales —o entre medio de las cuales— es posible situar a los objetos: uno, las *obras maestras auténticas* (el territorio del arte); dos, las *obras maestras inauténticas* (el ámbito de la no cultura); tres, los *artefactos auténticos* (la esfera propiamente cultural); y cuatro, los *artefactos inauténticos* (el espacio del no arte). Como podemos observar en el diagrama, los movimientos positivos operan de abajo hacia arriba, y de derecha a izquierda (Clifford 2001).

Advirtiendo que se trata de una configuración histórico-cultural y en permanente proceso de cambio, Clifford nos provee de algunos ejemplos de tránsitos significativos. El desplazamiento desde la zona dos a la zona uno ha sido vastamente documentado en la primera mitad del siglo XX, a través de la valorización de los artefactos tribales —principalmente de África y Oceanía— en el campo de las bellas artes. De este modo, objetos que habían pertenecido al dominio de la cultura etnográfica, comienzan a ser apreciados desde una perspectiva estética, prescindiendo de las contextualizaciones que merecerían en el marco de una institución de corte antropológico. Así sucede también cuando las piezas artesanales o folclóricas acaparan la atención de artistas e intelectuales, quienes reclaman su status de piezas artísticas. Como contraparte, se

puede observar un movimiento inverso —de la zona uno a la zona dos— cuando las obras maestras son contextualizadas histórica y culturalmente, como también cuando los objetos de arte “envejecen” y comienzan a ser apreciados más por la representatividad que ofrecen de un período que por los méritos creadores del artista (Clifford 2001)

También los objetos situados en la parte inferior del diagrama pueden experimentar un ascenso, como es el caso de ciertas mercancías que con el tiempo se valorizan por su singularidad y se vuelven coleccionables. Un objeto comercial puede de pronto recibir tratamiento en tanto tecnología o diseño moderno, y ser exhibidos en un museo metropolitano. Los ya citados *ready made*, esta vez a través de la apropiación y recontextualización de un artista, son gráficos ejemplos de cómo algunos objetos ordinarios pueden ser admirados como piezas de arte. La pertenencia de las cosas a una u otra zona de apreciación no radica en propiedad intrínseca alguna. Son los entramados simbólicos que se tejen sobre ellos —los regímenes de valor— los que los sitúan y los significan de forma momentánea o permanente.

También pueden producirse desplazamientos negativos en la tabla de Clifford. La continua oscilación de los mercados contemporáneos del arte ha registrado estrepitosas caídas en el valor —y el interés general— de obras de arte que alguna vez encabezaron las ventas y congregaron la atención. La noción de autenticidad, y la repentina carencia de ella, es la principal responsable de devaluaciones como éstas. En 1937, un museo de Ámsterdam dio a conocer un óleo de Johannes Vermeer titulado “Los discípulos de Emaús”, el cual habría permanecido oculto en la bodega de una familia italiana por generaciones. Tras los halagüeños comentarios de catedráticos especialistas, que no tardaron en señalar el mencionado cuadro como uno de “los mejores de Vermeer”, la exhibición fue un éxito de crítica y de público. Pronto salió a la luz que se trataba de una —muy buena— falsificación de Han van Meegeren. El cuadro fue rápidamente descolgado y, de su precio original —medio millón de florines— pasó a no valer un centavo (Salas 2009). La lógica de lo auténtico continúa siendo, en nuestros días, una herramienta poderosa para la clasificación de los objetos culturales. Nos molestamos cuando un artesano intenta vendernos su producción artística, y ésta resulta ser un objeto industrializado y no verdaderamente “étnico”. No nos gustan las mercancías para turistas.

También Kopytoff dio cuenta de las innumerables posibilidades de viaje que tienen los objetos a lo largo de sus biografías culturales (1986). Por circunstancias trágicas o estratégicas, con el consentimiento o la resignación de sus antiguos propietarios, las

cosas suelen experimentar traslados subsecuentes en los que se les concibe y significa de modos distintos y a veces contradictorios. Las mercancías se desvían de sus rutas prediseñadas y sufren transformaciones morfológicas para satisfacer a sus públicos y consumidores. Lo que permiten las aportaciones de estos autores, más allá de su aguda caracterización de algunos ejes valóricos que orientan la clasificación de los objetos, es entender el carácter lábil y mutable de las significaciones que imprimimos sobre éstos. No sería del todo provechoso asumir estas categorizaciones como pauta para este estudio. Me interesa, más bien, indagar en las configuraciones específicas que los regímenes de valor adquieren en el contexto de los procesos institucionales específicos de este estudio. Seguir la trayectoria de los objetos a lo largo de las biografías institucionales de estos dos museos puede ser de utilidad para comprender los marcos simbólicos que los constituyen.

Aunque reservaré este análisis detenido a los capítulos posteriores, donde intentaré tramar las historias institucionales concretas de estas iniciativas con un interés específico por el papel de los objetos, conviene señalar que tanto del CAV/Museo del Barro como el Micromuseo tienen cosas importantes que decir respecto de la movilidad de las categorías que son de utilidad para aprehender a los objetos. Ambos proyectos museales elaboran una reflexión consciente acerca de los límites de lo artístico, e incorporan en sus colecciones objetos que, por diversas razones, otras instituciones oficiales han mantenido al margen del espacio simbólico del arte. Están conscientes, también, que la inclusión de estos objetos hace posible la revisión crítica de la propia categoría de arte en el contexto local, y trabajan activamente para transformarla. Como intentaré explicar en apartados posteriores, mediante los objetos y sus puestas en escena, estas instituciones construyen política cultural.

Los orígenes de las piezas que componen las colecciones en el CAV/Museo del Barro y el Micromuseo constituyen, en dos niveles, aspectos importantes de sus identidades institucionales. Primero, por lo que representan esos objetos en términos genéricos, es decir, por lo que implica que objetos como plumas, vasijas de cerámica, carteles populares, o productos industriales ingresen en el territorio del arte. Segundo, por los modos concretos en que algunos de estas piezas fueron adquiridos, o sea, las historias específicas que subyacen a la adquisición de obras de arte o colecciones completas. Posponiendo el análisis exhaustivo de estas prácticas para capítulos venideros, quiero remarcar el hecho de que el tránsito y reconceptualización de los objetos, en su dimensión genérica tanto como en su incorporación concreta, constituye un

material valioso a la hora de comprender los procesos constructivos de una institución como el CAV/Museo del Barro y el Micromuseo. Pero los objetos no sólo iluminan a partir de sus desplazamientos. Es hora de ocuparnos de sus propiedades internas.

Los objetos como personas “distribuidas”.

Uno de las encrucijadas de la sociología del arte, dice Nathalie Heinich, es la conminación generalizada que se le hace a la disciplina en la actualidad a “pasar del análisis externo al análisis interno” (Heinich 2001); sin embargo, hasta la fecha, el ocuparse de las obras ha resultado ser una tarea rodeada de dificultades tanto metodológicas como epistemológicas para la sociología. Heinich propone una perspectiva alternativa inspirada, a su entender, en la investigación antropológica: “*tomar como objeto de investigación —y no como objeto de crítica— los valores en tanto resultantes de un proceso de evaluación y no en tanto realidades estéticas objetivas, inscriptas en las obras mismas*” (Heinich 2001: 95). En la línea de lo que he propuesto en párrafos anteriores, el papel del investigador no sería otro que el de describir los modos cómo los diversos actores incluyen o excluyen a los objetos en la categoría de lo artístico. Sin embargo, la autora va un poco más allá en líneas posteriores. El propósito de una sociología de las obras no radica tanto en la capacidad de dar cuenta de lo que hace a una obra, lo que vale o lo que significa. Se trata, precisamente, de comprender lo que éstas *hacen*, en el contexto particular en el cual se desenvuelven. No existirían buenas razones para no aventurarse en este tipo de indagaciones: “*cuando los actores se interesan por las obras —más que por los artistas, por las condiciones de exposición o por la acción de los poderes públicos—, habrá que comprender lo que motiva este interés, cómo se organiza, se justifica, se estabiliza en juicios de valor, interpretaciones, instituciones, objetos materiales*” (Heinich 2001: 101-2). Entramos de lleno en el territorio de la *agencia*.

Dada su particularidad y su relativo desconocimiento en la academia latinoamericana, introduciré con cierto detalle en la teoría antropológica del arte que propone Alfred Gell en su libro *Art and Agency* (1998)³⁴. Ésta pretende desarrollar una perspectiva capaz de explicar de manera simétrica tanto las expresiones artísticas occidentales como las de las sociedades etnográficas, ateniéndose a los parámetros propiamente disciplinarios de la antropología. Examinando algunas aproximaciones

³⁴ Lamentablemente, el libro no tiene todavía una traducción al español. Todas las citas a continuación son traducidas por mí, pero para mayor precisión se aconseja consultar el texto original.

anteriores a la temática —como el sugerente libro *Arte primitivo en tierra civilizada* de S. Price (1993)—, Gell sostiene que los enfoques que se han entendido hasta el momento como antropológicos no difieren sustancialmente de otras disciplinas. Si la mirada de la antropología debe intentar “*expandir la experiencia estética más allá de nuestra línea de visión limitada culturalmente*”, el trabajo que ha emprendido la teoría e historia del arte contextualizando los productos artísticos de períodos remotos puede perfectamente comprenderse como una aproximación de índole antropológica. Aún si los esfuerzos de Price por promover el reconocimiento del arte no occidental le parecen loables, Gell plantea que la dilucidación de otros sistemas estéticos no es una tarea de la antropología del arte, sino de la crítica. “*La antropología del arte —asevera— no puede ser el estudio de los principios estéticos de tal o cual cultura, sino de la movilización de principios estéticos en el curso de la interacción social*” (Gell 1998: 4).

Con el foco en las relaciones sociales efectivas —y no en sus dimensiones reificadas, como el concepto de cultura—, el autor concebirá el sistema artístico desde la acción y la agencia: más que un intento por codificar las proposiciones simbólicas acerca del mundo, las relaciones que se generan en torno del arte intentan actuar sobre éste. El desafío de una antropología del arte, en consecuencia, es comprender las mediaciones prácticas que ejercen los *objetos artísticos* en los diversos procesos sociales. Aunque nada podemos adelantar acerca de estos objetos en específico, puesto que su naturaleza no es intrínseca sino relacional, su papel es definitivo en la medida en que constituyen mediadores de la agencia social. En la base de esta elaboración teórica se encuentra el supuesto de, que en determinadas circunstancias, las personas —o agentes sociales— pueden ser sustituidos por objetos.

No resulta productivo para una teoría de esta naturaleza restringir el objeto de inquisición al dominio de aquellas cosas previamente ratificadas como “artísticas” dentro de determinado mundo social. En su intento de comprender cómo las personas y los objetos se funden en relaciones sociales, Gell implementará el concepto de *índice* para referirse a las cosas que habitan el mundo del arte. Las situaciones artísticas, por tanto, serían aquellas en las que un índice material hace posible una operación cognitiva particular nombrada como “*la abducción de la agencia*”, es decir, una inferencia acerca de

las intenciones o capacidades de otra persona (Gell 1998: 13)³⁵. El índice constituye entonces, simultáneamente, un resultado y un instrumento de la agencia social.

La *agencia* consiste en una propiedad de ciertas personas —y cosas— a quienes se atribuye el origen de alguna secuencia causal, en tanto producto de su voluntad o intención. El desafío antropológico aquí consiste en analizar estas atribuciones de agencia desestimando las certezas del escrutinio filosófico, que restarían de inmediato valor a las prácticas sociales a través de las que otorgamos *agencia* —actos conscientes e intencionales— a objetos de diverso tipo. Cuando pedimos favores divinos a las imágenes religiosas, o nos enfurecemos con los automóviles y computadoras que nos abandonan cuando más los necesitamos, estamos dando por supuesto que se trata de entes capaces de ejercer acciones en torno al medio que les rodea. Como sostiene Gell, el “otro inmediato” con el que se entabla una relación social no tiene porqué ser humano. La agencia social puede ser ejercida *por cosas y en torno a cosas* (Gell 1998).

Aunque en primera instancia puede resultar extraña al lector esta atribución de *agencia social* a los objetos, lo cierto es que no se trata de una explicación del todo ajena a la tradición antropológica. El propio texto de Gell explicita este parentesco teórico cuando se remite al análisis realizado por Mauss del sistema de intercambio basado en dones, para señalar que si en instancias económicas es posible concebir ciertos objetos como “extensiones” de personas, sin duda en el ámbito del arte sería posible realizar una operación semejante. Si revisamos otros escritos de Mauss, podemos observar que este tipo de preguntas atraviesan de forma transversal no sólo su obra, sino que los aportes de la escuela francesa en general. En efecto, uno de sus textos cruciales se ocupa del desarrollo que ha experimentado la noción de persona a lo largo de diversas épocas y culturas, hasta llegar a su actual conceptualización “psicológica”, en la cual la persona es identificada con el “yo” (Mauss 1979b). Cabe señalar que la persona no sólo puede ser distribuida a través de objetos, como atestigua ampliamente la investigación de Mauss. La teoría del parentesco de C. Lévi-Strauss representaría, de acuerdo a Gell, una elaboración del sistema de intercambio maussiano en la cual los dones son reemplazados por mujeres. Una teoría antropológica del arte, en consecuencia, debe ser capaz de

³⁵ Gell se desmarca explícitamente de las teorías semióticas que buscan comprender el arte como un lenguaje. Las abducciones que los sujetos están constantemente realizando en el terreno artístico, afirma este autor, son totalmente diferentes de las inferencias semióticas que aplicamos en el entendimiento del lenguaje, y los índices que nos permiten hacer estas abducciones no son “convenciones semióticas” ni “leyes naturales”. “Los esquemas inferenciales —abducciones— que traemos a los signos indiciarios son frecuentemente similares, si no idénticos, a aquellos que usamos para enfrentar a los otros sociales”. (Gell 1998: 15)

comprender las lógicas simbólicas con las que se mueven las obras de arte en el medio social.

Conviene introducir aquí dos distinciones conceptuales implicadas en la teoría del arte que aquí reseñamos. En primer lugar, es importante explicitar que existen dos clases diferenciadas de agentes: un agente *primario* es un ser intencional que, en términos categoriales, se distingue de los objetos puros; un agente *secundario*, en cambio, es un artefacto de algún tipo a través del cual los agentes primarios distribuyen y hacen efectiva su agencia. De este modo, aunque los objetos sean capaces de ejercer agencia social, ello no quiere decir que posean voluntad e intencionalidad ontológicamente. Y, dicho en términos inversos, el hecho de que los objetos no posean intenciones no va en detrimento de su capacidad de ejercer agencia desde sí mismos —y no sólo como meros instrumentos de otros agentes sociales primarios—. “*La objetivación en formas artefactuales es el modo como la agencia social se manifiesta y realiza a sí misma, a través de la proliferación de fragmentos de agentes primarios intencionales en sus formas secundarias artefactuales*” (Gell 1998: 21). En segundo lugar, es necesario marcar la diferencia entre *agentes* y *pacientes*, para comprender que la noción de agencia no puede sino ser relacional y dependiente del contexto. Para cada agente, hay un paciente. Cuando un agente está imponiendo su agencia sobre otra entidad (es decir, actuando causalmente sobre otra persona u objeto), éste pasa a ser —momentáneamente— un paciente, incluso cuando ofrezca resistencia. Aunque sólo en escasas circunstancias el índice o referente material es un agente primario, en las relaciones sociales de corte artístico éste será siempre el eje que constituye el nexo entre las partes. El índice, dice Gell, es apenas “*el disturbio en el medio de causalidad que revela y potencializa la agencia ejercida, y la pasividad sufrida, a cada lado de él*”. Se trata, de esta manera, de un núcleo articulador que vehicula la relación entre una agencia intencional y una pasividad que residen fuera de él (1998: 37).

Dichas estas observaciones, es posible entender la tesis fundamental del libro: el arte —sus imágenes e íconos— deben ser tratados con fines analíticos como *personas*, es decir, como fuentes de origen de las que emana la agencia y objetivos sobre los cuales ésta se ejerce. Conviene aquí adoptar una perspectiva amplia de la idea de individuo, capaz de dar cuenta de la complejidad de sus relaciones con otras personas a lo largo del tiempo y el espacio. En este sentido,

“Una persona y la mente de una persona no están confinadas a coordenadas espacio-temporales particulares, sino que consisten en una dispersión de eventos biográficos y memorias de eventos, y una categoría dispersa de objetos materiales, trazos y huellas que pueden ser atribuidas a una persona, y que, en conjunto, dan cuenta de la agencia y paciencia experimentada a lo largo de una carrera biográfica, que puede, de hecho, prolongarse más allá de la muerte biológica “

(Gell 1998: 223).

Si en el apartado anterior puse el acento en cómo los objetos son susceptibles de ser cargados de significación en la medida en que transitan por diversos regímenes de valor cultural, la aproximación que proporciona Alfred Gell permite observar en las formas diversas en que los objetos pueden ser, en sí mismos, fuente causal de acción en el medio en el que se desenvuelven. Se trata, de este modo, de poner atención en las propiedades inherentes que detentan los objetos, a partir de las cuales los sujetos pueden abducir el origen de una acción. Aunque un comportamiento de este tipo nos parezca distante, al menos en primera instancia, no se trata en absoluto de un modelo diseñado exclusivamente para la comprensión de prácticas donde el arte se funde con el ritual. Si bien es cierto que las imágenes de culto son fácilmente asimilables en esta teoría, dado el tratamiento casi “humano” que suelen recibir, el mundo del arte occidental posee en sus cimientos algunas nociones fundamentales que no son en absoluto ajenas a este razonamiento. Cuando W. Benjamin apunta que la reproductibilidad técnica de los tiempos modernos despoja a la obra de arte de su valor cultural y su referencia a una tradición —es decir, de aquello que le provee de unicidad—, está constatando la pérdida de una propiedad crucial en los objetos artísticos: el *aura*. El *aura*, o “*manifestación irreplicable de una lejanía*”, podría a su vez remitirse a la noción de autenticidad: el aquí y el ahora que hacen de la obra de arte una entidad única. “*La autenticidad de una cosa — agrega Benjamin— es la quintaesencia de todo aquello que, desde su origen, es transmisible en ella desde su duración material hasta su documentación histórica*” (Benjamin 2009: 91). El *aura* que la Escuela de Frankfurt ve retroceder con alarma es una nítida demostración de que la agencia puede ser una propiedad de los objetos, y no sólo de las personas.

La noción de unicidad es transversal a la historia del arte, incluso si no es formulada en términos de *aura*. Radica en ella un deseo por escudriñar en la obra hasta hacer emerger sus singularidades. Citando una afirmación del arquitecto europeo Filaretes, quien sostiene que es imposible construir dos edificios exactamente iguales —como sí

serían iguales dos hormigas o dos gusanos—, Carlo Ginzburg constata que *“la propensión a borrar los rasgos individuales de un objeto se halla en relación directamente proporcional con la distancia emotiva del observador”* (Ginzburg 2008: 205). La unicidad de la obra de arte depende de un observador que pueda detenerse en ella y permitirle ejercer agencia sobre su mirada. Esta creencia en la peculiaridad del objeto artístico emparenta ciertas prácticas del mundo del arte con el llamado “paradigma indiciario” que Ginzburg recoge a lo largo de la historia occidental. En efecto, la génesis de esta lógica de escrutinio se remonta, de acuerdo al autor italiano, a las investigaciones de G. Morelli, quien bajo el pseudónimo de Iván Lermolieff, propone que la ratificación de la autoría de un cuadro debe realizarse atendiendo no a sus rasgos generales y evidentes, sino a sus características más peculiares e intrascendentes: los lóbulos de las orejas, las uñas, la forma de los dedos de los pies y las manos, etc. (2008). Así como el detective de novelas policiales, y en cierto modo como el psicoanalista, el conocedor de materias artísticas realiza un *“minucioso examen de una realidad tal vez ínfima, para descubrir los rastros de hechos no experimentables directamente por el observador”* (Ginzburg 2008: 198). El método indiciario desarrollado por Ginzburg apela a un conocimiento desdeñado por la razón científica y su búsqueda de leyes generales. Se trata, como también en el terreno del arte, de develar las propiedades singulares de los objetos; aquello que lleva al observador a involucrarse en las piezas y valorarlas en su individualidad. Es a través de las huellas que dejan los agentes en las obras artísticas —los artistas, sin duda, pero también quienes las curan, las montan, o las coleccionan— que establecemos relaciones sociales a partir de objetos. Como observadores atentos de estos indicios singulares, dejamos que nos inspiren, nos cautiven, nos indignen o nos desconcierten.

Buena parte de los procesos culturales poseen un anclaje firme en objetos e imágenes, tanto en el territorio específico del arte como en los demás espacios de la vida social. En América Latina, sostiene Serge Gruzinski, la colonización europea dio lugar a un *“crisol de la modernidad”* precisamente gracias a su carácter de *“laboratorio de imágenes”* en continua expansión y transformación (2006), cuyas materialidades sirvieron de vehículo para los encuentros y desencuentros del poder y las subjetividades coloniales. Una imagen, asegura, *“ofrece una materia específica, tan densa como la escritura, aunque a menudo es irreductible a ella”* (2006: 13), que por lo demás adquiere una importancia crucial en mundos sociales como el americano, en los que las letras constituyen un privilegio de pocos. En una cita que recuerda el desarrollo teórico de A.

Gell, Gruzinski describe las potencialidades de la imagen como articuladora del mundo social:

“En la plenitud de su sola presencia cualesquiera que sean las formas que adopte, la imagen se convierte en un interlocutor y, si no en una persona, al menos en una potencia con la cual se negocia, se regatea, sobre la cual se ejercen todas las presiones y todas las pasiones”.

(Gruzinski 2006: 185)

A menudo las imágenes conforman soportes en los cuales conviven tradiciones mixtas e imaginarios híbridos. Las sucesivas interpretaciones y representaciones que se realizan de las imágenes ofrecen guarida a las ambivalencias de la cultura, de modo que un mismo referente visual suele desencadenar lecturas múltiples y hasta contradictorias. Están los usos tradicionales y normados de las imágenes; pero también proliferan las miradas subversivas y contrahegemónicas. A través de estas imágenes y objetos se articulan y disuelven los vínculos sociales. En las luchas por la definición del *sentido* de las imágenes y, específicamente, de las obras de arte, se expresa un parte importante de la agencia de los objetos: su capacidad de desatar polémicas, de circunscribir territorios sociales, de dividir y clasificar a los actores.

El mismo acto de decidir cuáles son las imágenes que deben someterse a discusión —en el mundo del arte, fijar los límites de lo artístico— genera relaciones sociales; es decir, interlocuciones entre distintos actores involucrados. En su libro *Antropología de la imagen*, Hans Belting afirma que el estatuto que reciben las imágenes en el mundo artístico se caracteriza por *“ignorar las imágenes profanas, o sea las que existen en la actualidad en el exterior de los museos”*, protegiendo a las producciones artísticas *“de todos los interrogantes sobre las imágenes que le roban el monopolio de la atención”* (Belting 2010: 13). El mundo del arte se compone de relaciones sociales mediadas por imágenes y objetos: es en torno a éstos que se disputan las pautas y fronteras de lo artístico, se estructuran las relaciones de poder y dominación y se delinear los valores dentro del campo.

En todos estos sentidos, la investigación aquí desarrollada se encuentra próxima a algunos desarrollos teóricos contemporáneos que han marcado el acento en la necesidad de volver a considerar los objetos en la descripción de los procesos sociales. En su libro *Reensamblar lo social*, que busca introducir al lector en la Teoría del Actor-Red (TAR), Bruno Latour da cuenta de las condiciones históricas que llevaron a los sociólogos y

antropólogos a abandonar el dominio de los objetos en manos de científicos e ingenieros. En miras a la construcción de disciplinas autónomas, afirma Latour, las ciencias sociales se limitaron desde comienzos del siglo XIX a los estrechos campos que se les habían asignado —la dimensión “humana, el “significado”, los “símbolos”, la “intención”, etc.—, y renunciando a fenómenos de gran relevancia como la eficacia, la causalidad o las conexiones materiales (Latour 2008: 122-3). Sin embargo, las explicaciones que hasta la fecha venimos obteniendo de las relaciones entre las personas, suelen asumir con demasiada rapidez que los vínculos entre éstas son estables (*ensamblados*) y de un tipo particular: “sociales”, como si se tratase de un “material” específico. La sociología, en consecuencia, debe proponerse restituírle a “lo social” su capacidad de rastrear asociaciones. Y para ello resulta crucial el papel de los objetos.

“Además de “determinar” y servir como “telón de fondo” de la acción humana, las cosas podrían autorizar, permitir, dar los recursos, alentar, sugerir, influir, bloquear, hacer posible, prohibir, etc. La TAR no es la afirmación vacía de que son los objetos los que hacen las cosas “en lugar de” los actores humanos: dice simplemente que ninguna ciencia de lo social puede iniciarse siquiera si no se explora primero la cuestión de qué y quién participa en la acción, aunque signifique permitir que se incorporen elementos que, a falta de mejor término, podríamos llamar no humanos”

(Latour 2008: 107).

En la lógica latouriana, cualquier entidad que modifica un estado de cosas es un *actor*, de modo que resulta perfectamente viable considerar dentro de esta categoría a las cosas. Es preciso “hacer hablar” a los objetos, al entenderlos en el marco del circuito de interacciones y prescripciones que suscitan en su entorno. En este sentido, no se trata de *intermediarios* sino de *mediadores* propiamente tales, en la medida en que modifican y distorsionan los significados o elementos que se suponía que debían “transportar”. Parte de las relaciones sociales sucede *en* y *a través* de estos vehículos objetuales, que sin duda ocupan un lugar privilegiado en el terreno artístico. Como ha señalado Antoin Hennion, el concepto de mediación trae consigo una serie de ventajas analíticas que redundan en una aproximación más comprensiva de los fenómenos artísticos. Al quitar el prefijo “*inter*” de la noción de intermediario, deja de connotar una naturaleza externa (“segunda”, en términos del autor) en relación a las realidades entre las que se sitúa; del mismo modo, al añadir el sufijo “ción”, sella una impronta de acción que subraya “lo que hace aparecer” por sobre “lo que aparece”. Si el intermediario existe entre dos mundos aislados para conectarlos, y por tanto su operación es táctica, la mediación no supone

realidades acabadas sino relaciones estratégicas, “que definen al mismo tiempo los términos de la relación y sus modalidades” (Hennion 2002: 221).

En la línea de estas reflexiones, es posible apuntar que tanto en el CAV/Museo del Barro como en el Micromuseo, la composición de las colecciones resulta esclarecedora. Recordando la noción de A. Gell de “persona distribuida” que reseñé anteriormente, vemos que las piezas artísticas que conforman los acervos de ambos museos encuentran un lugar *sustitutivo*, hasta cierto punto, de los sustratos sociales y culturales de los que provienen. Aunque ciertamente este rol sustitutivo no agota, en ningún caso, las potencialidades de la obra, gran parte de su sentido descansa en una referencia inalienable a las personas que los hicieron y sus lugares simbólicos dentro la sociedad. De este modo, la presencia de una pieza de arte indígena o de un artefacto kitsch de origen industrial introduce la posibilidad de hablar de sus productores y/o receptores paradigmáticos —indios guaraníes del Chaco paraguayo u obreros populares de la periferia limeña—, como también la oportunidad de hacer dialogar a estos y otros sujetos a través de los objetos que los “representan”. En gran parte de la producción crítica y teórica que ha acompañado las muestras y proyectos de estos museos, este uso estratégico de los referentes materiales ha sido evidente.

Desde sus coordenadas histórico-culturales específicas, cada una de estas iniciativas institucionales ofrece una plataforma de exhibición para el encuentro de realidades sociales heterogéneas que coexisten actualmente en el Paraguay y el Perú, respectivamente. Se trata, en ambos casos, de visualizar —a través de la cultura material— relatos alternativos a los que se han construido, hasta la fecha, desde las instancias dominantes. Tiene lugar, de esta forma, una reflexión principalmente desplegada en torno a la nación y sus integrantes; los vínculos sociales que agrupan y segregan a unas colectividades y otras dentro de este territorio; y la posibilidad de ensayar nuevas formas de convivencia. En menor medida, ambas se ocupan de unidades territoriales más amplias, abarcando extensiones regionales como lo americano o latinoamericano. Todas estas reflexiones y cuestionamientos tienen lugar *a través de* objetos. Sin embargo, para comprender los mecanismos en que se activan estos agenciamientos, es preciso observar los relatos que se traman entre ellos.

Colección, cultura, patrimonio.

Hasta el momento, estas notas en torno a la vida artística de los objetos han abordado asuntos relativos a la circulación de las piezas artísticas a través de distintos regímenes de valor, en primer lugar; y a la capacidad de agencia que pueden detentar los objetos en tanto actores del mundo del arte, en segundo. Todos estos aspectos suelen considerar los referentes materiales desde un punto de vista individual: el objeto en sus desplazamientos “biográficos”; el objeto en su capacidad singular de provocar reacciones en su entorno. Es preciso, en este punto, ocuparnos de la dimensión relacional que se teje entre las cosas en el momento en que son introducidos en el terreno artístico. Hay diálogos culturales que sólo se activan en la co-presencia. Si imaginamos los museos como *zonas de contacto*, como lo ha hecho James Clifford a partir de *Ojos Imperiales* de Marie Louise Pratt, resulta posible imaginar en él un espacio de encuentros en el que las comunidades histórica y geográficamente separadas entablan una relación, por cierto, no exenta de desigualdades y conflictos. *Una perspectiva de contacto* —asevera M. L. Pratt— *enfatisa de qué modo los sujetos están constituidos en y por sus relaciones recíprocas*” (citado en Clifford 2009: 238). Me interesa, por ende, hacer algunas precisiones acerca de las estructuras simbólicas que dan sentido colectivo y relacional a las piezas artísticas en el marco de las dos instituciones aquí investigadas.

Una primera unidad que da sentido y relación a los objetos corresponde a la colección, en tanto microcosmo particular que orienta la producción de significado en torno a las obras. Dice Jean Baudrillard, en *El sistema de los objetos*, que siempre se colecciona uno a sí mismo (1969). En este juego de proyecciones, todos los objetos que se coleccionan responden a una misma abstracción que los remite, a la vez, los unos a los otros. La colección separa a los objetos de sus funciones mundanas y los ordena dentro de un sistema; dentro de un pequeño universo particular y privado. La colección, en otras palabras, sucede allí donde *“triumfa esa empresa apasionada de posesión, donde la prosa cotidiana de los objetos se vuelve poesía, discurso inconsciente y triunfal”* (Baudrillard 1969: 99). Es siempre la enunciación particular de un sistema de valor y significado, en el marco del cual los objetos toman posiciones específicas, siempre relativas a configuraciones políticas, proyectos culturales y *“discutidas codificaciones del pasado y el futuro”* (Clifford 2001: 260).

“El profundo poder de los objetos coleccionados no proviene ni de su singularidad ni de su historicidad distinta, no es por eso por lo que el tiempo de la colección no es el tiempo real,

sino por el hecho de que la organización de la colección misma sustituye al tiempo. [...] Al repertoriar el tiempo en términos fijos a los que puede mover reversiblemente, la colección expresa el perpetuo recomenzar de un ciclo dirigido, en el que el hombre juega a cada instante, partiendo de cualquier término y seguro de regresar, el juego del nacimiento y de la muerte”.

(Baudrillard 1969: 108)

En este sentido, la noción de *cronotopo* —de herencia bajtiniana— puede iluminar ciertas condiciones necesarias para la concepción de una colección³⁶. Las obras literarias, y en general toda construcción narrativa, producen una trama de sentido que descansa en coordenadas espaciales y temporales particulares. De este modo, el relato se vertebra a partir de una infinidad de elementos —palabras, paisajes, imágenes, sonidos, etc. — que remiten a un momento específico del tiempo y el espacio, que se reactiva para introducir al lector/espectador en un ambiente significativo. Las colecciones pueden proporcionar el marco cronotópico que permite comprender la diversidad de objetos en ciertos términos narrativos, y pueden, simultáneamente, posibilitar la coexistencia de más de un cronotopo y ofrecer un modo específico de vinculación entre éstos. En consecuencia, una colección es tanto un sistema de valor y significación autónomo —que impone su propio espacio y tiempo a los objetos coleccionados— como un mecanismo articulador de múltiples cronotopías.

Cuando observamos las colecciones como pequeños universos dotados de reglas y disposiciones espacio-temporales, se vislumbra también el vínculo estrecho que existe entre la noción de *colección* y lo que cierta tradición antropológica entendió como *cultura*. Nuevamente la textualidad de James Clifford nos ilumina en este sentido, cuando trae a colación la afamada definición con la que Tylor funda, en 1871, la disciplina de la antropología. En ese extenso listado de prácticas y técnicas culturales, que pretende resumir la totalidad del comportamiento aprendido de los sujetos de una comunidad específica, se identifica con facilidad la mirada “posesiva” de Occidente. La cultura se patenta, se recolecta, se vuelve inventario. Se rescata del olvido de la historia. A la vez, se circunscribe dentro de unos límites concretos, y con ello se distingue con nitidez una cultura de otra. En definitiva, la cultura, como la colección, se *posee* (Clifford 2001).

³⁶ La vinculación de la idea de colección y el cronotopo de Bajtin es de James Clifford (en su libro *Dilemas de la Cultura*). En esa oportunidad, el autor utiliza este último concepto para referirse a los recuerdos nostálgicos de Lévi Strauss sobre la ciudad de Nueva York hacia la Segunda Guerra Mundial.

Es cierto que, desde la aproximación germinal de Tylor, el concepto de cultura ha recorrido un largo y sinuoso camino, como han documentado extensamente Kuper (2001) y Cucho (2002). La noción de cultura ha encontrado, en las últimas décadas, significativas resonancias en diversos escenarios sociales. En sus desplazamientos entre unos ámbitos y otros, *lo cultural* experimenta connotaciones múltiples y porta discursos heterogéneos: en su nombre se enaltecen programas políticos, se reivindican prácticas ancestrales y se hacen más fáciles de tolerar algunas diferencias irreconciliables. Sin dejar de aludir al campo de lo artístico e intelectual, el concepto de cultura ha adquirido una impronta antropológica que lo ha vuelto omnívoro. Así definido, nada escapa de su influjo totalizador.

Ha sido esta misma proliferación en los discursos públicos la que ha puesto en evidencia sus limitaciones en los círculos académicos, particularmente dentro de la antropología. A pesar de que dicha noción desempeñó, sobre todo en sus orígenes, un papel político importante en el retroceso de conceptos como el de raza, el extendido uso que presenta en la actualidad hace de lo cultural una noción que, en la medida en que gana terreno mediático, pierde capacidad heurística y fuerza explicativa. Es en este sentido que numerosos autores han enunciado su ánimo de *escribir contra la cultura*, puesto que con ella se asume con demasiada rapidez la homogeneidad interna de las comunidades, obviando las grietas y los disensos que hacen del hecho cultural un fenómeno en constante negociación y disputa. En una revisión crítica de las ficciones con las que la antropología ha imaginado a sus otros, recientes desarrollos dentro de esta disciplina han puesto el acento en "*los modos en que la cultura no es necesariamente compartida*" (Hannerz, citado en Abu-Lughod 2005), develando, por ejemplo, las estrategias múltiples con que los nativos administran sus identidades en el marco de intereses descentrados.

Sostengo aquí, en la línea de lo propuesto por Clifford, que toda definición de cultura cimienta sus bases en la lógica de la colección, en la medida en que no puede sino ser una selección parcial y funcional a determinados intereses. No quiero desestimar con ello los aportes que la idea de cultura ha ofrecido a la trayectoria antropológica; sin embargo, resulta necesario para esta investigación abandonarla como horizonte epistemológico. Adhiero, en este sentido, a lo que A. Gell postula como el objeto específico de la antropología: *las relaciones sociales*, en desmedro de la cultura. Con este énfasis, el autor pretende subrayar las dinámicas sociales en su dimensión mutable y

relacional, es decir, en sus transacciones efectivas. La “cultura” sería para Gell una configuración específica: un momento particular de las relaciones sociales, observado y registrado desde un ángulo particular (el del investigador, generalmente). Ésta no existe de modo independiente de las prácticas de los actores, sino que, por el contrario, sólo puede suceder a través de interacciones concretas entre sujetos —incluso si estos sujetos son un antropólogo inquisidor y un informante complaciente—. La cultura sería, en consecuencia, una reificación específica de lo social. La tarea del antropólogo opera, entonces, en una escala considerablemente menos grandilocuente: se trata de rastrear las pequeñas interlocuciones —entre personas y personas, y entre personas y objetos— que dan cuerpo a las relaciones sociales.

La TAR acuñada por B. Latour apuntaría, a su manera, observaciones muy similares a un concepto como éste. Aunque el objeto de cuestionamiento de su trabajo ha sido la “sociedad” y lo “social”, el razonamiento que desarrolla conserva el mismo espíritu. Ante los usos indiscriminados de estos conceptos por parte de los sociólogos convencionales, Latour sostiene que lo social no es un pegamento que pueda reparar todo; sino más bien “*es lo que está pegado por muchos otros tipos de conectores*” (Latour 2008: 18). El propósito de la investigación sociológica, por tanto, radica en seguir los rastros de estas asociaciones heterogéneas, sin llegar a asumir que los vínculos entre las personas se encuentran ensamblados a priori. No existe un nivel de agrupación que suponga una categoría privilegiada para comprender los fenómenos sociales, ni tampoco es el objeto de la sociología encontrar esas estabilizaciones. Se ofrece, en cambio, una definición *performativa* de los grupos que interactúan en la vida social, que enfatiza el “trabajo” implicado en la formación de grupos en desmedro de la inercia que acarrea la “sociedad” como un todo ya ensamblado. También la cultura ha sido usada como un “tipo de material” capaz de explicar las dinámicas humanas sedimentadas. Desde una óptica latouriana, es preciso volver a poner el foco en esas interlocuciones concretas donde se produce y reproduce lo social, y no asumir que “*lo cultural*” constituye una explicación en sí mismo.

Cuando nos referimos a la *cultura* y la *colección* como redes de significado que seleccionan, organizan y estabilizan a los objetos en determinado régimen de valor, impone su presencia un concepto adyacente que resulta fundamental si se trata de reflexionar acerca de instituciones museales: el de *patrimonio*. Esta noción entronca el pasado, presente y futuro de la reproducción cultural, en la medida en que guarda relación

con aquello que heredamos de nuestros antecesores y a la vez consideramos digno de ser legado a las generaciones futuras. Sin embargo, aunque la idea de un patrimonio cultural resulte hoy día estar en boca de todos, está lejos de ser una noción neutra, estable o consensuada. En las últimas décadas, y principalmente como un resultado de los debates que han suscitado las ampliaciones experimentadas por la noción de patrimonio manejada por la UNESCO, los criterios que han guiado la consolidación institucional de ciertos hitos de la humanidad como patrimonio se han mostrado cambiantes y sujetos a cuestionamientos. Como ha mostrado Néstor García Canclini, una serie de regímenes de valor sucesivos han constituido estos parámetros de selección: primero la “valorización estética”, luego la “autenticidad”, posteriormente la “pluralidad” cultural (García Canclini 2010a). Se trata de decisiones que cristalizan profundas pugnas y controversias sociales, en las que intervienen diversos sectores e intereses: el Estado, la comunidad académica, los capitales vinculados al turismo, la ciudadanía, etc. Por supuesto, ello no quiere decir que todos los sectores interpelados se sientan a la mesa de una discusión horizontal. El patrimonio cultural, afirma García Canclini, debe ser estudiado

“también como espacio de disputa material y simbólica entre los sectores que la componen. Se consagran como superiores barrios, objetos y saberes generados por los grupos hegemónicos, porque estos grupos cuentan con la información y la formación necesaria para comprenderlos y apreciarlos, y por tanto para controlarlos mejor”

(García Canclini 2010a: 71)

Los sectores de poder suelen incurrir en una poderosa ficción a la hora de rotular un objeto como patrimonio cultural. Existen dentro de los mundos sociales múltiples fisuras —étnicas, de clase, de género, etc.— que determinan apropiaciones diferenciadas y desiguales de los patrimonios de una nación. De este modo, señala el autor, los conjuntos de bienes culturales que se designan no pertenecen realmente a todos los ciudadanos por igual, *“aunque formalmente parezcan ser de todos y estar disponibles para que todos los usen”* (2010a: 70).

En cierta medida, tanto la *colección*, como la *cultura* y el *patrimonio* suponen lógicas de acumulación selectiva, que ponen en práctica complejos esquemas valorativos acerca de lo que se debe recoger, resaltar, conservar y difundir. No es posible entender los movimientos y agencias de los objetos sin tener en cuenta los modos cómo estos marcos simbólicos los entrelazan y jerarquizan entre sí. Por ello, aunque nuevamente no se trate más que de una revisión superficial, proporcionaré algunas claves analíticas acerca de las

formas en que las instituciones museales estudiadas se enfrentan a conceptos como éstos. Interesa aquí visualizar algunos lineamientos cruciales del régimen valorativo que instituye lo que se debe *coleccionar*, lo que se debe difundir como *cultura*, y lo que debe elevarse a la categoría de *patrimonio*, en cada uno de estos proyectos. Observar el tratamiento que reciben los objetos de arte en el transcurso de estas disquisiciones, y los modos en que se ven enredados en los discursos de la cultura y el patrimonio, puede contribuir a entender una dimensión importante de la construcción de una institución artística.

Podemos pensar estas instituciones, con Michel Foucault, en tanto *heterotopías*: contra-emplazamientos, utopías efectivamente realizadas en las cuales los emplazamientos reales de una cultura están simultáneamente representados, cuestionados e invertidos (Foucault 1984: 3). Habría que apuntar que, en sentido estricto, todo museo constituye un proyecto heterotópico; no obstante, hay en las propuestas institucionales que aquí discutimos una intención explícita de desafiar los regímenes de valor hegemónicos para proponer nuevas formas de moldear esta convivencia. Son espacios que reúnen un mosaico de espacios diversos y aparentemente irreconciliables, en cuya confluencia inusitada radica una denuncia y un reclamo respecto de los compartimientos que componen la nación.

En el caso del CAV/Museo del Barro, no es posible dimensionar el sentido de los objetos en toda su extensión si no consideramos los vínculos relacionales que los articulan entre sí. Observándolos en conjunto, emerge de forma inmediata una serie de cuestionamientos que interrogan no sólo a las prácticas elitistas que reproducen el sistema artístico, sino también a los modos generales en los que se estructura la convivencia social en el marco de la nación paraguaya. Uno de los cuestionamientos más poderosos en este sentido guarda relación con la idea de *contemporaneidad* en el arte y la cultura. Como ha precisado extensamente Johannes Fabian, la imaginación occidental superpuso a la línea cronológica de la evolución cultural —salvajismo/ barbarie/ civilización— el factor espacial, señalando una correlación directa entre dicha secuencia histórica y una distribución geopolítica. Así, mientras más alejada se encontrase una comunidad cultural del Centro, más retrasada debía encontrarse en la mencionada escala de la evolución. En este sentido, la propuesta del CAV/Museo del Barro desafía las concepciones hegemónicas que asumen que las diversas culturas que habitan el Paraguay contemporáneo en encuentran en estadios distintos de esta línea temporal,

ubicándose en puntos progresivamente más remotos —y salvajes— en la medida en que se sitúen a mayor distancia de los centros urbanos occidentalizados. A través de un diálogo de objetos heterogéneos, esta institución ofrece un relato heterotópico en el que resulta posible observar como sincrónicas y contemporáneas las producciones artísticas de los diferentes sistemas culturales que coexisten en el Paraguay.

Aunque el relato que el CAV/Museo del Barro construye al entramar estos objetos represente un modelo alternativo al dominante, la lógica desde la cual se teje esta narración no difiere radicalmente de los procedimientos canónicos de la cultura y el patrimonio. El Museo logra construir un espacio museal donde no existe un canon establecido, elaborando en aquel proceso una colección acumulativa que selecciona aquello que se considera destacable dentro de un extenso repertorio cultural. Si bien las piezas escogidas —de arte indígena o popular, por ejemplo— representan un referente material tradicionalmente excluido de los espacios artísticos y los inventarios patrimoniales nacionales, el acto mediante el cual se les incorpora a estas instancias es ostensiblemente similar al que han utilizado los sectores dominantes para sacralizar sus propias manifestaciones culturales. En este sentido, es posible afirmar que el gesto que realiza el CAV/Museo del Barro opera mediante el elevamiento a la categoría de “patrimonio artístico” de ciertos objetos culturales que, hasta la fecha, no habían recibido tal tratamiento.

El Micromuseo peruano, en cambio, moviliza la diversidad de piezas artísticas que dispone —en tanto entidades sustitutas— en una clave diferente: la de la heterogeneidad y la “productivización” de las diferencias. Mediante diversas estrategias friccionarias, el Micromuseo busca enfrentar los fragmentos múltiples de la sociedad peruana y visibilizar las fracturas que la componen, en un intento de dinamitar las fronteras que pretenden distinguir entre lo artístico, lo artesanal y lo industrial; o entre lo prehispánico, lo colonial, lo moderno y lo contemporáneo (Buntinx 2007b). A diferencia del CAV/Museo del Barro, difícilmente puede entenderse esta heterotopía como un lugar de orden o como propuesta programática para orientar políticas culturales. Micromuseo atenta contra las pretensiones de continuidad de la cultura hegemónica, evidenciando las formas múltiples de lo popular, lo mestizo y lo subalterno que se reproducen en sus grietas. Nuestras sociedades no serían sino *“comunidades inimaginadas en las que ningún presente cancela todos los pasados irresueltos que se derraman, que se derrumban, sobre nosotros”*, y donde finalmente coexistimos, aunque no de manera muy feliz, con todas las historias

acumuladas. La estructura alegórica del arte de nuestra región, en estrecha relación con la estructura alegórica de la sociedad misma, nos hablaría de un archipiélago de temporalidades dislocadas y ásperamente superpuestas. La densidad de las imágenes y la complejidad de los objetos que hace itinerar el Micromuseo constituyen el punto de partida infranqueable de estas reflexiones. El ordenamiento que reciben los objetos en este contexto, por tanto, permite la coexistencia no siempre pacífica de distintos esquemas de valorización que, a través de “estrategias friccionarias”, ponen en evidencia las grietas, desfases y contradicciones que caracterizan la vida nacional del Perú. En el Micromuseo, el relato que vincula los distintos objetos es, en cierta medida, un *anti-relato*: una trama que visibiliza las discontinuidades, fisuras y paradojas del tejido social. En este sentido, conceptos como *cultura* y *patrimonio* adquieren connotaciones insólitas al ser utilizados para observar objetos que son del todo ajenos a esta lógica de la selección y acumulación de valores culturales.

Tanto el CAV/Museo del Barro como el Micromuseo admiten dentro de sus lógicas de operación el motor último de nociones como colección, cultura y patrimonio: en todas ellas subyace un intento de fijar lo que está en continuo movimiento. Desde sus esquinas particulares, estos proyectos museales coleccionan, seleccionan, patrimonializan y vuelven estable un momento específico del devenir cultural de la nación. Los objetos y las imágenes se prestan con docilidad a estos propósitos. En la segunda parte de este marco analítico, visualizaremos cómo tales procesos de constitución del valor transcurren necesariamente en el marco de disputas y batallas simbólicas. Pero todavía es preciso fijar la atención en un último aspecto vinculado a la dimensión objetual de las instituciones: el rol que desempeña la infraestructura.

Institución e infraestructura

No se debe omitir, en una revisión como ésta, los condicionamientos que ejercen los aspectos infraestructurales en la construcción del guión institucional de un museo. El espacio físico sobre el cual se emplaza un proyecto museal determina en parte sus públicos, sus modos de operar, los matices de su vocación, y sobre todo, la experiencia estética del visitante. Limita las ambiciones de sus iniciativas, y condiciona los modos específicos que adquieren los montajes y puestas en escena. Es sólo en la concreta dimensión espacial de las exhibiciones que pueden tener lugar los proyectos críticos que vienen ideando sus gestores, y de su habilidad para comunicar estas propuestas en la

materialidad de un lugar físico depende la efectiva recepción de sus mensajes. He reseñado, en capítulos anteriores, las particularidades que enfrenta la trayectoria histórica del museo moderno al aterrizar en contextos latinoamericanos, puntualizando que *lo institucional* en esta región del mundo se debe más a la existencia de un proyecto crítico que a sus condiciones infraestructurales. No es mi propósito, en este punto, desmarcarme de estas afirmaciones, sino por el contrario, examinar los condicionamientos que estas carencias acarrearán en el escenario latinoamericano. Como veremos a continuación, el edificio que alberga el museo es una categoría de análisis relevante incluso cuando hay que examinarla desde su ausencia o su condición transitoria. El espacio físico —el edificio— puede, para efectos de nuestro análisis, convertirse en un agente de los procesos artísticos.

Desde el hito fundacional para el museo moderno que supone la construcción del MOMA en la Nueva York de 1939, los vínculos entre museología y arquitectura han sido objeto de múltiples disquisiciones, por lo general relativas a preocupaciones de la pedagogía artística (Herreman 2009). En la actualidad, sería extraño que un proyecto museal no manifestara algún tipo de reflexión acerca del entorno que le rodea, y más específicamente respecto del edificio donde se materializa. Ya en 1976, un texto de museología que aborda los aspectos infraestructurales de una institución artística, señala que “*la arquitectura del museo debe ser la inacabada autobiografía técnica, funcional y estética de la institución museológica*” (León 2010: 201). *Inacabada*, agrega, porque debe mostrarse siempre susceptible de experimentar ampliaciones, modificaciones o reestructuraciones conforme a las dinámicas cambiantes de la actividad humana y sus objetos crecientes. En este sentido, la construcción física del edificio que alberga el museo puede pensarse en directa analogía con su edificación discursiva, sobre todo en el escenario artístico contemporáneo. Como apuntan Toby Miller y George Yúdice, la particular configuración que realizan los museos en términos del espacio y el tiempo se vuelve especialmente problemática en proyectos que se hospedan en edificios que solían albergar otras funciones: por ejemplo en Inglaterra, “el Museo Imperial de la Guerra fue una vez el hospital neuropsiquiátrico Bethlehem (“Bedlam”), pero en la actualidad introyecta y proyecta una forma diferente de locura e imposición” (2004: 206). La habilitación de los espacios museales guarda, en numerosas ocasiones, una relación consciente o inconsciente con las motivaciones y formas de operar del proyecto. El caso del CAV/Museo del Barro y del Micromuseo ilustran esta situación con elocuencia; cada uno, por supuesto, en sus propios y singulares términos.

La historia infraestructural del CAV/Museo del Barro constituye un claro ejemplo de cómo los espacios físicos que albergan los proyectos museales pueden condicionar sus lineamientos curatoriales. En la actualidad, esta institución está compuesta por diversas colecciones, entre las que destacan tres de ellas que conforman, en sí mismas, museos: el Museo Paraguayo de Arte Contemporáneo, el Museo del Barro y el Museo de Arte Indígena. Cada una de ellas nació como una entidad separada que respondía a necesidades e intereses específicos: el MPAC distingue un primer antecedente en la *Colección Ambulante* (1979) de Carlos Colombino y Olga Blinder, la cual al desbordar las posibilidades de itinerancia dada la naturaleza de las obras que iba adquiriendo, se instala en una primera edificación proyectada por el arquitecto Colombino en el predio de Isla de Francia; el Museo del Barro, por su parte, aparece como una iniciativa de Osvaldo Salerno e Ysanne Gayet en la localidad de San Lorenzo (1979), y no es sino hasta mediados de la década de 1980 que se traslada a la ciudad de Asunción y, posteriormente, al terreno de Isla de Francia; finalmente, la colección que da lugar al Museo de Arte Indígena tiene origen en una iniciativa de Ticio Escobar, y se incorpora al CAV en 1992 gracias a los aportes de la Agencia Española de Cooperación Internacional. Son diversas las coyunturas políticas y azarosas que llevan a estos tres proyectos independientes a reunirse en un mismo espacio físico. Aunque éstas serán examinadas con detención en páginas venideras, el punto que aquí interesa remarcar es la importancia de las condiciones infraestructurales en la elaboración del discurso institucional del CAV/Museo del Barro. El diálogo que resulta de su co-presencia en un mismo proyecto arquitectónico, es fundamental para entender cómo se interpenetran los discursos respectivos para generar una propuesta conjunta que no se explica desde ninguno de sus tres ángulos singulares. Más aún, el tornado que arrasa con la construcción en 1993 obligándolo a clausurar por cerca de dos años, movilizó una campaña conjunta que permitió retrazar el edificio original, duplicando sus dimensiones y reformulando la organización de sus espacios, que no presentaban comunicación alguna antes de este incidente. Hacia su apertura en 1995, el CAV/Museo del Barro se estructura como un recorrido continuo que integra las diversas colecciones que le componen (CAV 1998), otorgándole todo un nuevo sentido al diálogo intercultural que sostienen las diversas piezas indígenas, populares y urbanas. El Museo tal y como lo conocemos hoy día, en tanto plataforma de exhibición igualitaria de las diversas manifestaciones artísticas de la cultura paraguaya, no podría ser posible sin estas vicisitudes arquitectónicas que fueron moldeando los parámetros de exhibición y apreciación de las obras.

Por su parte, toda la conceptualización del proyecto crítico del Micromuseo encuentra su punto de arranque, precisamente, en un problema de infraestructura, al que Gustavo Buntinx se refiere a través del concepto de *vacío museal*. No existe en Lima, al momento en que se escriben estas declaraciones, un museo de arte contemporáneo; ni siquiera uno de arte moderno. No habría, por tanto, en la escena artística peruana, una institucionalidad capaz de hacerse cargo de la tarea de reafirmar las “*identidades propias y actuales*” que componen dicha sociedad nacional. Donde hay un vacío, apunta Buntinx, hay también un deseo; y es a partir de éste que se traza una genealogía del museo carenciado que se remonta a 1966, cuando el grupo Arte Nuevo se rebela contra el establishment artístico del momento exhibiendo sus trabajos en una abandonada ferretería, a la que postulan como sede utópica del Museo de Arte de Lima. Esta historia de las museotopías, que revisaré con detención en capítulos próximos, se nutre de diversos hitos artísticos que Micromuseo colecciona de modo discursivo haciendo eco de una mirada arqueológica: es preciso hurgar, añade, “*no sólo en el vacío museal, sino además las museologías construidas sobre esa falta, ese abismo*” (Buntinx 2007b: 9). El vacío museal que estimula el desarrollo de Micromuseo, define la vocación itinerante de un proyecto que se imagina a través del filtro de un microbús urbano, cuyos múltiples paraderos atraviesan un amplio espectro de escenarios sociales diversos, contrastantes y disímiles. Esas topografías diversas serán también definitivas en la elaboración de estrategias expositivas del Micromuseo, no sólo porque condicionan las puestas en escena específicas de cada una de sus intervenciones, sino también porque su misma existencia heterogénea constituye un aspecto constitutivo del propio discurso institucional. Las experiencias que cada ruta ofrece a la historia institucional del Micromuseo, sin duda enriquecen y complejizan el guión curatorial que vertebra a esta iniciativa. En estos desplazamientos a lo largo de diversos escenarios infraestructurales, Micromuseo va edificando —de modo acumulativo y en permanente mutación— su vocación como proyecto crítico.

NOTAS EN TORNO A LAS PRÁCTICAS COMUNICATIVAS: CULTURA, POLÍTICA, INTERLOCUCIÓN.

Elegí observar el devenir de estos proyectos museales siguiendo las huellas que los objetos han impreso en ellos. Pero tirar del hilo que éstos van dejando es sólo la mitad de la tarea que aquí me propongo: también es preciso rastrear las prácticas discursivas que van tejiendo el entramado institucional de los museos abordados. Como bien puede concluirse de las bizantinas discusiones que oponen, por un lado, el énfasis en el nivel textual de la cultura y, por el otro, el acento en la dimensión material de ésta, no se trata sino de tareas hermanas, apenas escindibles provisoriamente con fines analíticos. “Si siempre hay ‘algo’ más allá de la cultura que no es suficientemente captado por lo textual/discursivo —resumen Escobar, Álvarez y Dagnino—, también hay algo más que desborda lo denominado material que siempre es cultural y textual” (Escobar, et al. 1999). Teniendo en consideración esta relación recíproca e indisociable, quiero detenerme en este apartado en algunas consideraciones conceptuales acerca del carácter relacional que signa, desde mi perspectiva, las prácticas discursivas sobre las que se edifican las iniciativas artísticas que aquí analizamos. Esas interlocuciones, como veremos en las siguientes páginas, tienen lugar en un territorio marcado por las tensiones que emergen del encuentro entre la *cultura* y la *política*.

Subrayar el carácter político de estas prácticas discursivas implica un esfuerzo por hacer visible la multiplicidad de intereses y objetivos que se despliegan en cada enunciación. Detrás de cada uno de los textos que han ido modelando la línea institucional de estos proyectos, es posible identificar —de modo más o menos explícito, según el caso— un interlocutor privilegiado con el que se busca entablar un diálogo. De esta forma, el discurso a partir del cual se va tramando la identidad institucional es siempre una conversación con diversos actores sociales, mediante la cual se negocia constantemente un campo de significaciones y modos de hacer que refieren a la propia existencia de la institución en el medio artístico. Esta interacción polémica constituye un importante motor a lo largo de las historias institucionales que reconstruiré en capítulos posteriores, puesto que les obliga a replantearse una y otra vez frente al escenario social sobre el cual se emplazan. En este sentido, las afirmaciones pueden ser tan significativas como las omisiones, y las alianzas con otros actores del mundo social pueden decirnos tanto como las distancias y exclusiones.

Esta forma de conceptualizar los procesos de construcción institucional encuentra antecedentes significativos en el debate que se ha generado, predominantemente desde Latinoamérica, en torno a la noción de Políticas Culturales. Desde sus primeras formulaciones hasta la fecha, este concepto ha ido ampliando sus ámbitos de competencia mucho más allá de las acciones estatales en materias de cultura, dando cuenta del amplio rango de actores que intervienen en el diálogo conflictivo que atraviesa el desarrollo del campo cultural. Intentaré reconstruir algunos puntos primordiales de esta discusión y observar sus implicancias para nuestro estudio.

Políticas de la cultura

Un intento de sintetizar el derrotero conceptual de la noción de 'Políticas Culturales' en América Latina implica enfrentarse al riesgo de naufragar ante la infinidad de aproximaciones, tanto institucionales como académicas, que la invocan y la nombran. Esta multiplicidad de usos y sentidos del concepto de política cultural, apunta Ana María Ochoa, no es tan sólo un resultado de distintas prácticas de ésta, sino, sobre todo, una parte constitutiva del campo (2003). No puedo proporcionar en estas páginas más que un recorrido provisorio y sin ánimos de exhaustividad, que sin embargo debería ser suficiente para esclarecer las principales líneas de desplazamiento que han caracterizado el debate en las últimas décadas. Conviene advertir, desde estas primeras líneas, que en la lengua castellana conviven indistintas dos acepciones diferentes de este concepto, que bien pueden escindirse mediante sus equivalentes en el inglés: *cultural policies*, por una parte, y *cultural politics*, por la otra. Las políticas culturales en tanto *cultural policies* corresponden al uso más corriente del término, y se las identifica como un campo específico dentro de las políticas públicas: aquel consagrado a la regulación y promoción de los procesos y bienes "culturales", en sentido estricto³⁷. De este modo, mientras el Estado y otras instancias institucionales constituyen el ente fundamental mediante el cual se ponen en acción las *cultural policies*, la segunda definición de políticas culturales se difumina en una amplia gama de actores sociales que disputan el poder en el terreno de la cultura. Escobar, Álvarez y Dagnino han aludido a estas *cultural politics* como el proceso mediante el cual "lo cultural deviene en hechos políticos", retrotrayendo sus

³⁷ Con ámbito cultural "en sentido estricto" quiero aludir básicamente al dominio de las bellas artes. Bien valdría hacer una discusión de esta acepción del término, en la línea de lo que plantea D. Mato cuando señala, por ejemplo, que "todas las industrias son culturales" (Mato 2007), se trata de una distinción estableceré con fines analíticos.

orígenes al diálogo multidisciplinario que tuvo lugar en los años noventa en los entornos post-estructuralistas (1999: 135). Para diferenciar estos dos significados, se ha propuesto utilizar la expresión *políticas* —con minúscula y en plural—, para hacer referencia a la acción pública o ‘policy’; y *Política* —con mayúscula— para aludir a su dimensión en tanto lucha de poder (Nivón 2006). La discusión latinoamericana en torno a las políticas culturales ha abordado las múltiples aristas de este concepto, moviéndose entre el restringido ámbito de la primera de estas acepciones y la intrincada esfera que caracteriza a la segunda de ellas.

De acuerdo a George Yúdice y Toby Miller (2004), la política y la cultura pueden intersectarse en dos niveles diferentes: en el registro estético y en el registro antropológico. El registro estético entiende la cultura enmarcada en el ámbito de la producción y recepción artística hegemónica; y por ende, la cultura constituiría un “indicador de las diferencias de gusto y status dentro de los grupos sociales”. A su vez, en el plano antropológico, la cultura correspondería al conjunto de rasgos, prácticas y creencias que nos agrupan y otorgan sentido como colectividad. De esta forma, si el nivel estético permite denotar las diferencias *al interior* de las poblaciones de acuerdo a una estratificación en términos de capital cultural, el registro antropológico da cuenta de las distinciones que existen *entre* las diferentes poblaciones —las *culturas*— a lo largo del globo. En concordancia con la distinción introducida en el párrafo anterior, se podría agregar que las políticas culturales en el sentido de *cultural policies* han encontrado, históricamente, su ámbito de competencia predominante en el registro estético, mientras que su segunda acepción (*cultural politics*) ha sido históricamente desarrollada en el marco de los debates geopolíticos del poder y la representación que llevaron a cabo los estudios poscoloniales y culturales. Aunque ahondaré con mayor profundidad en estas problemáticas en líneas posteriores, se puede trazar esta gruesa distinción proyectándola hacia sus extremos: en sus versiones más radicalizadas, respectivamente, nos encontramos con dos líneas que la literatura en torno a las políticas culturales ha criticado con fiereza: la tecnificación absoluta de los asuntos culturales por parte de las estructuras burocráticas, por un lado, y la poco productiva academización de los estudios y la crítica cultural en sus análisis textuales.

a. **Las políticas culturales en tanto acciones públicas** no siempre han sido comprendidas con los límites que actualmente les conocemos. Su emergencia, producto de una configuración histórico cultural específica, ha sido largamente documentada desde

la academia metropolitana, tal como lo sintetizan Yúdice y Miller (2004). Estos autores traen al centro el concepto de gubernamentalidad de Michel Foucault para examinar los modos específicos mediante los que el Estado moderno comienza a involucrarse en la normalización de los individuos, desplazando su rol tradicional en tanto “encarnación del dominio inmanente” para desempeñar cada vez más funciones de gestión y administración de las poblaciones. En la medida en que el Estado moderno inaugura una concepción de la existencia biológica como existencia política —el despliegue del biopoder—, la vida humana y sus cuerpos comienzan a ser preocupaciones de la administración estatal y sus dispositivos de control. Hacia fines del siglo XIX, y contenidas en la naciente disciplina de la demografía, materias como la reproducción, el envejecimiento, la migración, la salud pública y la ecología comienzan a ser competencia específica del Estado. Así también las políticas culturales fueron absorbidas por este proyecto biopolítico: la Ley de Educación de 1902, agregan Yúdice y Miller, “obligaba a los alumnos de las escuelas a visitar los museos como parte de los requisitos curriculares” (2004).

Foucault analiza el proceso mediante el cual la vida se compartimentaliza, dejando ciertos aspectos de ella a la libre determinación de los individuos, y ciertos ámbitos supeditados al control y la obediencia. Parte importante de la eficacia de la gubernamentalidad está basada en la dispersión del poder que solía detentar el soberano, y que ahora se reparte entre la población a través de la formación de aptitudes. “El proyecto de educar el gusto de la ciudadanía —dicen Yúdice y Miller— constituye el corolario artístico de estas formas de ejercicio del poder. Podríamos decir entonces que la formación del gusto equivale al control cultural o a la política cultural” (2004: 18). En su tarea de producir sujetos manejables y capaces de gobernarse a sí mismos, el Estado impone un conjunto de políticas de normalización de las poblaciones que supone la noción de “incompletitud ética” de sus individuos. El gusto, esta “conformidad con la ley sin la ley” al decir de I. Kant, constituiría precisamente el instrumento mediante el cual se introyectan las escalas del valor artístico hegemónico, instalando en el horizonte de los individuos un ideal de perfección cultural ciertamente inalcanzable, que regula y jerarquiza la conducta social con fines de administración gubernamental. El aparato educativo, a través de la institución escolar, constituye uno de los medios fundamentales de los que se vale el poder para configurar estas subjetividades culturales siempre insuficientes. Es significativo, en este sentido, que ciertas políticas culturales emblemáticas hayan sido desarrolladas al alero de la constitución del Estado moderno. Eduardo Nivón trae los

ejemplos de México —que funda el Museo Nacional en 1824, tras declarar su independencia—; Estados Unidos —que da lugar al Instituto Smithsonian en 1846— y Francia —cuyo museo más emblemático, el Louvre, se encuentra íntimamente vinculado a la conformación de la República francesa (Nivón 2006)—.

Desde hace más de un siglo, el creciente apoderamiento de los ámbitos culturales por parte de los dispositivos de gubernamentalidad llevó a importantes teóricos a preguntarse por las implicancias de esta relación problemática: la de cultura y administración³⁸. T. Adorno advierte las contradicciones que emergen de la convivencia de estos dos conceptos que parecen oponerse por definición, en la medida en que “la cultura sería la manifestación de la esencia pura del ser humano, sin consideración alguna de contextos funcionales de la sociedad” (Adorno 2005: 114). Pero más allá de una “irracionalidad sacrosanta” de la cultura, el verdadero desacople reside en que la administración no puede actuar sino desde su racionalidad ajena a las normas culturales, limitándose a subsumir a su objeto en lugar de comprenderlo. La exigencia de la administración a la cultura, por tanto, es heterónoma: está sometida a un poder externo que le impide el libre desarrollo de su naturaleza. Es, como apunta Eduardo Nivón a partir de Theodor Adorno, la imposición de lo general frente a lo particular; la aplicación de “normas universales sobre lo que es siempre específico” (Nivón 2006: 31).

Sin embargo, Adorno no tarda en admitir que dicha enfática dicotomía es cuestionable a nivel de los hechos, especialmente en la historia del arte. La administración, explica, no ha constituido sólo una influencia exterior en el desenlace de la historia artística, sino que ha participado del asunto mismo. La verdadera novedad que supone el presente —entendiendo por éste los albores del siglo pasado— respecto de la relación entre cultura y poder organizado, tiene más que ver con la “feliz armonía” con la que hoy en día se engarzan los proyectos culturales en las lógicas administrativas racionales. La vocación crítica que necesariamente encierra la cultura, responsable directa del permanente conflicto que habría caracterizado en tiempos pretéritos el vínculo entre creadores y administradores, parece haberse disipado en la era moderna. El carácter polémico y de protesta del arte; su naturaleza hasta cierto punto inútil, resulta “incompatible con que la cultura se encuadre en una sección, como *cultural activities* de la praxis dominadora de la realidad, de un modo tan perfecto y sin fisuras como se hace de

³⁸ Algunos autores, como Zygmunt Bauman, apuntan que la palabra “*management*” (gestión) es más fiel al espíritu del concepto *Verwaltung* que Adorno utiliza en el alemán original, en desmedro del concepto que ha predominado en la mayor parte de las traducciones: “*administración*” (Bauman 2006).

hecho en las condiciones presentes” (Adorno 2005: 123). Ello no quiere decir que las tensiones entre cultura y gestión se encuentren resueltas, hacia un lado o el otro, en la actualidad. Aun cuando se limen las asperezas en pos del funcionamiento conjunto, las contradicciones continúan presentes, y en ellas tiene lugar una inacabada disputa entre la espontaneidad y la racionalidad; la unicidad y la generalidad; la diferencia y el igualitarismo.

En los países latinoamericanos, los vínculos entre cultura y administración han recorrido un acontecido camino durante las últimas cuatro décadas. Las primeras formulaciones relativas a la política cultural fueron forjadas por el impulso de instancias estatales y de organismos internacionales, que irán instalando progresivamente el dominio cultural en el ámbito público. Ya en la temprana definición proporcionada por la UNESCO, se puede advertir una perspectiva amplia de la política cultural, que entiende como parte constitutiva de ésta los acuerdos sociales y políticos entre actores diversos que deben ocurrir para que sea puesta en marcha. De esta forma, y en tanto producto de un conjunto de decisiones de las autoridades respectivas, la política cultural opera tanto por acción como por omisión; y recae tanto sobre aquello que se impulsa como sobre lo que se reprime. Desde la mirada de esta institución, la política cultural consiste en

“la suma total de los usos, acciones o ausencia de acciones de una sociedad, dirigidas a la satisfacción de ciertas necesidades culturales a través de la óptima utilización de todos los recursos materiales y humanos disponibles a una sociedad determinada en un momento dado”.

(UNESCO, 1967. Citado en Nivón 2006)

Desde la perspectiva actual, resulta significativo revisar algunos textos capitales en este sentido, escritos hacia finales de los ochenta, puesto que arrojan cierta luz sobre el carácter reciente y progresivo que tuvieron los procesos de formación de las políticas culturales en América Latina. La propia noción de ‘política cultural’ —en el sentido de una línea organizada que structure las iniciativas del Estado en este ámbito— constituye un concepto reciente. En 1987, Néstor García Canclini da cuenta de una extendida percepción entre la intelectualidad latinoamericana acerca de la precariedad (o inexistencia) de las políticas culturales en la región: *“¿De qué políticas culturales estamos hablando, si en mi país no hay ninguna?”*, replican en ese entonces los escritores e intelectuales interrogados acerca de estos asuntos. Veinticinco años después, aun cuando las críticas a la institucionalidad cultural sean muchas y muy diversas, resultaría

difícil dar con un reclamo de este tipo: desde la década de los setenta en adelante, comienzan a proliferar en los distintos países de América Latina múltiples iniciativas gubernamentales e institucionales para dar coordinación y estructura a los emprendimientos culturales, otorgándole un peso político y administrativo que solía estar reservado a otras áreas de desarrollo más tradicionales. Una serie de desplazamientos importantes tienen lugar en aquella época en lo relativo a las políticas culturales de la región, inaugurando una nueva era respecto a su conceptualización, implementación y tratamiento: se experimenta un paso desde los textos institucionales y burocráticos — generalmente declarativos o con objetivos políticos— a los análisis críticos y la investigación empírica; se trasciende el mero ámbito de las políticas gubernamentales para dotar de agencia a los diversos movimientos y actores sociales involucrados en el campo; y se complementa el modelo evaluativo y documentativo de las políticas culturales para dar pie a un trabajo de planificación y proyección de éstas (García Canclini 1987). García Canclini distingue detrás de estas transformaciones una diversidad de explicaciones confluyentes, en las cuales se vislumbran nuevas formas de conceptualizar el papel de la cultura en procesos económicos, políticas de desarrollo y en la construcción de los consensos sociales. Todos estos factores van delineando una renovada manera de entender la política cultural en tanto acción pública, que no sólo se restringe a “la suma de las políticas sectoriales relacionadas con el arte y la educación artística, pues supone un esfuerzo de articulación de todos los agentes que intervienen en el campo cultural” (Nivón 2006: 54). La definición formulada por este autor da cuenta de forma sucinta de esta nueva perspectiva, constituyendo una referencia fundamental para las futuras investigaciones y análisis en torno a las políticas culturales en la región.

*“Entenderemos por **políticas culturales** el conjunto de intervenciones realizadas por el estado, las instituciones civiles y los grupos comunitarios organizados a fin de orientar el desarrollo simbólico, satisfacer las necesidades culturales de la población y obtener consenso para un tipo de orden o de transformación social”.*

(García Canclini 1987: 26)

Uno de los desplazamientos del concepto de cultura de los que da testimonio este texto nos sitúa en un punto intermedio entre las dos aproximaciones acerca de la política cultural que venimos delineando: el registro estético y el registro antropológico. Si tradicionalmente la acción pública había concentrado sus mayores esfuerzos en el primero de estos niveles —administrando los asuntos relativos a la *cultura* en sentido restringido, es decir, el dominio de las letras y las artes—, la progresiva

reconceptualización de la cultura en términos de procesos de significación colectiva, ha orientado la mirada hacia el segundo de estos registros: el antropológico. El terreno ganado por la definición antropológica de cultura ha permitido relevar su importancia en la implementación de políticas públicas de diverso tipo, y en el campo específico de las políticas culturales, ha traído consigo una apertura hacia nuevas formas de entender el patrimonio cultural de las naciones. En las últimas décadas, en parte gracias al influjo de los estudios en torno a las culturas populares e indígenas, las políticas culturales de diversos países de América Latina han incorporado programas de estímulo y financiamiento de la cultura sustentados en esta visión antropológica, mediante los cuales se intenta poner en valor la diversidad humana de la región a través de nociones como la de “patrimonio inmaterial”. Aunque no cabe aquí hacer un análisis exhaustivo de estos emprendimientos, es posible afirmar que, en muchas ocasiones, sigue primando en estos intentos un énfasis “estetizante” de la diferencia. En los criterios de selección de aquello que se financia y en los modos de hacer con los que se ejecutan estos proyectos, radica una operación de asimilación de la cultura a través de su dimensión estética; de esta forma, podemos ver cómo las iniciativas públicas características de esta época incorporan diseño contemporáneo en las artesanías tradicionales, hacen espectáculos turísticos de fiestas y bailes tradicionales, y editan atractivos libros gráficos acerca de acervos de conocimiento tradicional de la más variada índole. No es mi intención deslizar una crítica específica en estas observaciones, que por lo demás requerirían de un examen más detallado y sustentado en prácticas concretas. Más bien, interesa aquí dar cuenta de cómo las políticas culturales en el sentido de acción pública —*cultural policies*— se mueven en una compleja tensión entre la dimensión estética y la antropológica, que incluso en sus versiones más comprensivas de la diversidad nunca abandona del todo su sello estético. Si prolongamos la mirada en aquella dirección, ahondando en el carácter problemático de las relaciones culturales en un sentido antropológico, nos encontraremos en un terreno en el que la política cultural se debate en otros términos. No se trata ya de programas de política sectorial para el área de las artes y la cultura; sino de las pugnas que se levantan en torno a la significación, la representación y la convivencia cultural. Nos encontramos en el campo de las políticas de la cultura.

b. **Las políticas de la cultura en términos de cultural politics** han sido formuladas en sus desarrollos latinoamericanos, precisamente, en oposición a la acepción corriente de ‘política cultural’ que he referido aquí como ‘cultural policies’. Tal como reparan Álvarez, Dagnino y Escobar (1999), esta expresión supone una visión de la

cultura como campo autónomo y separado de la política, y por lo general enfocado a los bienes culturales en un sentido estricto. En un intento de volcar la mirada hacia la relación constitutiva que existe entre cultura y política, los autores apuntan que la cultura no puede ser comprendida a cabalidad sin considerar las relaciones de poder que la conforman, como tampoco las relaciones de poder pueden esclarecerse sin observar su carácter cultural (y por lo tanto, su referencia a significados). En esta medida la política cultural, como ya dijimos, hace alusión al proceso mediante el cual “lo cultural deviene en hechos políticos” (Escobar, et al. 1999: 135, nota 3).

El propio recorrido experimentado por la noción de cultura explica, en parte, los obstáculos que han desalentado una concepción de este tipo hasta fechas relativamente recientes. Como comenté en el apartado anterior, la largamente arraigada concepción estática de la cultura —desde la fundacional definición de Tylor en adelante— ha instituido en la antropología una perspectiva de inventario que no ha sido capaz de aprehender las dinámicas culturales en tanto negociaciones colectivas de los significados y la experiencia social. Aunque desde la década de los ochenta han sido numerosas las voces que han puesto el acento en este carácter dinámico y político de lo cultural, estas observaciones no constituyen la corriente hegemónica. Como explicitan Escobar, Álvarez y Dagnino, muchos textos en circulación que hacen referencia al proyecto disciplinario de los estudios culturales, continúan apuntando a las prácticas enraizadas e inscritas en formas textuales y artísticas, reduciendo el abanico de posibilidades de investigación que una disciplina así llamada podría abarcar. Y como consecuencia de este énfasis textual, la noción de “política cultural” a menudo ha estado referida en la práctica a las “luchas incorpóreas alrededor de los significados y las representaciones”, que no son fácilmente aprehensibles en tanto riesgos políticos para los actores sociales (Escobar, et al. 1999: 140). Ellos proponen, en este sentido, que existe un campo estratégico para el estudio de estos vínculos recíprocos entre cultura y política, que no ha recibido la suficiente atención por parte de los estudios culturales: los movimientos sociales, en tanto partes vitales de la producción cultural. Y adscriben a una definición de política cultural propuesta por Jordan y Weedon, que lejos de observar las prácticas institucionalizadas para el sector de la cultura, deposita la mirada en las luchas que tienen lugar en la constitución de las relaciones sociales:

“Fundamentalmente, la política cultural determina los significados de las prácticas sociales y, más aún, cuáles grupos e individuos tienen el poder para definir dichos significados. La

*política cultural también está involucrada en la subjetividad y la identidad, dado que la cultura juega un papel central en la constitución del sentido de nosotros mismos*³⁹.

(Jordan y Weedon, en Escobar, et al. 1999: 140)

Existen importantes afinidades entre esta visión de la política cultural y dos definiciones ofrecidas por la teoría contemporánea para conceptualizar el proceso político. En primer lugar, y apartándose de los enfoques tradicionales que atribuyen un carácter político a las relaciones de poder en sí mismas, Jacques Rancière reserva esta denominación a un acontecimiento bastante más extraño e infrecuente. La *política* sería, de acuerdo a este autor, el conflicto acerca de la existencia de un espacio común, y sólo ocurre en la medida en que se rompe la división que define los espacios y los lugares asignados a cada cual, producto de una reconfiguración en la que participan quienes — por definición— no tienen cabida en ella: los que no tienen parte (Rancière 2007). El lenguaje y su capacidad de poner en común lo justo y lo injusto es un nudo crucial de la capacidad política, puesto que se trata de dirimir quién posee el lenguaje y quién solamente el grito. “El rechazo a considerar a determinadas categorías de personas como individuos políticos —afirma Rancière—, ha tenido que ver siempre con la negativa a escuchar los sonidos que salían de sus bocas como algo inteligible” (2005). Cuando aquellos que no hablan demuestran que pueden emitir un lenguaje inteligible y lo hacen contar, se instituye una comunidad basada precisamente en ese desacuerdo fundamental; en la contradicción de dos mundos en uno solo (2007: 42). Esa irrupción cuestiona y transforma la *división de lo sensible* que había operado hasta la fecha; aquel “reparto de partes y lugares” que descansa en una “división de los espacios, los tiempos y las formas de actividad que determina la manera misma en que un común se presta a participación, y unos y otros participan en dicha división” (2002: 15). De este modo, en la concepción de Rancière ningún sujeto o cosa es política por sí misma, a la vez que cualquiera puede llegar a serlo si se produce el encuentro entre dos lógicas que, de pronto, deben lidiar en un escenario común: la comunidad política.

Por otra parte, y desde un marco teórico diferente, Chantal Mouffe desarrolla una distinción significativa para nuestros efectos. Ante las abundantes lecturas contemporáneas que celebran el desarrollo político y económico alcanzado por las sociedades del siglo XXI, de acuerdo a las cuales los individuos —crecientemente liberados de los lazos colectivos— avanzan hacia una “democracia dialógica” basada en

³⁹ La referencia completa del libro, al que no tuve acceso, es la siguiente: Jordan, Glenn y Chris Weedon. 1995. *Cultural Politics: Class, Gender, Race and the Postmodern World*. Oxford: Blackwell.

consensos exentos de fricciones, la autora ensaya una aproximación antagonística a la política capaz de restituir el lugar del conflicto en estos procesos. Con este objeto, Mouffe establece una diferenciación entre *la política* y *lo político*, en donde la primera (el nivel óntico, al decir de Heidegger) alude “al conjunto de prácticas e instituciones a través de las cuales un orden es creado, organizando la coexistencia humana en el contexto de la conflictividad que lo político provee”; y lo segundo (la dimensión ontológica), se refiere “a la dimensión de antagonismo constitutiva de las sociedades humanas” (Mouffe 2005: 9). De esta manera, situando el antagonismo en el centro de lo político, Mouffe refuta las visiones postpolíticas que se empeñan en desterrar el conflicto de las relaciones sociales.

El punto de partida de esta autora son los desarrollos de los que arranca la teoría de Carl Schmitt en torno a lo político⁴⁰. De acuerdo a éste, el criterio esencial que subyace a todo acto político es la distinción entre *amigo* y *enemigo*. La formación de un “nosotros” está siempre vinculada a una oposición respecto de un “ellos”, y tiene que ver por tanto con formas de identificación colectiva. Cualquier asunto humano puede convertirse en político, en la medida en que presente la fuerza suficiente como para ordenar las relaciones humanas en torno a amigos y enemigos (Mouffe 2005: 12). Retomando la noción de “afuera constitutivo” para explorar las implicancias de los aportes de Schmitt, Mouffe detiene su mirada en cómo en el proceso de constitución de una identidad debe tener lugar el establecimiento de una diferencia, y por tanto todas las identidades son necesariamente relacionales y encuentran su condición de posibilidad en aquello que se excluye: la formación de un “nosotros” específico depende de un “ellos” que opera como afuera constitutivo. Aunque esa relación nosotros/ellos que subyace a cualquier proceso identitario no es obligatoriamente una relación antagonística, es importante notar que, por su naturaleza, es susceptible de convertirse en una de ellas. Los procesos de identificación llevan una impronta política inalienable, aunque no siempre se manifieste de forma activa. De este modo, y a partir de los escritos de Schmitt, Mouffe demuestra que, si la esencia de lo político está atravesada por esta distinción y el acto de exclusión que ésta conlleva, no existe la posibilidad de un consenso plenamente inclusivo. Es por ello que Mouffe señala que la especificidad de la política democrática no radica en la superación del nosotros/ellos, sino más bien en la posibilidad de plantearla de un modo diferente, que sea compatible con el reconocimiento del pluralismo.

⁴⁰ No así sus conclusiones. En pleno conocimiento de la defensa que Carl Schmitt hacía del nazismo, y en profundo desacuerdo con su visión conservadora de la sociedad, la autora decide utilizar las bases teóricas del autor para luego refutar sus conclusiones.

Si tomamos como referencia la cita de Jordan y Weedon más arriba transcrita, podemos establecer una directa relación entre las dos propuestas teóricas aquí esbozadas y esta forma de concebir la política cultural. Aunque no del todo coincidentes, la definición de la *política* que ofrece Rancière y la concepción de lo *político* que formula Mouffe nos remiten, respectivamente, a cada una de las oraciones constitutivas de la cita ya aludida, situándonos en una encrucijada que interpela directamente a la cultura. En ambos casos, el dominio de lo político tiene lugar en escenarios escindidos, donde una heterogeneidad de actores debe aprender a convivir con la diferencia. La aproximación de Rancière, por una parte, remite el acontecimiento político al momento en que aquel *otro* radical —que hasta entonces no había sido capaz de articular una voz audible— interrumpe el orden preexistente para exigir una nueva comunidad. El sujeto político es, entonces, aquel operador que “une y desune las regiones, las identidades, las funciones, las capacidades existentes en la configuración de la experiencia dada” (Rancière 2007: 58). En cierta medida, la operación que llevó a cabo la antropología a lo largo de su historia disciplinaria está emparentada con la experiencia política así entendida. Allí donde Occidente sólo era capaz de ver vida salvaje y estado de “naturaleza”, los antropólogos vislumbraron cultura e intentaron adoptar el punto de vista del nativo. Si en algún nivel la noción de cultura permitió a la antropología ‘devolver su humanidad’ a los grupos indígenas que estudiaron, es precisamente porque hizo posible entender —en sus mejores momentos— la otredad en su igualdad y su diferencia a la vez. Indagando en sus costumbres, aprendiendo sus lenguas y estudiando sus sistemas de parentesco, los etnógrafos dieron cuenta de la voz inteligible que yacía detrás de los extraños fonemas del nativo, haciendo posible un escenario de encuentro de distintas lógicas. En este sentido, se podría sostener que el antropólogo ha constituido una mediación —no siempre exitosa— en la enunciación política de esos *otros*, en la medida en que han realizado aportes significativos para la reconfiguración de determinadas ‘divisiones de lo sensible’ hegemónicas en Occidente. Podría objetarse, quizás, que la concepción rancieriana de la política supone un sujeto subalterno capaz de interrumpir activamente el orden imperante, y no un traductor cultural que enuncie su potencial político por él. Sin embargo, los mediadores pueden desempeñar un rol importante en la activación de este proceso, ya que el acontecimiento político necesita que un interlocutor del sistema dominante —de la *policía*— reconozca en el nuevo actor político una agencia que no solía tener. En efecto, uno de los ejemplos que el propio Rancière utiliza para ilustrar el conflicto de la política y la policía, da cuenta de cómo el hecho político precisa que al menos una parte de la lógica

policial reconozca en el excluido una voz razonable capaz de instaurar una nueva ordenación común. Dicho “diálogo ejemplar” transcurre en 1832, en el marco del proceso sustanciado en contra del revolucionario Auguste Blanqui:

“Al solicitarle el presidente del tribunal que indique su profesión, [Blanqui] responde simplemente: “proletario”. Respuesta ante la cual el presidente objeta de inmediato: “Esa no es una profesión”, sin perjuicio de escuchar en seguida la réplica del acusado: “Es la profesión de treinta millones de franceses que viven de su trabajo y que están privados de derechos políticos”. A consecuencia de lo cual el presidente acepta que el escribano anote esta nueva “profesión”.

(Rancière 2007: 54)

Por otra parte, también en la aproximación de C. Mouffe se teje un vínculo indisoluble entre lo político y lo cultural. Si la distinción que se encuentra en la base de lo político es aquella que marca entre un “nosotros” y un “ellos”, entonces lo que está en juego en éste no es sino la problemática de las identidades, tal como se deja ver en la segunda parte de la cita de Jordan y Weedon. En este sentido, no sería posible abordar la dimensión política de las relaciones sociales sin examinar la formación de identidades culturales, como tampoco abordar el ámbito cultural de una colectividad sin poner atención a los procesos políticos que los conforman. El texto de Escobar, Álvarez y Dagnino apunta precisamente a esta interdependencia, cuando señalan que el análisis de los movimientos sociales constituye un terreno privilegiado para observar las formas diversas en que dichas instancias ponen en marcha políticas culturales. Ello no aplicaría exclusivamente para aquellos grupos que, como las agrupaciones indígenas, suelen articular sus estrategias políticas en torno a demandas específicamente culturales: *todos los actores sociales* despliegan fuerzas culturales en sus luchas políticas, movilizand o significados y riesgos de forma colectiva (Escobar, et al. 1999: 141). De la misma forma, agregan, es preciso entender las disputas culturales no como “subproductos” de la lucha política, sino como parte constitutiva e imprescindible de ésta, en sus intentos de reconfigurar la arena política.

Es importante enfatizar que el estudio de las políticas culturales, tal y como ha sido convincentemente señalado desde los estudios culturales en torno a las fronteras, no puede proponerse examinar a grupos aislados. El estudio de las identificaciones se apega necesariamente a la indagación en sus límites: las colectividades deben observarse en el entramado de relaciones que supone una situación de contacto (Grimson 2005). Por todo

lo anterior, las políticas de la cultura así entendidas suponen necesariamente una visión relacional y dinámica, en la medida en que las colectividades —creadoras y portadores de significaciones culturales— se involucran activamente en el proceso de redefinir el poder social. Escobar, Álvarez y Dagnino retoman la noción de *enacción* del biólogo Francisco Varela para dar cuenta de la compleja naturaleza de las prácticas político-culturales; la *enacción*, de acuerdo al científico, contradice la suposición de que existe un “mundo exterior” separado de una “mente” que representa para sí los objetos existentes en éste. En cambio, afirma la existencia de una relación —entre cuerpo, mente y mundo— donde las cosas se “hacen emerger” en base a ciertas prácticas consuetudinarias. De este modo, una mirada enactiva de la relación entre cultura y política, implica que ambas se definen correlativamente:

“...la cultura transforma el trasfondo desde el cual se ha entendido la política [...] y viceversa; es una relación que siempre está emergiendo y siendo puesta en marcha en y por la estrategia política de los actores, más que encarnada en estructuras o aún en agentes predeterminados; y esta enacción tiene lugar en el contexto de la historia de las interacciones previas entre cultura y política en contextos específicos”.

(Escobar, et al. 1999:143)

La descripción que realizan estos autores de la política cultural sintetiza con singular precisión una forma de concebir la relación entre política y cultura a la cual adscribo plenamente. Aunque en el artículo citado abordan el problema en su dimensión teórica, consideramos que de esta elaboración se desprenden lineamientos metodológicos esenciales para lo que será, en capítulos posteriores, la reconstrucción de las historias institucionales de los proyectos museológicos que aquí nos ocupan. Aunque retomaré sus múltiples ramificaciones en líneas próximas, es posible definir —con Escobar, Álvarez y Dagnino— esta acepción de *política cultural* como “el proceso generado cuando diferentes conjuntos de actores políticos, marcados por, y encarnando prácticas y significados culturales diferentes, entran en conflicto” (1999: 143). La perspectiva relacional, enactiva, contextual y dinámica que yace tras esta definición será un sustento teórico vertebral a este análisis.

La etnografía de las políticas culturales.

Ya que la lengua castellana no permite la distinción inmediata de las dos principales definiciones contenidas en el significante “políticas culturales”, los párrafos anteriores

intentaron dar cuenta de sus diferencias sustanciales. Ello no pretende sortear la enrevesada polisemia del concepto, ni agotar una discusión que ha dado lugar a textos más extensos y comprensivos de la problemática. Se ha apuntado, con justicia, que los dominios de las *cultural policies* y las *cultural politics* —tanto en inglés como en español— se han ido transformando históricamente, disolviendo la nitidez de sus fronteras. De la misma forma, en la línea de lo sostenido por Ana María Ochoa, es posible decir que los reproches que los distintos autores realizan al tratamiento que han recibido las políticas culturales suelen delatar sus propios campos de especialidad: para quienes se ocupan de los movimientos sociales existe un énfasis desmedido en los textos de lo cultural, mientras que para quienes se enfocan en los textos culturales desde el nivel estético, lo organizativo obtiene un lugar demasiado protagonista (Ochoa 2003). Pero más allá de los desencuentros, en medio de las dificultades que encuentra el pensamiento contemporáneo para ubicarse en disciplinas nítidas y estables, las diversas aproximaciones a lo cultural coinciden en “la necesidad de aterrizar, desde la cotidianeidad y desde la historicidad, las especulaciones sobre el carácter político de lo cultural” (2003: 81)

Lejos de invitarnos a optar por una u otra aproximación, los casos en los que me he propuesto indagar suponen un territorio híbrido que es interpelado tanto por las políticas culturales en términos de *cultural policies*, como por las políticas de la cultura en el sentido de *cultural politics*. En primer lugar, y por tratarse de museos de arte, las experiencias que aquí me interesan se emplazan en el campo de lo cultural en un sentido restringido; en las bellas artes. Su quehacer artístico dialoga necesariamente con la diversidad de actores involucrados en el desarrollo simbólico y cultural de sus respectivas naciones, y resulta evidente su participación en tanto productores del campo cultural en su dimensión pública. En segundo término, y no obstante lo anterior, estos proyectos institucionales también se desempeñan en el ámbito de las políticas de la cultura, en la medida en que sus propuestas alternativas se enfrentan activamente a los límites sociales dados: al museo tradicional; a la definición hegemónica del arte; al sistema político imperante y a las dinámicas interculturales que caracterizan sus escenarios sociales, por mencionar los niveles más significativos. En ambos casos, la problemática de la identidad y la representación se encuentra en el centro de sus labores críticas, y es a partir de la elaboración de ésta que participan de las disputas que se desenvuelven en el terreno político.

Como ha apuntado Ana María Ochoa, toda política cultural —ya sea que se entienda como política pública o que refiera a la dimensión antagonística de la cultura— apela a algún tipo de dimensión organizativa, y en consecuencia, demanda una constante negociación entre diversos actores. De este modo, de acuerdo a la autora, “la comunicación o articulación imaginaria entre diferentes es el modo de acción fundamental de las políticas culturales” (2003: 18). Esta centralidad de la comunicación en la cultura no pretende señalar una relación normativa, que plantee que su función sea la de disipar el conflicto o procurar una mayor cohesión social. Ciertamente, un proceso comunicativo moviliza los sustratos comunes que existen entre dos o más grupos, permitiéndoles el entendimiento mutuo (aunque muchas veces, parcial); pero también, al mismo tiempo, trae al centro los desacuerdos o diferencias que dividen a las colectividades, para su negociación y debate. Las políticas culturales, en este sentido, implican tanto “una categoría cultural o representación social desde la cual se consolida la acción”, como “una dinámica comunicativa a través de la cual se movilizan los conflictos” (2003: 18). Todos estos argumentos resultan de crucial importancia para efectos de nuestra investigación, puesto que establecen un puente entre la reflexión abstracta y el análisis etnográfico. Recojo, de la cita siguiente, el concepto de *prácticas comunicativas*, en tanto instrumento a partir del cual observar la sucesión de negociaciones y disputas que dan lugar a las políticas culturales.

*“Considerando que ni el Estado ni otro tipo de organizaciones son homogéneas y que se constituyen a través de distintos tipos de interacciones, encontramos entonces que las **prácticas comunicativas** a través de las cuales se constituyen esas interacciones van a cumplir la función de estructurar las instituciones y organizaciones del espacio público. Los proyectos de política cultural se implementan no sólo desde los ideales culturales que se quieren movilizar, sino también desde la cultura política de una organización; es decir, desde la manera como se median comunicativamente las relaciones entre diferentes”⁴¹.*

(Ochoa 2003: 84)

Aunque la autora no desarrolló mayormente esta noción en específico, considero que en ella es posible resumir el vasto desarrollo teórico que ofrece el artículo en cuestión. Corriendo el riesgo de apartarnos del planteamiento original de A. M. Ochoa, entenderé por *prácticas comunicativas* todas aquellas interacciones que involucren a dos o más actores en una negociación, explícita o implícita, en torno a la producción cultural y sus límites. Así comprendidas, las prácticas comunicativas pueden tener lugar no sólo a

⁴¹ La negrita es mía.

través de conversaciones y debates presenciales, sino que también mediante textos académicos, montajes artísticos, entrevistas o conferencias televisadas, informes institucionales, textos de sala, boletines de prensa, intervenciones urbanas, reuniones de equipo, etc. La lista podría continuar por largas líneas; sin embargo, lo que importa subrayar aquí es que todas estas enunciaciones constituyen prácticas comunicativas en la medida en que suponen uno o más interlocutores específicos con los cuales se está dialogando, en el marco de un contexto político, social y cultural definido. En numerosas ocasiones, parte del desafío de trabajar con estos fragmentos de interacción cultural es, precisamente, desentrañar quiénes son aquellos interlocutores con los que se negocia, y qué cosas están en juego. Ello puede resultar una tarea no menor, sobre todo considerando que las prácticas comunicativas que se lograrán aislar para el análisis no son más que pequeños —pero significativos— fragmentos dentro de una sucesión de eventos más compleja y permanente. Asumiendo ese carácter parcial de estas unidades, las prácticas comunicativas pueden proporcionar una herramienta discreta, a la vez que flexible, para comenzar a examinar el extenso corpus de material bibliográfico, testimonial y visual recolectado.

Construir el análisis a partir de estas micro-unidades de estudio puede facilitar la aproximación a dimensiones que otros enfoques, más generales, pasarían por alto. En primer lugar, permite detenerse tanto en hitos extraordinarios como en sucesos simples y cotidianos, dando cuenta de cómo las prácticas del día a día van —en su propia escala— construyendo institución. En muchas ocasiones, esas acciones rutinarias sedimentadas entregan claves analíticas imprescindibles para comprender cómo se desenvuelven las políticas culturales. En segundo término, el situar la mirada a una escala humana hace posible observar cómo se funden y se desdibujan las fronteras entre lo individual (las personas) y la entidad colectiva (la institución). Siendo esta problemática uno de los ejes que atraviesan esta investigación, resulta importante reparar en la injerencia que pueden tener ciertos actores específicos en el devenir del proyecto museológico y de las políticas culturales, dando cuenta de las formas en que la institución “no es sistemática ni homogénea” (Ochoa 2003). Finalmente, y puesto que se trabaja en base a experiencias concretas, las prácticas comunicativas pueden permitir observar la interacción de diversos intereses y discursos en su dimensión más pragmática, esquivando los prejuicios y abstracciones ideologizadas que suelen poblar los análisis políticos.

La dimensión performativa de la cultura.

Optar por estudiar las ‘prácticas comunicativas’, en tanto fragmentos de interacción humana que condensan significativamente representaciones y desacuerdos en torno a la producción cultural, implica también lidiar con unidades heterogéneas y en muchos casos dispersas, que en ocasiones se resistirán a ser integradas de modo armónico en un relato general. Sin embargo, ese aparente desacople revela un aspecto constitutivo de las relaciones sociales que, lejos de ocultarlo, me interesa explorar en esta investigación: la *performatividad*. En estrecho vínculo con las reflexiones realizadas anteriormente acerca del carácter relacional y dinámico de las políticas culturales, la constitución performativa de éstas implica que los sujetos que intervienen en su producción no constituyen entes estables e inmutables en los diferentes contextos. Por el contrario, y como ejemplificaré en capítulos posteriores, el carácter performativo de los museos que aquí examino indica que es en la interlocución con actores diversos que se constituyen sus sellos identitarios, y que es a través de este ejercicio discontinuo que se termina por articular un discurso y un conjunto de prácticas que aparecen ante nuestros ojos como institucionales. Me detendré unos momentos en la noción de performatividad.

Los límites del concepto no son del todo nítidos ni estables. Con múltiples objetivos, diferentes disciplinas del conocimiento han invocado esta noción en sus desarrollos, dando lugar a una amplia gama de planteamientos en torno al potencial de la performatividad y el performance. Sin ánimos de profundizar en cada uno de los tratamientos que éstos han recibido por parte de los diferentes autores, me interesa aquí retomar algunos puntos clave que serán de utilidad para nuestro análisis⁴². Una primera elaboración al respecto es la conceptualización que, desde el campo de la filosofía del lenguaje, J. L. Austin realiza en torno a la noción de *acto performativo*, aludiendo con ello a los actos de habla que, en su enunciación, realizan una acción (Austin 1955). Lejos de ser descriptivas o verificables, estas oraciones realizativas constituyen una acción en sí mismas, más allá del hecho simple de decir algo: los enunciados a través de los cuales prometemos, bautizamos o apostamos serían ejemplos elocuentes. Los actos performativos, planteaba Austin, requieren de un cierto contexto para ser exitosos: para su funcionamiento afortunado, es preciso que tenga lugar una aceptación de la convencionalidad del procedimiento; una ejecución correcta del mismo; y un compromiso

⁴² Parte de este recorrido fue trazado por Daniel Egaña Rojas, en el texto inédito “Dos reflexiones en torno a la noción de performance”.

afectivo con cierta actitud acorde al acto. En otras palabras, Austin ofrecía un modelo ideal del acto performativo, en el cual los fracasos eran desestimados como ‘infortunios’.

Tomando este desarrollo como punto de partida, J. Derrida elabora una reflexión crítica deconstructiva sobre cuyas bases se inaugura toda una vertiente de trabajo en torno a los estudios del performance. Proyectando las propiedades del signo escrito a todo orden de signos⁴³, Derrida cuestiona la posibilidad de asegurar un contexto para la ejecución de los actos performativos “exitosos”:

“Todo signo, lingüístico o no lingüístico, hablado o escrito (en el sentido ordinario de esta oposición), en unidad pequeña o grande, puede ser citado, puesto entre comillas; por ello puede romper con todo contexto dado, engendrar al infinito nuevos contextos, de manera absolutamente no saturable”.

(Derrida 1971: 15)

En esta línea, Derrida señala que un enunciado performativo sólo tiene éxito cuando repite un enunciado “codificado”; es decir, cuando es identificado como parte de un modelo *iterable*. De este modo, aquellas ejecuciones impuras, clasificadas como desafortunadas en la teoría de Austin, constituyen la condición de posibilidad del performativo, en la medida en que proveen al signo de una iterabilidad que les permite prescindir del contexto.

En un gesto que guarda cierta sintonía con la deconstrucción derridiana, Víctor Turner se enfocará en el estudio de los “dramas sociales” desarrollando una aproximación epistemológica rupturista. Apartándose de las formalizaciones ideales que poblaban la producción antropológica, Turner volverá la mirada a la dimensión anómala del comportamiento real⁴⁴, tarea que lo lleva a retomar la noción de performance. Derivada del antiguo término francés “*parfournir*” —“concluir”, “completar”, “realizar cuidadosamente”—, el autor asevera que el performance logra sacar a la luz aquello que

⁴³ El signo es, en primer lugar, “una marca que permanece, que no se agota en el presente de su inscripción y que puede dar lugar a una repetición en la ausencia y más allá de la presencia del sujeto empíricamente determinado que en un contexto dado la ha emitido o producido”; en segundo, constituye una “fuerza de ruptura con el contexto, es decir, como el conjunto de presencias que organizan el momento de su inscripción”⁴³; y finalmente, como consecuencia de lo anterior, implica un “espaciamiento que lo separa de los otros elementos de la cadena contextual interna, pero también de todas las formas de referente presente, objetivo o subjetivo”. (Derrida 1971: 11-2)

⁴⁴ “Dentro de la antropología había una tendencia a representar la realidad social como estable e inmutable, como una configuración armoniosa gobernada por principios mutuamente compatibles y lógicamente interrelacionados. Existía una preocupación general respecto a la consistencia y congruencia. Y aunque la mayoría de los antropólogos estaban conscientes de que generalmente existen diferencias entre las normas ideales y el comportamiento real, la mayoría de sus modelos sociales tendían a basarse en la ideología más que en la realidad social o a tomar en cuenta la relación dialéctica entre éstas” (Turner 2002: 101)

yace en las profundidades de la vida sociocultural, ofreciendo un canal para la expresión de una experiencia que en otras condiciones no sería comprensible para otros. Se trata de una “acción ritual reparadora” del drama social, pero cuyo objeto no es volver al estado inicial sino incorporar en un nuevo orden las contradicciones de los procesos culturales. El ritual no constituye, en consecuencia, una copia idéntica de una estructura inmutable, sino que implica necesariamente una modificación del modelo ideal que se representa. En este sentido, y desde una lógica derridiana, es posible decir que la “cita” siempre rompe con el “contexto” original; y que en el performance queda anulada la pregunta acerca de la posibilidad de replicar el referente mediante la cita. Como ha señalado R. Schechner, desde el punto de vista social, el performance significa “*nunca por primera vez*”; “*por segunda vez y ad infinitum*”; “*conducta dos veces actuada*” (Schechner 1985: 1).

La entrada que ofrece Judith Butler a los desarrollos en torno a la performatividad constituye un hito significativo para este marco analítico. En 1990, su libro *El género en disputa* argumenta que las identidades de género no poseen una realidad ontológica distinta de los actos que las conforman; es decir, los actos y gestos mediante los que tiene lugar el género son de naturaleza performativa, y es mediante su ejecución reiterada y conjunta que se crea la ilusión de “un yo primario e interno con género” (2007: 270). En línea con lo que ha sostenido V. Turner respecto de los dramas sociales rituales, Butler plantea que la acción de género requiere reiteración en el ámbito público, llevando a los sujetos a experimentar repetitivamente un conjunto de significados determinados socialmente. Aunque se presenten como imitaciones, estos actos performativos no poseen, realmente, un referente prístino y original del cual puedan ser considerados derivaciones. La esencia que pretenden afirmar, apunta Butler, no es sino una invención “fabricada y preservada mediante signos corpóreos y otros medios discursivos” (2007: 266), y que se construye en el marco de un discurso público acerca de los límites de la sexualidad regulada socialmente. En otras palabras, no existe en la identidad de género más que una apariencia de sustancia. En la aproximación de Butler, por tanto, la *performatividad* de las actuaciones del género no es sinónimo de la *expresión* de éstas, en la medida en que no descansan sobre una identidad preexistente, y por lo mismo, determinan en sí mismas la identidad que revelan (2007: 275). Todo ello tiene como implicancia que no existen actos de género verdaderos o falsos; reales o distorsionados; más o menos apegados a la identidad de género “real”. Por el contrario, se hace evidente que estas representaciones constituyen “ficciones reguladoras”, tras las cuales subyacen “los marcos restrictivos de la dominación masculinista y la heterosexualidad obligatoria”

(Butler 2007: 275). Lo que caracteriza al género es la inestabilidad, la contingencia, la intencionalidad y la performatividad; y su constitución se instaura mediante una *reiteración estilizada de actos*.

Más que la noción de “proyecto”, Butler opta por hablar de estos procesos en función a “estrategias”, para connotar la situación de coacción que predomina en el ejercicio del género. Se refiere, en este sentido, a “tácticas de supervivencia dentro de sistemas obligatorios” (2007: 272). Es esta manera de conceptualizar lo performativo la que sostiene la formulación que G. Yúdice realiza para analizar las prácticas culturales contemporáneas, deteniéndose en los modos en los que se pone en marcha una visión de la cultura como recurso (2002). Aunque, de acuerdo a sus precisiones, comprende la performatividad más como una lógica que impregna la vida social de hoy que como un asunto meramente instrumental, hay en su propuesta analítica una pregunta acerca de los modos cómo la cultura puede usarse para reivindicaciones sociales, políticas y económicas, y al mismo tiempo para su control y regulación. Es la existencia de una finalidad la que lleva a Yúdice a imaginar la cultura como recurso. Esto no implica, de acuerdo al autor, una visión negativa de la instrumentalización de la cultura, ya que se trataría de algo, en definitiva, inevitable.

La performatividad esbozada por Butler sirve a Yúdice para aprehender los múltiples y simultáneos procesos que caracterizan la vida cultural actual en su enrevesada complejidad, abrazando la idea de que “en lugar de leyes fundamentales hay, en cambio, una competencia de muchos y diferentes principios de inclusión y exclusión” (2002: 47). Así como la autora feminista explora el ejercicio performativo del género, Yúdice da cuenta de cómo los sujetos ensayan repetitivamente una performance cultural, que nunca es exacta ni del todo fiel al modelo (que, como apuntamos con Butler, no existe). Es precisamente en las brechas que se producen entre dicho modelo imaginario y las prácticas culturales reales que los sujetos pueden encontrar intersticios para sacar ventaja. Son las fisuras, documenta Yúdice, las que abren un espacio para la controversia; la maniobra; la negociación. Ése es, hoy en día, el territorio de la agencia.

En el marco de una creciente aceptación de la mirada antropológica respecto de la diversidad, y un difundido entendimiento de que la democracia contemporánea pasa por el reconocimiento de las culturas, lo que está en juego cada vez más es el *poder cultural*. Ello significa que los sujetos son compelidos a actuar y a imaginar su acción en medio de una “estructura fantasizada”, amparada en contextos institucionales de todo tipo (Yúdice

2002: 68). El imperativo de esta representación en el escenario social no se restringe a los grupos minoritarios o abiertamente étnicos, sino que se aplica de forma homogénea al conjunto de la sociedad, incluyendo a los sectores dominantes. En el contexto específico de los Estados Unidos, la política de la identidad recoge el legado de las luchas por los derechos civiles de los sesenta, instaurando un nuevo espacio social donde los grupos pueden reivindicar su autonomía y legitimidad en función de su pertenencia a una cultura específica. “La cultura, entendida no solo afirmativamente sino, lo que es aún más importante, como la diferencia grupal con respecto a las normas omnienglobantes, se ha convertido en el fundamento de toda demanda de reconocimiento y de recursos”, asevera Yúdice (2002: 76). La aproximación performativa al género de Butler, explica el autor, intentó precisamente refutar esta mirada esencialista acerca de las identidades, articulando una política de la “desidentidad” sustentada en el fracaso inherente a la reproducción de los modelos. Desidentificarse, en esta línea, implica moverse dentro de las representaciones; reencuadrarlas. Más allá de las críticas que desliza el autor a los lineamientos políticos que Butler desprende de sus reflexiones, Yúdice apunta que la “ *fuerza performativa* ” que atraviesa la dinámica contemporánea es justamente ese encuadre de interpretación mediante el que se redireccionan los actos y el discurso. Se trata de una noción crucial para el presente análisis, que retomaré hacia el final de este capítulo. Por ahora, bastará con decir que poner atención a la dimensión performativa de los proyectos museales que aquí se estudian resulta indispensable para poner en relación dos niveles de observación que suelen permanecer aislados: los discursos y estructuras institucionales, por una parte, y las prácticas comunicacionales que los conforman, en segundo.

Escribir contra la cultura.

Tal como esboqué brevemente en el apartado anterior, asistimos hoy en día a una paradójica proliferación del concepto de cultura en su sentido antropológico, no sólo en el ámbito de otras humanidades y ciencias sociales, sino también en algunas disciplinas científicas, en ciertas prácticas corporativas y muchos discursos políticos. La óptica hermenéutica que Clifford Geertz imprimió, hace ya varias décadas, a la noción de cultura, ha constituido un modelo de referencia incluso más allá del ámbito académico, sobre todo en los numerosos escenarios sociopolíticos contemporáneos que demandan el arbitrio relativista de la comprensión cultural. No obstante, como han apuntado Wimmer y

Vericat, “los antropólogos parecen muy intranquilos con el éxito de su tótem terminológico”, y en múltiples ocasiones han mostrado cautela y preocupación respecto del devenir del concepto de cultura fuera de la práctica antropológica (2000: 129). Como sentencia Ulf Hannerz con ironía, “parece que de pronto la gente está de acuerdo con nosotros, con los antropólogos; la cultura está en todas partes” (1996). Detrás de este descontento, Wimmer y Vericat distinguen, en primer lugar, razones políticas relacionadas con los usos nacionalistas o de reivindicación étnica que ha recibido dicha noción en ciertos contextos, señalando que la idea de las culturas como un todo discernible e integrado puede deparar cierto peligro para quienes no pertenecen a ella. Por otro lado, los autores apuntan que dicho descontento también tiene que ver con el propio derrotero que ha experimentado el concepto de cultura en la propia disciplina, a lo largo del cual se ha ido distanciando progresivamente de supuestos como la homogeneidad cultural de herencia funcionalista; de la poca importancia asignada a las pugnas de poder dentro de la cultura; de la dificultad para visualizar la acción individual de los sujetos; y del escaso interés —o la falta de eficacia— para explicar el cambio y la transformación dentro de un escenario cultural.

“Desde la segunda guerra mundial, la antropología se ha ido alejando lentamente de una idea holística de “cultura” como un todo integrado. Ahora el foco se ha desplazado a cuestiones de variabilidad individual y subcultural, al proceso y a la adaptación estratégica de la práctica cultural. El discurso ha reemplazado a la cultura como término maestro en gran parte de los escritos contemporáneos sobre antropología. Siguiendo a Foucault y otros autores postestructuralistas, la antropología trata de entender cómo en un determinado lugar —una aldea, una estación de tren, un barrio— hay múltiples discursos que se entrecruzan, se sobreponen y se desarrollan formando manojos de significado, que se disuelven de nuevo y desaparecen”

(Wimmer y Vericat 2000: 132).

Este segundo tipo de razones resultan de interés para esta discusión. Desde los inicios de la década de los noventa, sobrevino en la disciplina un debate en torno a esta problemática que ponía en el centro la línea divisoria que había trazado la antropología entre un “nosotros” occidental (complejo y expansivo) y un “ellos” (discreto, homogéneo y particular) asimilado a través del concepto de cultura. A lo largo del siglo XX, y sorteando las complejas implicaciones políticas del concepto de raza, la sensibilidad antropológica hizo posible imaginar el mundo como un “archipiélago de culturas”, puesto que cada comunidad, grupo o sociedad portaba una cultura específica (Grimson 2011). Más allá de

las diversas razones históricas que contribuyeron a la crisis de este imaginario, el cuestionamiento a este modo de entender las dinámicas planetarias trajo consigo una aguda revisión de las implicancias epistemológicas, éticas y políticas que subyacen al concepto nuclear de la práctica antropológica. El trabajo de L. Abu-Lughod es, probablemente, el que sintetiza con mayor elocuencia estos reparos.

Estableciendo un diálogo con las significativas omisiones presentes en “Writing culture” —en español, *Retóricas de la antropología* (Marcus y Clifford 1991)—, Abu-Lughod argumenta que la disciplina debe dejar atrás el sentido de jerarquía que marcó sus producciones para ensayar estrategias que “escriban *contra* la cultura”. Una de las principales críticas que Abu-Lughod le hace a este concepto es su responsabilidad en el establecimiento de la frontera entre *nosotros* y los *otros*, en la medida en que la cultura construye, produce y mantiene esta asimetría (Abu-Lughod 1991). Por ello, aunque su objeto original guardaba relación con subsanar las consecuencias políticas del concepto de raza, la cultura en la actualidad ha terminado por portar algunos de sus inconvenientes, como por ejemplo la tendencia a congelar la diferencia. También apunta sus dardos a las connotaciones homogeneizantes y estáticas que resultan de dicha noción: la idea de cultura nos inclina a enfatizar de forma exagerada la coherencia de los grupos humanos, haciéndolos aparecer como un todo cohesionado, demarcado y discreto.

Abu-Lughod desliza tres estrategias posibles para escapar de estos problemas. En primer lugar, señala que una renovación de los términos con los que se aprehenden los procesos socioculturales puede contribuir a des-esencializar las descripciones etnográficas, siempre que no sean utilizados simplemente como sinónimos del concepto de cultura. Nociones como “prácticas” y “discursos”, que ya experimentan un uso creciente en la literatura especializada, pueden constituir alternativas convincentes. En segundo término, resultaría preciso subrayar las conexiones e interconexiones que existen entre la comunidad y el propio investigador, instalando interrogantes relativas a los procesos históricos que hicieron posible el contacto entre “antropólogos como nosotros” y “gente como ellos”. Finalmente, Abu-Lughod señala que, si hemos asumido —con Clifford Geertz (1989)— que los antropólogos se dedican a representar a otros mediante la escritura etnográfica, entonces el modo cómo escribimos sobre ellos tiene una gran incidencia en el grado de “otredad” con que éstas aparecen. Una forma de acercar estas experiencias es escribir *etnografías de lo particular*. La generalización, “modo

característico de operación y estilo de escritura de las ciencias sociales”, ya no puede ser considerada un modo de descripción neutral, señala la autora (Abu-Lughod 1991: 473). Todas estas estrategias nos permiten sortear la sensación de distancia que el género etnográfico ha construido a lo largo de su desarrollo, dejando a la luz las historias humanas que componen las abstracciones culturales, con sus contradicciones y ambivalencias.

El modelo interpretativo que deja entrever Abu-Lughod implica una clara opción por las individualidades, la subjetividad, las historias singulares. En su intento de develar la “naturaleza contradictoria de los discursos dentro de las comunidades” (2005), la autora debe necesariamente emplazar la mirada en un nivel que, así como permite la visualización de ciertos procesos, también limita la percepción de otras dimensiones. En uno de sus textos más conocidos, Abu-Lughod examina las relaciones de una comunidad semirural de Egipto con los productos de la modernidad, específicamente a través de los modos particulares cómo se enfrentan a la televisión. Recorre una serie de casos diversos a través de los cuales se nos permite ver las múltiples aristas de la recepción, y las formas cómo el mensaje que se intenta dirigir a estas poblaciones tiene repercusiones variables, que no son predecibles de manera mecánica. Abu-Lughod demuestra que la entrada de tecnologías como la televisión en sectores tradicionales —que, sin duda, representan la penetración de la modernidad— no puede ser conceptualizada como un proceso homogeneizador movilizad o en pos de la depredación de las bases culturales de los pueblos. La autora no traza una línea unidireccional en la que la modernización socava los cimientos de la tradición, sino que se preocupa por los modos complejos en que ambos interactúan en cada contexto etnográfico; puesto que la introducción de la modernidad puede adelantarnos poco o nada acerca de sus resultados, es preciso analizar los modos de inserción de estos instrumentos en los sistemas de significación locales.

Pero esta capacidad que tiene la propuesta de Abu-Lughod para visualizar el carácter múltiple y creativo de las recepciones se transforma en obstáculo cuando se trata de trazar conclusiones más generales. Por esta razón, algunos autores han marcado sus diferencias señalando que, por más que puedan compartir sus motivos humanistas, el obcecado foco en la individualidad que postula la autora anula la posibilidad de cualquier análisis más amplio. Hannerz, por ejemplo, sostiene que “tiene que ser una ambición razonable intentar comprender de algún modo científico cómo se genera esta

individualidad dentro del proceso cultural y qué papel juega esta individualidad en la organización cultural” (Hannerz 1996: 69). También ha sido criticada esa mirada polar que, por renunciar a la homogeneidad que conlleva, termina desechando el concepto completo y sus posibilidades explicativas. El debate parece haberse escindido entre quienes proponen abandonar la noción de cultura —“abolicionistas”—, y quienes más bien intentan redefinirla esquivando sus implicancias negativas —“reformistas”—. En este sentido, A. Grimson se pregunta si el problema descansa en el concepto en sí mismo, o en los marcos conceptuales dentro de los que éste operaba. Siguiendo a Wimmer, señala que “los problemas de sustanciación refieren a concepciones teóricas antes que a un concepto específico”, y que por lo tanto es factible utilizar la idea de cultura para problematizar las connotaciones que se solían dar por sentadas (como la homogeneidad y la territorialidad). El dilema, de esta forma, consistiría en cómo redefinir la noción de cultura sin que “el contraste como medio de conocimiento” se convierta en “el conocimiento como medio de contraste”. Grimson, por ejemplo, prefiere hablar de “configuraciones culturales”, término que refiere a los modos específicos en que los actores se enfrentan, se alían o negocian (2005: 84-5).

Otros autores que han optado por des-esencializar la cultura subrayan su utilidad como recurso heurístico para problematizar la diferencia. García Canclini distingue esta perspectiva en algunas elaboraciones teóricas previas: en Sherry Ortner, cuando piensa lo cultural como “el choque de significados en las fronteras” (en García Canclini 2004), y en Arjun Appadurai, quien formula el concepto en términos adjetivos —*lo cultural*— más que en términos sustantivos —*la cultura*—, para conceptualizarlo como el “subconjunto de diferencias que fueron seleccionadas y movilizadas con el objetivo de articular las fronteras de la diferencia” (en García Canclini 2004). A partir de aquellas reflexiones, García Canclini se aproxima al estudio de lo cultural entendiéndolo como el “conjunto de procesos a través de los cuales dos o más grupos representan e intuyen imaginariamente lo social, conciben y gestionan las relaciones con otros, o sea las diferencias, ordenan su dispersión y su inconmensurabilidad mediante una delimitación que fluctúa entre el orden que hace posible el funcionamiento de la sociedad, las zonas de disputa (local y global) y los actores que la abren a lo posible” (2004: 40).

Si la noción de cultura debe continuar ocupando un papel central en la aproximación antropológica o si resolvemos refinarla, reformarla, o de plano sustituirla, no es un asunto que pueda yo zanjar en esta breve discusión, y probablemente tampoco sea

deseable hacerlo. Traigo a colación este debate para hacer frente no sólo a un conjunto de dilemas teóricos y conceptuales, sino que también a encrucijadas metodológicas de gran relevancia para este trabajo. Es importante señalar que, detrás del amplio espectro de definiciones y posturas acerca del concepto de cultura, subyace una elección respecto del lente con el que se observa el mundo social. Si optamos por remarcar las contradicciones, los desacoples y la versatilidad de una comunidad, estaremos perdiendo competencia en el ámbito del análisis general; y viceversa. Considero que ambas perspectivas ofrecen un material valioso, por lo cual la decisión aquí tomada no posee tintes proselitistas. No es mi intención escribir *contra* la cultura, o más específicamente, *contra* las nuevas formulaciones que intentan recuperar el concepto de modo constructivo. Me interesa, no obstante, rescatar un conjunto de procesos en su escala limitada y humana que, lejos de llevar a generalizaciones o modelos abstractos, encuentran su riqueza en los detalles de una experiencia significativa.

Es por ello que las unidades a través de las que este relato estará compuesto se mueven en plano de la coyuntura, del ejercicio cotidiano y, a veces, hasta de la anécdota. La noción de *prácticas comunicativas*, que elegí para estructurar la narración de las historias institucionales aquí propuestas, intenta incorporar las reflexiones que he ido desplegando a lo largo de este texto. Traer a escena estos fragmentos de interlocución social puede permitirnos detener el análisis en la dimensión política y polémica que involucra la producción cultural, incluso cuando aquellos diálogos no se producen de manera explícita sino que se dejan adivinar en los acentos de un texto, en las opciones de un montaje o en las referencias citadas en una conversación. Creo que estos proyectos museales se han ido construyendo en una interlocución permanente con diferentes actores e intereses, y que es, precisamente, en el desenvolvimiento de esos conflictos y negociaciones que se instituyen sus identidades institucionales. En ese sentido, estas unidades de análisis pueden iluminar respecto de los modos en que sus construcciones son de naturaleza performativa, relacional y dinámica, mostrando la diversidad de prácticas y discursos que han movilizado a lo largo de sus trayectorias. Finalmente, y en una suerte de analogía con el concepto de cultura, el seguimiento de estas prácticas comunicativas permite observar a la institución artística —el proyecto museológico— en sus discontinuidades y brechas, dejando atrás las perspectivas que pretenden esencializarlo como un todo homogéneo. En esa línea, y como he señalado previamente, me interesa explorar los modos en los que la historia de las instituciones es también la historia de las individualidades, tejiendo un puente entre las prácticas específicas de

individuos concretos y las dinámicas corporativas de una institución, por más pequeña, informal o alternativa que ésta sea.

Estos museos nos enfrentan a un peculiar cruce entre arte, política y cultura. En un contexto en el que el dominio de lo estético ha demostrado crecientemente su valor para mediar en los procesos sociales y políticos (Ochoa 2003), casos como el del CAV/ Museo del Barro y el Micromuseo constituyen experiencias que merecen, sin duda, un examen detallado.

Capítulo 3.
**Dos historias de
construcción institucional**

Análisis de los casos.

EL CENTRO DE ARTES VISUALES/ MUSEO DEL BARRO

Escondido entre las serpenteantes calles de la zona de Isla de Francia, en la ciudad de Asunción, se encuentra el Museo del Barro. Alejado del centro asunceno, el barrio que aloja este espacio de artes visuales parece no haber sido del todo domesticado por el pavimento. La roja tierra paraguaya se asoma por todos lados, y la humedad invariable del sector facilita la tarea de sus jardines y viveros. El acceso del peatón nunca resulta demasiado sencillo: en el verano, los cuarenta grados centígrados vuelven tortuosas las pocas cuerdas que separan al Museo de la Avenida Aviadores del Chaco; y en el invierno, tras pocas horas de lluvia, las callecitas se vuelven pequeños ríos intransitables. Pero siempre vale la pena la llegada: como describe con precisión Luly Cudas en el año 2000, a propósito de las dos décadas del Museo, “apenas cruzado el umbral nos invade el olor redondo del barro, el perfume anterior de la madera o el pequeño calor del hilo apenas separado de la mano febril”.

Casualidad o no, el nombre de la calle que alberga el Museo —*Grabadores del Cabichuí*— parece connotar ciertas coordenadas del papel que ha desempeñado este centro de artes desde hace más de tres décadas. Así como los grabadores del Cabichuí introducen, de forma casi autónoma a los textos del periódico que ilustran, la vivacidad de una imagen de cimientos populares en un medio de pretensiones cultas⁴⁵, también el Museo ha sabido integrar la riqueza de los mundos subalternos del Paraguay en un entorno que los relega y desestima. Conviven en este lugar un conjunto de objetos diversos de ese Paraguay multiforme: piezas de cerámica campesina, abalorios y adornos plumarios, esculturas precolombinas, figurillas de imaginería religiosa, xilopinturas de grandes dimensiones e instalaciones de arte urbano. Al recorrer las diferentes salas que componen el Museo, esa pluralidad de manifestaciones artísticas cobra su lugar ante la mirada del visitante, dándole cuerpo y sentido al guión curatorial que le caracteriza: aquel que lo instituye como un espacio donde las diversas expresiones visuales del Paraguay dialogan en pie de igualdad, sentando las bases para una nueva convivencia respetuosa del carácter pluricultural y multiétnico de la región.

⁴⁵ Durante la Guerra de la Triple Alianza (1865-1870), los periódicos locales constituyeron importantes armas de moralización y adoctrinamiento de los soldados del Paraguay, tanto a través del periodismo escrito como mediante las ilustraciones de éste. Los grabados del diario *Cabichuí*, tallados en madera desde el mismo frente de batalla, se distancian del tono grandilocuente y formal de los textos informativos, dando lugar a un singular desarrollo de la expresividad popular del país que ha sido considerado “el fenómeno más importante de la práctica visual paraguaya hasta el siglo XIX y el caso más peculiar en la historia del arte gráfico latinoamericano de la época” (Escobar y Salerno 1999).

Pero ese gui3n institucional que en la actualidad aparece con claridad irrefutable en rese3as, gu3as tur3sticas y en las propias publicaciones del Centro de Artes Visuales/ Museo del Barro (en adelante, CAV/ Museo del Barro), no fue concebido desde sus 3rdenes, de una vez y para siempre, con estas fronteras vocacionales. A diferencia de una entidad estatal, cuyos lineamientos de trabajo son muchas veces instituidos por decreto, esta iniciativa independiente va edific3ndose en t3rminos institucionales sobre la marcha, en la medida de las necesidades y los recursos disponibles, y siempre en di3logo con la coyuntura de la 3poca. Me interesa, por tanto, aproximarme a la historia de construcci3n institucional del CAV/ Museo del Barro en su naturaleza *performativa*; es decir, que cuya identidad se construye precisamente en su ejercicio. Es cierto que esta performatividad no es una caracter3stica exclusiva del proyecto que aqu3 nos ocupa: en todos los museos el devenir institucional est3 marcado por su desenvolvimiento cotidiano. Sin embargo, como espero demostrar a lo largo de las siguientes p3ginas, el CAV/ Museo del Barro constituye un ejemplo particularmente elocuente de c3mo los objetivos y alcances de este espacio museal se han ido constituyendo a trav3s de su propio desarrollo, producto de un di3logo constante —al interior del Museo, y hacia fuera de 3ste— en torno a los l3mites de la experiencia art3stica. “El CAV/Museo del Barro no fue planificado en un tablero, calculando su devenir y esperando resultados —sostiene, en esta l3nea, la actual directora del Museo de Arte Ind3gena, L3a Colombino—. Fue creado a la medida del paso y con la desmesura de la pasi3n” (2011: 5).

El recorrido que aqu3 he trazado, aun cuando se encuentra organizado en t3rminos relativamente cronol3gicos, no pretende dar cuenta de forma exhaustiva de la trayectoria hist3rica del CAV/ Museo del Barro. He elegido, tal como apunt3 en l3neas anteriores, algunos momentos y tropos significativos desde los cuales es posible desanudar una serie de problem3ticas centrales a este proyecto museal, sin perder de vista sus implicaciones contextuales. En algunas ocasiones, me detendr3 en situaciones concretas que resultan 3tiles para discutir una l3nea transversal a la construcci3n de este proyecto; en otras, me contentar3 con esbozar los t3rminos generales de una problem3tica y sus implicancias en el desarrollo institucional del Centro de Artes Visuales. Los materiales que hicieron posible esta reconstrucci3n son heterog3neos, como tambi3n es heterog3nea su proveniencia: libros, entrevistas, apuntes de campo, recortes de archivo, comunicaciones internas y notas de prensa.

1. *Respiración artificial.*

Hacia fines de los años setenta, la dictadura de Stroessner tenía ya más de dos décadas y habría de cumplir una más de represión y oscurantismo. En las diversas reflexiones que he podido recoger en torno a esta época, queda manifiesto que el recelo, la timidez y la desesperación —para utilizar las palabras de Bartolomé Meliá— eran los signos de la cultura paraguaya de entonces (en Bareiro, et al. 1994). Las técnicas del silencio proliferaron en importantes sectores sociales, empequeñeciendo los espacios de la palabra y la enunciación. Si la década anterior, los años sesenta, estuvo marcada por la articulación de importantes actores sociales dentro del ámbito local —la Iglesia Católica se perfila como opositora al régimen, nace el movimiento campesino y se reagrupa el estudiantado en tanto movimiento independiente a los partidos políticos⁴⁶—, durante los setenta cobran forma los movimientos armados entre las dirigencias campesinas y estudiantiles. Con ello, los espacios culturales perdieron importancia en su carácter de manifestación política. “Se guardaron los trajes de teatro de creación colectiva —dice Line Bareiro—, se apagaron las luces de los grandes festivales de canto y poesía, se cerraron revistas literarias y terminaron los foros en los que se intercambiaba ideas. Las represiones y el auge económico se habían unido para cerrar una etapa” (1994: 101).

En el Paraguay de aquellos tiempos, toda actividad cultural era una actividad subversiva. “*La política cultural era la no política cultural*”, me señala Lía Colombino en nuestro primer encuentro. Esta omisión deliberada dio lugar de todos modos a un conjunto de formas distinguibles que marcaron el estilo stronista. De acuerdo a Carlos Colombino, la respuesta del gobierno a las estrategias artísticas de la época sucede en tres frentes. En primer término, respondió con represión: al “espíritu de la época” stronista el gesto negativo le fue connatural, pues operó primeramente a través de la censura, los condicionamientos y ausencia de apoyos. Se incidió de esta manera en todos los ámbitos de la producción cultural y mediática, ya sea limitando severamente sus contenidos o

⁴⁶ El movimiento estudiantil paraguayo se caracterizó, especialmente en los años sesenta, por su trabajo desde la trinchera cultural, destacando sus producciones en el ámbito literario y el teatro independiente. “Para ellos expresarse culturalmente constituía una importante forma de hacer política —apunta Line Bareiro—. Alfabetizar, escribir poemas, asistir a misa de 8.00 en Cristo Rey, hacer teatro, cantar o pintar, se vivían como maneras de oponerse al sistema (Bareiro, et al. 1994). Hacia fines de esta década, el gobierno inicia una política hostil hacia estas manifestaciones, negándoles los espacios oficiales —que hasta entonces ocupaban— y recrudesciendo la censura. Los grupos de acción cultural y compañías teatrales de la época emprenden una búsqueda de espacios físicos, refugiándose en muchas ocasiones en centros culturales de representación extranjera. “Siempre fuera de los canales oficiales, sin teatros, sin salones de exposición, sin editoriales, la situación se agrava al no poseer el Paraguay ninguna iniciativa privada que pueda acoger este tipo de manifestaciones” (Colombino 1987).

privándoles de acceso al financiamiento. Se desplegaron, a la vez, variados mecanismos de represión y persecución de sus productores (Escobar 1992). En segundo lugar, y de modo especular, la oficialidad intentó replicar las expresiones artísticas mediante grupos similares pero de signo opuesto. Sin embargo, afirma Colombino, “éstos carecen de la capacidad creadora, del nivel estético y crítico que sus oponentes; el arte oficial tiene la chatura de lo que se fabrica por encargo” (1987: 89). Finalmente, apunta el autor, se buscó enfrentar esta resistencia cultural desde “la asimilación y el mimetismo”, adoptando el lenguaje de la arquitectura moderna para representar la fuerza del poder dictatorial. Cundieron las construcciones inspiradas en el “Segunda Reconstrucción” —edificios de la administración y palacetes de la dirigencia de la dictadura, como también las edificaciones del partido de gobierno y las fuerzas armadas—, así como los monumentos públicos y las ceremonias gubernamentales que trazaron el campo de imágenes del poder oficial (Colombino 1987; Escobar 1992). El desarrollo cultural representaba para la lógica stronista un asunto extravagante y apenas tolerable, de modo que “en el Paraguay, ni el nacionalismo estatal se preocupó en desarrollar proyectos de conservación del patrimonio [...], ni el populismo impulsó los característicos programas divulgacionistas, ni el desarrollismo generó un mecenazgo empresarial sistemático” (1992: 27). El campo educativo, mediante una estructura vertical y métodos mecánicos, fue movilizad como una herramienta de inculcación de la pasividad que el régimen demandaba, excluyendo la imaginación y la crítica de las habilidades que impartía. Esta estrecha visión del aprendizaje fue transversal al sistema educativo en su conjunto, impidiendo que las universidades lograran constituirse como espacios de pensamiento crítico o de investigación (Escobar 1992).

Si las condiciones de vida bajo el modelo stronista eran precarias en términos humanos, ciertamente también lo eran a nivel de institucionalidad cultural. Las artes visuales, puntualmente, se desarrollaron al desamparo de la oficialidad y sin una estructura de organismos competentes para su promoción y circulación. Ticio Escobar, en su libro *Una interpretación de las artes visuales del Paraguay*, dibuja un triste diagnóstico que en parte explica la dificultad con la que las expresiones artísticas paraguayas han forjado su desarrollo: no existían instituciones dedicadas a la enseñanza de las artes actuales, ni museos o salas de exposiciones para el arte contemporáneo, ni mucho menos centros de investigación de la práctica actual (2007c: 519). El total abandono, agrega Escobar, que experimentan las artes paraguayas respecto del Estado no se compensa, como sucede en otros países de América Latina, con una cultura del

mecenazgo por parte de sectores de la alta burguesía, y sólo en tiempos muy recientes algunas empresas han comenzado a aportar al desarrollo de algunas iniciativas culturales. Por todo ello, tal como han notado críticos de arte como Aracy Amaral, en la escena de las artes paraguayas los emprendimientos privados han sido pilares fundamentales para la producción y difusión artística. Es, en definitiva, la visión de un “puñado” de artistas e intelectuales la que hace posible la sobrevivencia de la plástica nacional, desprovista de cualquier apoyo de parte de la esfera oficial. “El Paraguay —dice Amaral—, dentro del medio cultural latinoamericano, se mantiene en un extraordinario estado de aislamiento a pesar de su relativa proximidad a centros animadores, como Buenos Aires y Sao Paulo. Y, sin embargo, ese aislamiento ha producido y nutre aún hoy la existencia de devotos luchadores por la preservación, investigación y divulgación cultural del país a pesar de todas las dificultades” (citado en Escobar 2007c: 521).

Me interesa introducir, respecto a estas circunstancias, una idea que adquirirá mayor desarrollo en apartados posteriores: la de la puesta en marcha de políticas culturales desde el ámbito privado, en contextos en los que la institucionalidad cultural es precaria o, como en este caso, prácticamente inexistente⁴⁷. En la segunda parte del capítulo 3, (“Notas en torno a las prácticas comunicativas...”), se abrió el debate en torno al cruce entre cultura y política, retomando el carácter agonístico que reside en los hechos culturales. Devolver este componente político al ejercicio cultural es un primer paso para una visión amplia de las políticas culturales, que pueda contemplar el papel que los diversos actores sociales desempeñan en el devenir de la cultura, y no sólo las políticas que se trazan de forma vertical. Es necesario observar el desarrollo del CAV/Museo del Barro desde estas coordenadas para comprender el lugar que ocupa dentro de la escena paraguaya. Bastará, por ahora, con retener esta imagen de intemperie institucional —y el consecuente papel de las iniciativas culturales particulares— para discusiones posteriores.

Los primeros antecedentes del CAV/Museo del Barro se inscriben en este ambiente hostil de censura y precariedad. No es casualidad, por tanto, que a lo largo de las conversaciones que sostuve con los fundadores de este proyecto haya sido convocada la misma metáfora de la sofocación y la falta de aire. Bajo formulaciones

⁴⁷ En términos estrictos, también en una escena institucional tan compleja como la mexicana la incidencia de agendas individuales puede determinar el curso de la política cultural. Ana Garduño explora el caso del coleccionista Álar Carrillo Gil, hacia mediados del siglo XX, y la discusión que moviliza al romper “la regla no escrita que excluía la participación activa de un privado en asuntos culturales de alcance nacional” (Garduño 2009: 293).

diversas, todos recuerdan aquellas acciones germinales como actos directamente movilizados por esa necesidad de crear condiciones humanas para la vida. No sólo se trataba de asegurar un espacio para la creación artística y el desarrollo cultural, sino que pasaba por un conjunto de necesidades aún más básicas y casi inseparables de la sobrevivencia. *“Había que crear un microclima para volver respirable la vida —asevera Osvaldo Salerno, director del Museo de Barro—. El Paraguay ha sido un país completamente irrespirable. Había que producir oxígeno; había que crear una campana cerrada, una élite que habitara esa bolsa de oxígeno, para poder seguir respirando. [...] En ese contexto de escampado, de intemperie en términos de vida cultural que producía la dictadura militar de Stroessner, lo que uno hacía era inventar refugios, cobijos, cuevas, nichos. Y dentro de esos nichos había que inventar sueños; no solamente ocultarse, sino inventar cuestiones para dar sentido, para encontrar sentido”*. La historia de este museo es, en estos años iniciales, la historia de unos paraguayos que quieren habitar su país a pesar de todo, y deciden construir las condiciones mínimas para hacerlo. *“Había una intención política, primero, de sobrevivencia: de crear un microclima —continúa Salerno—. Nosotros somos lo que hacemos para cambiar esto. Teníamos que salvarnos nosotros, porque íbamos a seguir viviendo acá. No íbamos a migrar al volverse el medio tan duro e irrespirable”*.

También Carlos Colombino, fundador del Museo Paraguayo de Arte Contemporáneo y director de éste hasta hace tiempos recientes⁴⁸, recuerda estos primeros pasos del Museo como una necesidad vital. En un texto de 2011, Lía Colombino apunta que su padre suele decir, casi obsesivamente, que *“había que crear el Museo del Barro para poder vivir en el Paraguay”*. *“Y no se trata de una exageración —agrega ella—. Los artistas e intelectuales que estuvieron involucrados en la creación de este espacio carecían de asilo. Las instituciones paraguayas dedicadas al arte se encontraban cooptadas; algunas de ellas eran el fiel reflejo de la situación política: la dictadura stroessneristas; otras, eran solamente ultra conservadoras, sin una toma de postura política. Siendo un ambiente más bien pequeño, el mundo del arte asunceno carecía de espacios alternativos que pudieran responder a las diversas subjetividades existentes, muchas veces representadas por una sola persona o un par”* (Colombino 2011: 1). En el

⁴⁸ Carlos Colombino deja la dirección del Museo en 2008, para asumir la Dirección General de Archivos, Bibliotecas y Museos de la Secretaría Nacional de Cultura, con el gobierno de Fernando Lugo. Lo sucedió en su cargo en el Museo Félix Toranzos, pero esta dirección se ha planteado como transitoria y meramente estratégica mientras Colombino desempeña el puesto político que le ha encargado el ministro de Cultura, Ticio Escobar.

año 1997, Carlos Colombino declara a un periódico local: *“Nuestro propósito inicial era poder —haciendo un trabajo positivo— vivir en el Paraguay: un país que se destruye, un país que se desintegra, un país que se atomiza, un país que se deshace. Era, en cierta forma, la necesidad de congregarse estos restos de esa visión del país que se va destruyendo y recuperarlo de alguna forma. Esta idea de poder vivir en un territorio difícil como lo es el Paraguay, era necesario hacer ese trabajo que nos diera ese sentido de lo vital”*⁴⁹.

Si bien la marginación y el desaliento eran transversales a toda la escena cultural del momento, el estrecho círculo en torno al cual surge el CAV/ Museo del Barro enfrenta condiciones particularmente delicadas. Carlos Colombino y Ticio Escobar estuvieron en prisión, éste último en más de una oportunidad, durante el régimen dictatorial de Alfredo Stroessner. Olga Blinder, cofundadora de la Colección Circulante, fue sindicada como comunista en los años cincuenta y sesenta. Dentro del ámbito de las artes visuales, se trataba de un grupo marcado por su claro sello político, hecho que los llevó a ser objeto de exclusiones deliberadas de parte de sus propios colegas. *“Como nosotros éramos siempre el grupo discriminado por estos artistas e intelectuales, nos recluimos en una especie de nicho de resistencia”*, me señala Carlos Colombino al preguntarle por los orígenes del Museo. En las disputas que tienen lugar por esos años en la plástica paraguaya, se trenzaban tanto visiones políticas encontradas como diferencias propiamente artísticas. Estas tensiones múltiples se ven manifiestas en un hecho que escindió abiertamente al mundo artístico: la creación del Museo de Arte Moderno de Asunción en 1966. *“El grupo enfrentado a nosotros, que no sé cómo llamarlo, había fundado el Museo de Arte Moderno, y decidieron que nosotros no firmáramos el documento de fundación, porque nosotros éramos artistas politizados”*, me explica Colombino. El día anterior a esta conversación habíamos asistido a la exhibición de un documental que indagaba en los archivos artísticos de Cira Moscarda —una de las pocas pedagogas de las artes de aquellos años en el Paraguay—, en el cual había participado su hija Lía. Los artistas entrevistados en el video formaban parte de esta ala contraria, a la que alude Carlos Colombino. *“Esa palabra que se usó anoche Krasniansky [artista*

⁴⁹ Diario *Última Hora*. Sección *Arte y espectáculos*. 5 de diciembre de 1997: “Aniversario del Museo del Barro. Marcando hitos en la historia del arte del Paraguay”. Tres años más tarde, con motivo del aniversario número veinte de este centro de artes, escribe: “Creer ha sido el más fuerte de mis impulsos. Pero también la búsqueda de una salida al laberinto. Construyendo esos espacios, esas formas, esos escritos podría uno sobrevivir en el infierno. Elevar la mirada. [...] El Museo del Barro también participa de ese principio esencial: lanzar al viento un poderoso anhelo”. En folleto, a propósito de los 20 años del CAV/Museo del Barro. Año 2000

paraguay], cuando dijo: “Nosotros éramos los libres, y los otros eran los politizados”, a mí me hizo recordar todo ese proceso de lucha intestina que existió en ese momento entre todos nosotros —me comenta—. Éramos los marcados, éramos los comunistas. Ellos decidieron que nosotros no firmáramos esta acta, aunque hubo presiones para que firmáramos, porque Josefina Plá era un referente muy importante y Olga [Blinder] también. Yo me iniciaba en ese momento: a mí no me importó nada; no me pareció importante eso. Pero inmediatamente fundamos la Colección Circulante y también el Museo Paraguayo de Arte Contemporáneo, como respuesta. Esta es la semilla del Museo del Barro”. Estos primeros cimientos de lo que luego será el CAV/ Museo del Barro emergerán, entonces, de esa exclusión fundacional, demostrando que aún en sus intentos de controlar todos los espacios de la enunciación, el régimen stronista presentará fisuras donde construir nichos de resistencia. La posibilidad de imaginar una respiración artificial, un microclima, una burbuja de aire dentro de aquella “implacable tragedia que se respira con un tufo de muerte”, es central a esos comienzos. Esa condición de albergue dentro de un ambiente intolerable primará en el proyecto desde sus antecedentes germinales.

Desde mi primer contacto, a principios del 2010, con el CAV/ Museo del Barro y las personas que le dan sustento, una idea significativa ha atravesado mi labor investigativa. Aunque en algún momento del trabajo logré hacerla mía al punto de olvidar su procedencia, al releer mi primera entrevista con Lía Colombino caí en la cuenta de que es ella quien la formula con elocuencia en nuestra conversación introductoria, al señalar que “*la historia del museo es también la historia de las individualidades*”. La mirada institucional del Museo, cuyo proceder característico es ampliamente reconocido dentro de la escena artística latinoamericana, no puede comprenderse sin una aproximación a los actores que le han dado aliento, ya que son sus esfuerzos concretos —sus redes, sus trabajos, sus proyectos— los que construyen la institucionalidad en este espacio. Las personas específicas cuyas prácticas dan lugar a las formas institucionales suelen desaparecer, en museos más tradicionales, detrás de las pesadas estructuras burocráticas que designan funciones, demarcan atribuciones y señalan formas de proceder con claridad. La trama institucional que compone el CAV/ Museo del Barro no fue elaborada de una vez y para siempre, como producto de un impulso programático y definitivo. Fue, por el contrario, forjada sobre la marcha, como una resultante del diálogo continuo que sostiene un conjunto de actores del arte y la cultura que confluyen en dicho espacio a lo largo de más de tres décadas. Se vuelve imperativo, por tanto rastrear los

caminos de estas individualidades que confluyen en el museo, aunque no pueda ser más que de forma parcial y fragmentaria.

En cierta medida, el ya citado texto de Lía Colombino se propone dar cuenta de esta confluencia de individuos, tanto para proporcionar un registro de los referentes inmediatos que hacen posible el proyecto del Museo —aquí la autora menciona a Josefina Plá⁵⁰ y su marido Julián de la Herrería; a Livio Abramo⁵¹, Lotte Schulz y Olga Blinder⁵²—, como para dar cuenta de los encuentros y desencuentros que “serán de capital importancia para la conformación de futuras construcciones o proyectos conjuntos” (Colombino 2011: 6). Lía traza algunas coordenadas biográficas que marcaron la convergencia entre un conjunto discreto de actores culturales del medio: Carlos Colombino, desde sus experiencias de la militancia política a su papel como artista en una suerte de militancia cultural; Osvaldo Salerno, desde sus primeros pasos en la producción visual y la arquitectura que lo llevan a entablar contacto con Colombino; Ysanne Gayet, artista inglesa cuya visión —extranjera y asombrada— de la producción de arte campesino en Itá y Tobatí renueva la mirada sobre una serie de objetos locales; y Ticio Escobar, desde sus inicios como estudiante de derecho y militante de un movimiento clandestino a su incursión en el mundo del arte con la Galería Arte-sanos, nexa mediante el cual conoce a Colombino y Salerno.

Esta historia de coyunturas biográficas y encuentros fundacionales se enfrenta al tono narrativo con el que generalmente se relata el devenir histórico de un espacio museal. Los hitos que se utilizan frecuentemente para dar cuenta de la historia de un museo —fundación, adquisiciones, colecciones, inauguraciones, remodelaciones, etc.— dejan en la oscuridad las circunstancias humanas que los hacen posible: quedan afuera los ímpetus primigenios, las confluencias casuales y las discusiones que luego van moldeando un guión institucional. La aproximación que entrega el grueso del material bibliográfico acerca del CAV/Museo del Barro, incluso cuando se trata de documentos

⁵⁰ Josefina Plá fue una eminente creadora e investigadora española que llegó a Paraguay en 1926, cuya particular aproximación a las artes y letras marcó a toda una generación de productores culturales. Su mirada en torno a las manifestaciones populares del país, no en tanto objetos de inquisición etnográfica sino a partir de su valor formal, constituye un antecedente indispensable para el proyecto del Museo del Barro (Colombino 2011).

⁵¹ Livio Abramo, artista brasileño que residió durante su producción tardía en el Paraguay, manifiesta un interés bastante inédito por las formas indígenas y populares, como también por la expresión de la imaginería religiosa (Colombino 2011). Incorpora en su búsqueda artística estas preocupaciones y se interna en el desarrollo sistemático de las primeras experiencias modernas en grabado.

⁵² Olga Blinder, artista y educadora paraguaya, fundadora del Grupo Arte Nuevo —del que, posteriormente, participará Carlos Colombino—, se involucrará en el primer emprendimiento del CAV/Museo del Barro: la Colección Circulante. Algunas diferencias la alejarán, posteriormente, de este núcleo; sin embargo, su mirada política en torno al quehacer artístico dejará una impronta en el devenir de este proyecto.

elaborados desde dentro del Museo, da cuenta de la formación y puesta en marcha de los tres proyectos que dan cuerpo a esta iniciativa desde un punto de vista institucional. El caso de este centro de artes visuales puede ofrecer una experiencia relevante en este sentido: las peculiares circunstancias de su formación y sus considerables limitaciones — presupuestarias, de personal calificado, etc.— hacen que la delgada línea entre las acciones individuales y las institucionales virtualmente desaparezca, permitiéndonos explorar en los modos en los que la institución constituye en sí misma una entidad performativa, que se invoca de modo estratégico ante fines específicos y que admite cierta mutabilidad conforme a las necesidades de la coyuntura. Por todo ello, intentaré cruzar en el relato ambos planos de acción: aquel que necesariamente requiere de las circunstancias individuales y concretas, y por lo tanto, de nombres propios y recuerdos subjetivos, con aquel que —a posteriori— piensa los hechos en términos de lo que instituyen.

Como he apuntado anteriormente, lo que hoy conocemos como Centro de Artes Visuales/ Museo del Barro puede ser pensado como producto de la confluencia de al menos tres proyectos personales que, desde ángulos diversos, compartían una serie de visiones e inquietudes en torno a la producción artística del Paraguay: Museo Paraguayo de Arte Contemporáneo, Museo del Barro y Museo de Arte Indígena. Quizás, es pertinente pensar su amalgamación en un solo espacio —y más importantemente, en un solo proyecto institucional— como el producto de la operación matemática de la adición: iniciativas que se sumaron unas con otras; visiones del mundo que apostaron a la construcción conjunta.

El primer antecedente lo constituye la Colección Circulante de Carlos Colombino y Olga Blinder, en la temprana fecha de 1972. Como ya he señalado, la escena de las artes se encontraba del todo desprovista de espacios orientados a instruir y sensibilizar a la población en la expresión visual. La precariedad de la institucionalidad artística, ya problemática en la ciudad de Asunción, alcanzaba niveles críticos hacia el interior del Paraguay. Como una forma de responder a esta situación apremiante, Colombino y Blinder deciden crear una colección con las obras —de artistas nacionales y latinoamericanos— que habían reunido, hasta la fecha, cada uno de ellos de manera privada. En un principio la colección contaba con un conjunto de grabados y dibujos. *“Todo nació a partir de una reflexión que Colombino y yo hicimos sobre el alcance que podían tener las colecciones que nosotros habíamos reunido* —explica Olga Blinder a un

periódico local, en mayo de 1981—. *No tenía ningún sentido que él guardara esas obras en su casa, y yo que hiciera otro tanto con las mías que podrían ser útiles a otras personas. Elementos que aportan a la cultura de la gente de nuestro país, teniendo en cuenta que no contamos con muchos museos a donde puedan concurrir nuestra juventud. Entonces, decidimos en 1973 reunir estas colecciones y hacer lo que llamamos la Colección Circulante*⁵³. Las obras reunidas por estos artistas fueron puestas en circulación por diversas localidades del país, poniendo un especial énfasis en los lugares alejados de la capital donde pudieran ser observadas por públicos no familiarizados con las artes visuales. Las exposiciones se montaban de modo provisorio en instituciones educativas y espacios públicos (CAV 1998).

El proyecto de la Colección Ambulante representaba una alternativa a las prácticas expositivas hegemónicas, especialmente al Museo de Arte Moderno ya mencionado. *“Una de las cosas que proponía era negar toda posibilidad de institución fija, de museo fijo”,* reflexiona Osvaldo Salerno. Su carácter itinerante y descentralizado marcaba una primera distancia, pero sobre todo se distinguía asignando a quienes observaban sus muestras un papel diferente que el de mero receptor pasivo. Incorporando la experiencia artística en los propios espacios vitales de la gente, la Colección Ambulante parecía romper con el círculo enclaustrado de la élite artística. *“Llevamos esto a las escuelas, a las plazas, a todos lados —recordó Carlos Colombino en nuestra conversación—. Era un trabajo que se hacía con la comunidad; no era un trabajo que estaba en un cónclave de pequeños artistas de la burguesía nacional. No: nosotros derivamos ese proyecto hacia los campesinos, hacia las escuelas”.* La Colección Circulante fue creciendo con los años y aumentando sus ámbitos de competencia. Pronto se incorporaron otros soportes como la pintura, los objetos, la escultura y las instalaciones, cuya naturaleza dificultaba el traslado de las piezas de un lugar a otro. Así, fue apareciendo la idea de formar una colección permanente, y de gestionar un espacio físico para su exhibición.

Los caminos diversos —urbano, campesino, indígena— que habrá de tomar esta búsqueda en torno a las formas del arte se explica, en gran parte, por las propias obsesiones múltiples que poblaban las cabezas de los fundadores del CAV/ Museo del Barro. Para entonces, el acervo de la Colección Circulante encuentra una vocación complementaria en dos programas: el *Museo Paraguayo de Arte Contemporáneo*

⁵³ “La Colección Circulante” es un artículo periodístico publicado en un diario asunceno el día 6 de mayo de 1981. Lamentablemente, no estaba la referencia completa en el archivo del Museo.

(MPAC), de la mano de Carlos Colombino, y el *Museo del Barro*, del cual, además de este artista, participan Osvaldo Salerno e Ysanne Gayet (Escobar 2007b).

En 1979, comienza la edificación de un primer espacio expositivo en un predio de Isla Francia, de propiedad de Carlos Colombino, que lleva el nombre de “Sala Josefina Plá”. La obra arquitectónica está compuesta por dos plantas, y su objetivo es la exhibición de obras periódicas (CAV, 1998): este hito constituirá el primer germen de MPAC.

De forma simultánea a estas inquietudes en torno al arte erudito, Carlos Colombino venía ideando junto a Osvaldo Salerno e Ysanne Gayet un espacio para las expresiones del arte campesino. Ello daría origen al Museo del Barro. En términos estrictos, no se trataba de la primera incursión de este círculo de artistas con las formas del arte popular: en 1965, junto a Beatriz Chase, habían llevado al Museo de América de Madrid una colección de 105 piezas de cerámica; y en 1978, en la galería Arte-sanos⁵⁴, Osvaldo Salerno y Ticio Escobar presentaron una muestra de piezas similares (Colombino 2011). Estos intereses convergentes cobran forma material en el Museo del Barro con el inicio de la década de los ochenta. En sintonía con el espíritu descentralizador que ya había caracterizado a la Colección Ambulante, el nuevo proyecto tuvo sede en San Lorenzo, ciudad universitaria localizada a 9 km. de Asunción. “*Queríamos sacar las cosas de la ciudad, para vincularnos más positivamente con el interior. Esta ciudad, que queda un poco retirada de Asunción, nos pareció oportuna para hacer el museo, y lo instalamos allí durante tres años*”, dice Colombino. Hay una visión deliberada en torno a esa descentralización. “*Se nos había ocurrido hacer una pequeña experiencia desconcentradora de actividades culturales —afirma Osvaldo Salerno—. El Paraguay tiene una capital, que es Asunción, y que es excesivamente concentrada en poder político y poder económico. Entonces, quisimos imaginar una experiencia de museo —sin tener experiencia nosotros— fuera de Asunción*”. El primer albergue del proyecto será una casona de fines del siglo XIX, rentada, que implicará algunas labores de remodelación para su puesta en forma: se creó un espacio museal adentro, sin intervenir en la arquitectura. De acuerdo a Osvaldo Salerno, fue más cercano a una restauración de la casa, puesto que sólo se echaron abajo paredes que se habían levantado con el tiempo. [fig. 2].

Su colección inaugural puso a disposición de los pobladores aproximadamente 800 piezas de cerámica provenientes de las localidades de Itá y Tobatí, todas ellas

⁵⁴ Hay una referencia más completa a esta galería en líneas posteriores.

elaboradas en los últimos cuarenta años, como también una colección arqueológica de la cultura guaraní. (Colombres 1985). Paralela a la vocación de exhibición de las piezas del arte campesino, se lleva a cabo —desde el primer día— un programa con las artistas populares de la cerámica. *“No solamente exhibíamos patrimonio del pasado, o del pasado reciente, sino también estábamos en contacto con las artistas populares que trabajaban las cerámicas en dos pueblos de acá: uno es Itá y otro es Tobatí —explica Osvaldo Salerno—. La idea nuestra era trabajar también con las personas vivas; con los creadores vigentes. Eso creó una especie de dinámica de convivencia, de relación entre las colecciones del museo, que no tenían más de cinco décadas, y las personas creadores”*. Dicho programa activó un circuito en torno a estas producciones que no sólo buscaban ser exhibidas para la clase burguesa intelectual, sino que también respondían a las necesidades propias de los espacios en los que fueron creadas. *“A veces —añade O. Salerno—, sucedía que personas que venían de un pueblo no conocían las producciones de otro pueblo. Y se creó una cuestión de conocimiento sobre lo que hacía una ceramista de Tobatí, en lo que hacía una ceramista de Itá”*. Esta nueva interacción entre las diversas creadoras que frecuentaban el Museo generó *“una relación especular, un diálogo entre las diferentes formas de representación. Este enfrentamiento produjo, a la vez, un efecto de natural y espontánea reaprobación de formas anteriores⁵⁵, así como interesantes fenómenos de confluencias e intercambios entre comunidades diferentes”* (Salerno 1994: 127).

La ciudad universitaria en la cual el Museo se encontraba emplazado no tardó en convertirse en una zona hostil para los propósitos de esta iniciativa, al verse sus creadores enfrentados a diversas trabas administrativas y persecuciones anónimas. En ocasiones, las afrentas se dirigían especialmente a Ysanne Gayet, aludiendo a su origen inglés. *“GO HOME”*, se leía en las paredes del Museo. La municipalidad, por otra parte, ponía la basura recolectada en la ciudad enfrente del establecimiento, obligando a sus gestores a estar constantemente limpiando la galería de la entrada. Se los veía como peligrosos, señala Carlos Colombino, porque *“ellos eran colorado, y nosotros estábamos afuera. Nosotros estábamos en contra: en contra de la dictadura, en contra del Partido Colorado que era el partido de la dictadura, y esto era una historia que ellos no podían aceptar”*. Las dificultades que imponía San Lorenzo, y los muchos kilómetros que distaban entre esta ciudad y sus residencias, motivaron la mudanza a la capital. Se traslada, entonces, el Museo del Barro a Asunción en el año 1983.

⁵⁵ El acervo permanente de la colección incluía piezas de cerámica de Itá y Tobatí de todo el siglo XX.

La materialización del proyecto fue posible, inicialmente, por un apoyo que recibieron de una empresa comercial, la importadora de cigarrillos Phillip Morris. Éste les permitió restaurar la casa de San Lorenzo y acondicionarla para la exhibición de las piezas. *“Buscamos los mecanismos vigentes en el momento para hacer que empresas comerciales internacionales, que operaban acá, pudieran utilizar el proyecto Museo del Barro como espacio para instalar su marca”*, recuerda Salerno. Tres años después, producto del cierre de la oficina de la Phillip Morris en Asunción, se vieron en la necesidad de buscar nuevas estrategias de financiamiento. *“Inventamos otras formas de cómo hacer sobrevivir el proyecto. Cambiamos el guión del museo: en ese primer momento, sólo tenía cerámica, y luego incorporamos otras expresiones del arte popular (tejidos, tallados en madera, imaginería tallada en madera, máscaras)”*, comenta el actual director del Museo de Barro. Otro mecanismo de sobrevivencia fue la creación de una Sociedad de Amigos del Museo del Barro, que interpelaba al círculo cercano de sus creadores a aportar, periódicamente, al funcionamiento de este espacio. El monto anual era muy reducido, equivalente a lo que hoy serían 15 dólares. *“Eran amigos, gente conocida, que ya había visto nuestro trabajo. Entonces, por una cuestión de gestión personal les decíamos: “Mirá, querés ser socio de Amigos del Museo del Barro”, y figuraban en un cartel pequeñito en la entrada del museo. Y servía para pagar el alquiler de la casa”*. En circunstancias en que ningún apoyo oficial es posible, se apela tanto a instancias internacionales como a la red de relaciones interpersonales que los mismos gestores son capaces de movilizar. Es, en definitiva, ese empuje a título personal el que saca adelante este emprendimiento.

El proyecto crece con su llegada a Asunción, incorporando nuevas formas del arte popular, como platería, tallas jesuíticas, tejidos y encajes. Nuevamente, se trata de un espacio doméstico, que deben acondicionar para los propósitos del Museo [fig.3]. Se manejan presupuestos exiguos: además del alquiler de aquella casa de los años veinte, estaban los gastos de limpieza, agua, luz y de personal, que en realidad no eran más de tres personas. Las exposiciones se llevaban a cabo a través de montajes muy precarios. En 1987, el *Museo del Barro* se traslada definitivamente a la sede en Isla de Francia, trabajando de forma conjunta y complementaria con el MPAC en la recolección, exposición y difusión de diversas formas del arte contemporáneo [fig. 4]. Dos años más tarde, tendría lugar la incorporación de una tercera colección que viene a completar el patrimonio del Centro de Artes Visuales, configurando el guión curatorial que caracteriza al museo: la colección de Arte Indígena (Escobar 2007b). Conformada en su mayoría por aportes colectados y donados por Ticio Escobar, esta última adición permite triangular un

conjunto de iniciativas de orígenes independientes, que desde sus ángulos particulares — urbano, popular e indígena— buscaban promover las manifestaciones artísticas del Paraguay, proporcionando una plataforma de exhibición igualitaria para éstas. Pero para comprender las circunstancias de esta adición es preciso retrotraernos un poco en el tiempo y, nuevamente, volver la mirada a la dimensión biográfica.

Los caminos que llevan a Ticio Escobar a desempeñarse en el campo de las artes visuales tienen un importante componente de azar. Mientras estudiaba Derecho y Filosofía en la Universidad Católica de Asunción, no poseía vínculo alguno con el mundo artístico: no solía asistir a exposiciones ni compartía con artistas (Colombino 2011). Participaba de un movimiento de izquierda de carácter clandestino⁵⁶, militancia que lo llevó en más de una oportunidad a los centros de detención de la dictadura. Serán precisamente estas ocupaciones políticas las que lo llevarán a incursionar en el terreno de las artes visuales, mediante la creación de una galería de arte que, en primer término, opera como fachada de actividades políticas clandestinas. *Arte-sanos* será abierta en 1974, como respuesta a la sugerencia de una compañera del movimiento que le recomienda tener una “pantalla” que pueda administrar, a través de su esposa Teresita Jariton⁵⁷, desde su propia casa. “A Escobar le habían llegado unos rumores de que Blinder, estaba aconsejando a unos amigos sobre la posibilidad de abrir una galería. [...] Es así que en una de las tantas reuniones del taller de Olga⁵⁸, que desconocía de la militancia de Escobar y sus intenciones, ella le comentó de la posibilidad de abrir una galería” (2011: 9). Con la intención de que este espacio se ocupara de obra pequeña, Escobar y su mujer intentan acondicionar una buhardilla, para lo cual le encargan a Luis Alberto Boh que dirija las obras de remodelación. Él será el nexo con Osvaldo Salerno, de quien había sido compañero de facultad, ya que le pedirá ayuda en esta tarea. “*Yo estaba estudiando arquitectura, entonces me pide que le ayude a equipar la casa con iluminación, con la intención de que pareciera una galería —rememora Salerno—. Aparte de un espacio donde se hacían exposiciones, era también un espacio de reuniones políticas. Ticio era un militante de la izquierda extrema; era una suerte de tupamaro, que estaba en la guerrilla armada y en la cuestión clandestina. Así, la galería desarrolla*

⁵⁶ El movimiento “pertenecía a una órbita de la Organización Primero de Marzo”. Sin llegar nunca a una fase militar, “se trataba de trabajar en la concientización de la situación en la cual se vivía, a partir de células en contacto con la izquierda latinoamericana (montoneros y tupamaros, más específicamente)” (Colombino 2011)

⁵⁷ Jariton sí tenía un cierto vínculo con el mundo del arte. Su padre era un coleccionista de arte —algo extraño en la época—, y es curiosamente a través de él que se conocen, por primera vez, Ticio Escobar y Carlos Colombino.

⁵⁸ En los años 72 y 73, Ticio Escobar toma algunos talleres en el Centro de Estudios Brasileños, con Livio Abramo, Olga Blinder y Edith Jiménez (Colombino 2011).

funciones híbridas: públicamente era un espacio elegante, una galería. Pero también era un espacio de reuniones, conspiraciones y a veces de ocultar a la gente que era perseguida”.

En uno de los períodos que Escobar es tomado detenido, Teresita Jariton le da un giro a la propuesta original, dotándole de un perfil propiamente de galería de arte. Ticio Escobar recuerda: *“La galería se abrió cuando yo estaba en la cárcel. Así que me comentaron, me hicieron llegar un papelito furtivamente... y yo lo leí y quedé espantado. “¡Cómo, una galería! Si era un lugar de encuentro de artistas...”. Se vendían algunas cosas, pero era casi una buhardilla. Y bueno, fue adquiriendo un formato más grande, y se fue convirtiendo en una galería de arte”.* Las circunstancias hicieron que *Arte-sanos* continuara creciendo, cobrando una responsabilidad institucional que resulta extraña a la definición tradicional de una galería. La escena paraguaya no sólo carecía de galerías, sino que también tenía un importante vacío respecto de la oferta de museos y centros culturales. *“Fue adquiriendo cierta gravedad, cierta responsabilidad en políticas culturales... había que mostrar lo que se hacía en arte contemporáneo. Eso también chocaba un poco con su rol natural de galería, que es directamente el mercado”*, apunta Ticio Escobar. Desde este territorio híbrido que se construyó en *Arte-sanos*, Escobar pudo hacer congeniar la venta de obra con un espacio de reunión y conglomeración de personas, entrando en contacto con una escena artística y, en términos específicos, con los gestores del MPAC y el Museo del Barro. Aquí se realizaron, como ya he reseñado, diversas muestras que indagan en torno al arte popular, y de manera especial, el arte indígena. La exposición *“Arte plumario y de abalorios”*, abierta al público en 1985, constituirá un antecedente fundamental de la colección de arte indígena conformada por Ticio Escobar, que posteriormente dará lugar al Museo de Arte Indígena.

Con el declive de la galería —que operó hasta 1994— vino la integración de las diversas colecciones en un mismo proyecto institucional, en la sede de Isla de Francia: el Centro de Artes Visuales/ Museo del Barro. En 1989, un nuevo pabellón se suma a la ya existente sala Josefina Plá, con el objeto de hacer espacio para un acervo creciente. El mismo año, y con ese modo característico que tiene este Museo de operar, en donde las prácticas siempre suceden como respuestas a el entorno social y político que les rodea, cobra forma institucional la *Fundación Carlos Colombino Laila*, compuesta por los edificios y las diferentes secciones (CAV 1998), y a partir de la cual se articularán estos emprendimientos con fines administrativos. Seguirá primando, incluso entonces, esta

conceptualización del espacio del CAV/Museo del Barro como un refugio ante las hostilidades del medio: *“El Museo era un lugar para reunir a la gente hacia un proyecto de conversaciones y de reflexiones sobre la democracia”*, sostiene Carlos Colombino. Por su parte, Salerno insiste en que el proyecto pasaba por necesidades humanas fundamentales; ya que *“la idea era construir un microclima para hacer respirable la vida; el mismo microclima que vos podés armar en tu departamento cuando tenés 15 horas de trabajo al día, y al regresar, cuando llegás a tu departamento lo único que querés es un poco de música, una luz cálida, una persona esperándote y un plato de sopa si es invierno. Es lo único que querés: crear ese microclima para recomponer, para intentar recuperar las fuerzas gastadas en esa jornada estresante. Eso fue siempre, entonces, nunca nos planteamos en términos institucionales”*.

Durante aquella década, la de los ochenta, el ejercicio incansable del CAV/Museo del Barro había abierto espacios en lo que parecía un bloque impenetrable. La dictadura fue perdiendo terrenos que, dice Carlos Colombino, “si no imaginó ocupar, tampoco supo ganarlos” (1987). Las artes visuales fueron una de esas vías de fuga, que introducían bocanadas de aire en la pesadumbre dictatorial: a través de las bienales y exposiciones internacionales, por ejemplo, los artistas pudieron crear una imagen del Paraguay que se desvinculada explícitamente de la representación del Gobierno y su política de injusticias. Los meses previos al advenimiento de la democracia en Paraguay, los diferentes espacios alternativos se unen ante los momentos críticos, generando un clima de solidaridad y trabajo en equipo (Colombino 1987). En 1989, retornando del exilio, Augusto Roa Bastos —sin duda el más connotado escritor del Paraguay— señala en el discurso pronunciado en el Congreso con motivo de la entrega del Premio Cervantes: “He encontrado a mi regreso un gran florecimiento cultural. En un mecanismo natural de autodefensa, la pequeña cultura elitista de otros tiempos se transformó en cultura de la resistencia y venció a la dictadura que impuso el miedo como la única forma de expresión de la consciencia pública”.

Es en la década de los noventa que el CAV/ Museo del Barro adquiere la forma —arquitectónica, teórica, institucional— con la que lo conocemos en la actualidad. En 1992, la colección de arte indígena va a encontrar domicilio permanente con la construcción de un pabellón especialmente destinado a ésta, gracias a los aportes de la Agencia Española de Cooperación Internacional (AECI). Tras los destrozos de un huracán que obligó a cerrar el museo unos años y redificar buena parte de sus instalaciones, el Centro de Artes

Visuales reestructura su arquitectura para reinaugar, en 1995, un circuito integrado por los diversas colecciones que materializa de manera gráfica su visión no jerárquica de las expresiones visuales de la cultura paraguaya, la cual constituirá un sello característico de la institución.

Pero la mirada que he desplegado en estas páginas, saltando entre acontecimientos personales y proyecciones institucionales, no es suficiente para reconstruir estos trazos históricos. Es preciso detenernos en aquello que antecede, en varios sentidos, a la organización museológica y su reflexión. Debemos hablar de los objetos.

2. Cazadores recolectores.

Que haya sido la idea de museo la que convocó, en definitiva, a todos estos emprendimientos no es un producto del azar. Estas miradas confluyentes, reunidas por una serie de coyunturas biográficas, no fundaron un movimiento político, ni una escuela de artes, ni un centro de investigación de carácter académico, aunque en cierta medida también se desempeñen en cada uno de estos ámbitos. Se trata primordialmente de un museo porque existía en todos ellos una pulsión anterior y más fuerte a la posterior formulación teórica y la edificación institucional: *la de coleccionar objetos*. A través de las conversaciones que sostuve con los creadores de este centro de artes visuales, la imagen poderosa de estos coleccionistas incansables fue decantando y encontrando su espacio crucial en los procesos de construcción de este proyecto: los objetos, que se hallaban y aparecían en ese Paraguay devastado, eran los indicios primeros sobre los cuales había que trabajar. “*Como los participantes de esa respiración artificial proveníamos fundamentalmente de las artes visuales, ya sea como artistas o como arquitectos, veníamos con nuestras obsesiones colectoras* —describe con agudeza Osvaldo Salerno—. *Cazadores y recolectores. Nosotros coleccionábamos todo: imaginería religiosa popular, coleccionábamos arte moderno —ya sea por vía del trueque o la de la adquisición, si eran accesibles los precios—, coleccionábamos arte popular. Había una cuestión acumuladora, de rodearse de objetos. Poblar los espacios de uno con objetos que fueran familiares, familiares, con objetos que fueran buenos vecinos*”. Hacia fines de la década de los setenta, los años en los que Colombino y Salerno se encuentran, cada uno tenía sus colecciones con “*cosas que habíamos acumulado, como esas hormigas que juntan cosas y las reúnen en su madriguera*”. También Ticio Escobar, por su parte, fue haciéndose de un conjunto de objetos artísticos en sus estadias en las comunidades indígenas. Pero no sucedió de un día para otro, ni en unos pocos meses. “*Fueron muchísimos años de trabajo y de investigación* —dice Lía Colombino, respecto de estas colecciones originarias—. *De irse al interior los fines de semana, y comprar tres cositas. O de volver de las comunidades indígenas con una bolsa de cosas, todo el tiempo. Fue un trabajo de hormiga*”, señala coincidiendo con Osvaldo, a través de esta imagen del trabajo laborioso y minúsculo.

En cierta medida, esta tarea de recolección estaba motivada por las circunstancias que enfrentaban, en aquellos años, partes significativas del patrimonio material del Paraguay. Si aún hoy las condiciones de preservación y conservación cultural son

abiertamente insuficientes en la región, en los tiempos en que los fundadores del CAV/Museo del Barro se iniciaron en estas materias se trataba de un escenario preocupante. “*En esos años, vos salías y encontrabas cosas: estaban disponibles, estaban descuidadas. Estaban abandonadas*”, relata Salerno. De alguna manera, esa situación de deriva de la cultura material local marcó un sello de urgencia en esas inquietudes por reunir, coleccionar, contabilizar y levantar inventario. Pero todavía sería preciso un largo trabajo relativo a la puesta en valor y conceptualización como patrimonio cultural de aquellos artefactos abandonados, que ante los ojos de la sociedad paraguaya de la época no eran más que los desdeñados trastes y ropajes domésticos de los campesinos.

Según la perspectiva de Osvaldo Salerno, fueron estas mismas cosas recolectadas las que les indicaron nuevas formas de hacer reflexión; de hacer investigación; de hacer política. Poco a poco, la acumulación gozosa fue cobrando también ribetes programáticos, y entroncándose con una mirada política que ya caracterizaba su hacer en muchos espacios del mundo cultural. Se fue adquiriendo cierta conciencia sobre esta tarea de conservación, y los límites de lo coleccionado impermeabilizaron sus contornos. “*Un día —narra Carlos Colombino—, decidí que debía dejar de lado toda manifestación que no tuviera que ver con el Paraguay. Hasta entonces yo coleccionaba de todo, cualquier cosa, lo que apareciera. Pero me desprendí de todo eso, y coleccioné solamente arte colonial paraguayo, arte popular y contemporáneo*”. Y comenzó a entenderse esta misión coleccionista como una forma de servicio público, en un país cuya institucionalidad cultural —como vimos anteriormente— estaba marcada por la precariedad más absoluta.

En 1987, y a partir de estos acervos de los fundadores, el predio de Isla de Francia vio inaugurada la primera forma del museo definitivo, unificando sus programas con el nombre de *Museo del Barro, Centro de Artes Visuales del Paraguay*. El echar raíces en un terreno propio permitió al proyecto seguir creciendo en sus fondos patrimoniales, con las colecciones de arte precolombino, de arte erudito (pinturas, objetos e instalaciones), de imaginaria religiosa, de arte mestizo rural (no sólo cerámica, sino también tejidos, tallas, cestería y platería), y hacia 1989, de arte indígena (incorporación que termina de moldear en términos discursivos el guión museológico de esta iniciativa) (Escobar 2007b). Me detendré en esta historia de las colecciones con cierto detalle, siguiendo el camino de algunos objetos que marcaron el curso de este proyecto institucional. Demás está decir

que se trata de un relato parcial, fragmentario, que sólo se introduce en pequeñas partes de una vasta colección que por su tamaño, el día de hoy, está mayormente guardada en bodegas y en las casas de sus fundadores⁵⁹. Los acentos en algunas piezas serán, hasta cierto punto, antojadizos, y es posible que muchas de las obras omitidas en este análisis hubieran sido —a su manera— tan esclarecedoras como las aquí elegidas. Pero incluso asumiendo esa mirada selectiva, creo que esta historia de los objetos puede restituir en el relato ese poder de fascinación que tienen las cosas, que es el origen mismo de este emprendimiento. Esos objetos *otros*, en su diálogo complejo con las obras de arte eruditas, constituyen una piedra angular del guión museológico de este Centro de Artes Visuales: en su escala diminuta, a través de exposiciones y catálogos que los integran y friccionan unos con otros, constituirán un laboratorio de convivencia de la diversidad cultural que con el tiempo devendrá política oficial.

a. La colección de arte popular y mestizo.

Las primeras piezas de barro de lo que luego será la colección de arte popular empezaron a ser colectadas hacia mediados de los años sesenta, por Carlos Colombino. En ese momento, todavía no se adivina el destino que tendrán dichos objetos, y no había una intención programática de crear un museo de piezas populares. *“El año 64 —sostiene Colombino—, yo llevo 105 piezas de arte popular para el Museo de América: cerámica, ñandutí, santería; todo el arte popular. [...] Pensé que eso estaría bueno en el Museo de Arte Popular de América que se estaba iniciando en Madrid, porque ofrecía una ventana para ver el Paraguay”*. Durante la década siguiente, esa intuición respecto de las piezas de arte popular como una ventana al Paraguay seguirá desarrollándose en un trabajo sistemático de recolección de obras de “artesanía”, sobre todo en barro, en algunas localidades del interior como Itá y Tobatí. Antes de cualquier presentimiento político respecto de estas obras, se trataba de una práctica vinculada al placer que brindan los objetos estéticos. Tanto Carlos Colombino como Osvaldo Salerno recuerdan haber ido en innumerables ocasiones a los pueblos rurales de las cercanías de Asunción, e ir adquiriendo las piezas que les resultaban atractivas, en la medida de las posibilidades del bolsillo. Acumulaban. Con las piezas recolectadas, en 1978 se realiza una exhibición de

⁵⁹ Con una colección que no para de crecer ya sea por adquisiciones personales o donaciones de diversa clase, el bodegaje ha constituido un problema para el CAV/ Museo del Barro, especialmente en tiempos recientes. Las bodegas de las que disponen son muy pequeñas y no ofrecen las condiciones de conservación requeridas: en una ciudad subtropical como Asunción, la humedad termina deteriorando los objetos de forma irreversible. Es por ello que muchas piezas están repartidas entre las casas de sus gestores.

cerámica popular en la galería *Arte-sanos*, gestada bajo la visión conjunta de Osvaldo Salerno y Ticio Escobar (Colombino 2011). Estas dos exhibiciones —la de Madrid y la de la galería *Arte-sanos*— constituyen una suerte de prehistoria del Museo del Barro.

Con la creciente cantidad de objetos recogidos, cobra forma el Museo en San Lorenzo. La colección de arte popular y mestizo corresponde en buena medida a esas reservas potenciadas a lo largo de los años. También recibieron algunas donaciones espontáneas, e iniciaron campañas de búsqueda entre ciertas personas que tenían piezas guardadas: se les ofrecía a cambio la obra de alguno de ellos, se compraban esos objetos deseados, o se pedían directamente en donación. Esa tarea de perseguir y coleccionar, rememora Salerno, tuvo mucho que ver con un “*trabajo de seducción personal*”. En esta labor en torno a los objetos de la expresión popular campesina, será fundamental la mirada externa de Ysanne Gayet, quien se involucrará en el proyecto desde un punto de vista muy personal. Sostendrá una relación con las artesanas de Itá y Tobatí y con diversos artistas populares e indígenas, interesándose tanto en su producción como en sus vidas. Como apunta Lía Colombino, ella “vendrá a renovar la mirada, a restituir esos objetos, con esa mirada que tiene el extranjero sobre las cosas que ve por primera vez. Ese trabajo, quizá poco programático por parte de Ysanne, va a ser casi una operación de desagravio. Esos objetos, mantenidos al borde de lo doméstico campesino rural, ingresan a otra dimensión de la mano de su mirada” (2011: 8).

La misión que se proponen empieza en aquellos objetos, y va más allá de ellos. Se busca, en primera instancia, rescatar, promover, difundir y preservar el arte del barro campesino, “pero intuíamos que aquello no se podía circunscribir a la mera labor de reunir, clasificar y exhibir los últimos fragmentos de un sueño que se desvanecía”, dice Osvaldo Salerno⁶⁰. Comienza entonces un trabajo con las mujeres de los barrios o compañías de Itá o Tobatí, especialmente la *21 de julio*, que pasa por la puesta en valor de una tradición y una historia, a la vez que de sus nuevas formas de experimentación expresiva. “Esta cerámica mestiza provenía del encuentro de la experiencia indígena y la colonización española y había llegado a nosotros como formas vinculadas a exigencias utilitarias y expresivas. Entre los antiguos guaraníes, eran mujeres quienes modelaban grandes urnas enterratorias, y las sobrias ollas domésticas; hoy, siguen siendo mujeres

⁶⁰ Comunicación del CAV a propósito de “*El barro de Tobatí. Exposición de cerámica popular de Tobatí*”. Diciembre de 1992.

las que levantan cántaros y realizan esculturas mestizas en Itá y Tobatí”, agrega Salerno⁶¹.

Hacia inicios de los años ochenta, cuando el acervo del Museo se instala en su primera sede, introducir un sistema de valoración de estas producciones campesinas implicaba una operación transgresora. *“Un proyecto así —dice Carlos Colombino—, que vincula las artes populares en una sociedad que las denigra y las rechaza, era demostrarles el valor de la creatividad de la gente. Aceptarla. La clase burguesa nacional y cretina no la quería a esa cultura de los campesinos que hacen arte. En ese momento, ninguna persona de Asunción tenía en su casa una pieza de arte popular; ninguna. El arte popular era dejado de lado, para las fiestas populares, para llevar un poquito de agua en una kermesse o una fiesta patronal, pero jamás en las casas. Nadie consideraba esas obras como obras de arte, a lo más decían que eran piezas de artesanía”*. Se trataba, en todos los sentidos, de una experiencia pionera.

A lo largo de años de trabajo sostenido, estas piezas reciben en el Museo del Barro un tratamiento inédito que cuestiona la mirada hegemónica que lo fosiliza y margina. En 1981, todavía en la casa de San Lorenzo, una serie de muestras de arte popular introducen en el espacio simbólico de la producción “artesanal” dos desafíos a esta visión dominante: por una parte, se reivindica —aun tímidamente— la capacidad de reinención que tienen estas expresiones conforme a sus circunstancias contemporáneas; por la otra, aparecen los nombres propios, eternos ausentes en expresiones artísticas que permanecen ensombrecidas por el anonimato imperativo de la tradición. *“Dos artesanas de Tobatí”*, muestra patrocinada por Benson & Hedges, expuso cerámicas provenientes de la compañía⁶² *21 de julio* de Tobatí, realizadas por las artesanas Mercedes de Noguera y Virginia Yegros de Solís. *“La cerámica de Rosa Britez. Muestra individual”*, tuvo lugar hacia noviembre del mismo año. Ambos catálogos —más estrictamente, sencillos folletos— fueron escritos por Ticio Escobar. En el primero, el autor apunta las circunstancias que enfrenta la artesanía popular de la época, producto del advenimiento de ciertos cambios socioculturales que transforman las necesidades y las funciones para las que fueron pensadas. Ante esta amenaza inminente, Escobar subraya su aptitud para mutar con los tiempos:

“Es esta vitalidad de la cerámica, que ya permitiese su supervivencia al impacto de la Colonia, la que hace que la misma pueda desarrollarse hoy a pesar de los supuestos que

⁶¹ *Ibid.*

⁶² Las compañías no son organizaciones sino barrios rurales dentro de las localidades del interior.

señalábamos, y hasta que pueda enfrentar nuevos contenidos y asimilar imágenes y motivos de la subcultura suburbana sin soltar el hilo firme de su propia historia. La muestra que se presenta ahora constituye un buen ejemplo de la obstinada continuidad de estas formas que sobreviven a su propia vigencia funcional y que aún son capaces de responder a los estímulos de las condiciones nuevas”⁶³.

De la misma manera, pero esta vez a propósito de la exhibición individual de Rosa Britez, Escobar defiende la singularidad dentro de la tradición en la propuesta de la ceramista, explicitando las arraigadas creencias que se disputan en sus gestos. Vuelve la mirada, para estos efectos, hacia la dimensión material de la producción; hacia los objetos.

“Tradicionalmente el arte popular es considerado un proceso anónimo en el cual el aporte personal consistirá en la mera aplicación de los patrones que se repite de generación en generación. Con la cerámica popular, este principio debería ser aun más estricto; la alfarería constituye uno de los fenómenos mejor arraigados en nuestro pasado cultural [...]. El horno, el barro y el modelado no han roto la tradición ni el hilo de la costumbre y el sentido de la forma y el ritmo repiten sus antiguos temas y sus líneas sobrias. [...] Sin embargo, aún en el arte popular ceramístico, aparentemente uniforme e invariable, podemos aislar el hecho personal, la recreación propia de los arquetipos comunes. [...]

Rosa Britez vuelve invariablemente a la matriz legada por la historia y aplica sus formas según su propia imaginación y su sensibilidad, aportando una experiencia propia que, casi insensiblemente, va sedimentando otros detalles, cambiando las figuras o abriendo nuevas soluciones. Los temas antiguos, el armadillo guaraní o los animales extranjeros, quizás sin intención, son siempre recreados; hay una fresca simplicidad nueva sobre el fondo de la simplicidad de los siglos”.

Tres años después, en octubre de 1984, la muestra “Virginia Yegros de Solís. Cerámica del Museo del Barro” —la misma artista de Tobatí que exhibió en años anteriores—, va afianzando esta nueva mirada en torno al arte popular. El texto que acompaña esta exposición remarca el reto que involucra trabajar con formas cerámicas que, si bien se inscriben en diversos sentidos en el campo de la tradición, también exigen renovar conceptos y ensayar nuevas categorías teóricas. En este sentido, y en tanto estas obras manifiestan una capacidad de entregar respuestas vigentes a la depredación de las formas tradicionales, se acentúa el carácter contemporáneo de la producción artística

⁶³ Ticio Escobar, el folleto de “Dos artesanas de Tobatí”. Cerámicas de Mercedes de Noguera y Virginia Yegros de Solís. 1987

campesina, particularmente a través de la singularidad del trabajo de Yegros. Se introduce, a la vez, una nueva línea de reflexión que cuestiona la frontera entre lo artístico y lo utilitario, es decir, la misma base del hecho estético occidental que escinde forma y función.

En principio, el arte del pueblo es anónimo y fundamentalmente utilitario. La cerámica de Virginia Yegros no tiene la primera característica y conserva muy poco de la segunda. Difícilmente puede pensarse que estas piezas de diseño suelto e imaginativo estén concebidos sólo para los usos cotidianos que los originaron. Evidentemente predomina en ellas lo estético, la búsqueda de lo creativo que se manifiesta en la libertad con que están planteadas y resueltas las imágenes independientemente de sus posibles funciones domésticas.

Las prácticas expositivas tuvieron como resultado directo una serie de procesos de redescubrimiento por parte de las artesanas de formas antiguas o desconocidas de la tradición cerámica local, que en muchos casos serán incorporadas en su propia creación; de la misma forma, la dinámica de comercialización, que se cristaliza en el almacén⁶⁴ como espacio de confluencia de artesanas, da lugar a innumerables encuentros entre productoras provenientes de lugares alejados. En otro orden de cosas, podemos observar que, con esta doble estrategia de exhibición y comercialización de las obras de artistas populares, el Museo del Barro impulsa un doble desplazamiento en la conceptualización de estos objetos: por una parte, de ser un bien de uso estrictamente doméstico e interno a las comunidades que los producen, estas piezas pasan a ser objetos de contemplación artística no sólo para sus creadores sino también para nuevos públicos ilustrados. Por la otra, al convertirse en bienes transables en un nuevo mercado, las cerámicas campesinas se desplazan a otros entornos físicos y comienzan a capitalizar un peso simbólico inédito. A través de estos bienes materiales, como he ido delineando en este apartado, se produce también una reconceptualización del propio lugar del cual estas piezas provienen, y por supuesto, de sus productores.

A mediados de esta década, Adolfo Colombres —colaborador estrecho del Museo del Barro— publica un libro que indaga en la experiencia de este espacio. A lo largo del texto, da cuenta de algunas líneas de evolución en las que el Museo ha ido moviéndose en su primer lustro de existencia, poniendo especial atención al tratamiento que reciben los objetos que éste alberga. Valora, en primer término, el gesto con el que el Museo

⁶⁴ Ver punto N° 5 (Los usos de la musealidad).

introduce las coordenadas individuales de las artistas populares, dinamitando la distinción hegemónica entre artistas y artesanos: “las piezas antiguas del museo son por lo general anónimas, pero en las de origen reciente se combatió el anonimato, viejo método colonial de ninguneo artístico. Es que mientras los artistas “cultos”, incluso los más mediocres, firman sus creaciones con orgullo, encontraremos numerosas obras excepcionales hechas por artistas populares cuyos nombres y vida desconocemos por completo” (1985: 10-11). Colombres apunta como un acierto la información que llevan las piezas populares destinadas a la venta en la tienda del museo: en una tarjeta, se entregan al comprador datos como el nombre de la artista, el lugar de procedencia y el año de su realización.

“De no ser así, no hubiera conocido jamás los nombres de Mercedes Noguera y Virginia Yegros, artistas de Tobatí cuyas cerámicas rojas me parecieron tan valiosas, que no pude contener la curiosidad de visitarlas en sus talleres y en su medio. También recuerdo la cerámica tipo pastillaje de Rosa Brítez, de Itá, y las obras de Margarita Corvalán, del mismo lugar. Y qué decir de las piezas eróticas, que nos remiten a la mejor tradición precolombina, cuando el cristianismo de los conquistadores no había venido aún a estigmatizar el sexo. No se trata de un arte indígena, sino mestizo, en el pleno sentido del término. En los cántaros de Tobatí, por ejemplo, tanto las técnicas de realización como los patrones decorativos continúan hoy una tradición mestiza colonial entroncada con antiguas prácticas indígenas”

(Colombres 1985: 11).

Para Colombres, el movimiento que produce el Museo del Barro al llevar el arte popular desde los marginales espacios donde se comercializa —“se vende en el suelo y al aire libre, entre ropas de nylon, vajillas y otras múltiples mercancías” (1985: 11)— hasta el territorio museal que se suele reservar a las formas artísticas cultas, viene a abrir un espacio para el desarrollo de estas manifestaciones, asegurando su permanencia en el tiempo. Celebra, en este sentido, lo que este gesto ha logrado en términos de vitalización de los procesos artísticos campesinos, al permitir la incorporación de nuevos elementos y búsquedas experimentales. Colombres vuelve constantemente a las imágenes: “las graciosas gordas en bikini y los obesos y ensombrerados señores se alejan de los motivos tradicionales, aunque sin romper con el proceso histórico de la cerámica de Tobatí, para criticar, bajo la máscara de la ingenuidad y el humor, la opulencia del sector dominante con una altura que me lleva a asociarlos al mundo de Fernando Botero” (1985: 12)⁶⁵.

⁶⁵ Habría que apuntar que, en su análisis, Colombres desliza un par de críticas al proyecto. Una de ellas tiene que ver con que, siendo ésta una iniciativa que surge desde la élite cultural del Paraguay, no ha sabido

Una de las disputas que tienen lugar a partir de estos objetos, nos remite a los criterios con los que se decide qué piezas se sitúan de este lado de la línea que divide el *arte* del *no arte*. Carlos Colombino señala, retrospectivamente, que en aquellos años iniciales se llevó a cabo una labor de registro del trabajo de la creatividad campesina. “Había que fijarla, porque la gente piensa que cualquier cosa es arte, sobre todo en lo popular. Hay que fijarse en toda esa gran cantidad de cosas que hay en Areguá que son un espanto. Eso no es arte. Eso es cualquier cosa. [...] Una cosa es el arte y otra es la mirada turística sobre lo que se cree que es propio. Es la mirada del que está afuera, no la mirada del que está adentro. Esto es lo que en cierta manera quisimos fijar con el Museo del Barro, como un criterio sobre lo que es el arte popular⁶⁶”. Pero esos criterios no fueron determinados de una vez y para siempre, como veremos en líneas posteriores. Por ahora, es posible apuntar que éstos estuvieron ligados a los aspectos expresivos y formales por sobre su carácter utilitario. Se evitaron los riesgos de la masificación aplicando “criterios selectivos rigurosos y del fomento de la creatividad personal” (Salerno 1994: 127), aun cuando ello vaya en detrimento del volumen de venta y de los correspondientes ingresos económicos. Sin embargo, aunque desde adentro aquellos límites puedan haber parecido nítidos, lo cierto es que en la escena local —y también en la discusión latinoamericana— había perspectivas diversas y en pugna. Al recopilar la crítica periodística que suscitó el Museo en aquellos años, es posible observar que dichos criterios emergentes se distorsionaban con facilidad ante algunos conservadores ojos de la época. Bastará con citar en extenso una reseña de 1983, en la que Michele Annicchiarico argumenta su desdén hacia la propuesta del Museo del Barro.

“Los diferentes museos nacionales, en la capital y en el interior del país, adolecen de todas las falencias orgánicas, técnicas, organizativas, directivas y económicas, por no existir una consciencia apropiada referente a la museología. (...) Al existir un desfase al más alto nivel, existen desfases en toda la escala jerárquica descendente y se traduce en un malentendido

promover —todavía— formas de autogestión entre los sectores populares para que sean ellos mismos los que tomen control de la iniciativa. “Los sectores populares deben ser los auténticos gestores de su desarrollo artístico” (Colombino 1985: 34). El otro cuestionamiento tiene que ver con los modos de comercialización de las piezas: los gestores del Museo, “temerosos de ser acusados de lucrar con esos productos, se han limitado a respetar los precios puestos por los artistas”. Todavía hoy, de acuerdo a Lía Colombino, uno de los principales desafíos de esta línea de trabajo es lograr que las piezas tengan un mayor valor económico. “¿Por qué una pieza de un artista que pinta un cuadro es mucho más cara que una cerámica? Supuestamente porque es seriada, pero un grabado también lo es; una pintura muchas veces pertenece a una serie. Y ellas nunca hacen dos piezas iguales, jamás; aunque vos mires y parezca la misma pieza, no hay un molde”.

⁶⁶ En “El Museo del Barro cumple 20 años”. 3 de diciembre de 2000. Periódico ABC Color.

nacional incontrolable, como lo es el famigerado⁶⁷ “Museo” del Barro, donde notamos un libertinaje (o malentendido) de lo que debe ser un “museo”.

Preguntamos, ¿Qué significado se cree tener con la exposición de algunos entallados, antiguos, al lado de una artesanía empírica masiva y comercial del barro? ¿Qué halago cultural se resume obtener o imponer con una cerámica estancada al siglo pasado? Los artesanos “del barro” no han recibido noticia alguna en el tratamiento de la arcilla: no se selecciona, no se purifica con filtrados, no se moldea bien, la cocción a medias o pasada, los colores ineptos para el fuego, no son por cierto un argumento de distinción, en esta época de alta tecnología y creatividad artístico-artesanal.

El paralelo que se pretende establecer con la cerámica etrusca, precolombina, etc., no puede tener asidero por referirse a épocas diferentes, en las cuales los niveles técnicos y culturales son diferentes, apropiados los del pasado e impropios los actuales mencionados.

Se da el despropósito de que, para los museos no se hacen donativos, para los artesanos del barro no existen donativos para evolucionarlos, mientras que se desperdician fondos para sustentar un “negocio” (privado) de artículos artesanales, iguales a tantos que existen en Itá, Carapeguá, Mercado 4, calle Colón, etc., etc., donde no se reciben donativos.

Si no es posible incentivar la museología, por lo menos se podría incentivar una conciencia de distinción y un orden en tales confusiones culturales”⁶⁸

Si pasamos por alto la confusa redacción de la nota, encontramos distintos niveles de crítica al proyecto del Museo del Barro. La primera de ellas lo acusa de ser el producto de un malentendido museológico —o peor aún, de un libertinaje—, que de acuerdo al autor tiene que ver con una falta de consciencia transversal a todo el sistema museístico nacional. Como no existe en el país un museo sólido que pueda servir de referente, los pequeños emprendimientos autogestivos asumen que “cualquier cosa” puede ser un museo. La pregunta que se introduce con esta reflexión no deja de tener cierto sentido, puesto que —tal como quedará manifiesto con su desarrollo posterior— el CAV/ Museo del Barro representa una transgresión de la noción tradicional —europea— del museo. Me ocuparé de este asunto en puntos posteriores. En segundo término, el autor de esta reseña apunta que los artefactos que se pretenden valorizar, a su juicio “artesanía empírica masiva y comercial del barro”, no poseen las cualidades técnicas inherentes que los harían dignos de exhibición, más aún cuando comparecen al lado de piezas antiguas

⁶⁷ Término del portugués que quiere decir “famoso”, “célebre”.

⁶⁸ 1 de Agosto de 1983. Diario *Hoy*.

de “niveles técnicos y culturales diferentes, apropiados los del pasado e impropios los actuales”. Finalmente, Annicchiarico desliza una acusación de lucro ilegítimo: se estarían desperdiciando fondos en un negocio privado que presenta artículos de valor dudoso, indistinguibles de aquellos que se pueden encontrar —sin ningún tipo de subsidio— en localidades cercanas y mercados informales⁶⁹. Este conjunto de apreciaciones críticas de la prensa de aquellos años con el tiempo irá siendo reemplazado por artículos periodísticos elogiosos y reconocimientos oficiales. Pero el registro de estas voces disidentes permite tener una buena idea respecto de cómo se fue construyendo la legitimidad de este emprendimiento, y ante qué líneas de argumentación fue preciso enfrentarse a lo largo de su desarrollo. Aunque hoy parezca que existe un relativo consenso respecto del valor de las producciones artísticas populares como expresiones de una sensibilidad híbrida y propia, para entonces el debate constituía una arena política en ciernes. Es precisamente durante los años ochenta que se construirán los cimientos de la discusión en torno a lo popular en ciertos circuitos intelectuales de América Latina, por lo cual sus resonancias no habían penetrado aún los medios escritos de un país periférico como es el Paraguay.

He intentado señalar que el inusitado tratamiento que reciben estos objetos en el Museo del Barro, ya sea como parte de su colección o al ser transados a través de su tienda, suscita reacciones de parte de distintos actores sociales. Se renuevan miradas; se reconfiguran sistemas de valor. Se interpela, con ello, a los sectores populares, a la clase burguesa, a los medios de comunicación. Mención detallada merece, en este punto, el choque de perspectivas que se produce entre este proyecto y un organismo financiero internacional durante la década de los ochenta. Tomando este conflicto como nudo narrativo, es posible dilucidar que hay en juego maneras encontradas de entender el desarrollo de la producción campesina local, que nos obligan a devolver la mirada a los aspectos políticos —agonísticos— que están implicados en la escena de la cultura.

El Banco Interamericano de Desarrollo (BID) estaba implementando un programa de fomento de las artesanías en el Paraguay, cuya puesta en marcha habría de significar una transformación importante en los modos de hacer y conceptualizar la producción cerámica local. “*El Banco proponía* —me relata Carlos Colombino— *una modificación*

⁶⁹ Un comentario específico requiere la mención del Mercado 4 de Asunción, que por años ha sido el lugar donde se comercializan productos baratos y de producción masiva. Claramente, la comparación del trabajo artesanal de las ceramistas de Itá y Tobatí con los industrializados productos a la venta en este espacio, denota un explícito desdén por los procesos de producción artística de las obras de barro exhibidas en el Museo.

sustancial en el diseño, en la técnica, en la manufactura, en el cocimiento de las piezas. Quisieron intervenir todo. De alguna manera, industrializarlo. Por ejemplo, que produjeran 300 gallinitas de este tamaño de 20.000 guaraníes; 300 gallinitas de este otro tamaño de 50.000 guaraníes. Como se distribuye en los supermercados". El Museo del Barro se enfrentó abiertamente a dicho programa institucional, acusando un intento de manipulación de la cultura que, con el foco puesto en una noción errónea de desarrollo, no estaba respetando las dinámicas particulares de estos sectores campesinos. "Estos proyectos pretendían introducir forzosamente cambios exógenos, como la ejecución en serie y la cocción a altas temperaturas, sin tener en cuenta la dimensión expresiva de los procesos de producción cultural y considerando sólo supuestas exigencias de mercado (de un mercado que al final ni siquiera emergió) y diferentes consideraciones de orden técnico", escribe Osvaldo Salerno, algunos años más tarde (Salerno 1994: 128).

En los escritos que recuerdan este impasse, los fundadores del Museo del Barro conciben el papel que desempeñaron en estas luchas y conflictos como una defensa del patrimonio cultural contra las injerencias externas en materias de arte popular (Colombino 1987: 91). Se resguardaba también la soberanía de las productoras de la cerámica sobre su propio trabajo: "*Eso no se podía aceptar —señala Colombino—, las artesanas tenían la libertad de hacer su obra tal como ellas querían hacerla: todas diferentes, sin un molde ni patrón de nada. Lo hacían y lo modificaban de acuerdo a lo que sentían y pensaban en ese momento*". Aunque hubo artesanos que se acogieron a los lineamientos del BID, desde el Museo se continuó con el trabajo que ya venían ensayando. De acuerdo a Colombino, cedieron sólo en aspectos menores, intentando dirigir la operación con los criterios resultantes de esos años de trabajo sostenido en las compañías rurales. "*Habían cosas interesantes: fabricaban hornos que permitían una mayor cocción. Pensábamos que estaba bien que la pieza tuviera una cocción diferente de la que tenía, salvo algunas piezas que cambiaban de color con la temperatura*". Sin embargo, en términos generales, el sistema con el que operaban en el almacén del Museo reaccionaba a los estrechos patrones desarrollistas. "*Yo creo que ganamos la partida, porque nuestra artesanía sigue creciendo en esa libertad y en esa forma de trabajar sin pensar en la venta tipo supermercado, en esas pautas comerciales*", agrega el artista y arquitecto. También Salerno manifiesta la sensación de haber ganado aquella batalla, ya que evalúa como un reconocimiento de la posición del Museo el hecho de que, en los años noventa, se realice en Washington una muestra de cerámica popular paraguaya organizada por el BID y curada por el Museo del Barro, conforme a los criterios que le caracterizan (Salerno

1994). Los testimonios y reflexiones de estos gestores ponen sobre la mesa los diversos frentes de batalla comprometidos en esta disputa: la expresividad formal *versus* la serialización; la singularidad espontánea *versus* la uniformidad técnica; la autonomía popular *versus* las imposiciones exógenas; la unicidad del proceso artesanal *versus* la comercialización masiva. Todas estas contiendas estaban directamente movilizadas por *objetos*, y es en las disquisiciones que éstos suscitan que se va afinando la mirada institucional.

La década de los noventa significará el decantamiento de estas prácticas expositivas y de comercialización en el ámbito de la cerámica popular. Se realizarán muestras colectivas de artesanas del barro —como “*Nueve ceramistas de Itá y Tobatí. Obras recientes*”, y ““*El barro de Tobatí. Exposición de cerámica popular de Tobatí*”, ambas acaecidas en 1992—, en las que cada una de las artistas tendrá espacio para su perfil individual; y se traerán piezas de cerámica popular de otros países latinoamericanos, como las obras peruanas exhibidas en “*Con el barro de Chulucanas*” (en junio del mismo año). Exhibiciones siguientes como “*Mujeres que hacen cántaros. Exposición de cerámica popular de Tobatí*”, abierta al público en julio de 1993, y “*Exposición de cerámicas de Juana Marta Rodas y Julia Vidalina Isidrez de la Compañía Caaguazú de Itá, Paraguay*”, de diciembre del año siguiente, continuarán en esta senda. Como apunté en líneas anteriores, la mirada con la cual el Museo del Barro indagará en estos objetos experimentó una progresiva transformación a lo largo de su existencia, lo cual ya desde principios de los noventa aparece como evidente para los propios gestores. Esa mirada tendrá una incidencia directa en las formas concretas que van adquiriendo los objetos. Osvaldo Salerno da cuenta detallada de esta evolución:

“En un primer momento, y desde un cierto espíritu conservador, sólo nos preocupaban los aspectos técnicos: el modelado, los engobes y la quema (ya que los aspectos estéticos y expresivos se nos explicaban por sí solos). Nuestra primera exigencia se orientó a que el tiesto pudiera soportar la humedad y los golpes. En Tobatí, al principio de nuestro contacto, prácticamente toda la producción estaba afectada al elemento utilitario (la vasija, el cántaro – recipiente) y prácticamente no se podían encontrar piezas donde la libertad creativa, y menos aún el acento personal, se hicieran presentes. [...]

Luego del contacto con el Museo, se empezó a notar, al principio, una paulatina incorporación de nuevos temas, la reaparición de ciertas formas con elementos enfáticamente decorativos (y expresivos) y lúdicos, algo desconectadas de su función primera. Y luego la incorporación de soluciones abiertamente expresivas como la

modificación en el uso del color a través de la técnica del fumigado (oscurecimiento de la pieza por medio del humo de la combustión de hojas secas). Los referentes de estos procesos de reincorporación estaban allí expuestos en las vitrinas del Museo: algunas piezas procedentes de Itá y Tobatí, de los años 40 y 50 quizá sirvieron de puntos de partida⁷⁰.

Esta continua aparición de nuevas formas y preocupaciones lleva a Salerno a pensar la historia del Museo como “una historia de aprendizajes y rectificaciones”. Fue también, en gran medida, una experimentación conjunta, en la que la sensibilidad interna y el acompañamiento foráneo van produciendo objetos nuevos y más complejos. El Museo del Barro celebra e incentiva esa inquietud exploratoria. *“Hay un documental —me comenta Lía Colombino— en donde le preguntan a Victoria Noguera, la mujer que hace las gordas, “¿y cómo se te ocurrió?”. “Y yo ya hacía esto, pero hacía así. Y un día vino Osvaldo Salerno y me dijo, “¿porqué no hacés más grande?” “¿Porqué no probás tal cosa?”. Entonces, ellas iban experimentando. Lo mismo pasa con Juana Marta: hace unas cosas muy locas, muy salidas de lo tradicional, y que no tenían mucha venta. Pero acá, en el museo, no es que se le dé más importancia que a las otras, pero se apuntala justamente esa rareza. Esa manera de hacer que queda dentro de la tradición, pero que... por las formas que ella trabaja, no había herencia posible” [fig.5].*

Con el tiempo, la colección del Museo del Barro se expande hacia otras manifestaciones del arte popular, sin abandonar su labor con la cerámica y las mujeres que lo realizan. Es así como se va integrando una diversidad de objetos artísticos producidos en el Paraguay: el *ñandutí*, fino encaje tejido sobre bastidores circulares; la *platería popular*, orfebrería elaborada desde tiempos de los jesuitas colectada por Carlos Colombino; los *tallados en madera*, como la imaginería religiosa de inspiración hispánica; e incluso *cerámica precolombina* de distintas partes de América. Para abordar un caso significativo con mayor profundidad, he optado por no indagar en todas estas manifestaciones que constituyen un mundo en sí mismas, aunque sin duda su documentación resultaría de interés para esta tesis. Con el objeto de no extenderme demasiado, sólo aludiré de forma breve a otros dos tipos de objetos que también conforman la colección de arte popular y mestizo, puesto que nos permiten —cada una a su modo— profundizar en las ideas que ya apuntamos en el marco analítico: los objetos —su hallazgo o emergencia— pueden marcar el devenir de un proyecto institucional

⁷⁰ ⁷⁰ Osvaldo Salerno en: Comunicación del CAV a propósito de “El barro de Tobatí. Exposición de cerámica popular de Tobatí”. Diciembre de 1992.

redelineando los límites de éste. Me referiré, en este sentido, a los caminos de investigación resultantes del encuentro con las máscaras del *Kamba Ra'anga*, y las nuevas reflexiones —y prácticas— que imprime en el Museo la activación de un mercado local de imaginería religiosa paraguaya.

En el umbral que da comienzo a la sala de arte popular, el CAV/Museo del Barro tiene en exposición permanente una colección de máscaras asombrosa. Talladas en madera, y provenientes de Tobatí, Altos y San Bernardino —como especifica la cédula en sala—, estas piezas representan una multiplicidad de rostros humanos y animales de singular expresividad. En la diversidad de estos torcidos rostros, se dejan adivinar claros rasgos felinos, simiescos, de aves, cerdos y cocodrilos, a la vez que semblantes distorsionados de una humanidad multiforme. Pero lo que hoy aparece como una colección vasta y tangible, cuyo montaje al unísono traza un relato conjunto, tuvo un origen fortuito, que otra vez nos obliga a caminar al paso de los acontecimientos biográficos. Antes del trabajo de recolección que se emprende desde el Museo, no existía en los ámbitos académicos e intelectuales mayor referencia de las *Máscaras del Kamba Ra'anga*.

Primero fueron los objetos. Cuando Carlos Colombino detiene su mirada en una máscara que Olga Blinder tenía colgada en su taller, hacia principios de los años ochenta, su dueña desconocía del todo la proveniencia de aquel objeto intrigante. Colombino rememora ese primer traspaso: “*Olga, ¿de dónde la sacaste?*”. “*No sé, alguien me la trajo*”. *Le digo: ‘Por favor, dame esta máscara’.* *Y llevé esta máscara a mi taller y la colgué ahí*”. Ese desplazamiento hará posible disipar algunas dudas fundamentales: en el taller de Colombino, ésta será advertida por Andrés Cañete, asistente del artista en el tallado de maderas para su trabajo, quien resultó ser originario de un pueblo donde estas piezas eran —y son— producidas: la localidad de Altos, cerca de San Bernardino. Este primer antecedente servirá para orientar una ruta investigativa, casi detectivesca, que irá dando forma y sentido a estas máscaras, tanto retrotrayéndolas a sus expresiones históricas como observándolas en sus manifestaciones presentes. Como apunta Lía Colombino, los textos de Carvalho Neto guiarán la mirada hacia los testimonios de Cadogan de 1936, y las conversaciones con el historiador Roberto Quevedo llevarán a las referencias de Aguirre (1795) y Cavañas y Ampuero (1697). Por su parte, se asistirá a las festividades del *Kamba Ra'anga*, y se tocarán incansablemente las puertas de las comunidades en busca de nuevas máscaras escondidas en sus contextos domésticos (Colombino 2011).

“Iba con mi hijo a visitar casa por casa, para buscar las máscaras, porque las máscaras se realizan y se guardan; se usan otra vez el año que viene, para la fiesta. No se exhiben ni se venden, nada”, recuerda Colombino. Este trabajo de documentación y de observación etnográfica irá complejizando la mirada con la que el CAV/Museo del Barro recogerá y exhibirá las máscaras aquí aludidas a lo largo del tiempo⁷¹ [fig. 6].

Desde la mirada del presente, Carlos Colombino da cuenta de la historia de estas máscaras: “En Altos hay una fiesta que se llama *La Rua*, que en castellano antiguo quiere decir “la calle”. Toda la comunidad se reúne en torno al festejo de un patrono o una patrona del lugar, y hacen una fiesta con música, comedias. Es como un autosacramental de tradición española”. La colectividad, me explica, reacciona ante ciertos grupos que desatan las pasiones locales: los moros y húngaros de la corte de Carlos V —convocados en la versión española— son reemplazados con personajes que suscitan el odio local, bajo el nombre guaraní de *Kamba Ra’anga*. *Kamba* quiere decir otro, enemigo, extraño, negro; *Ra’anga* connota la idea de *figura, imagen, sombra, espíritu* (Colombino 2011). Estas figuras enemigas cobraban en el Paraguay la forma de dos personajes que encarnaban la desgracia ante los ojos locales: los **bandeirantes** y los **guaykurús**. “Los *bandeirantes* son un grupo paulista que, armados con una bandera, avanzaban. Estaban formados por indígenas, mulatos, negros y portugueses, que vienen a esclavizar hasta 15 mil indios de a vez para las fazendas de San Pablo. [...] Estas máscaras representan a ese *bandeirante*”. El ritual incorpora también la figura del *bombero*, que proviene de la palabra portuguesa *bombeiro*: el *espía*, el *espreitador*⁷². Históricamente, remite a aquel personaje que, haciendo las veces de vanguardia para los *bandeirantes*, estudia la comunidad de indígenas para su próxima captura y arreo. “Este personaje se convierte en un fantasma —afirma Carlos Colombino—. En el Paraguay, si vos ves a alguien que avanza sobre tu terreno, y viene todo tizado de negro, es un Bombero. Y la imaginación popular tiene la costumbre de dejarle al Bombero caña y tabaco, algún tipo de comida, para amansarlo, para seducirlo”. Los *guaykurú*, por su parte, son una etnia indígena temida por la población guaraní de la Colonia: dado que no tenían cultivos y puesto que eran exogámicos, abordaban a los pueblos guaraníes para robar mujeres, niños y plantaciones. Es así como se transforman, al igual que los *bandeirantes*, en las terribles

⁷¹ Lía Colombino puntualiza que Ticio Escobar aventura, en 1982, algunas coordenadas de las festividades del *Kamba Ra’anga* y sus máscaras en *Una interpretación de las artes visuales en el Paraguay*, pero el posterior trabajo de campo contradice esta descripción del ritual que hace eco de las lecturas de Plá y Perasso. Estas impresiones originarias serán refutadas por investigaciones sucesivas en torno a la temática, impulsadas desde el Museo (Colombino 2011).

⁷² *Espreitar* (portugués) quiere decir acechar, aguaritar.

máscaras del *Kamba Ra'anga*, que salen a las calles en estas festividades tradicionales. “Durante dos noches enteras, existen hasta hoy, representaciones que dan cuenta de los kamba. Las festividades se realizan en fechas de conmemoraciones religiosas de la Iglesia Católica, como lo es el carnaval, pero las representaciones están dadas en registro profano. Por esas dos noches la comunidad abre un tiempo de fiesta en el orden del año y recuerda, sin recordar. Por esas dos noches el que era uno es el otro, el enemigo, el extraño. Así se aventan los miedos y se renueva el ciclo” (Colombino 2011: 15). *Kamba Ra'anga: las últimas máscaras*, libro de Carlos Colombino publicado en 1986, reunirá todos los detalles del estudio acerca de esta festividad y sus dimensiones estéticas y políticas. El Museo posee además en su archivo todos los textos relativos a esta manifestación popular y un importante material fotográfico sobre la fiesta y las máscaras, y continúa en su trabajo de documentación y reflexión en torno a éstas (2011). La festividad de la Rúa, apunta Justo Pastor Mellado, es recuperada por Colombino “como un modelo de crítica política montado desde el empleo de prácticas hispanas residuales que, en su pervivencia, permiten armar la ficción de resistencia con el arma de la parodia” (Mellado 2009: 73)

El CAV/Museo del Barro definió un nuevo espacio para esas piezas populares, tanto físicamente como en el plano simbólico. Hoy en día la colección del *Kamba Ra'anga* reúne más de 300 máscaras originarias de San Bernardino, Altos y Tobatí, que han sido exhibidas en diversos países iberoamericanos y son parte de la muestra permanente del Museo. De sus ámbitos de proveniencia domésticos y locales, las máscaras que dan lugar a la fiesta de la Rúa paraguaya pasaron a ser objeto de otros usos: nuevos emplazamiento materiales, nuevas temporalidades, nuevos públicos. Y con esta operación anclada en los objetos, se desplazó también su significado. Al ser situadas en una vitrina pública, salen también a la luz sus historias acalladas por las verdades oficiales y folclorizadas por la mirada dominante; al ser observadas en su dinámica cambiante y sujeta a los vaivenes de la coyuntura, restituye su pertenencia a la contemporaneidad y su carácter de patrimonio vivo. Nuevamente, no puedo sino esbozar las muchas disputas que se escenifican a partir de unos objetos y sus desplazamientos. Sin embargo, introducir este relato en torno a las máscaras del *Kamba Ra'anga* nos permite poner énfasis en cómo la irrupción de ciertos artefactos puede marcar un sello en la identidad institucional de un proyecto como el CAV/ Museo del Barro. Estos apuntes históricos nos dejan ver que la aparición de una máscara descontextualizada y de procedencia desconocida incide en la definición de la vocación investigativa de este

centro. Como resume Osvaldo Salerno, “*primero fueron los objetos. Después los objetos nos llevaron a vincularlos a sus contextos. Sus contextos nos metieron en sus fiestas, y después vino la investigación sobre las fiestas*”. Las diversas publicaciones que ha editado el Museo del Barro desde hace décadas suele seguir ese orden, desde aquella pulsión colectora hacia su desentrañamiento sociocultural, histórico, teórico y político. Las máscaras que aquí describimos son uno de los muchos ejemplos que podríamos convocar para entender este tránsito entre los objetos y la construcción del quehacer institucional del Museo del Barro; quehacer que no termina con la exhibición y conservación de ellos, sino que debe adaptarse a los desafíos que su propia complejidad simbólica les impone.

Un segundo ejemplo puede ilustrar cómo los límites del guión museológico también han experimentado transformaciones —adiciones, más específicamente— a lo largo de su desarrollo, desde el punto de vista del espectro de manifestaciones artísticas que éste abarca. Al preguntar yo, en una conversación con Lía, cómo fueron decidiendo los objetos que habrían de ser incluidos en el proyecto museal, ella me comentó que las colecciones de diversos períodos históricos respondieron más bien a una necesidad, recreando a modo de ejemplo una historia de adquisición: el origen de la colección de Imaginería Religiosa del Paraguay del CAV/ Museo del Barro. Este acervo de arte sacro corresponde a “objetos producidos en las misiones religiosas y desarrollados luego como creaciones populares a través de diversos procesos de transculturación” (CAV 2008a). En cierto momento, se genera en el Paraguay una suerte de mercado en torno a los santos populares del siglo XIX, que provenían mayormente de los numerosos altares domésticos que existían entre las familias paraguayas. Como mucha gente, incluyendo compradores extranjeros, mostraron interés en aquellas piezas, las familias quisieron aprovechar aquella situación y sus santos salieron a la venta de forma masiva. “*Empezaron a comprar santos, santitos, santitos [de distintos tamaños] de diferentes santeros populares. Acá había muchísima imaginería doméstica; santos que no pertenecieron jamás a una iglesia, sino a altares de las casas. [...] De alguna manera, se vio que si el Museo u otros coleccionistas paraguayos no compraban esas piezas, esas piezas se iban, y ya no las rastreás más*”, señala Lía. Estas dinámicas despertaron preocupación en el Museo, y con el fin de evitar la pérdida de aquel patrimonio, iniciaron una política de adquisición en los barrios de Asunción, y otras localidades como Capiatá e Itaguá [fig. 7].

La colección de Imaginería Religiosa tuvo como base las piezas adquiridas por Carlos Colombino, y se vio enriquecida por los aportes de obras donadas por Osvaldo Salerno y otras personas e instituciones, a la vez que por ciertas adquisiciones compradas con fondos del Museo. Originalmente, y por circunstancias que reseñé anteriormente, se había pensado limitar la colección de tallas religiosas a los artistas populares mestizos a partir del siglo XIX, pero más tarde —y por motivos didácticos— se decidió contemplar también sus antecedentes: las tallas producidas por los indígenas en las misiones jesuíticas y franciscanas (CAV 2008a). Así, este acervo perteneciente al Museo del Barro reúne un importante número de piezas jesuíticas, posjesuíticas, franciscanas y populares, que abarcan desde el siglo XVII hasta la actualidad. Por aquel entonces, la infraestructura del museo no era capaz de absorber esas obras en la exposición permanente, como podemos encontrarlas ahora. *“Al principio —me cuenta Carlos Colombino—, la colección de santería la teníamos en la casa donde vive Lía, ahora. Era un basurero; un depósito de santos de todos los tamaños, de todos los artesanos del Paraguay, de todas las épocas. Después vino el proceso de seleccionar, de clasificar, de restaurar... Fue un trabajo muy largo”*. En la actualidad, la colección ha sido clasificada, catalogada y estudiada en profundidad, dando lugar en tiempos recientes a un extenso catálogo provisto de un CD que da cuenta detallada de las piezas que la componen.

El acervo de Imaginería Religiosa sin duda constituye una parte importante de lo que es hoy el lineamiento curatorial del CAV/Museo del Barro, al proporcionar al proyecto una profundidad histórica significativa y una complejidad cultural aún más densa. Si los objetos exhibidos en este espacio de artes visuales pueden operar simbólicamente como “ventanas al Paraguay”, la presencia de estas tallas religiosas populares permiten observar el firme hilo de la tradición que se reproduce y se reinventa a través de los siglos. De acuerdo a Ticio Escobar, una de las principales interrogantes que nos plantean estos objetos nos lleva a examinar su estatuto artístico. “Las imágenes extranjeras llegan a América como puntales de una acción aculturativa y etnocida”, sentencia Escobar, refiriéndose al proceso mediante el cual el indígena paraguayo es obligado a sustituir sus figuras por una imaginería foránea, incompatible, trabajada en “una clave de sensibilidad diferente a la suya y sobre códigos de representación desconocidos”. ¿Hasta qué punto podría hablarse de arte en relación a operaciones que suponen una imposición, que implican procedimientos imitativos, que excluyen programáticamente todo principio de creatividad y libertad expresiva?” (Escobar 2008c: 7). Al incorporar las tallas religiosas

populares del Paraguay, el discurso que articula el CAV/Museo del Barro se introduce desde nuevos ángulos a problemáticas que marcan transversalmente el devenir de la práctica visual paraguaya: la cuestión de las brechas creativas en procesos imitativos; los nichos de resistencia dentro de la transculturación; la singularidad y especificidad histórica de expresiones que crecen dentro de una tradición que se repite en el tiempo; los nuevos usos y sentidos que adquieren las piezas al dejar sus sistemas culturales de origen y ser expuestas como arte; etc. Más que profundizar en cada una de éstas, y tal como lo he hecho en puntos anteriores, interesa aquí traer a escena la diversidad de nudos conflictivos que se desatan a partir de unos objetos y unas prácticas expositivas en torno a ellos. Y subrayar el papel que estas piezas han tenido en la construcción performativa del proyecto institucional, al obligar a incorporar nuevas dimensiones teóricas, repensar categorías analíticas y clasificatorias, y reconfigurar los límites de la vocación y el ejercicio museal.

b. La colección de arte indígena.

Así como me detuve con cierto detalle en el complejo acervo del Museo del Barro, ahondando en algunas historias de adquisición y en el desarrollo que las piezas fueron adquiriendo a lo largo de estas tres décadas de trabajo, me interesa caracterizar los procesos de recopilación e investigación que dieron origen a la *Colección de Arte Indígena*, formada en su gran mayoría —y con fondos personales— por Ticio Escobar. Una parte menor del acervo fue comprada por el CAV/Museo del Barro y donada por misioneros, antropólogos y particulares. “*Se fue haciendo suavemente; no fue de un día para el otro*”, me comenta Carlos Colombino, y me parece sugerente el adjetivo que elige para describir este proceso de constitución.

Como señala Escobar, “*la colección surgió a caballo entre la galería y el Museo*”, en los años previos a que ambos proyectos se fundieran en uno solo. Un antecedente fundamental, en este sentido, es la muestra *Arte plumario y de abalorios*, que se materializa en *Arte-sanos* en 1985 bajo la curaduría de Osvaldo Salerno y el mismo Escobar, quienes habían asistido dos años antes a la muestra “Arte plumario del Brasil” montada en la Bienal de Sao Paulo (Meredith 2011). La galería ofrece, en aquel entonces, un espacio para “*ejercicios de prueba*” que van más allá de lo lucrativo, y que pasaban por la instalación de ciertas reflexiones que la escena de la época aún no estaba incorporando. Osvaldo Salerno señala que es este impulso primero el que los lleva a documentar la producción plumaria del Paraguay, que en ese momento desconocían. Ello

da lugar a un trabajo de visita a las diversas comunidades indígenas y a ciertas colecciones privadas para conseguir piezas representativas. “La muestra dejó como saldo un lote que pasó a enriquecer substancialmente el acervo de la colección inicial” (CAV 2008b). De la misma manera, esta exposición abre el camino a una práctica sostenida de recopilación de este tipo de manifestaciones artísticas, que irán acrecentando el cúmulo de objetos a lo largo del tiempo. En un primer momento, la colección de Arte Indígena no tiene un lugar estable dentro de las instalaciones del Museo, y se mantenía guardada — como también sucedía con otras colecciones— en los depósitos de Isla de Francia y en las casas de los fundadores. No será hasta 1995 que se inaugurará el pabellón de Arte Indígena en el Centro de Artes Visuales.

La incorporación de la colección de Arte Indígena constituye un punto crucial para el argumento de esta tesis. Si el objeto de este texto ha sido ir mostrando los modos múltiples en los que esta institución —que hoy conocemos con un guión curatorial de contornos sólidos y consistentes— se fue edificando de forma progresiva, acumulativa y en función de momentos culturales específicos, es fundamental entender que elementos tan indispensables para este proyecto como el mundo indígena y sus manifestaciones artísticas, fueron introducidos sin una mirada programática a priori. Como me explica Ticio Escobar en una entrevista, *“No es que se partió y se dijo: ‘Bueno, vamos a hacer un museo que junte las tres partes del Paraguay’. No. Primero había una colección de arte popular, paralelamente había una Colección Circulante de arte moderno, que andaba por ahí... después se metieron algunos proyectos de hacer exposiciones afuera. Se fueron acercando, así, piezas y modelos distintos. Una especie de Frankenstein, en la que se juntaban las cosas... y aparecía una cosa acá y otra allá”*. Después de esa primera exposición, Escobar comienza a dar forma a la colección de arte indígena, a partir de visitas reiteradas a las comunidades en las que compraba y traía nuevos objetos. Esta nueva obsesión coleccionadora va a generar cierto debate al interior del grupo. *“Al comienzo, me decían que no, y nos peleábamos. ‘¿Y esto qué tiene que ver con el resto?’. Y yo decía: ‘No sé, pero háganle un lugarcito. ¡Colonialistas! ¡Etnocéntricos!’ Y me decían: ‘No, no es por eso. Es que nosotros estamos haciendo una colección de arte...’. ‘Pero bueno, esto también habría que comunicarlo...’. Y así empezó a instalarse, a ponerse, a armarse. Esa propia idea de una textura irregular, donde no se dividen limpiamente los dominios de cada arte, da también buena cuenta de un paisaje promiscuo, en el que se mezclan las formas de orígenes distintos y destino incierto”*. Insisto en la idea de que primero están los objetos y las obsesiones que éstos detonan. Luego vendrán los procesos clasificatorios,

investigativos, reflexivos y la construcción de un discurso que revise críticamente sus lugares sociales y simbólicos.

Pero no se trata de objetos puros e incontaminados, que se dejan aprehender dócilmente por los parámetros de exhibición del arte occidental. Las propias vías de entrada a las expresiones de arte indígena obligan a recorrer otros caminos. Escobar señala haber tenido un doble acceso al ámbito indígena, marcado simultáneamente por una *inquietud teórica* y por una *mirada política*. La aproximación académica sucede en el proceso de escritura de *Una interpretación de las artes visuales en el Paraguay*, libro que busca operar como un manual bastante convencional sobre la producción artística local. Aunque en un primer momento se intenta escribir una historia contemporánea de las artes paraguayas, lo cierto es que no existían textos de consulta para utilizar como antecedente. En ese trabajo de investigación, va apareciendo la necesidad de remontarse más y más en el tiempo: “*de repente —relata Osvaldo Salerno—, Ticio se encuentra tan ausente de bibliografía, que empezó a irse como un cangrejo para atrás, para atrás, a la prehistoria*”. Coincidentemente, Lía Colombino reproduce esta anécdota a través de la misma imagen: “*Iba para atrás; seguía para atrás. Si no había esto, hacía esto. No había lo otro, hacía lo otro*”. En el gesto retrospectivo que le significa remontarse en la historia del arte nacional, Ticio Escobar da con una interrogante significativa: ¿Qué es la modernidad en el Paraguay? ¿De dónde arranca, contra qué se opone? Es así como aparece la pregunta por lo indígena, que lo lleva a leer a los antropólogos que habían indagado etnográficamente en la región —sobre todo Branislava Susnik y Miguel Chase-Sardi—. El primer enfoque con el que aborda la problemática tenía connotaciones arqueológicas: intentaba acceder a lo que pudo haber sido el arte indígena precolonial. Sin embargo, la propia investigación irá dejando en evidencia las limitaciones de una mirada en la que la cultura indígena está confinada en el pasado. “*Me di cuenta —narra Ticio Escobar— de que no solamente era una cuestión fundacional, original o una cosa detenida fuera de la historia, sino que la cosa seguía. Era una forma paralela de arte, no sólo una tabla rasa o el km. cero: era un proceso que simplemente estaba invisibilizado y oscurecido*”. La defensa de la contemporaneidad en el arte indígena —y popular— constituye hoy una de las banderas institucionales del CAV/ Museo del Barro.

Por otra parte, el quehacer político significó una puerta de entrada paralela a las comunidades indígenas del Paraguay. Desde aquella primera experiencia expositiva de 1985, Escobar había entablado contacto con un grupo ishír —los tomáraho— que

habitaban el Chaco, al margen de toda integración a la sociedad nacional. La neocolonización de la zona había tenido efectos graves en los modos de vida de esta población, motivo por el cual se dio comienzo a un trabajo de acompañamiento de los indígenas en sus procesos recuperación demográfica, apoyando las reivindicaciones territoriales y otras demandas a la sociedad paraguaya (CAV 2008b). *“En esta gente absolutamente invisibilizada y complementemente desapercibida, el resguardo de sus mundos de sentido —de los cuales forma parte el arte—, se convirtió en un gesto político de resistencia”*, me señala Ticio Escobar. El trabajo en torno a las formas indígenas estuvo marcado por las múltiples dimensiones contenidas en éstas, que se vieron reflejadas en líneas de acción paralelas que intentaron hacer frente a la confluencia de funciones característica de estos sistemas culturales. Como las propias piezas de arte indígena, el museo desempeñó tareas híbridas y empujó la frontera de lo museal más allá de lo meramente expositivo. Aunque me detendré con mayor detalle en este carácter multifuncional en páginas posteriores, bastará con decir en este punto que el tratamiento de estos objetos de alguna forma imponía una flexibilidad de límites. Dada la indistinción que predomina en el mundo indígena entre las formas artísticas, políticas y rituales, ocuparse de sus productos estéticos también significaba hacer frente a sus encrucijadas culturales contemporáneas.

Como señala el catálogo del Museo de Arte Indígena, las colecciones se fueron conformando precisamente en este trabajo de asesoría y acompañamiento de la causa indígena. “La producción de objetos artesanales comenzaba a afirmarse entonces como una interesante posibilidad de sustento indígena”, sobre todo porque hacía posible para ellos una entrada económica que no atentaba contra la cohesión social del grupo (2008b: 6). El catálogo sostiene que las transacciones de estas piezas tuvieron lugar en un intercambio intercultural simétrico que no perturbaba las condiciones de creación de las mismas y que, incluso, en algunas oportunidades, los propios indígenas ofrecían “indicaciones acerca de cómo debían disponerse las piezas en el museo y participaron de su montaje”. Sin embargo, esta frecuente colaboración —sobre todo en lo que respecta a la exposición de los atuendos rituales— estuvo siempre entendida como un proyecto aparte del de los propios artistas indígenas, con el que no se produce una identificación plena (Escobar 2007b). El museo, como veremos más adelante, llevará a cabo una operación estética radicalmente ajena a los sistemas culturales de estos grupos, y no intentará reproducir en el espacio museal las condiciones simbólicas de las que estos objetos provienen.

Al igual como sucedía con las piezas del Museo del Barro, cuyo posicionamiento implicaba la valorización de una serie de formas de vida denostadas por la sociedad paraguaya, las piezas de arte plumario y de abalorios del Museo de Arte Indígena pueden ser observadas en su papel metonímico respecto sus artífices. En este caso, sin embargo, la restitución de su lugar social cobra una urgencia aún más dramática, dadas las condiciones de vida que enfrentaban dichas poblaciones en el Paraguay de aquellos años. En el folleto que se imprimió para aquella muestra fundacional en la galería Artesanos, Ticio Escobar señalaba que “hoy, tanto el arte plumario como el de abalorios, corren el riesgo de desaparecer; identificados con sus mitos, sus esquemas sociopolíticos, sus ceremonias y sus festividades, se han ido debilitando y perdiendo vigencia expresiva ante los procesos de deterioro de la unidad socio-tribal”⁷³. La agencia sustitutiva de estos objetos nos permite llevar la comparación (piezas artísticas/creadores indígenas) aún más lejos, ya que en ambos niveles se hace evidente el peligro de la desaparición. Las obras plumarias, afectadas por la progresiva desaparición de las aves utilizadas, comenzaban a perder la expresividad que les caracterizaba al convertirse en “residuos de una cultura devastada”⁷⁴. La extinción de los objetos, su empobrecimiento y degradación ilustran de manera tristemente vivaz el proceso que enfrentaban las comunidades indígenas bajo el régimen stronista: el etnocidio. La otra cara de la moneda, sin embargo, es el potencial fortalecimiento cultural que puede emanar del trabajo visual, como manifestación viva de la diferencia: como asevera Ticio Escobar, “insistir obstinadamente en un universo de imágenes, valores y formas que parece crecer a contramano o al margen de los proyectos de la sociedad colonizante, puede ayudar a reforzar la identidad comunitaria y fomentar una autopercepción positiva, que contrarreste los mecanismos discriminatorios de la cultura dominante”⁷⁵.

Dos nuevas muestras en torno a las artes indígenas tendrán lugar durante la década de los ochenta en el CAV/Museo del Barro, contribuyendo a la consolidación de esta colección. En diciembre de 1987, bajo la coordinación de Alejandro Pytel, se realizará la exposición *Arte Avá Guaraní*⁷⁶, la cual exhibirá diversas tallas en madera de la comunidad de Acaraymi que serán incorporadas, en gran medida, al acervo del Museo (CAV 2008b). En el texto que acompañará a esta muestra, Ticio Escobar deslizará una serie de

⁷³ Comunicación de galería Artesanos a propósito de *Arte plumario y de abalorios*. Diciembre de 1985.

⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁵ En: Comunicación CAV/Museo del Barro: “*El sueño amenazado. Arte indígena del Paraguay*” Agosto/octubre de 1989.

⁷⁶ Aunque el catálogo del Museo de Arte Indígena la reseña con este nombre, en el folleto de aquel entonces —disponible en el archivo del Museo— aparecía bajo el nombre de *Arte Avá Chiripa*.⁷⁶

lineamientos que, como vimos para el caso del arte popular en barro, apuntalarán las manifestaciones artísticas indígenas desbaratando los prejuicios de la mirada hegemónica. Una primera ruta de discusión tiene que ver, nuevamente, con el derecho a la innovación y al cambio en culturas que han sido concebidas exclusivamente desde la tradición. Escobar se sorprende, en este sentido, con el surgimiento de formas nuevas en el marco de una historia milenaria: si las obras guaraníes son característicamente despojadas y sobrias, y hacen eco de sus creencias y de la naturaleza en conocidas fórmulas arquetípicas, estamos ante esculturas en madera que se bifurcan de aquellas prácticas expresivas. Estas singulares tallas “nada tienen que ver con el recogimiento ceremonial ni con la intimidad doméstica, no están avaladas por la tradición ni reconocidas por la historia”⁷⁷.

Son figuras desconcertantes que descubren una soterrada vocación escultórica, un insólito instinto de espacio y de forma, manifestado a través de torrentes de soluciones distintas que empujan los límites de lo que tradicionalmente consideramos como “arte” o “cultura material” indígena e invaden terrenos reservados (no por los mismos chiripá, precisamente) a las prácticas originarias e intocables, a las esencias incontaminadas.

A través del examen de las piezas indígenas, se abre una puerta hacia el cuestionamiento de los límites del arte, que Ticio Escobar ya venía desarrollando —más específicamente en relación a lo popular— en un libro capital: *El mito del arte y el mito del pueblo* (2008b). En el texto que acompaña a las tallas de la comunidad de Acaraymi, Escobar formula esta batería de preguntas —¿Son o no obras de arte? ¿Son o no son auténticas?— en torno a un nuevo objeto de inquisición: la expresión artística indígena. Dos años más tarde, en agosto de 1989, la muestra *El sueño amenazado. Arte indígena del Paraguay* reunirá una diversidad de manifestaciones de la producción artística indígena⁷⁸, afianzando la mirada crítica que caracterizará al Museo como un espacio tripartito y horizontal para la expresión erudita, popular e indígena. Como apunta el ya mencionado catálogo, el tratamiento de estas piezas en tanto arte —valorándolas en términos estéticos antes que en función de

⁷⁷ Ticio Escobar, en Comunicación CAV/Museo del Barro: “Arte Ava Chiripa”. *Exposición de arte indígena realizado por los ava chiripa de Acaray-mi*. Diciembre de 1987.

⁷⁸ La exhibición contará con *piezas de cerámica* (vasijas guaraníes, payaguá, toba, nivaklé, ñandeva, ayoreo y aché); *tallas de madera* (máscaras de los chiriguano y piezas zoomorfas realizadas por los mbyá, chamacoco, ayoreo, lengua, aché, chorotí y chiriguano); *cestería* (recipientes y esteras de los mbyá, chamacoco, chiripá y aché); *arte plumario* (diademas, ceñidores y coronas de los guaraní —chiripá y paí—, zamuco -ayoreo y chamacoco-, y trajes ceremoniales típicos chamacoco); *tejidos de lana* (ponchos, fajas, bolsas, bases de diademas y ceñidores de las distintas etnias chaqueñas, sobre todo de los nivaklé), *calabazas pirograbadas* (mates, cuyas y calabazas de ayoreo, chamacoco, toba y chiripá); y *arte de abalorios* (mostacillas bordadas sobre redes de caraguatá o bandas de lana roja utilizadas por los maká, nivaklé, lengua, toba y chamacoco). En Comunicación CAV/Museo del Barro: “*El sueño amenazado. Arte indígena del Paraguay*” Agosto/ octubre de 1989.

sus usos rituales o utilitarios— va definiendo “el diagrama del guión museográfico del Centro de Artes Visuales/ Museo del Barro” (CAV 2008b: 7)⁷⁹. En los textos críticos que se emitirán en conjunto con esta muestra, se hace evidente que la articulación que propone este libreto museológico ya no es sólo un soliloquio de sus gestores, sino que, por el contrario, es percibido en su integridad por los destacados antropólogos e intelectuales que comentan la muestra. “Desde este momento —señalará Miguel Chase-Sardí—, en esta casa están, sin postergaciones ni preferencias, a la vista de profanos y especialistas, el arte urbano, el arte campesino y el arte indígena”⁸⁰.

El sueño amenazado... consolidará una apuesta que desafía la postura hegemónica no sólo en términos discursivos, sino que también en su dimensión material. Si insistimos en la importancia de los objetos, es justamente porque gran parte del giro que vehicula este Museo sucede a través de ellos, y no sólo en libros y comunicaciones escritas. La línea museográfica mediante la que se exhibirán y clasificarán las piezas de arte indígena —como también las de otros sectores culturales— romperá con las pautas etnográficas que suelen primar en el tratamiento de este tipo de objetos, dando prioridad a la expresividad estética y formal antes que a su pertenencia al dominio de la “cultura material”. Pero este proceso de ruptura tendrá lugar de forma gradual. La muestra de 1989 comenzará, aunque con cierta timidez, a tomar esta opción por la expresividad de las piezas, al señalar que los criterios de exposición responden tanto a “pautas estéticas que resaltan los valores formales de los diferentes objetos”, como a ciertos “criterios didácticos que promuevan una comprensión más ordenada de los mismos y compensen, en lo posible, la inevitable descontextualización que sufren las obras al ser separadas de sus vínculos primeros”⁸¹. De este modo, las obras fueron agrupadas según las técnicas que las hicieron posibles, los materiales usados en su manufactura, y su pertenencia a familias lingüísticas. Los objetos se acompañaron con fotografías⁸², que buscaban proporcionar una “breve referencia al contexto” que promoviera “una mejor comprensión de los objetos”. El montaje de los trajes ceremoniales de los chamacoco, por su parte, estuvo a cargo de un grupo de indígenas que se encontraban, para ese entonces, en la

⁷⁹ En este texto aparece con claridad la idea que he venido desarrollando a lo largo de esta tesis: “La consideración de ciertas manifestaciones culturales indígenas como formas de arte sirvió de base al libreto museológico del Centro de Artes Visuales/ Museo del Barro, que progresivamente fue articulando sus colecciones distintas hasta presentar, en un mismo nivel de importancia, el arte indígena, el popular y el ilustrado como momentos diferentes del arte desarrollado en el Paraguay” (CAV 2008b: 7).

⁸⁰ Comunicación CAV/Museo del Barro: “*El sueño amenazado. Arte indígena del Paraguay*” Agosto/ octubre de 1989.

⁸¹ *Ibid.*

⁸² Fotografías de Luke Holland, Miguel Chase-Sardí, Guillermo Sequera, Bjern Fosterbold, Osvaldo Salerno y Ticio Escobar.

capital [fig. 8]. En la línea del trabajo que se venía realizando desde el Museo, esta muestra busca subrayar el carácter contemporáneo de las producciones artísticas exhibidas —un “panorama actual de la producción estética de las etnias”—, a la vez que construir una imagen viva de los creadores que las gestaron. De acuerdo al texto que circuló junto a la exhibición, se intentó con ello también ofrecer una visión de las transformaciones recientes en el arte indígena, incluyendo los casos que lamentablemente habían ido desapareciendo conforme los modelos dominantes avanzaron sobre tierras indígenas.

La colección de arte indígena del CAV/Museo del Barro recibió una puesta en escena que se enfrentaba directamente con los criterios museológicos de la disciplina antropológica. La primacía de lo formal en el acto expositivo reaccionaba a los sistemas de valor etnográficos, folklóricos e históricos en los que suelen enmarcarse este tipo de objetos, privándoles de la categoría de arte propiamente tal. Los estudios e investigaciones en torno a este tipo de piezas suelen preocuparse más de los contextos de proveniencia, puesto que los sistemas de jerarquización y clasificación los piensan como cultura material y no como objetos de arte. El Museo de Arte Indígena, en cambio, ofreció una lectura artística de las piezas, haciendo uso de las muchas entradas posibles que admite un acervo tan complejo y holístico como el de esta colección [fig. 9].

3. A merced de la cosa.

En este punto, es preciso examinar con cierta detención en qué consisten aquellos criterios de clasificación y exhibición que caracterizan a este Centro de Artes Visuales. Sabemos, por la voz de sus fundadores, que poco a poco fue fraguando aquella intención de construir un sitio en el que pudiese mostrarse, en un mismo pie de igualdad, toda la producción visual del Paraguay. *“Que no haya diferencia —explica Carlos Colombino— entre un cuadro de un artista contemporáneo de Paraguay, de una pieza de arte indígena o de una pieza de arte campesino. Que esté todo bien establecido, con la misma categoría y el mismo sistema. Todo”*. Pero también sabemos que fue un trabajo elaborado con más intuición que experiencia; con más sentido práctico que formación especializada en técnicas museológicas. Y eso es quizás uno de sus rasgos más interesantes, puesto que la propuesta exhibitiva no surge de una sesuda discusión en torno a los modelos museales y sus tradiciones disciplinarias, sino más bien de las necesidades de su tiempo y contexto. Un tiempo y contexto, habría que puntualizar, en el que los referentes museísticos locales escaseaban. Como señala Osvaldo Salerno, Paraguay *“es un territorio sin antecedentes: no hay antecedentes académicos, no hay estructuras canónicas que marquen un modelo a seguir, que te digan: ‘yo voy a hacer un museo’, o ‘yo voy a hacer una institución- museo que aloje colecciones, objetos, historia, memoria’”*. Es desde esta llanura museal que se arranca con el proyecto: se ensayan formas de exhibición, se inventan propuestas de *display*, se construye una mirada museográfica.

El concepto primero, de acuerdo a Lía Colombino, tenía que ver con exhibir los objetos atendiendo a sus cualidades expresivas, formales, y no a su dimensión utilitaria: como si fuesen objetos de arte. En los inicios, un museo alemán —Insel *Hombroich*, o *Museo Isla de Hombroich*⁸³— sirvió de referente indirecto para comenzar a imaginar los lineamientos museográficos, resistiendo a la sobrecarga de información didáctica que suelen tener los museos que exhiben este tipo de objetos. Se trataba de un espacio donde no habían carteles ni mayores referencias, *“en ningún lado: nada. La cosa está ahí, y uno está a merced de la cosa —apunta Colombino—. En ese primer momento, la idea*

⁸³ Con un marcado énfasis en el diálogo con la naturaleza, este museo ubicado en un parque al sur de Düsseldorf surge a partir de la colección de Karl- Henrich Müller, reuniendo obras de arte de dos milenios y diversas culturas a lo largo del globo: desde la antigüedad clásica y múltiples objetos étnico-rituales, al arte moderno de la Europa del siglo XX. Según se señala en su propia página web, “el museo, concebido artísticamente, renuncia al etiquetado y la información didáctica. El visitante es invitado a confiar en su propia percepción y su capacidad de evaluación”. Las piezas no son ordenadas en forma cronológica o de acuerdo a los estilos, sino que incitan al diálogo entre las obras de diversas épocas y lugares de origen.

fue un poco esa cosa de shock. Te paseabas entre un montón de objetos que no sabés". La información mínima que se proporcionaba —generalmente relativa al autor o la época a la que pertenece— omitía deliberadamente el “contexto”, que los museos antropológicos intentan reconstruir para el espectador a través de referencias a los usos originarios. Esta apuesta formal, sin embargo, se ha visto matizada con el tiempo, puesto que el museo ha ido cumpliendo progresivamente una serie de funciones no planificadas en una escena museal marcada por la carencia: la dimensión pedagógica que ofrece el museo para instancias escolares y universitarias fue marcando una necesidad de mayor información.

Es interesante inscribir este tratamiento específico de los objetos en una discusión más amplia en torno a los museos y las disciplinas. Si consideramos que, desde fines del siglo XIX, el museo moderno —y los objetos que éste colecciona y exhibe— han contribuido en la definición de ciertos cuerpos de conocimiento (Conn 2010), es importante entender qué tipo de epistemologías museales se desafía o se reinventa con estos gestos expositivos. En 1895, George Brown Goode establece una tipología capaz de ordenar los museos de la época en seis categorías: de arte, de historia, de antropología, de historia natural, de tecnología y de comercio. Estos seis tipos, indicará Goode, constituyen una suerte de conjunto enciclopédico de las instituciones, y representan las categorías de conocimiento que podrían cobrar forma en el emergente museo moderno⁸⁴. A excepción de los museos de comercio, todos los tipos clasificatorios imaginados por Goode han mostrado su permanencia en el tiempo, consolidando a través de ciertas prácticas expositivas reiteradas los contornos de sus propias disciplinas. Si examinamos, con Steven Conn, el papel que los objetos han desempeñado en estos museos en el último siglo, emergen algunas observaciones significativas, especialmente en las áreas que nos atañen: el arte y la antropología.

Los museos de arte han establecido, históricamente, la relación más estable con los objetos que comunican entre toda esta tipología. Las obras de arte, dice Steven Conn, “continúan operando en gran parte como lo hacían cuando los museos de arte americanos comenzaron a llenarlos con colecciones, cien años atrás” (2010: 26), y sigue prevaleciendo en su exhibición aquella condición de singularidad y autenticidad que Walter Benjamin describió en 1937 en términos de aura. Yendo aún más lejos, Conn afirma que a pesar de los considerables cambios que ha experimentado la noción de *arte*

⁸⁴ Conn agregará, a este respecto, que “en la lógica de una epistemología basada en objetos, los objetos colectados y exhibidos en cada museo se presentan como sinécdoques de un cuerpo de conocimiento más amplio” (2010: 8)

y *artista* a lo largo de los siglos XX y XXI, la forma en que los objetos funcionan y son presentados en los museos de arte ha permanecido casi inmutable. Tampoco se ha transformado, agrega el autor, el uso para el cual estos objetos fueron puestos en un museo: las narrativas que se construyen a partir de las obras de arte siguen siendo un relato evolucionista e historicista acerca del movimiento del arte occidental a través del tiempo: “Empezamos en el principio —ya sea en el mundo clásico o en el temprano mundo cristiano— y avanzamos a través de una serie de desarrollos técnicos, eras históricas y tradiciones geográficas” (Conn 2010: 28). Probablemente, apunta Conn, la innovación más significativa en la esfera de los museos de arte guarda relación con la significativa expansión de la categoría de lo artístico, que un siglo atrás estaba reservada a un conjunto muy limitado de objetos: las artes decorativas; ciertos dominios más técnicos y masivos como la fotografía; y las expresiones materiales de culturas lejanas o exóticas a Occidente son algunos ejemplos de esta actitud omnívora. No obstante, este ensanche de la mirada no va en detrimento del hecho de que “los nexos que conectan los objetos de arte, dentro de los museos y fuera de ellos, con la producción de un conocimiento de la historia del arte permanezcan intactos”. Mal que mal, la producción de ese campo de conocimiento sigue estando íntimamente ligada al acto de *ver*, a diferencia de otros ámbitos museísticos —como los museos de ciencia— en los que “lo que alguna vez fue visual, se ha convertido en otra cosa” (2010: 29)

Los museos de antropología, por su parte, han demostrado ser bastante más problemáticos. Si bien es en el seno del museo que la disciplina antropológica encuentra su primera forma institucional, el conflictivo punto intermedio entre las artes y las ciencias en el que se inscribe imprime numerosas dificultades en su desarrollo. Las primeras tentativas de exhibir objetos en el marco de la antropología hicieron eco de las estrategias de los museos de historia natural, bajo el supuesto de que una apropiada recolección y organización de los mismos “podría transmitir conocimientos acerca de quienes los produjeron, al presentarse en lugar de las culturas que simbolizaban en las exhibiciones del museo” (Conn 2010: 30). La unión estrecha entre la antropología académica y los museos se degrada a partir de los años veinte, cuando las célebres publicaciones de A. R. Radcliffe-Browne y Bronislaw Malinowski reorientaron la mirada disciplinaria hacia el trabajo de campo en comunidades y la investigación en torno a los aspectos inmateriales de las mismas. De este modo, y como muestran Collier y Tschopik, fue el libro —y no el objeto— el medio primario de transmisión del conocimiento antropológico (citado en Conn 2010). La reflexividad que caracterizó a ciertas corrientes de la antropología a partir de los

años ochenta desafiaron la autoridad etnográfica y examinaron los vínculos entre dicha disciplina y el colonialismo, pasando a llevar en este ejercicio la legitimidad de los objetos antropológicos colectados durante largas décadas. Este giro epistemológico trajo consigo innumerables cuestionamientos a las prácticas expositivas de objetos “otros”, y los modos cómo estos son jerarquizados en función de narrativas atravesadas por intereses políticos, académicos y culturales. Así, “el destino de los objetos antropológicos —de acuerdo a S. Conn— ha sido variado. En algunos museos de historia natural [...] la antropología se ha convertido en algo cercano a una vergüenza, el pariente que nadie quiere en la cena de Acción de Gracias” (2010: 34). Por otro lado, muchas piezas de esta índole han encontrado refugio en los museos de arte, desvinculándose de su categoría artefactual para pasar a ser consideradas obras artísticas. Desde 1982, el Metropolitan Museum de Nueva York abrió un ala destinada a la colección Rockefeller de “arte primitivo” de África, Oceanía y las Américas, cuyas piezas recibirían el tratamiento de “obras de arte occidentales”, abriendo la senda para muchos otros museos del primer mundo. Citaré en extenso un párrafo de Steven Conn, en el cual quedan manifiestas las ambivalentes cargas que deben portar y la doble transformación que experimentan los objetos antropológicos en su desplazamiento hacia los museos de arte.

Primero, y más obviamente, los objetos son seleccionados por razones estéticas antes que culturales o científicas. Son exhibidos —muchas veces con iluminación dramática— en formas que acentúan los aspectos formales de cada pieza. En tanto arte, los objetos son presentados ante nosotros como hermosos, y lo son, indiscutiblemente. La segunda transformación es más sutil, más complicada y más equívoca. Si los objetos de “arte” obtienen su poder, para volver a Kopytoff, de su singularidad, en tanto objetos antropológicos éstos operan como sinécdoques de culturas entendidas como entidades orgánicas y unificadas. En la configuración del museo, los objetos antropológicos obtienen su poder epistemológico al constituir lo opuesto de lo singular; de su habilidad de reflejar, con mayor o menor efectividad, el todo cultural que los produjo. Su tratamiento en tanto arte intenta imbuirlos de cierta aura benjaminiana, aunque el “testimonio histórico” permanece a menudo incompleto. Al mismo tiempo, aún se exige a los objetos representar a las personas de las que vienen. Una carga pesada de soportar para cualquier objeto”

(Conn 2010: 36-7).

En algunas ciudades de la escena latinoamericana, esta doble carga sobre los objetos “étnicos” o “populares” ha recibido un tratamiento escindido en museos independientes.

Pienso en el caso de México, y sus dos instituciones dedicadas a las expresiones artísticas populares: el *Museo de las Culturas Populares*, situado en Coyoacán, y el *Museo de Arte Popular*, ubicado en el Centro Histórico. Respondiendo a programas completamente diferentes, así como también a contextos históricos distintos, estos museos —abiertos en 1982 y 2006, respectivamente— encarnan dos proyectos diferentes en torno a la promoción de las artes populares. El primero de éstos, enmarcado en la sensibilidad nacionalista que promovió las artesanías locales en tanto parte importante de la cultura nacional, fue concebido como un espacio de exhibición y de vinculación de los artesanos con la comunidad urbana y la cultura contemporánea; el segundo, en cambio, asume una visión del trabajo popular como una forma de arte refinada, seleccionando objetos de manufactura exquisita y colocándolos en vitrinas “con cédulas mínimas que apenas dicen algo acerca de su uso y su contexto” (Errington 2011). El CAV/ Museo del Barro podría entenderse como una particular mixtura de estos dos proyectos, en tanto sus intereses pasan por constituir ese espacio de vinculación para las comunidades campesinas a la vez que se les ofrece a las piezas un tratamiento de arte erudito. Por cierto, las necesidades múltiples de una escena desierta como es la de la musealidad paraguaya se ve compelida a operar en muchas líneas simultáneas: una infraestructura cultural como la mexicana, en cambio, tiene mayor poder para materializar sus disputas en forma de proyecto museal.

Tanto en los museos de arte como en los de antropología han proliferado narrativas análogas, en las que predominan las “museografías polifónicas” donde convergen las voces de quienes fabricaron los objetos, quienes los utilizan o perciben, los coleccionan o estudian (García Canclini 2010a). En las sesiones convocadas con motivo de la inauguración del Museo du Quai Branly, en París, pareció decantar un consenso entre los diversos académicos respecto a que los objetos no pertenecen por sí mismos a disciplina alguna. “No hay más que objetos mirados de manera etnográfica, estética o histórica, y puede tratarse del mismo objeto mirado desde muchos puntos de vista diferentes”, apunta sintéticamente John Mack (citado en García Canclini 2010a: 109). Sin embargo, no parecen divisarse conclusiones definitivas capaces de fijar a los objetos en unos u otros campos disciplinares, y lo cierto es que los tránsitos entre estos dominios siguen vehiculando gestos políticos y operaciones simbólicas relevantes. Incluso cuando ya no se trate de estrategias estrictamente inéditas o novedosas en la red global de museos.

Por ello, sigue siendo de interés observar cómo los objetos exhibidos en el CAV/Museo del Barro encuentran su lugar en cierto punto de este desplazamiento entre sistemas expositivos disciplinares. Se trata, como ya dijimos, sobre todo de un museo de artes visuales, que invita a apreciar la riqueza expresiva de la diversidad de piezas exhibidas. Existe, además, una distancia explícita de los criterios de la antropología, que es posible observar también como un alejamiento de las resonancias colonialistas que sin duda esta disciplina acarrea. Como en diversos museos a lo largo del mundo, la opción de mostrar los objetos “étnicos” como obras de arte es producto de una reflexión de corte geopolítico, que busca reposicionar en una escala de valores europeo-céntrica las producciones de la *alteridad*. Respecto de las piezas alguna vez consideradas etnográficas, tal como señala S. Conn, “arte es como se llama este material ahora” (2010: 38). En el contexto paraguayo de aquellos días —y, probablemente, también en la actualidad—, esta reivindicación constituía una lucha ardua, que no sólo se libraba a nivel abstracto contra las asimetrías entre el primer mundo y el tercero, sino que también sucedía en una trinchera local directamente conectada con las formas de vida de la sociedad paraguaya. Son, justamente, esas circunstancias periféricas y hostiles en términos políticos las que impiden un deslinde definitivo de los dominios de lo antropológico. El trabajo expositivo y su acento en el valor artístico de estas piezas no puede dissociarse del todo de otros frentes de batalla, políticos, educativos y sociales. Así, esta exigencia dual de la que habla S. Conn —formal por una parte, substitutiva por la otra—, sigue estando presente en la puesta en escena del CAV/ Museo del Barro, ya que sigue siendo necesario convocar a través de estos objetos a los creadores que estuvieron tras ellos. El guión museológico que articula este proyecto sólo tiene sentido en la medida en que el espacio expositivo que se otorga a ciertos objetos pueda traducirse también en un espacio de visibilidad —ya no físico, sino social— para los denostados pueblos que los produjeron. De alguna manera, cabe pensar la estrategia de este centro de artes como una operación de orden antropológico —sinecdóquico— revertida, en la medida en que los fines de esta substitución tienen que ver con deconstruir un imaginario que la antropología, justamente, había ayudado a edificar: la superioridad del mundo occidental civilizado sobre las periferias subdesarrolladas.

Es quizás por esta vocación complementaria, que descrea de la antropología a la vez que echa mano de sus modos de entender los objetos, que el Museo tendrá una gran acogida entre los antropólogos y académicos de la escena local, muchos de los cuales serán estrechos colaboradores e importantes benefactores del Museo en estos inicios.

Alentando los primeros pasos de esta iniciativa, Miguel Chase-Sardi observa la compatibilidad de las operaciones del museo con un característico enfoque de la antropología, de inspiración fonológica. Para observar las obras de arte exhibidas en el naciente espacio museístico, el antropólogo sugiere “verlas con la perspectiva *emic*, desde los presupuestos de la cultura creadora, por un lado. Y por el otro, con la visión *etic*, con los paradigmas de nuestra ciencia occidental”⁸⁵. A su modo, el CAV/Museo del Barro implementó una propuesta museográfica que transita entre la perspectiva interna de las comunidades representadas y una mirada propia, externa, con proyecciones hacia una escena global. Así, y como ya mencioné en líneas anteriores, los indígenas y campesinos han tenido cierta participación en las decisiones relativas al montaje y la exhibición de sus piezas, aunque en definitiva se trate de un proyecto ajeno a sus lógicas culturales y con el que no pueden identificarse del todo: conservación, difusión, colección, clasificación, archivo, lectura estética, etc. son operaciones propias de un sistema que les es extraño. En este sentido, Osvaldo Salerno señala que “la mirada que suscitan los objetos expuestos en vitrinas es diferente a la que despiertan en sus contextos originales. Pero esto sucede con todo desplazamiento semiótico: cualquier signo dice otra cosa cuando se le cambia de campo”⁸⁶. Se construyen, de todas maneras, alianzas y convergencias motivadas por razones políticas antes que artísticas: en términos de Salerno, “la argumentación de aquel derecho a la diferencia”⁸⁷. Los fundadores del Museo están conscientes de aquel desplazamiento artificial, y de que “cada pieza, al ser confrontada con otras y puesta en exposición, es forzada a decir otra cosa de sí misma más allá de su destino primero”⁸⁸. Es desde esta certeza que se reivindica la capacidad de los objetos de encarnar proyectos diversos y adquirir sentidos plurales.

“Cuando el Museo convoca obra popular para subrayar (arbitrariamente) su lado artístico e inscribirla en un proyecto político, los objetos no desfallecen, no sufren un desarraigo radical: se reubican en esos nuevos marcos y buscan otras significaciones, que en sus contextos originales se encontraban latentes. Paradójicamente, así, la falta de autonomía formal termina asegurando un cierto margen de autonomía de presencia a una obra abierta a empleos y sentidos plurales. Expuesta al juego de miradas distintas que la interpelan de muchas maneras, ella podrá a su vez, suscitar distintas cuestiones en quienes la observan desde otros lugares”.

⁸⁵ Comunicación CAV/Museo del Barro: “El sueño amenazado. Arte indígena del Paraguay” Agosto/ octubre de 1989.

⁸⁶ Entrevista a Osvaldo Salerno. 30 de octubre de 2005, Radar, Página 12. Buenos Aires.

⁸⁷ *Ibid.*

⁸⁸ Ticio Escobar, en Última Hora. 11 de mayo de 2002.

En línea con lo que sostiene Dorothee Richter, podemos entender que el *display* de exhibición —con sus diversas estrategias museográficas— no puede examinarse sino a la luz del *aparato* [*aparatus*] que le da sustento, en cuyo nivel tiene lugar la constitución discursiva de las exposiciones en tanto modelos educativos. En el caso del CAV/Museo del Barro, también esas condiciones del *display* responden a una narrativa que les antecede y reconfigura en su conjunto: la disposición integrada de los espacios de exhibición; la sucinta información pedagógica disponible en las cédulas y textos de sala; y la creación de atmósferas específicas a través del color de las paredes, la iluminación variable de los pabellones y la infraestructura de exhibición específica a cada uno de ellos, son “sólo la interfaz de usuario de un proceso diferenciado de producción de lo matérico, de la producción del conocimiento, y de las reglas del discurso y la ideología inscritas en el mismo” (Richter 2007). Los diversos elementos de la museografía contribuyen a sustentar un relato alternativo acerca de la producción artística del Paraguay y, en última instancia, acerca de las relaciones sociales al interior de éste.

Néstor García Canclini sostiene que, tras décadas de estar regidas por sucesivos criterios de clasificación y sistemas de valor, las culturas visuales “pueden ser ahora un lugar donde la comunicación y las disputas interculturales ensayen modos de traducirse. ¿Qué podemos comprender de los otros y cómo podemos convivir con lo que no entendemos o no aceptamos?” (García Canclini 2010a: 111). Es difícil lanzar interpretaciones definitivas acerca de las implicancias del modelo museográfico del CAV/Museo del Barro. Necesitaré del apartado siguiente, que concierne a la dimensión arquitectónica del proyecto, para comenzar a esbozar conclusiones a este respecto. Desde sus pabellones diferenciados, la multiplicidad de objetos colectados y exhibidos por este Museo entrega una visión del Paraguay que ciertamente no había sido puesta en escena antes de la irrupción de esta iniciativa. ¿Es suficiente un montaje como éste para comunicar una nueva forma de convivencia entre diferentes en el seno de la nación? ¿De qué formas esta propuesta museográfica puede ayudar a comprender los abusos históricos, las fricciones centenarias y los aún vigentes malentendidos? Algunos autores han apuntado que la abarrotada coexistencia de piezas múltiples emparenta esta iniciativa a un gabinete de curiosidades⁸⁹, del cual sin embargo se distancia producto de la

⁸⁹ “...en el que las piezas de arte indígena eran guardadas junto a piezas de arte popular, a impresos populares del siglo XIX, a libros raros, a trozos de encajería del siglo XVIII, esculturas jesuíticas policromadas,

integración particular que le aporta su guión museológico, convirtiéndola en una “institución de enunciación” (Mellado 2009). El espacio museal que aquí examinamos se piensa como una plataforma de igualdad y de diálogo que emite un claro mensaje a la burguesía nacional: todos somos iguales. Además de la muestra permanente, diversas exposiciones temporales —curadas ya sea desde el Museo o por personas invitadas para este efecto—, intentan propiciar esta fluidez intercultural integrando piezas de diversas épocas y sistemas culturales del Paraguay. Ese relato alternativo de la convivencia nacional se vuelve explícito en las palabras de Carlos Colombino, cuando señala que *“toda la gente que visita el museo sale pensando en que ese no es el Paraguay, pero yo les digo: ‘Ese es el Paraguay’. Creen que el Paraguay no puede ser así. ‘Este lugar no parece Paraguay’, dicen. Yo les digo: “Sí. Éste es el Paraguay” [fig. 10, 11 y 12]*

máscaras rituales, grabados contemporáneos, pinturas, fotografías de guerra, por nombrar las más significativas” (Mellado 2009: 67)

4. Tener un domicilio.

En íntima conexión con el diseño de los espacios museográficos, está el territorio fijo sobre el cual se inscribe un proyecto de comunicación visual. Este apartado debe leerse, en esa medida, como aquella base anterior sobre la cual se hace posible que los objetos sean puestos en escena, clasificados, organizados y exhibidos. El proyecto arquitectónico que da refugio al CAV/ Museo del Barro es la materialización primera de una intuición que venía guiando las prácticas de recolección y exposición de objetos desde sus antecedentes germinales. Ese relato plural que articula las diferentes expresiones artísticas paraguayas cobrará forma en los pabellones integrados del predio de Isla de Francia. Recorreremos esa historia de una arquitectura que es también el modelado de unas ideas, de unas pulsiones, de una visión de país.

El primer impulso de lo que luego sería un complejo centro de artes visuales nace en la itinerancia. Como vimos anteriormente, la Colección Ambulante se plantea originalmente como un acervo capaz de transitar por diversas localidades y espacios, pero con el paso del tiempo y el crecimiento de la colección esta movilidad comienza a hacerse dificultosa, y surge la idea de un espacio fijo. Pero los apoyos para concretar este emprendimiento no llegan, y hacia fines de la década del setenta, Carlos Colombino decide donar al proyecto un terreno que poseía en Isla de Francia y la dotación de un premio que había recibido para comenzar a edificar una primera sede. La necesidad de tener un espacio, una presencia, será suficiente para enfrentar las hostiles condiciones que les esperan en este terreno ubicado en la “periferia absoluta”, en las cercanías del municipio de Luque (Colombino 2011). *“Tomé un terreno que era mío —recuerda Carlos Colombino—. Eran dos lotes que tenía allí, y comencé a construir. Todo el mundo dijo que yo estaba loco. Esa decisión era para poder tener un lugar. Ayer me hizo acordar Lía, cuando dijo que hay que tener un domicilio... nosotros no lo teníamos, y lo único que había era eso”*. En ese entonces, este remoto paraje nada tenía que ver con lo que es hoy Isla de Francia, sector que ha sido activado por un centro comercial —el Shopping del Sol, inaugurado en 1995— como territorio de las clases acomodadas y de cierto comercio de alto poder adquisitivo. Hace tres décadas y media, señala Colombino *“era un lugar de víboras, mosquitos y agua. No había nada, pero nada en este sitio”*. Los accesos eran tremendamente dificultosos, y el terreno se inundaba con facilidad —y todavía lo hace—. Una anécdota de aquellos años iniciales, relatada por C. Colombino, ilustra las complejidades de un espacio todavía dominado por los antojos de la naturaleza.

Para llegar, había que cruzar un esteral; las calles eran esterales. Yo recuerdo que habíamos edificado ya el primer pabellón e hicimos una exposición de arte gráfico de España, donde estaba Miró y montones de artistas del arte gráfico. El embajador de Venezuela vio la muestra en un día tranquilo y sin problemas, y dijo: ‘Vamos a dar una película sobre Soto’, el venezolano. Y yo dije: ‘Sí, vamos a hacerlo’. Trajo todo, la película, antes de estos videos de ahora. Y vino la gente, pero ese día cayó una lluvia torrencial, y se inundó de agua todo el patio, porque resulta que este es un lugar en que la tierra no absorbe. Tiene una arcilla que no pasa el agua. Quedó una pequeña lagunita, y yo hice poner una planchada, unas tablas para pasar, un puentecito como los que se ponen en los barcos. [...] Cuando viene el embajador de Venezuela y ve esto, se retira indignado. Y llamó a los otros embajadores desde su propio auto —no sé cómo, en esa época no habían celulares— y desestimó todas las invitaciones a sus colegas, porque el lugar era espantoso.

Y es cierto: era espantoso.

Pero la obra arquitectónica de Colombino lidia con esas ásperas condiciones y genera construcciones que se insertan en ese paisaje urbano subtropical de formas deliberadas. El ladrillo descubierto devuelve a la edificación ese color tan característico de la tierra paraguaya, y las fronteras de ese terreno serán delimitadas, como dice Lía Colombino, a la vez sacando la maleza y cuidando de ella; “haciendo de los bordes del círculo un espacio transfronterizo y permeable” [fig. 13]. La mirada del arquitecto Colombino, de acuerdo a Laura Malosetti, “es una intervención modernista en el paisaje cálido, húmedo, terroso a veces y otras veces verde intenso del ambiente paraguayo, traducida en líneas rectas netas, planos blancos o de colores vibrantes [...] Introduce moderadas dosis de violencia rectilínea en ese paisaje, aunque rara vez presenta ángulos rectos. Diagonales, ángulos agudos, puntas que se elevan exentas de los muros, filos, aberturas trapezoidales, rajas altísimas, introducen algo de irracional, algo de desmesura expresiva en sus formas arquitectónicas que —dimensiones y color mediante— vibran en armonía con el entorno” (2008). La construcción de la Sala Josefina Plá, primera edificación en el predio, tiene lugar durante 1979. Constará de dos plantas, y tendrá por objeto albergar obras periódicas, siempre en la línea trazada por el Museo Paraguayo de Arte Contemporáneo.

Como he apuntado, en aquel momento el Museo del Barro operaba como una iniciativa totalmente independiente, instalándose en aquella casa de San Lorenzo que debió ser refaccionada para adoptar su papel de galería de arte. Las primeras sedes que hospedan el Museo del Barro —la segunda será una vivienda doméstica de los años

veinte ubicada en un barrio residencial de Asunción⁹⁰— heredarán, de alguna manera, la vocación cultural que este proyecto les imprime. Ya no volverán a ser las residencias particulares (inquilinos) que eran antes de ser tomadas en alquiler para exhibir esta colección, y comenzarán a desempeñar funciones de centro comercial. “*Dejamos ahí un crío —dice Osvaldo Salerno—. Un virus de evocación cultural*”.

Las obras de Isla de Francia van creciendo a la par de las nuevas ideas que van tiñendo el proyecto. Así como en sus inicios el CAV/ Museo del Barro no existe como un programa integral a largo plazo, el edificio que hoy lo hospeda no se pensó de una vez y para siempre. “*Nosotros construimos a partir de lo que íbamos creando —explica Carlos Colombino, autor del proyecto arquitectónico—. Este proyecto no se hizo todo de una sola vez. Y jamás pensamos que podía hacerse; era demasiado para nuestra mentalidad de ese momento*”. Se fueron edificando pequeños contenedores, pequeños espacios que encontraban su lugar en el proyecto en una operación aditiva: elementos que se iban agregando, y les permitían crecer a la medida del paso. “*No es que fueran estructuras modulares —apunta el arquitecto— pero se pensaron de acuerdo al sistema de la estructura del techo. Fuimos agregando estos contenedores hasta construir todo el círculo*”.

El primer contenedor, dedicado a obras contemporáneas, abrió una senda constructiva que buscaba hacer frente a las necesidades de aquel momento. El segundo proyecto se edifica pensando en una sala de arte, pero la contingencia irrumpe en aquellos planes, imprimiendo otras vocaciones a dicho espacio. Tras el cierre por motivos políticos del taller que Colombino impartía en la Universidad Católica, la Sala Josefina Plá operó como aula de clases para estos estudiantes de arte. “*Desmontamos todo lo que había allí, e hicimos el taller para continuar la enseñanza —apunta Colombino—. Todos los alumnos dijeron: ‘Vamos a construir algo propio’. Entonces, hicimos lo que hoy es la entrada del Museo*”. Aunque el objetivo primordial era continuar impartiendo contenidos pedagógicos, el espacio que se creó albergaba también reuniones, cenas, rifas y otras actividades. Esta dinámica duró alrededor de un lustro, y con los años, se convirtió en la entrada del CAV/ Museo del Barro [fig. 14].

La infraestructura inicial contaba con las condiciones mínimas de exhibición, ya que todavía, desde aquellos márgenes de la cultura, no se imaginaba la posibilidad de hablar

⁹⁰ Esta segunda casa estaba situada en Mariscal Estigarribia y República Francesa, en las inmediaciones de la arteria asuncena Mariscal López.

un lenguaje museográfico internacional. Poco a poco, estas condiciones han ido mejorando: el entepiso es de metal, tiene luces con filtros para rayos ultravioleta, cuenta con aire acondicionado, etc. Todo ello se fue desarrollando a la medida de las necesidades, y conforme surgía la inquietud de recibir obras del exterior que exigían pautas mínimas para el cuidado de las piezas, de las cuales había que dejar constancia en los *facilities report* (informe de instalaciones). Aunque hoy la escena del arte internacional ha extendido esta presión por contar con dichas condiciones básicas, en el comienzo resultaba difícil imaginar la implementación de estas medidas en la precariedad de la autogestión. “A eso me refiero —me dice Osvaldo Salerno— cuando te hablo del descampado y la intemperie: empezamos sin las exigencias de una cuestión académica. Las ideas de conservación que implica un museo, de almacenaje, de lo que son las bodegas, de cómo tiene que ser la iluminación, a qué distancia tiene que estar, cuántas luces tiene que recibir una obra al óleo o una obra al acrílico: todos estos son saberes que fueron apareciendo con el tiempo”. Es esa experiencia a lo largo de los años la que va marcando las inquietudes, las mejoras, las transformaciones y la propia formación como profesionales de las artes de los fundadores del proyecto.

La continuidad de esta construcción arquitectónica aditiva fue posible gracias al sistema de las agencias internacionales. Siendo el Paraguay de la dictadura un territorio particularmente receptivo a las cooperaciones extranjeras, el incipiente CAV/ Museo del Barro decide acudir a la Agencia Sueca para el Desarrollo Internacional (ASDI)⁹¹ en busca de recursos para la construcción de un nuevo pabellón en la sede de Isla de Francia. Para entonces, sus gestores ya habían recibido algunos apoyos menores de éste y otros organismos internacionales, con los que habían puesto en marcha iniciativas como una serie de publicaciones de distribución gratuita sobre arte o grabado popular, y otros emprendimientos de corte educativo. Sin embargo, la edificación de un espacio para el Museo del Barro representaba una inversión mayor de capital. “En general —señala Osvaldo Salerno—, ese tipo de proyectos no recibían apoyo, pero después de haber desarrollado varios proyectos, vieron la buena administración y sus resultados, y decidieron apoyarnos”. De esta manera, se construye un pabellón para albergar la colección del Museo del Barro ya montada en la casa de San Lorenzo y la residencia de Asunción, esta vez renovando la puesta en escena con las nuevas adquisiciones y las demandas del momento: “había que mostrar cosas nuevas —dice Salerno—. Era una

⁹¹ El perfil de proyectos que esta agencia impulsaba era relativo a temas de género y derechos humanos en el país.

cuestión del consumista contemporáneo, que pide cosas nuevas permanentemente. No podíamos presentar el museo tal como era”.

Mientras la instalación definitiva del Museo del Barro tiene lugar en 1988, al año siguiente, la creciente colección del MPAC lleva a inaugurar un nuevo pabellón destinado a arte contemporáneo, el cual ya desbordaba las posibilidades de la Sala Josefina Plá. Esta materialización progresiva del proyecto va cobrando forma arquitectónica a la par de una reflexión en torno al papel de los museos contemporáneos. Una muestra de 1990, que da cuenta de diversos edificios que albergan museos en la República Federal de Alemania, les permite instalar su propia experiencia en esta discusión internacional. En el texto que circuló junto a la exhibición, Carlos Colombino inscribe este hacer arquitectónico como un proceso que avanza a su paso y en la medida de sus posibilidades, dialogando con creaciones de célebres arquitectos del siglo XX.

“Esta exposición de arquitectura de museos de Alemania en el Centro de Artes Visuales de Asunción adquiere especial significación a la vista del esfuerzo que representa para nosotros edificar —mejor ir edificando— un museo en la medida de nuestras posibilidades. Ver estos edificios y esta muestra que tan oportunamente ha llegado aquí es un desafío que al mismo tiempo que nos enfrenta con propuestas de Mies Van der Rohe, Richard Meier. Philip Johnson, James Stirling, Walter Gropius y muchos más, nos informa de la ingente labor de sus creadores y el nuevo look del Museo en la Sociedad Contemporánea.

*Y quizás el continente de esta exposición sea parte de una pequeña respuesta”.*⁹²

La construcción del Museo de Arte Indígena arranca en 1992, y viene a coronar la visión tripartita y plural que articula al CAV/ Museo del Barro. Los fondos vendrán de la Agencia Española de Cooperación Internacional (AECI): aunque en la historia oficial del Museo este donativo aparezca como un asunto institucional, nuevamente conviene indagar en circunstancias biográficas para entender lo que hace posible esta ampliación arquitectónica⁹³. Tras la caída de Stroessner, los reyes de España visitan el Paraguay, y entre la lista de lugares que desean conocer está el Museo del Barro, causando sorpresa entre los funcionarios de gobierno, quienes ni siquiera habían oído hablar de él. Carlos

⁹² Comunicación CAV/ Museo del Barro. Exposición *“Nuevas Construcciones Museales en la República Federal de Alemania”*. Abril de 1990.

⁹³ En efecto, en un texto escrito con motivo de la entrega del Premio Bartolomé de las Casas a Ticio Escobar, Carlos Colombino se preocupa específicamente de agradecer a las personas que hicieron posibles los aportes institucionales que financiaron la construcción del Museo: *“Quiero hoy recordar unos nombres, que están lejos pero muy próximos a nuestro corazón —dice Colombino—. El de Eva Dahlin, esa sueca universal que creyó en nosotros. Y esa otra, Lili Mour, del ASDI. Y un nombre fundamental para este sitio del Museo de Arte Indígena, el de la Reina Sofía”*.

Colombino recuerda esta visita de los reyes: “Yo los recibo, les hago un pequeño discurso y ella —a Reina Sofía— me pregunta sobre el arte indígena. Todavía no estaba la sala, entonces le dije: ‘Lo estamos armando en este momento, pero tengo todos los libros, tengo todos los registros’. ‘Mándeme’, me dijo. ‘¿A dónde le mando?’, le pregunto yo. ‘A la Casa Real, todo el mundo sabe dónde está la Casa Real’. Entonces le mandé, pero le mandé con un pedido: ‘Quiero construir el pabellón de las piezas indígenas’. Y ella me mandó un personaje, a quien le entregué todo el proyecto de donde está ahora la parte de arte indígena”⁹⁴. Tanto hacia el interior del CAV/ Museo del Barro, como en los diversos organismos con los que éste dialoga y negocia, suele ser el impulso de personas concretas el que hace posible que los proyectos salgan adelante. Es por eso que este relato está construido a partir de saltos entre lo institucional y lo individual; entre las políticas de cooperación y las afinidades personales; entre los acuerdos políticos y las terquedades de ciertas figuras.

Sin embargo, durante las obras de construcción del espacio dedicado al arte indígena, tuvo lugar un incidente que transformó los planes originales y obligó a adoptar nuevas estrategias. El tornado que azotó la ciudad de Asunción en 1992 causó estragos en las instalaciones del Museo; destruyó buena parte de la edificación, arrancó sus techos y los estrelló contra las paredes (Escobar 2007b). “Con la misma brutalidad —recuerda Colombino— que usó el Paraguay para abatir a nuestros pueblos indígenas, la naturaleza se desató sobre ese lugar”⁹⁵. “Se quebraron pocas piezas —apunta Osvaldo Salerno—; se quebró, quizás, el primer deseo de construir esta cosa. Se quebró por una semana, y después se reconstituyó. Pero nació otro deseo más potente aún”. Ante la catástrofe que obligaba a recomenzar desde el principio, el Museo logra reunir diversas fuerzas sociales que colaboran en el proceso de reconstrucción, otorgando al proyecto una visibilidad inédita en diversos sectores del Paraguay.

⁹⁴ La historia completa ofrece algunas vueltas adicionales. El proyecto del Museo de Arte Indígena será presentado a España en el paquete de la Comisión Nacional del V Centenario, y la propuesta desaparecerá de entre las postulaciones. “Y tuvimos que comenzar de nuevo —ha escrito Carlos Colombino—. Urdiendo estrategias ingeniosas: el que Roa Bastos llamara desde Toulouse al Sr. Yañez Barnuevo, al Hotel Guaraní, donde se alojaba este secretario del gobierno español y lo invitara a visitar el Museo. Por supuesto, él vino. Reflotamos el proyecto de nuevo”. También se llevó una muestra de Arte Indígena a la Universidad de Alcalá de Henares, acompañando la entrega del Premio Cervantes a Augusto Roa Bastos [Paraguay Ra’anga]. Con este interés renovado en las piezas indígenas del Paraguay, se enviará a la Reina el paquete de libros de Ticio Escobar sobre la temática — ‘La belleza de los otros’ (1993) y ‘La maldición de Nemur’—. “Me sentí exultado de hacerlo —declara Colombino—: esos libros eran y son nuestro orgullo. Y también nuestra venganza, en este país enamorado de su infortunio”. (En texto de Carlos Colombino, a propósito de la entrega del Premio Bartolomé de las Casas a Ticio Escobar)

⁹⁵ *Íbid.*

“Comisiones de vecinos, grupos de artistas, movimientos ciudadanos y partidos políticos, así como la Municipalidad de Asunción, dependencias estatales, embajadas y agencias extranjeras comenzaron a apoyar un programa de emergencia y restauración. La empresa, que había comenzado con la recuperación y resguardo de las piezas anegadas sepultadas entre escombros y barro (ninguna de ellas fue robada en medio de la confusión), terminó en 1995 con la inauguración de nuevas instalaciones cuya cuantía y dimensiones triplicaron las del edificio original, que había permanecido cerrado durante más de dos años.

(Escobar 2007b: 64- 5)

La respuesta ciudadana e institucional desbordó las expectativas y les permitió no sólo reconstruir, sino hacer crecer las instalaciones del Museo. El momento del huracán hace posible muchas cosas, entre las cuales vale la pena detenerse en tres. En primer lugar, dicho incidente les permite pulsar la percepción que la sociedad civil asuncena tenía del CAV/ Museo del Barro. A través de gestos en muy diferentes escalas, que van desde las pequeñas donaciones de bolsas de cal, cemento y ladrillos por parte de la comunidad ciudadana hasta considerables aportes institucionales, los gestores del Museo pueden cotejar los modos en que la colectividad hace propio el espacio del museo y participan de su reconstrucción. *“La gente tomaba esto como una institución amigable, amistosa, querida, querible”,* dice Osvaldo Salerno a partir de sus recuerdos de este proceso. *“Hacía falta dinero, en ese momento, pero tuvimos más dinero del que necesitábamos para reconstruir la sala atacada”,* comenta. En la misma línea, Colombino señala, a propósito de esta respuesta ciudadana que *“el Paraguay, poco a poco, fue entendiendo la importancia de este sitio”*⁹⁶. En segundo término, aquel momento de cierre de operaciones posibilitó una puesta en perspectiva de los años de trabajo y de las líneas esbozadas, dando lugar en propia forma al guión curatorial del CAV/ Museo del Barro que hoy conocemos. Es sólo a partir de este evento desafortunado que decanta la idea del complejo museístico que reúne las manifestaciones artísticas del Paraguay contemporáneo. *“Ahí es cuando Ticio Escobar articuló un guión museológico que incluía tres miradas sobre el Paraguay; o hacia el Paraguay, pero mirando desde dentro de éste. Era realmente una mirada interior... a lo mejor sin distancia, pero eso es lo que pudimos hacer, y éste es el resultado de eso”,* sintetiza Salerno. En tercer lugar, y en directa conexión con el punto anterior, el tornado reconfigura el trazado arquitectónico del Museo y le imprime una nueva forma, esta vez como un producto directo de la reflexión museológica. Las salas reconstruidas fueron pensadas como módulos interconectados, a

⁹⁶ *Íbid.*

través de las cuales es posible un recorrido continuo y sin jerarquías, que refleja el postulado teórico según el cual las expresiones eruditas, campesinas e indígenas se ven exhibidas en una plataforma de igualdad sin distinciones. “La idea del museo y de su recorrido, pretenden borrar las fronteras que separan los distintos lugares de enunciación del arte, como están borroneadas las fronteras entre lo popular, indígena y urbano en el Paraguay mismo” (Colombino 2011: 4). Es significativo señalar que el Centro de Artes Visuales/ Museo del Barro es el único museo en el Paraguay que fue construido deliberadamente para estos efectos, constituyendo una experiencia de arquitectura de gran relevancia para Asunción. En este sentido, en el gesto arquitectónico que da materialidad a estas ideas no se adivinan referentes nítidos (locales) con los cuales dialogar o frente a los cuales posicionarse: se trata de una construcción fundacional, que inventa para su contexto específico las formas de lo que puede ser un museo.

En 1995, se reinauguran las nuevas dependencias del Museo, incluyendo las instalaciones destinadas al Museo de Arte Indígena. Aunque ya con su forma integrada definitiva, el edificio del CAV/ Museo del Barro continuó creciendo, adicionando al año siguiente las salas dedicadas a los pintores Ignacio Núñez Soler y Carlos Federico Reyes (Mita'i Churi), y el Gabinete Florian Paucke. Ya hacia la década del 2000, se establece una alianza con la Fundación Migliorisi⁹⁷, tras la adquisición por parte de ésta del terreno adyacente y la apertura de dos salas de exhibición. Al conectar internamente ambas instalaciones, las colecciones de arte latinoamericano —popular, colonial, moderno y contemporáneo— de la Fundación Migliorisi son incorporadas al circuito de exhibición del CAV/ Museo del Barro en 2004, potenciando sustantivamente las piezas de ambas entidades (Escobar 2007b) [fig. 15].

Actualmente, el Museo tiene tres entradas alternativas, accesibles desde un patio de distribución. Ello implica que no existe una visita prescrita o un orden correcto para recorrer sus instalaciones, sino que más bien se invita a que el espectador tome sus propias decisiones conforme a sus intereses e inquietudes. “Los museos actuales — asevera Lía Colombino— suelen realizar estudios muy parecidos a los de mercadeo para diseñar sus recorridos, previsualizar la visita y pronosticar resultados. El Museo del Barro

⁹⁷ Creada por Ricardo Migliorisi, artista paraguayo y estrecho colaborador del Museo, esta fundación alberga una colección de arte —arte sacro paraguayo y latinoamericano, joyería paraguaya, grabado popular brasileño, gráfica contemporánea, arte moderno y contemporáneo y obra del propio artista— (ver web de la Fundación). En parte, el hecho de que sean dos fundaciones responde a criterios prácticos, porque en la medida en que la Fundación Colombino crecía, también se volvía más pesada la carga administrativa y tributaria,

deja abierta la posibilidad al visitante a tener una experiencia, que algo acontezca; es esa persona la que deberá decidir por dónde, qué y cómo mirar, cuántas veces pasar por el mismo lugar y qué no ver” (Colombino 2011: 4). En una entrevista realizada por el diario argentino Página 12, Osvaldo Salerno sostiene una reflexión similar, en la que explicita que el recorrido del museo responde a lógicas diversas, y que justamente buscan constituirse como un espacio de fricciones y confluencias. “No se pretende agotar el ‘sentido’ del arte de cualquiera de estos sectores en una dirección que lo explique y aclare. Más bien se busca generar puntos de fricción, encuentro y desencuentro. ‘Encuentro’ en su doble sentido de coincidencia y conflicto”⁹⁸. De este modo, el tránsito libre por las distintas salas de exhibición desestima las direcciones que suelen enmarcar el conocimiento en términos jerárquicos y cronológicos, y hace posible un espacio para la diferencia; un territorio para miradas —estéticas, artísticas, sociales y antropológicas— no clausuradas.

Lía Colombino entiende el gesto arquitectónico que da lugar al Museo desde una metáfora de escritura, poniendo en escena dos momentos análogos: la construcción del edificio, y la edificación de una mirada teórica que sustente el guión museológico del centro de artes visuales. Señala, en este sentido, que la primera de estas escrituras es incluso previa a la segunda, y que dice —antes de decir la palabra— acerca de una visión del Paraguay pluricultural. “Se escribe en un alfabeto arquitectónico, delineando y construyendo un vacío, desde el hueco mismo del vacío”, apunta Colombino. “Esa escritura del vacío, la arquitectura —esa incisión perdurable— comporta una reserva: allí se guardará el sentido, la fuerza de la memoria y descansarán, por momentos, las resistencias exhaustas” (Colombino 2011: 11).

Pero así como la edificación de un espacio hace posible un *hacer*, y ofrece albergue a esas resistencias dentro de un escenario adverso, también constituye un terreno que interpela a una población más allá de ese reducido círculo intelectual, y donde se confunden los contornos de lo privado y lo público. En contextos como el paraguay, y como veremos en apartados posteriores, la gestión particular se ve compelida a desempeñar funciones públicas de diversa índole, y en ocasiones —debida a la compleja situación de los museos del Estado— termina ocupando estos lugares con mayor flexibilidad y eficacia. El CAV/ Museo del Barro demuestra conciencia de este papel de foro público ya desde el momento de la concepción del proyecto arquitectónico. En este

⁹⁸ Entrevista a Osvaldo Salerno. 30 de octubre de 2005, Radar, Página 12. Buenos Aires.

sentido, Laura Malosetti señala que la obra de Carlos Colombino articula de manera singular estos ámbitos, al ser “espacios privados que de un modo u otro, están al servicio del espacio público. O, más bien, están creando un concepto nuevo de espacio público allí donde no lo había” (Malosetti 2008). La apropiación que la comunidad asuncena demostró ante la eventualidad del huracán de 1992 sugiere que, aunque el origen del Museo sea privado, se produce una identificación colectiva que le imprime un sello de espacio público, aun cuando las dificultades presupuestarias no les permitan abrir todos los días. Se constituye como un espacio público en la medida en que escenifican un patrimonio colectivo, sobre una plataforma —arquitectónica, museográfica— en la cual cabe una amplitud de miradas.

5. Producción personal; producción institucional.

Aunque he intentado entregar algunas claves para comprender la relación recíproca mediante la cual un conjunto de ideas en torno al arte paraguayo se vincula con unos modos de hacer y se materializa en ellos, parece tratarse de relaciones tan intrincadas que se vuelven comparables al enigma del huevo y la gallina. He relatado una historia acerca de cómo se busca cobijo en un clima político aciago; se encuentra un espacio para realizar una pulsión colectora; se buscan formas de exponer el vigor de las formas colectadas; y se construye un continente que las albergue en su especificidad y sin jerarquizarlas, pero no es necesariamente éste el orden en el que las cosas sucedieron. El CAV/ Museo del Barro trabajó, desde sus inicios, con ciertas intuiciones primigenias, que se moldean simultáneamente en diversos territorios. Se interviene a la vez en una escena política, en la teoría del arte, en una discusión museográfica y en el campo de la arquitectura; se actúa a través de piezas artísticas, de propuestas curatoriales, de textos teóricos y de programas educativos. Así como el propio Museo asume esa “textura irregular” que hace eco de un paisaje también promiscuo, hacia su interior es difícil recortar funciones y atribuciones abstractas más allá de los perfiles de quienes trabajan allí. Aunque en la actualidad existan divisiones que asignan tareas al equipo, la estructura museal ciertamente no se condice con el organigrama de un museo común y corriente. Sigue primando cierta flexibilidad, cierta construcción sobre la marcha, que nos obliga a volver una vez más la vista a las condiciones biográficas y las inquietudes personales.

En la historia del Museo también se tejen las historias de formación de los propios gestores de la iniciativa. Con excepción de Carlos Colombino, quien emprende el proyecto con una edad cercana a los cuarenta años y cierta trayectoria de artista consolidada, los fundadores del CAV/ Museo del Barro terminan de moldear sus propios perfiles en el curso de este trabajo de construcción. Y en este proceso de formación, resulta crucial el diálogo que se trenza entre todos ellos. *“Nosotros nos fuimos formando, autoformando o conformando en equipo en esos años —dice Osvaldo Salerno—. Asistimos a una experiencia de vida que nos dio forma”*. Esos años de trabajo conjunto fueron dando espacio a la especialización; a los perfiles individuales que hacen posible la complementariedad. Carlos Colombino se convirtió en un motor de arranque: ávido de iniciar proyectos, siempre estará inyectando una fuerza creativa dispersa, que apunta hacia muchas direcciones simultáneas. *“Él va a crecer todo lo que pueda. Va a decir: ‘Sí, hagamos esto, esto, y esto”*, dice Lía Colombino. Osvaldo Salerno tendrá la mirada de la

sensatez, de lo plausible. Su gran trabajo en el Museo ha sido la tarea de sostener, de hacer posible que se mantenga a flote a lo largo de los años. *“Mi pelea eterna con Colombino —explica Salerno—, es que él es una persona que quiere agrandar el proyecto, y yo quiero mantenerlo. Pero no por reprimir los deseos de continuar: lo que yo quiero es resolver los temas de sostenibilidad. Yo prefiero tener un museo abordable, pero que pueda ser sostenible”*⁹⁹. Por su parte, Ticio Escobar mostrará una capacidad no sólo para construir teoría, sino también para dirimir conflictos. Al interior del Museo, suelen decir que Ticio es el canciller, el diplomático, el de las relaciones con el exterior. También desempeñó, como mostraré en el apartado próximo, una importante tarea docente. Lía Colombino —quien ha ocupado un papel crucial en los últimos años en este espacio, dirigiendo el Museo de Arte Indígena—, sintetiza ese trabajo en equipo en permanente acoplamiento: *“Esto es un work in progress —comenta—. Acá vos tenés tres o cuatro cabezas: una piensa una cosa, la otra la ataja, la otra impulsa”*.

La incidencia de las energías individuales en el crecimiento del proyecto se extiende también en el campo de sus emprendimientos personales: sus trabajos como artistas, arquitectos, curadores, museógrafos. Es en este sentido que Osvaldo Salerno señala que *“hemos crecido como personas que administramos museos. Ya no somos solamente artistas individuales que producimos nuestra obra, como creadores solitarios”*. No es mi intención subsumir la complejidad de estas obras artísticas y profesionales en el CAV/ Museo del Barro, sino más bien mostrar —también en este plano— ese doble juego entre lo institucional y lo personal, y sus muchos puntos de contacto y confusión. Al ser esta identificación entre proyecto e individualidades tan estrecha, sus gestores han ejercido como representantes y embajadores de la iniciativa, y en ocasiones es difícil señalar dónde terminan las funciones como operadores del Museo y donde empieza la obra particular de cada uno de ellos. Me conformaré en este punto con ofrecer algunos fragmentos de esta relación, que en ningún caso pretenden dar cuenta de forma exhaustiva de las trayectorias artísticas de Carlos Colombino, Osvaldo Salerno y Ticio Escobar.

La obra de Colombino, como señalé en el punto anterior, envuelve y da materialidad al proyecto. Su visión arquitectónica es la carta de presentación del Museo, y

⁹⁹ El Museo del Mueble, que Colombino instauró en su terreno de Areguá, es un ejemplo claro de esta tensión entre crecer y sostenerse. Colombino quiso emprender esta iniciativa en el marco de la Fundación, pero Salerno se manifestó reticente. El acuerdo, finalmente, es que las colecciones pertenecen a la Fundación Colombino, pero el edificio y su constitución como museo responde a un emprendimiento personal del arquitecto.

posiblemente lo primero que salta a la vista a los ojos del visitante. Sin embargo, esta difuminación de los bordes entre su obra personal y su papel de gestor dentro del CAV/ Museo de Barro también se expande hacia su trabajo artístico, dentro del cual destaca su prolífica producción de xilopinturas. En ellas, aparece con claridad una veta contestataria que imprime a la identidad institucional del Museo una marca de protesta y resistencia política. Su obra está llena de referencias encriptadas a un contexto desalentador, presentándose como una vía de escape que manifiesta “el rechazo a la opresión, la denuncia de la injusticia, el desconcierto ante una violencia absurda que crece a contramano de los proyectos del hombre”¹⁰⁰. El contrarretrato fue un arma particularmente eficaz en esa labor obstinada, y continúa hasta la fecha abordando a través de éste los sucesos del acontecer político contingente. *“En el 67 —relata—, hice mi primer retrato de Alfredo Stroessner. En el 68 hice otro, que se llama ‘El general a cuerda’, que es un cuadro que hice con una cuerda en el traste que dice USA. Y hasta ahora, sigo haciendo. Ahora, hice uno que se llama ‘Cristina de las trabas’: la cara de Cristina Kirschner, que tiene trabada la exportación del Paraguay”*.

El trabajo de Osvaldo Salerno, sobre todo en fechas recientes, se vuelve aún más difícil de diferenciar de su quehacer museográfico en el CAV. Sus primeros pasos en la experimentación gráfica consisten en la impresión de objetos reales hacia comienzos de los años setenta —puertas, ventanas, candados¹⁰¹—, que con el tiempo adquirirán el tono sombrío de aquellos años en el Paraguay —la impronta de lo indicial, la huella digital, la ficha policial, la impresión del propio cuerpo¹⁰²—. Luego de unos cuantos años de inactividad creativa individual, que coincidieron con el período más intenso de actividad en el Museo del Barro, su trabajo viró hacia la instalación y, progresivamente, hacia la intervención museográfica. *“Mi laburo personal —relata Salerno— a veces sale del ámbito de la creación artística personal, y el trabajo en el museo se convierte también en producción de obra”*. Si bien algunos montajes realizados en el Museo se mueven dentro de los parámetros convencionales de exhibición —respetando la altura del observador, la

¹⁰⁰ Ticio Escobar, en el texto sobre la exposición “Testimonio de Carlos Colombino”, Sala Josefina Plá. Abril-mayo de 1989.

¹⁰¹ Cabe aquí hacer mención a un texto que Lía Colombino escribe a propósito de aquella composición que Salerno realiza con candados, ya que nos devuelve también a la dimensión política que tiñe su obra. “En 1974, Osvaldo Salerno imprimió un candado con tinta offset tantas veces como le dio el espacio que gentilmente ofrecía el papel de grabado. No sabía que 15 años después, ese espacio habría de darnos el cálculo exacto de los años de la dictadura stronista. El último candado, por suerte, estaba abierto. El número 35” [fig. 16]. (En el blog *Tororé*, de Lía Colombino)

¹⁰² Desde la mirada actual, Salerno señala que es justamente a ese mundo al que irá a parar en tiempos recientes, al hacerse cargo del Museo del Poder Judicial. En éste se administran los archivos del terror de Stroessner.

iluminación, el clima, etc.—, hay ocasiones en que las intervenciones museográficas y curatoriales de Salerno pueden pensarse como ejercicios de obra. *“No es gratuito — agrega— que toda mi obra que coincide con el período del museo es obra que trabaja en el espacio; instalación; puesta en escena”*. La experiencia de la Trienal de Chile en el año 2009 le permitió desarrollar ampliamente este tipo de trabajos, en los que acompañó la labor de diversos curadores latinoamericanos en busca de espacios y emplazamientos adecuados a las necesidades de las obras. En ese sentido, Salerno piensa su quehacer museográfico como una forma de arte de sitio específico, en la que los espacios concretos definen en buena medida el producto final, ya sea por efecto de contraste — como sucedió con la instalación del Micromuseo en el Museo de Arte Contemporáneo (MAC) de Santiago, ex academia de Bellas Artes— o por integración. Justo Pastor Mellado llamó a esta tarea “edición de espacios” —en desmedro del tradicional concepto de “museógrafo”—, queriendo implicar “un pasaje a lo textual, a una retórica: todo espacio editado modifica su física para convertirse en discurso de convencimiento. Es un acto teleológico, más que técnico”¹⁰³ (Roberto Amigo, en Salerno 2011: 3-4).

En ese proceso de “dar vida” a la pieza, el CAV/Museo del Barro ha sido un laboratorio significativo. *“Una instalación es colocar, poner en diálogo, poner en vínculo o en relación de choque y fricción dos cosas que existen, ya sean dos obras, dos objetos, dos pinturas, dos trajes rituales. Siempre es dentro de un contexto artificial. Los trajes indígenas que vienen de la celebración de los Ishir no están en ese silencio de vitrina iluminada, quietos. Están en medio de la polvareda”*, dice Osvaldo Salerno aludiendo al pabellón de arte indígena del Museo, que no pretende reconstruir el contexto originario de sus objetos sino ofrecerles una nueva puesta en escena, de acuerdo a sus lineamientos curatoriales. Por esa íntima conexión entre el discurso y la instalación, Roberto Amigo vislumbra en estas operaciones la dilución de las fronteras entre curaduría y diseño de exposiciones (en Salerno 2011).

La obra personal de Ticio Escobar merece un examen detallado, ya que es a través de su prolífica producción textual y curatorial que se va sedimentando el guión museológico que vertebra el CAV/ Museo del Barro. De acuerdo a los testimonios

¹⁰³ Continúa Roberto Amigo respecto al trabajo de Salerno en la Trienal de Chile: “Salerno potenció cada una de las apuestas subrayando su heterogeneidad; encontró el soporte físico preciso para cada objeto exhibido, la iluminación efectista o intimista que demandaba; propuso soluciones notables a los conflictos entre el espacio y las ideas de los curadores; generó un clima para cada muestra, que implicaba una experiencia estética particular y, sin embargo, una identidad visual de la Trienal. (Salerno 2011)

recogidos, Ticio Escobar desempeñó desde los inicios esta tarea de reflexión en torno a los conceptos centrales del proyecto, los cuales se fueron complejizando de modo progresivo. Además, en su papel de crítico de arte, realiza uno de los seguimientos más sostenidos de la obra artística de Carlos Colombino y Osvaldo Salerno. Los tres fundadores del CAV/Museo del Barro coinciden en que la problematización teórica solía suceder al emprendimiento práctico. *“Nosotros, en el primer momento, les llamábamos a todas las producciones mestizas ‘artesanías’, como les llama todo el mundo —ejemplifica Salerno—. Nos quedábamos en el aspecto de una producción subalternizada, que al lado del arte erudito siempre estaba por debajo. Pero paralelamente al crecimiento de todo el proyecto del Museo, también fue creciendo un trabajo de teoría”,* desempeñado en su mayoría por Ticio Escobar. Desde su perspectiva, él y Carlos Colombino ejercían un rol de ejecutores dentro de este espacio, y se movían “como poetas”: con más intuición que conciencia racional. *“Fue un trabajo acompañado: nos poníamos todos a hacer la recolección de los objetos y él hacía la reflexión teórica”,* sintetiza Carlos Colombino. Dada su trayectoria académica, Ticio Escobar viene a introducir la voz de la articulación y la reflexión, y conforme a sus propias lecturas y pensamientos el guión del Museo va evolucionando a lo largo de los años. *“Creo que Hegel dice: ‘El ave de Minerva levanta el vuelo al atardecer’. Es la idea de que la reflexión viene después de la jornada de trabajo. El ave de Minerva es Ticio Escobar; él es el que reflexiona sobre los conceptos del museo. [...] La reflexión llega al final de la jornada; después del trabajo con las manos; después del gesto. El pensar viene después para corregir, viene después para encontrar sentido, viene después para argumentar. Pero en el principio está la experiencia estética con la expresión de las diferentes comunidades”.*

El derrotero de ese pensamiento puede ser rastreado a través de los textos que Ticio Escobar publicó a lo largo de más de dos décadas. Como consta en la bibliografía de esta tesis, el corpus de sus publicaciones es extenso y no es posible hacer justicia a toda su complejidad en este punto. Sin embargo, si seguimos la huella de sus libros capitales, se puede dar cuenta de esta relación entrañable entre el desarrollo de su pensamiento y la articulación museológica del proyecto del Centro de Artes Visuales/Museo del Barro. Leyendo esas páginas, es posible visualizar con más claridad cuáles son los interlocutores en torno a los cuales se edifica el Museo: con qué líneas políticas se dialoga, a cuáles discursos de la época se enfrenta, de qué formas se acopla o distancia de determinados sectores sociales y sus intereses, etc.

En 1986, Ticio Escobar pone en circulación el libro *El mito del arte y el mito del pueblo*, en el cual se configura de modo sistemático una afluencia de ideas fundacionales acerca de lo popular en las artes. La discusión latinoamericana en torno a estos temas se encontraba en ciernes, y la perspectiva de Ticio Escobar entabla una fluida conversación con los desarrollos teóricos de otros destacados pensadores como Mirko Lauer, Néstor García Canclini y Adolfo Colombres. Como apunta el autor en el prólogo a la segunda edición, las circunstancias en las que se publica *El mito...* estarán marcadas por el descubrimiento —por parte de los fundadores del Museo— de una serie de festividades que habían sido, hasta la fecha, dadas por extintas¹⁰⁴. Desde el asombro de esa presunta desaparición, se construirá el argumento “de un concepto de arte que, desde su diferencia, conserva extrañamente el esquema de la definición ilustrada del arte: esa manipulación de formas sensibles que perturba la producción del sentido” (Escobar 2008b: 8). El libro avanza paso a paso desestabilizando una serie de supuestos acerca del hecho artístico y sus nefastos corolarios para la producción popular y periférica. El primer gesto de este recorrido bien puede entenderse como una “provincialización” de Occidente. De acuerdo a Escobar, la cultura dominante recorta los límites del arte legítimo conforme a sus propios parámetros culturales, fijando el acto artístico a partir de su autonomía estética (la separación de la forma del contenido), su unicidad y la escisión entre el momento estético y el poético (o propiamente artístico). Se subordina, de esta manera, a las expresiones diferentes —lo popular, lo indígena, lo industrial— como formas espurias e incompletas de arte. Así, el mito del arte sostenido por la cultura moderna occidental, de acuerdo al cual las formas producidas en función de sus propios cánones representan un estadio superior de las artes, resulta estrecho y reducido para comprender las manifestaciones de la diferencia. En forma análoga a las conclusiones que J. C. Passeron y C. Grignon sacan en limpio a partir de los análisis legitimistas¹⁰⁵, los cimientos de esta mirada esconden un dominocentrismo y un dominomorfismo¹⁰⁶ evidente:

¹⁰⁴ Se refiere a la “desmesurada ceremonia de los ishir, el ritual de los chiriguano-guaraní y las celebraciones del Kamba Ra’anga, los enmascarados ceremoniales. La primera de estas representaciones estaba consignada por la etnografía académica como desaparecida en 1954; las otras dos, figuraban rutinariamente registradas por los calendarios oficiales “de fiestas”, como carnaval, la una, y como festividad religiosa patronal, la otra (o las otras, porque son varias), desprovistos ambos casos de esplendor escénico, carentes de la belleza bárbara del rito: privados del aura que por sentencia benjaminiana les corresponde” (Escobar 2008b: 8)

¹⁰⁵ La referencia más canónica de esta mirada legitimista sería la teoría del gusto de Pierre Bourdieu, ampliamente desarrollada en *La distinción* (Bourdieu 1991)

¹⁰⁶ El dominocentrismo, de acuerdo a estos autores, se basa en el establecimiento de un corte radical entre los dominantes y los dominados, asumiendo la alteridad radical de estos últimos en términos de la no cultura.

“Definida exclusivamente con referencia al gusto dominante, o sea negativamente, en términos de desventajas, de exclusiones, de privaciones, de ausencia de opción, de no consumos y de no prácticas, etc., la cultura popular aparece [...] como un conjunto indiferenciado de carencias, desprovisto de referencias propias, en el interior del cual podemos tratar apenas de distinguir estratos de densidad simbólica decreciente”.

(Grignon y Passeron 1989: 97)

El mito del arte y el mito del pueblo continúa indagando en la cuestión de lo popular y los diferentes ángulos desde los cuales, a partir de esencialismos y abstracciones, ha sido abordada a lo largo de la historia. Escobar comprende lo popular en un sentido amplio, contemplando las múltiples formas de subordinación que excluyen a ciertos grupos de una participación plena y efectiva, relegando sus ámbitos de existencia a los márgenes del sistema dominante. En ese marco, el autor restituye al arte popular su condición de contemporaneidad y su capacidad de reinventarse constantemente, entendiéndolo como el “conjunto de formas estéticas producidas por sectores subalternos para apuntalar diversas funciones sociales, vivificar procesos históricos plurales (socioeconómicos, religiosos, políticos), afirmar y expresar las identidades sociales y renovar el sentido colectivo” (Escobar 2008b: 136). Si su característica más prominente es la capacidad de “procesar estéticamente su propio tiempo y de reconocerse en esa operación” (2008b: 138), el arte popular corresponde a un proceso vivo que ensaya continuamente respuestas simbólicas a sus propias circunstancias. Así entendido, el arte popular deja de ser un reservorio folclórico de formas congeladas en el tiempo, para convertirse en un núcleo de identidad y fuerza cultural.

En ese entonces, la colección de Arte Indígena todavía no había sido integrada formalmente al proyecto, ni había tenido lugar la construcción del edificio articulado que permite un tránsito fluido por las diversas expresiones culturales del país. Dos libros durante la década de los noventa habrían de profundizar esa reflexión en torno al arte indígena, asentando los lineamientos que hoy día caracterizan al Museo: *La belleza de los otros* (1993) y *La maldición de Nemur* (1999)¹⁰⁷. En la senda abierta por *El mito...*, la primera de estas publicaciones recae en las complejidades que depara para el ojo externo

El dominomorfismo, por su parte, tendría que ver con una incapacidad de comprender en su extensión el mundo dominado, al no disponer de otras categorías para el análisis —otras herramientas conceptuales— que las propias de la dominación.

¹⁰⁷ Es preciso mencionar que en 1989 Ticio Escobar publica un libro llamado *Misión: Etnocidio*, que versa también sobre las comunidades indígenas y el hostigamiento del que son víctimas. Sin embargo, puesto que no aborda temas propiamente artísticos, no lo incluiré en esta breve genealogía literaria del Museo; aparecerá, sin embargo, en el apartado a continuación, al aludir a las tareas extra artísticas que se llevaron a cabo desde esta institución.

el examen de las formas estéticas indígenas. La imposibilidad de arrancar el dominio artístico de un sistema simbólico tan densamente interpenetrado como el indígena, nos advierte acerca de las insuficiencias de la mirada occidental sobre estos territorios, en los cuales el valor del arte no reside en creaciones obligadamente individuales, ni necesariamente transgresoras, ni unívocamente irrepetibles. La escritura de Escobar aboga por hacer posible una visión nueva acerca del indígena, en la que ya no prime su existencia despojada y marginada sino su fuerza creadora, su capacidad de generar formas sensibles e imaginativas valiosas para el patrimonio simbólico universal. Además, en la medida en que “los territorios simbólicos son tan esenciales para los indígenas como los físicos”, este reconocimiento de la diferencia promueve también las demandas de autodeterminación y el derecho a un terreno propio de las comunidades (Escobar 1993). Del mismo modo, *La maldición del Nemur* se introduce en los indistintos espacios del arte, el mito y el ritual de los ishír del Gran Chaco Paraguayo, apuntalando este deseo de “promover el respeto de la diferencia étnica” tanto denunciando la privación de sus derechos como remarcando los dominios en los que se revela su naturaleza creativa. En este segundo trabajo, las esferas disciplinarias de la crítica de arte y la antropología contemporánea se funden en una voz densa y específica. Ésta no busca descifrar objetivamente los contenidos de las obras artísticas indígenas, sino más bien sugerir —ofrecer una mirada— capaz de incitar nuevas interpretaciones, cautelando aquella diferencia en constante renovación. “Ticio Escobar propone en la percepción de la belleza —afirma L. Malosetti— un punto de contacto entre su propia sensibilidad y la del chamán chamacoco que coloca plumas rojas en su brazalete “porque son hermosas”. El poder de esa hermosura los acerca y establece un puente entre las culturas de ambos, aun conscientes de su diferencia” (Malosetti 2004: 16). Pero este acercamiento opera en una dirección que, hasta el día de hoy, pocos han ensayado, ya que en lugar de detectar una producción artística y procurarle un camino hacia las exhibiciones internacionales en terreno global, Ticio Escobar se desplaza personalmente hacia las comunidades indígenas paraguayas y construye un texto crítico que da cuenta de esa experiencia —como en el caso del arte Ishír (Meredith 2011)— sin transformarla en mercancía exótica.

La década inaugural del nuevo siglo empalmará la producción textual de Ticio Escobar con las preocupaciones teórico-políticas de una escena en torno a las artes de América Latina, trayendo al primer plano de sus escritos nuevos debates vinculados al contexto de la época en Paraguay y la región [ver capítulo 1]. La problemática de la modernidad periférica, que ya había cobrado su espacio en trabajos anteriores, adquiere

un nuevo sentido a la luz de las condiciones de globalidad que enfrenta Latinoamérica en aquellos años. En 2004, Escobar publica *El arte fuera de sí*, libro en el cual compila diversos ensayos que indagan en los modos en que la diferencia puede reinventarse tácticamente a través de localizaciones múltiples y ejes plurales, sin subsumirse a los requerimientos del Centro que hacen de las identidades prisiones clausuradas e inmutables. En sus reflexiones en torno a diversos temas, el autor va perfilando un lugar para el arte que ya se asomaba en sus exploraciones anteriores: ya sea en la activación de procesos de construcción identitaria, o en la asistencia que brinda en la resignificación de imaginarios sociales, el “arte y sus rasgaduras de la significación son efectivamente capaces de recorrer las fallas del discurso social y sus lapsus” (Nelly Richard, citado en Escobar 2004: 14)

Pero esta mirada que se proyecta hacia la región no ha ido en detrimento de su trabajo con el arte indígena y popular de su país. “A mí —dice Ticio Escobar—, *el arte indígena me da argumentos para comprender el arte contemporáneo. [...] Por eso, yo incluyo cuestiones indígenas en curadurías de arte contemporáneo, porque aunque se vengán haciendo desde hace miles de años, responden a su tiempo, tienen vigencia, se usan hoy. Entonces, bueno: son arte contemporáneo*”. En la encrucijada global, Escobar ve un espacio para potenciar las expresiones locales y periféricas, en el doble gesto de desmitificar aquellas cargas simbólicas negativas y reivindicar el vigor creativo de producciones que se alimentan de la copia y apropiación de signos de la modernidad occidental. En su vasta experiencia como curador, ha procurado resaltar estas fricciones¹⁰⁸ demostrando que la lejanía puede ser un dato auspicioso para la creatividad alternativa a los modelos globalizados (Malosetti 2004: 21).

Las proyecciones de estos postulados no se quedan en lo meramente textual. En el desarrollo de ese corpus de libros se fue fraguando también el libreto museológico del CAV/Museo del Barro, que —como señala el mismo Ticio en *El mito del arte...*— “progresivamente fue articulando sus acervos distintos hasta presentar, en pie de igualdad, el arte indígena, el popular y el ilustrado como momentos diferentes de la producción artística desarrollada en el Paraguay” (2008b: 8). Así como estos escritos fueron respondiendo a las coyunturas de su tiempo y construyéndose unos sobre los

¹⁰⁸ Ticio Escobar ha sido curador de la representación paraguaya en la Bienal de Sao Paulo desde 1978 hasta 1988, y en diversas ocasiones para eventos como las Bienales de Venecia, Cuenca, Trujillo, San Juan de Puerto Rico, Buenos Aires, Lima y Porto Alegre (Malosetti 2004). Ha curado múltiples exposiciones en Europa y América Latina, y participó como curador general de la Trienal de Chile en 2009.

otros, también los cimientos teóricos del Museo se engranaron de modo acumulativo y paulatino. En este sentido, Escobar afirma que el guión institucional de este centro de artes, *“que ahora parece muy lógico, ordenadito y cerradito, fue lo menos claro, lo menos pensado, y lo menos diagramado. Fue empujado por la historia, por las cosas, por los intereses”*. Esos intereses que respondían a disputas diversas con diferentes actores sociales, y que aunque muchas veces surgían en territorios ajenos al arte, volvían a insertarse en sus entramados simbólicos. En esta medida, Ticio Escobar entiende la experiencia del Museo desde una comparación con dos formas distintas de pensar la curaduría: por una parte, aquella que se diagrama como un plano, y luego se va adecuando a ese proyecto; y por la otra, la que comprende un proceso *après coup*, conectando las piezas allí presentes, ofreciéndoles una explicación. El CAV/ Museo del Barro, sin duda, se enmarca dentro de la segunda línea. Y no entiende ese proceso de articulación como un justificativo, sino como una aplicación real a procesos que están teniendo lugar en un momento determinado.

He venido delineando, a lo largo de este capítulo, distintas formas en las que la historia de la institución debe entenderse a la luz de la historia de las individualidades. Lo biográfico ha aparecido en numerosos puntos del relato, cambiando el curso de los acontecimientos o pujando hacia cierto desarrollo de éstos. Pero es quizás con la obra textual de Ticio Escobar que este vínculo íntimo queda esclarecido con mayor fuerza, puesto que un pilar estructural del proyecto de este museo —su guión institucional— mantiene una relación inescindible con dicha producción teórica. Aunque la amplia bibliografía de Escobar va más allá de su trabajo en el Museo, es difícil imaginar su escritura sin el laboratorio concreto que ha significado, a lo largo de tres décadas, este Centro de Artes Visuales. Se trata de una serie de prácticas impregnadas de ciertas nociones teóricas acerca de su objeto, y de una teoría ciertamente movilizada por la evidencia de la práctica. En esta configuración mutua de la práctica y el pensamiento, emerge un espacio en el que se hace posible *“la superposición estratificada de tiempos productivos en la articulación de las áreas del arte popular, arte indígena y arte contemporáneo”* (Mellado 2009: 65). Es así como se da lugar a un proyecto que está lejos de constituir *“un museíto todo clasificado y perfecto”*, y que más bien toma ventaja de la ambigüedad y la convierte en apuesta, tomando en cuenta las complejidades su lugar de emplazamiento. *“Justamente —señala Ticio Escobar— queríamos mostrar que hay una interacción continua entre formas interculturales; que muchas veces no están bien definidas. Lo que sostiene la cultura paraguaya es un mestizaje. [...] Y ese propio*

mestizaje es también una zona de hibridez, de cruce, de interculturalidad que tiene muchos matices. Entonces, cómo dialoga eso con la modernidad o el arte contemporáneo son preguntas que no están contestadas, y ojalá no lo estén nunca, porque son espacios abiertos a la reflexión”.

En 2004, la Casa de América de Madrid decide entregarle el Premio Bartolomé de las Casas por su defensa de las identidades indígenas del Paraguay. En el discurso que pronunció Ticio Escobar al recibirlo, queda manifiesta esa estrecha conexión entre su pensamiento y las líneas rectoras del Museo, en tanto afirmaciones de un espacio para la diferencia cultural. Reproduzco las líneas de este texto de manera íntegra para que esta confluencia pueda ser observada, y tomada como antecedente para apartados posteriores del análisis: en gran medida, esta visión esgrimida desde el espacio del Museo sentará las bases para una política cultural oficial con la llegada de Lugo al poder, en 2008.

“Recibo, honrado, este premio asumiéndolo no sólo como un reconocimiento a mi trabajo y un estímulo para proseguirlo con entusiasmo, sino como una apuesta a la diferencia.

La diferencia ejercida en su escenario más cabal: aquel donde se representan las formas del arte, las figuras condensadas de la experiencia y los afanes de pueblos diversos empeñados en levantar armazones de sentido al margen o paralelamente a los propuestos por el arte occidental. Mundos contruidos al costado del lugar miserable que les ha asignado una historia cuyo rumbo oscuro debe ser tergiversado. Por eso, la puesta en igualdad de lo producido en culturas diversas señala el camino de lo plural: el respeto de las muchas maneras que tienen las culturas para re-imaginar la experiencia, explicar lo inexplicable y ensanchar sus horizontes cercados por la codicia neocolonial y la intolerancia de los modelos únicos. Promover el arte indígena es promover su derecho a conservar la fuerza extraña de la belleza en medio de una escena desencantada y renovar el enigma del mundo, aun haciéndolo desde las situaciones más adversas, desesperadas a menudo. Pero esta promoción no sólo permite la forma distinta; también significa un aporte fundamental para la historia del arte universal, amenazado hoy de perderse en los lánguidos laberintos globales, en el hastío de la forma concertada.

Entiendo que premiar mi trabajo es apostar a la aceptación de muchas maneras de crear y de crear cuya pluralidad señala un camino y mantiene, tercamente, el lugar de la esperanza”.

6. Los usos de la musealidad

He intentado caracterizar la propuesta del CAV/ Museo del Barro en sus desbordes, atendiendo a los puntos en los que se funde lo personal y lo institucional; la dimensión discursiva con la materialidad objetual y arquitectónica; las elaboraciones teóricas y las prácticas que las sustentan. Desde sus inicios, este proyecto se instituye en las fronteras de lo museal con lo que está más allá de ello, en parte respondiendo a las condiciones siempre en mutación del contexto paraguayo, y en parte por las propias vocaciones múltiples de los sujetos que lo crearon. A lo largo de su historia, diversos programas irán teniendo cabida dentro del CAV/ Museo del Barro, expandiendo los límites de lo que puede ser un museo en un territorio donde la musealidad no tiene antecedentes significativos. Conviene explorar, en este punto, esa contaminación de intereses, competencias y funciones que marca el sello de este espacio.

Como se ha apuntado en capítulos anteriores, el concepto de museo ha recorrido un largo camino desde sus primeros antecedentes hasta la actualidad, transformando sustancialmente su definición y sus prácticas. Su formulación inicial, vinculada a la conservación del patrimonio colectivo, se ha complejizado progresivamente, relativizando de este modo aspectos que solían considerarse insustituibles: cada vez adquiere más sentido preguntarse si los museos “todavía necesitan objetos” (Conn 2010), o si su sede física puede ser reemplazada por sitios virtuales en el ciberespacio. Hoy en día, y en sintonía con la visión que atraviesa este trabajo, es posible afirmar que los límites de lo museal se han visto empujados con la ampliación de las prácticas de quienes trabajan en los museos, trascendiendo los dominios de su mera materialidad. Como apunta Luis Pérez Oramas, “no basta con poseer una sede, ni con atesorar un conjunto de obras. Es museo, ante nada y sobre todo, el trabajo de quienes laboran la interpretación de las obras, la labor de quiénes se ocupan de la conservación, de la exposición o de la difusión, de la discusión alrededor de la significación que esas obras pueden poseer o producir sobre nosotros (1998: 180). Los museos se entienden, antes que nada, a partir de las prácticas y discursos humanos que los caracterizan.

El lugar privilegiado que ocupan los museos dentro de la escena pública abre su vocación hacia las ciertas tareas democratizadoras y responsabilidades culturales, y le obligan a dejar atrás el ensimismamiento de una institución “encapsulada, impermeable a los embates de la historia” (Escobar 2007b). Situados como agentes activos en la promoción de las políticas culturales, los museos de América Latina enfrentan estos

nuevos desafíos con particular urgencia, debido a la precariedad que signa la escena. Como apunta Ticio Escobar, “sobre el fondo indigente de lo cultural periférico, la ausencia de políticas públicas y de apoyo empresarial obliga a determinados proyectos museales a hacer acopio de ingenio y maña para imaginar modelos sustentables, más apoyados en la comunidad que en los esquivos presupuestos oficiales o las migajas de las ignorantes burguesías locales” (2007b: 61). Este vínculo recíproco con la ciudadanía subraya las responsabilidades de las instituciones y multiplica las funciones que éstas deben desempeñar para su tiempo y contexto.

Los museos de la actualidad han ido sumando a su tradicional tarea de conservación, clasificación y exhibición de obra, una variedad de servicios y funciones que vienen cobrando un protagonismo significativo. Entre ellas, las tareas de investigación y documentación de las colecciones, cuya comunicación suele tener lugar a través de los catálogos y publicaciones editados desde los museos. Cabe apuntar que, en las instituciones situadas en los márgenes del sistema artístico internacional, y producto de esta ya mencionada carencia de recursos, la producción de muestras temporales suele ser una de las únicas oportunidad para estudiar las propias colecciones y profundizar en la investigación en torno a éstas (Alayza Tijero 2007). Quizás por eso resulta tan meritorio el trabajo investigativo que viene impulsando el CAV/ Museo del Barro desde, al menos, la década de los ochenta, de manera paralela a su práctica expositiva. Aunque la opción del Museo fue exhibir las piezas atendiendo a su valor expresivo, siempre se llevó a cabo una tarea de investigación en torno a los contextos culturales de los que provenían las piezas, en la cual podían confluír diversas miradas disciplinarias —la historia, la etnografía— que deliberadamente se excluían de la muestra. En un país como el Paraguay, con un débil aparato académico y escasas instancias para la circulación de estudios de este tipo, el CAV/ Museo de Barro fue desarrollando una línea de publicaciones que no sólo daba salida a las indagaciones del propio equipo del Museo, sino que también editaba obras significativas de autores locales y de la región. Muchos de estos textos representan el único material bibliográfico disponible en torno a temáticas de gran relevancia para la cultura paraguaya. La decisión de llamarle “Centro de Artes Visuales /Museo del Barro” tiene que ver con esta diversidad de intereses que confluían en aquel espacio: como explica Carlos Colombino, “no era ya solamente un museo, sino también un centro de estudios, tenía un departamento de registros, publicaciones y al mismo tiempo habíamos

imaginado agrandar esta colección que teníamos de piezas precolombinas de barro”¹⁰⁹. Actualmente, de forma más programática, el Centro de Artes Visuales posee un Departamento de Documentación e Investigación, enfocado a comunicar estudios y publicaciones de textos y fotografías sobre la cultura indígena, popular y urbana del Paraguay¹¹⁰.

Esta mirada más allá de lo estrictamente museal, quizás emergida de la propia ausencia de referentes institucionales en la escena local, determinan un involucramiento activo del CAV/ Museo del Barro en el curso de las políticas culturales locales, tanto si las entendemos en su sentido restringido —acciones públicas en materia cultural—, como si abrimos su significado hacia el carácter político de la acción cultural —“cultural politics”—. Ante un Estado hostil o llanamente ausente, el proyecto comienza a ocupar ciertos vacíos de su escena que difícilmente entrarían en las competencias de un museo tradicional. Quiero ocuparme, con mayor detención, de tres líneas de trabajo del Museo —además de la de investigación— que trascienden su vocación natural de custodiar, exhibir y difundir las colecciones: un *trabajo político*, en primer término, una *tarea pedagógica*, en segundo, y un *programa de promoción artesanal*, en tercero. Estos usos desbordados del museo en tres frentes constituyen también parte de su sello institucional, y al igual que el resto del proyecto, fueron construyéndose de modo performativo y acumulativo, conforme a los requerimientos del medio y a las pulsiones de sus gestores.

a. Trabajo político

Es difícil establecer un corte que delimite limpiamente aquello que se considera *política* y aquello que se excluye de tal categoría. Por acción u omisión, cualquier práctica o discurso posee una dimensión política e interviene en un curso de los acontecimientos. No cabe duda que instituir un espacio para el arte indígena o popular es un acto político afirmativo, y sobre todo si examinamos las circunstancias sociohistóricas en las que se realiza semejante gesto. Sin embargo, y aterrizando a una definición más restringida, quiero traer a discusión algunos momentos en los que los emprendimientos realizados desde el Museo se tiñen elocuentemente de un sello político, casi militante. Se trata de circunstancias que no sólo dan testimonio de determinada postura en espacios íntimos y de ideas consensuadas, sino que se caracterizan por irrumpir en una escena pública —visible— para sentar precedente de una visión. Me conformaré, apenas, con señalar un

¹⁰⁹ Carlos Colombino, en ABC Color. 3 de diciembre de 2000. “El Museo del Barro cumple 20 años”

¹¹⁰ No sólo han publicado libros, revistas y catálogos: también editaron discos de música tradicional, como el de la banda Peteke- Peteke de Yaguarón, en 1985, y el de Música Mbya guaraní.

puñado de ocasiones en los que este ímpetu político penetra en las acciones institucionales del Museo, con el claro objeto de incidir en una disputa o acontecimiento.

El primer marco en el que se desenvuelve esta inquietud es, como ya he apuntado en líneas anteriores, el Paraguay de la dictadura de Stroessner. En medio de la represión y la censura, hubo figuras dentro de los circuitos de la cultura y los medios que se encargaron de perturbar ese orden aparentemente estático. Los artistas e intelectuales conformaban, en aquellos tiempos, un sector marginado y en más de alguna oportunidad abiertamente perseguido, que en ocasiones cruciales supo postergar sus diferencias internas en una mancomunada oposición a la figura de Stroessner y los muchos antivalores que éste encarnaba: corrupción, mediocridad, autoritarismo, humillación (Escobar 1994). Fueron ellos los que se dieron a la tarea de denunciar con mayor ahínco la represión y la injusticia que atravesó los largos años de dictadura, como también ocuparon un papel protagónico en la construcción de alternativas a la cultura del régimen, tanto desde las arenas políticas como valiéndose de las herramientas expresivas de las artes y las letras. Sus “figuras y discursos” —apunta Ticio Escobar—, “al asumir y expresar el conflicto, desestabilizaron no pocos mitos oficiales orientados a justificar una verdad inmutable, un orden vertical y un significado fijo” (1994: 214) El Museo no sólo conformó un espacio para el asilo y el resguardo de su círculo íntimo. “Ante la marginación —asevera Carlos Colombino—, ante la imposibilidad de ocupar el sitio natural, que por la capacidad le podría ser reservado, el profesional, el artista, el escritor asume otros papeles, otros roles” (Colombino 1987). El debate y la crítica encuentran un lugar en este espacio para entonces emergente, emitiéndose desde él una de las voces más nítidas de la disidencia.

Pero fue quizás el trabajo de apoyo a la causa indígena donde esta voluntad política se manifiesta con mayor fuerza. El Museo de Arte Indígena surge estrechamente ligado a la protección de los derechos de las comunidades y la lucha en torno a su autonomía cultural, como una consecuencia de la inseparabilidad de los distintos dominios en el mundo indígena. El trabajo en torno a estas expresiones artísticas excluía la posibilidad de un abordaje ascético, purista, netamente estético. “*Es, y sigue siendo una cuestión de bordes muy fluctuantes*”, dice Ticio Escobar. Resulta imposible aislar lo meramente formal y estético del conglomerado de las otras formas, frente a las que, por lo demás, es difícil permanecer impávido. “*En sociedades muy vulnerables y muy marginadas como son las indígenas —agrega Escobar—, son enormes las necesidades*

que tienen esos pueblos, y uno no puede quedarse solamente con su producción estética. Por más que uno las valore como arte, no es posible desvincularlas de sus catastróficas situaciones históricas”. Es por ello que el Museo operó en ceñida conexión con la *Comisión de Solidaridad de los Pueblos Indígenas* —dentro de la cual existirá una facción específica llamada Grupo de Apoyo a los Tomáraho (GAT)—, y la *Asociación Theoblinder. Apoyo a las Comunidades Indígenas del Paraguay* (ACIP): mientras la primera se ocupaba de acompañar las gestiones indígenas en torno a la recuperación de tierras, de promover la autodeterminación política, cultural y religiosa y asesorar la denuncia de las violaciones a los derechos humanos —etnocidio— en la dictadura de Stroessner; la segunda se encargó de apoyar los procesos de reacomodo de los grupos indígenas y promover diversos programas —salud, vivienda, subsistencia y educación— en estas poblaciones (CAV 2008b).

Misión: etnocidio (1988) recoge esta experiencia de trabajo y la denuncia que de ella emerge. En el libro, escrito desde una inquietud abiertamente política, se esclarecen los vínculos entre la dictadura stronista y los programas de misión contemporáneos. La satanización de los mundos de sentido del indígena por parte de los misioneros —el ritual, las ceremonias—, amenazaba la propia pervivencia de las comunidades, y el sistema vigente no les ofrecía las mínimas garantías de resguardo de su identidad cultural. Ticio Escobar, y las Comisiones que se crearon en defensa de estos pueblos, abogarán por el derecho de los indígenas a sus territorios simbólicos y físicos, y en términos más amplios, por su derecho a la diferencia cultural. En la misma línea, en una carta enviada a los poderes del Estado¹¹¹, diversas personalidades del Paraguay (incluyendo Carlos Colombino) expresarán su preocupación por las condiciones que atraviesan las etnias de la nación en los albores de la transición a la democracia, la cual involucraba la promesa de la construcción de una sociedad pluricultural y respetuosa de las diferencias. “La negación de estos grupos humanos mediante la eliminación de las bases materiales de su existencia, está volviendo cada vez más pobre, en todos los sentidos posibles, al Paraguay”¹¹², afirman. La diversidad de las culturas constituiría la base de una sociedad fuerte y saludable, y su arrasamiento sólo traería al país fragilidad e indefensión. La misiva concluye conminando a las autoridades a poner término con el etnocidio actual de las comunidades paraguayas, y utilizar “todos los medios que dispone el Estado para

¹¹¹ Titulada “Presente y futuro de los pueblos indígenas del Paraguay”.

¹¹² *Ibid.*

proteger la propiedad, la ocupación, los recursos, la dignidad, el honor y la vida de los pueblos indígenas de nuestra patria”.

El CAV/ Museo del Barro cuenta entre sus objetivos “el apoyo del derecho a la diversidad y autogestión de los pueblos indígenas”, ofreciéndole a las diversas comunidades, además de una plataforma de visibilidad, asistencia en proyectos culturales de su propia iniciativa y apoyo sostenido en lo relativo a campañas de promoción y defensa de los derechos culturales. Como he señalado anteriormente, el proyecto del Museo y sus prácticas expositivas concretas no coinciden plenamente con los intereses de los pueblos indígenas, y parece existir consciencia de ello en ambos extremos de esta relación. Sin embargo, la dirección común de estas apuestas da lugar a cierta sinergia que beneficia a todos los involucrados.

Un tercer nivel que vale la pena mencionar respecto a este afán político que permea las actividades del Museo, guarda relación con intervenciones en ciertas luchas políticas y simbólicas de la región vinculadas a problemáticas transversales. Quisiera destacar, en este sentido, una conversación electrónica de ida y vuelta que tienen lugar entre el artista León Ferrari¹¹³ y las cabezas tras el CAV/ Museo del Barro, hacia mediados de la década del 2000. En el archivo del Museo, queda registro del intercambio cruzado que tiene lugar entre este espacio y el artista, evidenciando cruzadas similares y solidarizando con las causas mutuas, así como de las muestras públicas de apoyo relativas a este impasse. Transcribo sus líneas elementales.

[De leonferrari@fibertel.com.ar, para Museo del Barro]

Asunto: Utopía.

Queridos amigos del Museo del Barro: Andrea me mandó el proyecto de exposición RESPLANDECIENTE:

Me gustaría mucho estar allá y acompañarlos en esta defensa de la libertad frente a quien sea: santos, cardenales, generales o tontos.

Un fuerte abrazo a todos y suerte con la iniciativa.

León.

¹¹³ Artista argentino (1920-) que, desde los años sesenta, ha realizado una significativa obra plástica que se estructura a partir de una crítica social, específicamente, a la violencia naturalizada que conlleva la civilización occidental y cristiana.

Asunción, 17 de diciembre de 2004.

Señores

Auspiciantes del Centro Cultural Recoleta.

Buenos Aires.

Nos dirigimos a ustedes con el efecto de fijar nuestra posición con respecto a la muestra de León Ferrari, actualmente expuesta en las salas Cronopios y C del Centro Cultural Recoleta. En concordancia con grandes sectores de críticos, artistas e instituciones culturales de América Latina, estamos seguros que la excepcional calidad artística de la muestra de Ferrari impide que la misma pueda resultar ofensiva a personas o instituciones de cualquier religión o credo.

Creemos que el arte no hace más que expresar, en clave poética, aspectos oscuros de la condición humana que subyacen en diversas formas de organización y en diferentes sistemas de creencias: exponerlos no significa exacerbarlos, sino promover puntos de vista más complejos desde los cuales considerarlos.

Sostenemos, por último, que cualquier forma de censura, represión o sanción a la libertad artística significa un antecedente peligroso y oscurantista que atenta contra conquistas fundamentales de los derechos humanos, la libertad de expresión y la autonomía del arte.

Respetuosamente

Ticio Escobar, Osvaldo Salerno y Carlos Colombino

Director del Centro de Artes Visuales/ Museo del Barro.

Ricardo Migliorisi

Director de la Fundación "Migliorisi". Asunción, Paraguay.

El contexto de dicho intercambio es el siguiente: la retrospectiva de Ferrari celebrada en 2004 en el Centro Cultural Recoleta de Buenos Aires había abierto una candente polémica en torno al tratamiento que el artista daba a la iconografía católica, evidenciando su crueldad inherente, pero sobre todo, en torno a la clausura de la muestra por el poder judicial, en respuesta al mensaje del Cardenal Jorge Bergoglio (García Canclini 2010a)¹¹⁴. En medio de la polémica, Ticio Escobar publicará en un diario local una carta que respaldaba el derecho a la expresión artística por sobre los intereses de los poderes fácticos, señalando que desde el país vecinos "hacemos votos para que la intransigencia

¹¹⁴ La decisión será apelada por el gobierno local, y se ordenará la reapertura de la exposición en pos de la libertad de expresión del arte. Ferrari agradecerá al cardenal Bergoglio por la publicidad que significó su intervención, aumentando los públicos y alimentando el debate crítico (García Canclini 2010a)

inquisitorial de la jerarquía eclesiástica argentina y la ceguera de ciertos sectores ultraconservadores e ignorantes de la sociedad cedan ante ese viejo, y a veces ingrato, ministerio del arte: el de revelar, mediante la belleza dolorosa de sus formas, la brutalidad de todo sistema de poder que, tras invocar la trascendencia, agravia los contornos vulnerables de la condición humana¹¹⁵”.

Es interesante observar estas intervenciones en tanto *prácticas comunicativas*, en el sentido que venimos dando a dicho concepto desde el marco analítico [ver capítulo 2]. El episodio constituye, sin duda, un fragmento de acción ostensiblemente pequeño, que no podría ser considerado un hito significativo dentro de la historia institucional del CAV/ Museo del Barro. Sin embargo, aún en su aparente trivialidad, es posible distinguir a partir de éste una interlocución política, a través de la cual va cobrando forma una identidad institucional. El diálogo que suponen estas transcripciones no sólo se establece entre el artista (Ferrari) y el Museo, o entre el Museo y los auspiciantes del Centro Cultural Recoleta. Estas comunicaciones suponen interlocutores más amplios: los sectores conservadores de la Iglesia y sus prácticas represoras; los patrocinadores y su capacidad de maniobra en su calidad de financistas de las instituciones culturales; la comunidad artística que aúna sus fuerzas al ver amenazadas sus atribuciones; etc. Prácticas discursivas como éstas intervienen, aún en su escala pequeña, en diversas disputas en torno al arte y la cultura, consolidando una postura y una voz política que sedimenta, a la larga, una imagen institucional del Museo. Una imagen que, en este caso, está movilizadora a través de palabras, en las cuales decanta una toma de posición respecto de las facultades de expresión de las artes, de su capacidad de abrir debates y complejizar miradas, y de su autonomía por sobre las determinaciones de jueces dóciles y cardenales escandalizados.

b. Tarea pedagógica

Si bien los departamentos educativos son componentes frecuentes de los organigramas de los museos contemporáneos, en un país como el Paraguay la incansable labor pedagógica del CAV/ Museo del Barro constituye un caso excepcional. Esta misión educadora ha sido emprendida en diversos niveles y a través de distintos programas, que no sólo han cubierto las funciones tradicionales de acercar a los públicos diferenciadamente a los contenidos en exhibición, sino que además han procurado

¹¹⁵ En *Correo Semanal*, del periódico *Ultima Hora*. 18 de diciembre de 2004.

generar espacios de debate y crítica en una escena donde la precariedad de la discusión —incluso en ámbitos universitarios— es la norma. Esta vocación por la enseñanza se encuentra entroncada a su misma historia institucional, y a las propias condiciones de construcción de la infraestructura del Museo: como señalé anteriormente, el espacio que ofrecía el predio de Isla de Francia sirvió como refugio para el taller de Carlos Colombino, una vez que este es expulsado del CETAV (Centro de Teatro y Artes Visuales) de la Universidad Católica. “*Supuestamente éramos comunistas, otros eran judíos, otros eran homosexuales, otros eran no sé qué... y nos cerraron. Cada director de taller tuvo que irse con sus alumnos, para no abandonarlos, a diversos lugares, y como yo tenía uno de los talleres, me los llevé a la sala Josefina Plá*”, recuerda el arquitecto. Livio Abramo y Olga Blinder fueron otros de los profesores afectados por esta censura. “No estaban de acuerdo con los que impartíamos los talleres y clases en ese centro —señala Colombino para un periódico local—, y así lo cerraron¹¹⁶”. De este modo, se desmontó todo lo que había en la sala del Centro de Artes Visuales, y se continuó con la impartición de clases, que poco a poco fue diversificando sus dinámicas a través de cenas, reuniones y rifas. Desde 1981, destacados artistas y profesores han tomado a su cargo talleres en el marco del Centro de Artes Visuales, tales como Judith Burns McCrea, Luis Felipe Noé, Susana Romero, Félix Toranzos, Carlos Colombino, Ticio Escobar, Osvaldo Salerno, Marithé Zaldívar y Oscar Manesí (CAV 1998).

A lo largo de los años, el CAV/ Museo del Barro fue desarrollando un modelo educativo destinado a los públicos que los visitan y las necesidades que éstos fueron mostrando. Desde 1995, y con el apoyo de la Cámara de Senadores del Poder Legislativo, el programa “Estudiantes al Museo” ofrece visitas guiadas gratuitas por las diferentes colecciones de la institución, dirigidas a los estudiantes primarios y secundarios del Paraguay. Originalmente, se trabajó con profesoras de plástica como guías de las visitas, y se intentaba estimular la sensibilidad de los niños frente a las diversas formas de arte. De modo complementario a este acento expresivo que el museo pone a sus piezas, se fue haciendo evidente la necesidad de suplir funciones pedagógicas que no estaban siendo cubiertas por las instituciones educativas tradicionales. De acuerdo a Lía Colombino, quien durante mucho tiempo estuvo encargada de esta tarea, las visitas guiadas no tienen una pauta fija, y dependen mucho del grupo visitante. “*Vos empezás a medir también al grupo, a descubrir qué es lo que les interesa más. Si vienen del campo,*

¹¹⁶ Aniversario del Museo del Barro. Marcando hitos en la historia del arte del Paraguay”. En *Arte y espectáculos*. Diario Última Hora. 5 de diciembre de 1997

por ejemplo, se les pregunta si reconocen algunos objetos de sus casas; si son escuelas indígenas, les preguntás: “¿Cómo se llama esto? Porque vos pronunciás mucho mejor que yo”. Se trata de generar una conversación”, apunta la actual directora del Museo de Arte Indígena. Esta instancia también constituye una oportunidad para fortalecer la comunicación de sus postulados teóricos, enfatizando ciertos aspectos de los objetos exhibidos —como su contemporaneidad— e intentando acercarlos a sus experiencias cotidianas. “Está esa idea en el chico —agrega Lía Colombino—, de que lo indígena es nuestro pasado. Es un pasado del cual hay que estar orgullosos, pero el indígena no sé donde está. Entonces, el museo siempre recalca mucho que esto se hace ahora. ‘Mirá, esto tiene 10 años nomás, o cinco años nomás’. O ‘Mirá, esta cosa tiene tapitas de cerveza, usa pezuñas pero también usa tapitas de cerveza’. Porque siempre se dice: ‘esto hacían’. Pero no, ‘esto hacen’”.

Por otra parte, el CAV/ Museo del Barro ha desempeñado un lugar importante en la formación de pensamiento crítico en el ámbito paraguayo, considerando el vacío sustantivo que tienen las universidades locales¹¹⁷. Además de las charlas y conferencias puntuales, se ha llevado a cabo un seminario de carácter teórico que ha ocupado un papel significativo en la formación de las nuevas generaciones asuncenas. *Identidades en tránsito* comienza siendo un programa bastante informal, a través del cual Ticio Escobar intenta acercar ciertos desarrollos teóricos recientes —que no estaban incluidos en las universidades—, a personas que presentan cierto interés y experiencia en el campo de los proyectos culturales. La escena cultural, hasta la fecha, contaba con unos pocos grupos cerrados y cada disciplina funcionaba por su cuenta: no existía un espacio en el que pudiera confluír esta diversidad de miradas y nutrirse de recursos críticos para el análisis de problemáticas diversas. La convocatoria no fue restringida al mundo específico de las artes, y en efecto, en las primeras ediciones participaron ciertos profesionales de otras áreas que encontraban allí herramientas para pensar sus propios ámbitos de acción, como por ejemplo la medicina o el trabajo político. *Identidades en tránsito* duró tres años, y operaba bajo la forma de clases magistrales que no exigían una producción textual por parte de los asistentes. Se hicieron coloquios con invitados internacionales, en los que pudo apreciarse las agudas deficiencias de formación de los pensadores locales. Sin embargo, la experiencia dio frutos significativos. “A partir de ese programa —señala Lía

¹¹⁷ Hasta el presente, no existe en la oferta académica local la carrera de historia del arte ni la de antropología.

Colombino— *mucha gente se animó a hacer cosas. Hubo mucha gente que se animó a pensar las cosas de otra manera*".

Al cabo de esos tres años, se decidió elaborar una convocatoria más concreta y sistemática, dentro de la cual se seleccionaban 18 participantes que ingresaban con un proyecto de investigación a trabajar a lo largo del seminario. Aunque las artes visuales eran el eje articulador de las diferentes ediciones, cada año se proponía una temática distinta. El programa traía, a la vez, cuatro becarios al año —uno junior y tres senior— a quienes se invitaba a reflexionar sobre una temática vinculada al Paraguay, y eventualmente, realizar una investigación que pudiera ser publicada por el CAV/ Museo del Barro. Por ejemplo, Roberto Amigo —historiador del arte argentino— realizó una investigación titulada *Guerra, anarquía y goce*, en la que conecta los periódicos de la guerra *Cabichuí* y *El Centinela*, la pintura de Ignacio Nuñez Soler y la obra de Ricardo Migliorisi, como tres momentos diferentes del arte paraguayo en los que se trabaja una veta popular. Al Museo le interesaban estos proyectos en tanto devuelven una imagen del Paraguay y contribuyen en su problematización, permitiendo franquear, aunque sea por instantes, el peso del largo ensimismamiento del país.

Lía Colombino fue asumiendo naturalmente la continuidad del seminario, y aunque Ticio Escobar se mantiene como consultor permanente, en la actualidad es ella quien lleva el programa. Para ella misma, este espacio ha sido una instancia formativa decisiva, y hasta el día de hoy mantiene contacto con muchos de los que fueron sus compañeros, que son frecuentes colaboradores en sus emprendimientos. Cubrir la amplitud de contenidos que impartía Ticio Escobar es un desafío sustantivo, e implica el trabajo de cerca de diez profesores que ofrecen distintas clases. *Espacio/ crítica* es como "la institución sin institución", de acuerdo a Colombino, y dentro de éste se intenta poner en marcha lo que llaman *Estudios de contingencia*. *Espacio/ crítica* se ha mantenido a flote gracias a la cooperación y el apoyo de distintas instituciones a las que se ha recurrido, y a su trabajo constante invitando a ciertos interlocutores y aprovechando la estancia de extranjeros en el Paraguay para "jalarlos" al seminario, como sucedió con Suely Rolnik en tiempos recientes.

En síntesis, los diversos programas pedagógicos han marcado un sello distintivo en Museo, que da cuenta del compromiso de esta institución con el fortalecimiento cultural del Paraguay. En las interacciones cotidianas que suponen estas actividades didácticas y reflexivas, se observa también ese proceso constructivo que he venido delineando a lo

largo de este trabajo: se marcan ciertos acentos discursivos, se sondan percepciones, se nutren los marcos teóricos y se socializa una mirada acerca del quehacer cultural. En el Centros de Artes Visuales/ Museo del Barro, se construye identidad institucional al ofrecer resguardo a la libre cátedra en tiempos de represión; al establecer alianzas con ciertos personajes del pensamiento crítico regional; al fomentar una línea de investigación sobre la cultura local. De la misma forma, se interviene en los imaginarios de la población asuncena al enseñarles ciertas claves de apreciación del arte; al subrayar en éste algunos aspectos oscurecidos por las ideologías hegemónicas, al procurar una conversación interactiva que integre los saberes de los visitantes dentro del aprendizaje en la experiencia museal. El campo pedagógico es uno de los principales ámbitos de proyección y comunicación de los lineamientos del Museo.

c. Promoción de la artesanía

Por último, el Centro de Artes Visuales ha desbordado los contornos de la tradición museal con su trabajo de apuntalamiento de la producción y circulación de obras de campesinos e indígenas del Paraguay, a través de la creación de un almacén de venta dentro de las instalaciones del Museo y el desarrollo de programas de asistencia técnica, intermediación y asesoría (Escobar 2007b). Implementado a principios de los años ochenta, y afianzado con el financiamiento del Gobierno de Canadá durante tres períodos consecutivos —de 1993 a 1996—, este almacén busca acompañar los procesos de visibilización y valoración de las artes subalternas con un mecanismo concreto que haga posible su supervivencia: la activación de un mercado “artístico” en torno a este tipo de piezas. Carlos Colombino recuerda: *“Cuando vimos que nosotros no podíamos hacer como los museos hacen —que es tener un almacén con camisetas, portallaves, postales, y cosas que no tenemos medios para hacer—, nosotros decidimos vender cerámica auténtica de las artesanas. Artesanía auténtica, no vamos a vender nada que sea una reproducción”*. Para abrir ese nicho de mercado, estos gestores apelan a un valor del que carecen las piezas producidas en serie o las mercancías para turistas: la *autenticidad*. Esa propiedad crucial atribuida a los objetos, cuya presencia o ausencia puede inducir su desplazamiento en el sistema de valoraciones simbólicas en torno al arte y la cultura (ver figura 1, de James Clifford), hacía posible en este contexto que no solamente se transara un objeto de cerámica, sino también el acceso a todo un mundo rural *otro*, que resultaba atractivo ante los ojos ciudadanos (o al menos, comenzaba a serlo). Siguiendo a Alfred Gell,

a quien he introducido con cierto detalle en un capítulo anterior, vemos cómo los objetos pueden constituirse como mediadores de la agencia social.

La tienda del Museo del Barro fue posible gracias a un temprano apoyo financiero de la cooperación canadiense, que para entonces mantenía operando un programa para el desarrollo de las mujeres campesinas. El contacto con estas ceramistas, mujeres rurales por definición, se había establecido desde antes de la inauguración de la primera sala, e implicaba una lábil frontera entre lo profesional y lo familiar. Desde aquellos años, Ysanne Gayet se involucró en la vida de estas mujeres trabando amistad con ellas, visitándolas y conociendo de cerca la tradición artística que heredaban de madres a hijas, por generaciones. El Museo, de este modo, planteó este espacio de venta como un servicio para ellas; como una vitrina; un lugar de legitimación para su obra. Hoy en día, es Estela de Morel quien lleva este trabajo de seguimiento cotidiano en la tienda del Museo: “*Estela es quien trata con ellas —me cuenta Lía Colombino—. Se preocupa de cuánto van a dejar, de si alguna está internada, si podemos ayudar con algo. Todo eso se mezcla mucho acá*”. Desarrollaron una política cuidadosa de las necesidades de las ceramistas: todo lo que llega al Museo se paga, incluso cuando llega roto. Actualmente, el apoyo de Canadá ya no es necesario, puesto que la tienda funciona sola con las propias ventas.

Cuando el Museo del Barro abre sus puertas por primera vez, no existía ningún negocio que se ocupara del comercio o la exhibición de estas piezas cerámicas; hoy en día, existen diversas tiendas especializadas en productos artesanales, y están presentes hasta en los centros comerciales. “*Se necesitó de ese primer impulso que dio el Museo del Barro*”, señala Carlos Colombino. El panorama actual es otro, y quizás un pequeño ejemplo puede dar fe de ello. A unas pocas cuadras del Museo, sobre la calle Santa Teresa, existe un tiendita especializada que lleva por nombre *Kumakú*. El subtítulo, impreso en su fachada, dice: “*Galería de arte indígena/ popular/ urbano*”. Resulta significativo, en primer lugar, que opte por el calificativo de *arte*, y no de *artesanía*, que tiene un uso más extensivo. También llama la atención la conjunción de sistemas culturales (indígena, popular, urbano) idéntica a la formulada por el Centro de Artes Visuales/ Museo del Barro. En un artículo del diario ABC de Asunción, la gestora del proyecto —la arquitecta Clara Gadea— relata que su afición al arte popular “nació un día en que, con un grupo de compañeros de la Facultad de Arquitectura, visitó el Museo del Barro. Del grupo, cada cual tomó una afición: uno, el arte indígena, otra, hacia los tejidos, y Clara se enamoró del barro. [...] La visita fue en 1980 y representó un clic en su vida”. El

periódico señala que en 1983, Clara inauguró una galería llamada Arte popular, y en tiempos recientes, esta nueva instalación que busca “mezclar lo típico con lo moderno”. “Conste que el arte popular tuvo su boom, un modernismo; allá por los 80, un grupo de artistas y arquitectos tuvieron su auge. Y sigue teniendo, pero yo le quiero traer más a la actualidad”¹¹⁸.

Como he mencionado en páginas previas, la doble estrategia de exhibición y comercialización de las piezas populares hizo posible un posicionamiento que, aunque aún existen desafíos pendientes, fue capaz de activar un mercado artístico en el que se ven considerablemente reducidos los prejuicios sociales que existen en torno a estas producciones, ofreciéndoles a las artesanas mejores condiciones de venta. El programa de promoción de la artesanía tiene similitudes con el movimiento internacional del Comercio Justo, el cual se propone poner en circulación productos y servicios en beneficio del desarrollo social, económico y abiertamente sustentable de los creadores. Claramente, un programa de este tipo escapa de las atribuciones tradicionales de un Museo, para llevarlo a jugar un papel importante en cierta esfera del desarrollo social. La importancia y trayectoria que tiene el almacén le vuelven, hoy por hoy, un espacio reconocido que atrae turistas y consumidores locales de manera fluida, y que sella el compromiso de esta institución con las comunidades con que dialoga.

¹¹⁸ En: *Kumakú. El árbol mágico de la libertad*. 22 de enero de 2012. Suplemento ABC Revista/ ABC Color

7. La fragua de la institución.

En ese cruce constante entre lo personal y lo colectivo, el Museo va encontrando su lugar institucional. Hacer institución en América Latina, y particularmente en tierras paraguayas, implica lidiar con una infinidad de carencias, de trabas burocráticas, de agendas múltiples y encontradas, de volatilidad en los tiempos políticos. Sin desmerecer la perspectiva que he venido adoptando, según la cual es posible observar el proceso de institucionalización en las interlocuciones cotidianas que van constituyendo una identidad organizacional, quisiera en este punto indagar en las operaciones que erigen este espacio como una institución propiamente tal, y el escenario de interacción que se abre para el CAV/ Museo del Barro a partir de ello. Exploraré, por otra parte, algunas problemáticas y paradojas que van surgiendo en la medida en que esta institucionalización comienza a ser percibida como una posición de poder dentro de la escena.

En cierto momento, el siempre cambiante conjunto de prácticas y discursos involucrados en el CAV/ Museo del Barro fijó sus contornos como persona jurídica. Aunque en sus inicios, de acuerdo a lo que señalan sus gestores, no existió una vocación programática de edificar una institución, con el advenimiento de la democracia se hizo manifiesto que había ciertas formalidades que resultaban imprescindibles para continuar trabajando. *“Esto es como una especie de crío —relata Osvaldo Salerno— que empezó a nacer, se empezó a volver crítico, a exigir cosas, a cuestionarnos, y había que institucionalizarse. Cuando se abrió la democracia, el año 89, ya no éramos las mismas personas que antes: había que tener cédula de identidad, había que tener personalidad jurídica, teníamos que movernos como institución, como personas con DNI”*. La apertura de la democracia incidirá en este proceso no sólo en términos simbólicos, sino que también significará el levantamiento de ciertas trabas burocráticas reales que venían obstaculizando la conformación de la Fundación Colombino. El Ministerio del Interior, apunta Salerno, había guardado la solicitud con la que se inició dicho trámite, y no será sino hasta 1989 que el Poder Ejecutivo otorgue la firma que instituye la Fundación. *“Entramos en un nuevo tiempo —dice Salerno—: la institución se convierte en institución”*.

Esto implica que ciertos procedimientos que ocurrían de forma natural cobran formas más definidas: el conjunto de obras pasa a ser propiedad de la Fundación, se constituye una Comisión Directiva que se reúne periódicamente para tomar decisiones relativas al proyecto, se establecen mecanismos de administración de los fondos, etc. La formalización de este espacio se traduce, evidentemente, en una mayor rigidez de

procedimientos que —como la compra y venta de piezas de arte— solían depender totalmente de la voluntad de sus dueños. Quisiera subrayar estos modos de operación sistemáticos como un punto de inflexión significativo en aquella bisagra entre lo personal y lo institucional que he venido desarrollando: por un lado, sigue siendo una fundación pequeña y sus gestores están vivos, de modo que los papeles se trastocan con facilidad y es importante la sinergia colectiva; por el otro, la figura legal de *fundación* va demarcando protocolos y atribuciones definidas, que son abstractas e independientes de las personas que dieron origen a aquellas inquietudes. Como revisaré en el punto siguiente de este apartado, ello también se relaciona con las proyecciones de trascendencia y legado a nuevas generaciones. Los mecanismos de institucionalización permiten la permanencia en el tiempo no sólo de bienes y edificios, sino también de ideas, proyectos y sistemas de valor.

Dentro de la Fundación Carlos Colombino Laila, instituida en diciembre de 1987 y reconocida por decreto en 1989, quedaron los diversos proyectos museológicos a los que ya he hecho referencia: el Museo del Barro; el Museo de Arte Indígena; y el Museo Paraguayo de Arte Contemporáneo. Cada uno de ellos especificó su vocación y sus límites: el arte popular y mestizo del Paraguay; el arte de las diversas etnias del país; y el arte actual iberoamericano, respectivamente. Tras la modificación de sus estatutos sociales en 1999, el Centro de Artes Visuales fue reconocido como una entidad sin fines de lucro e inscrito en el Registro Nacional de Entidades de Bien Social Sin Fines de Lucro, en el área de intervención de “desarrollo humano y social con énfasis en la educación y la cultura”¹¹⁹. La misión de esta Fundación de carácter civil se instaura con una exclusiva vocación a la utilidad pública en el campo de la cultura, siendo sus objetivos:

- “Administrar los bienes que constituyen el patrimonio social de la entidad manteniéndolo en perfecto estado de conservación.
- Procurar el incremento de su acervo (bienes muebles, obras de arte, etc.).
- Desarrollar actividades dentro del campo de la cultura (estudios, conferencias, discusiones y publicaciones de texto sobre arte)”¹²⁰.

La principal política institucional que orienta dichos objetivos resume el conjunto de preocupaciones en torno al derecho a la diferencia que he caracterizado a lo largo de este texto: “rescatar, preservar, promover y difundir en un marco de igualdad, las diversas

¹¹⁹ En Página web del Museo: Fundación.

¹²⁰ *Ibid.*

manifestaciones de arte popular, arte indígena y arte urbano” del Paraguay. En la actualidad, además de ser reconocido en términos institucionales, el CAV/ Museo del Barro ha adquirido un status singular dentro del aparato cultural local. Así, en 2009, dos resoluciones de la Secretaría Nacional de Cultura declaran al proyecto —el programa y el edificio— de “interés cultural” (resolución SNC N° 11/09), y de “interés turístico nacional” (resolución N° 189/09).

Mucho camino se ha recorrido desde los inicios del Museo —y su condición de margen respecto de la escena oficial del momento—, y su devenir contemporáneo —en el que se nos aparece como una referencia obligada del panorama cultural nacional—. Para entender este desplazamiento es preciso bosquejar algunos apuntes acerca de la historia reciente de la institucionalidad cultural paraguaya, y el giro que en tiempos recientes ha tomado la conceptualización y administración de las políticas culturales locales. Incluso si la reconstrucción que aquí puedo brindar es sintética y fragmentaria, resulta sencillo distinguir los vínculos concretos que se producen entre el Centro de Artes Visuales y los recientes modelos oficiales de gestión de la cultura: ciertos nombres propios, nociones teóricas y marcos de valor gestados a lo largo del desarrollo de este proyecto museal irán penetrando los espacios de la política cultural estatal.

Hasta bien entrado el siglo XX, cultura y Estado parecían ser dos entidades del todo separadas en el Paraguay. De acuerdo a Arístides Escobar, y tal como apunté en los comienzos de este capítulo, el papel de la oficialidad durante la dictadura militar estuvo marcado por el sello negativo de la represión a los creadores. Más allá de ello, el Estado stronista no legisló ni aplicó ninguna política cultural, así como tampoco fueron asignados fondos específicos para estos fines (Escobar 2007a). De este modo, los primeros registros en materia de legislación cultural en el Paraguay datan de la Constitución Nacional de 1992, y ni siquiera entonces la cultura aparece de forma autónoma al rol educativo del Estado¹²¹. Aunque con la transición democrática de principios de los noventa se instaure la Subsecretaría de Cultura (aún como organismo dependiente del Ministerio de Educación), los márgenes de acción continuaron siendo estrechos: si bien ésta proporcionaba en teoría un marco legal para orientar el devenir cultural del país, su escuálido presupuesto solamente permitía cubrir gastos corrientes que no se traducían en un avance sustantivo de la política cultural local.

¹²¹ Por el contrario, se encuentra supeditada a esta función: el artículo 73 del capítulo VII señala que “...toda persona tiene derecho a la educación integral y permanente que, como sistema y proceso se realiza en el contexto de la cultura de la comunidad...” (Escobar 2007a). Algunos puntos, como el patrimonio cultural y la exoneración de impuestos, aparecen también mencionados, pero siempre en vínculo con el papel educativo.

El Primer Plan Nacional de Cultura (1992-1997), que arranca de las recomendaciones del Programa de Acción del Decenio Mundial para el Desarrollo Cultural (1988-1987) de la Unesco y Naciones Unidas, buscó aunar los esfuerzos de distintos sectores sociales para potenciar la dimensión cultural en la vida nacional. Como apunta Escobar, el documento manifestaba la intención de formular “políticas culturales a mediano plazo, con espíritu participativo, sin exclusiones, a través de discusiones nacionales que condujeran a resultados concertados” (Escobar 2007a: 109). Profundizando en el camino abierto en los albores de la década, el documento *Pautas de Acción de la Subsecretaría de Estado de Cultura* trazó en 1993 determinadas líneas de trabajo en cultura para los nuevos tiempos, en aras de la construcción de una sociedad democrática y pluralista. Así, los principales objetivos que se propone esta Subsecretaría guardan relación con la

“...consolidación y reafirmación de la original identidad paraguaya, con sus manifestaciones plurales, diversas y heterogéneas; la integración y articulación de la cultura en el proceso de desarrollo económico, social y político; el fortalecimiento de la cultura de la democracia; la promoción de la activa y contributiva participación de todos los actores y sectores sociales al quehacer cultural; el afianzamiento y vigorización de la integración cultural latinoamericana, especialmente en el Mercosur y la inserción de Paraguay en la dinámica cultural internacional con el fomento de la cooperación cultural...”

(En Escobar 2007a).

Tras diversos cambios y reorganizaciones administrativas, el Plan Nacional de Cultura que presenta en 2005 el entonces Viceministerio de Cultura consolida las bases de un modelo de políticas culturales centrado en el carácter multicultural del Paraguay, y en el papel del Estado como protector de los derechos culturales de sus ciudadanos. Ello tiene como correlato un Estado garante de las condiciones de desarrollo cultural de las comunidades, formulado en términos de derecho a la diferencia y la diversidad cultural. Dos años más tarde, es aprobada la Ley de Cultura N° 3.051, redactada por Ticio Escobar (ley conocida como “Ley Escobar”), y refrendada por el Presidente de la República y el Ministerio del Interior. Se trata de una ley marco —sin contenidos— que regula la acción cultural en el territorio paraguayo (Escobar 2007a), y que instituye a la Secretaría de Cultura —que a partir de entonces, tiene rango de Ministerio— como la “principal institución hacedora de políticas culturales del Estado” (Escobar, et al. 2008). Como apuntan Escobar, Achucarra y Pérez, es deber de esta Secretaría generar líneas de acción coordinadas que articulen los emprendimientos descentralizados de las distintas

gubernaciones, las cuales elaboran sus políticas públicas conforme a sus necesidades geográficas, históricas y culturales

Sin embargo, el avance legislativo escasas veces tiene un correlato absoluto con la implementación real de las políticas públicas, y Paraguay no es la excepción. Aunque en las últimas dos décadas se han producido hitos decisivos para la consolidación de las políticas culturales en el país, su ejecución es precaria e insuficiente, y en muchos casos termina convirtiéndose en un instrumento vacío ante las muchas dificultades en el ámbito local (Escobar 2007a). La mínima profesionalización de los trabajadores de la cultura y el tímido fomento de las industrias culturales locales son, en éste y en muchos otros países latinoamericanos, factores que retrasan el fortalecimiento del sector cultural. De esta manera, incluso en la actualidad, el alcance del Estado en materias culturales es a todas luces insuficiente, dejando amplios espacios vacíos para la acción de otros actores sociales.

Estas breves notas en torno a la edificación de la legislación cultural nos sirven para dejar manifiesta la relativa ausencia del Estado en el ámbito cultural paraguayo de fines del siglo XX, y su paulatina entrada en la última década. Como apunta Arístides Escobar, todavía hoy proliferan en el país diversas instancias promotoras de políticas culturales y, en efecto, “un considerable número de organizaciones emprende políticas culturales en forma aislada e irregular sin que exista una centralidad” (Escobar, et al. 2008). Sintomático de esta indiferencia estatal frente a las materias culturales resulta el inciso que el Centro de Artes Visuales publica en un periódico local en agosto de 1999. En éste, a mi entender, interpelan a ese Estado impasible que no otorga apoyo a las instituciones más aguerridas de su escena, y según la palabra “previstos” parece insinuar, habían sido comprometidos originalmente pero trabados en su propia maquinaria:

“SE BUSCA. Individuo o institución, dentro del Estado Paraguayo, que esté dispuesto a liberar los recursos necesarios y previstos, para evitar el cierre del MUSEO DEL BARRO”.

En este marco de inoperancia e indolencia del Estado, el papel desempeñado por las instancias privadas es crucial para comprender las iniciativas culturales de la escena local, tanto en su papel de gestoría como en la financiación de las mismas. La historia del CAV/ Museo del Barro refleja bien este protagonismo de entidades particulares: por una parte, desde la institucionalidad autónoma que van desarrollando, se arrojan

progresivamente un conjunto de funciones culturales que bien podrían entenderse como atribuciones del Estado; por la otra, su historial de financiamiento describe el papel de los organismos privados en la realización de actividades de educación y cultura en el Paraguay, y los modos en que sus visiones e intereses particulares van edificando, prácticamente, la única política cultural que existe en el país. El primero de estos puntos —parcialmente explorado en el apartado anterior— se hace presente en las numerosas alianzas y asociaciones que el CAV/ Museo del Barro va realizando a lo largo de su historia con organismos internacionales e instituciones bilaterales, acordando muestras que favorecen los intercambios con otras naciones iberoamericanas y representando al Paraguay ante espacios de visibilidad internacional. Las labores que han desempeñado en el ámbito educativo —escolar y superior—, y el significativo fomento de las investigaciones académicas son también ejemplos de esta incidencia en la política cultural local. Respecto del segundo punto, la abultada lista de patrocinadores corporativos que se exhibe a la entrada del Museo es representativa de una vasta presencia del capital privado en la producción cultural paraguaya. Estos aportes se enmarcan en una política cultural que “exonera impositivamente a empresas nacionales y transnacionales, económicamente poderosas, con la condición de que éstas ofrezcan apoyo financiero para actividades y eventos culturales” (Escobar, et al. 2008: 234), entre las cuales destacan el Banco Itaú y Petrobrás. Así, ante la incapacidad del Estado de orientar el lineamiento cultural nacional, estas empresas liberan los recursos necesarios bajo un esquema de doble ganancia para éstas: se eximen, en primer término, de sus deberes fiscales y tributarios; e imponen, en segundo, sus propios intereses culturales y asocian a ellos su imagen corporativa.

Si bien, desde cierto ángulo, el caso del CAV/ Museo del Barro refleja el papel de los actores privados en la cultura, también encarna —desde otra perspectiva— el devenir de un proyecto independiente en política oficial. No es que el Museo haya sido absorbido por el Estado, sino que su experiencia y sus bases conceptuales sirven de cimiento para la elaboración de políticas públicas. Además, si tomamos en cuenta esta débil frontera entre la institución y las personas que la edifican, habría que señalar también una significativa transferencia de “capital humano” desde el Museo hacia la institucionalidad oficial: con la asunción de Lugo, en el año 2008, Ticio Escobar ocupa el cargo de Ministro de Cultura. El Centro de Artes Visuales, como institución articulada para el diálogo de las distintas culturas del Paraguay, sirve como laboratorio para el posterior ejercicio de un

proyecto de política cultural, que también tendrá por soporte fundamental el derecho a la diferencia de los pueblos.

Habría que señalar que existe un espacio de transición importante entre el trabajo del Museo y la práctica ministerial. En el año 91, un proyecto democrático independiente¹²² gana la alcaldía de Asunción con el activo apoyo del equipo primordial del CAV/ Museo del Barro: Carlos Colombino, Osvaldo Salerno y Ticio Escobar. Todos desempeñarán papeles en la nueva administración: Escobar liderará la Dirección de Cultura local; Colombino tendrá un rol ejecutivo para conformar el Centro Cultural de la Ciudad en lo que hoy es la Manzana de La Ribera; Salerno ocupará un puesto en las relaciones internacionales del área de Cultura. *“En ese momento —estima Osvaldo Salerno— ensayamos en la esfera pública una tarea de administración de la cultura”*. Después de este período, vuelven nuevamente “a sus cuarteles a trabajar”, y es entonces que sucede el incidente con el huracán que malogra las instalaciones del Museo.

En los años siguientes, de forma paralela al trabajo sostenido del CAV, Ticio Escobar participa en un concurso interno de la Cámara de Senadores para redactar el borrador de una ley marco de cultura. *“Ganó el concurso —me explica Salerno—, y se ocupó de redactar la ley marco, sin intuir que después le tocaría trabajar dentro de ese marco”*. Tras ser discutida en el Parlamento, y modificada en algunos puntos, la ley fue aprobada cerca de siete años después de su redacción, y con ella se produce la escisión del Viceministerio de Cultura, que antes se encontraba subordinado al Ministerio de Educación y Cultura. *“Cuando entra este nuevo gobierno en el 2008 —continúa Osvaldo Salerno—, y Ticio es convocado por el poder ejecutivo para participar de la mesa de trabajo, a él le toca administrar su ley: la ley Escobar. Entonces, son cosas que fueron sucediendo, pero él jamás pensó que le iba a tocar administrar una ley que él mismo había diseñado”*.

Con la llegada de Ticio Escobar al Ministerio, entran con él los muchos años de experiencia en el Museo y todo el entramado teórico conceptual que venía desarrollando desde esta práctica. Una visita a la Secretaría parece reforzar esta idea, ya que desde la misma recepción se hace presente ese diálogo visual entre piezas artísticas de diversas

¹²² Me refiero al proyecto de Carlos Alberto Filizzola, quien llega a la alcaldía de la mano de un movimiento (Asunción Para Todos) de independientes, sindicalistas y jóvenes, al margen de los partidos tradicionales. Se trata de la primera elección libre de la Municipalidad de Asunción. En “Un médico de izquierda, primer alcalde de Asunción elegido libremente”, El País, España, 28 de mayo de 1991.

facturas y orígenes. Transcribo algunas líneas de mi cuaderno de campo, que explicitan esa reflexión que tiene lugar mientras espero para que el Ministro me reciba en audiencia.

Mientras espero en la salita de fuera de su oficina, recorro con la mirada las paredes vestidas con obras de arte: reconozco una pintura de Carlos Colombino, en la muralla del frente, una obra de Ricardo Migliorisi. Hay también un par de fotografías intervenidas, aunque desconozco el autor, y desde la entrada misma, unos textiles de origen popular (también desconozco la procedencia) colgados de la muralla. Un cuadro de una mujer pareciera, ante mis ojos inexpertos, de tiempos de la Colonia. Imagino que, de alguna forma, con Ticio Escobar ha entrado también el Museo del Barro como proyecto a la Secretaría de Cultura, tal y como lo atestiguan sus paredes adornadas con fragmentos heterogéneos de la producción artística del Paraguay.

La administración de Ticio Escobar como Ministro de Cultura estará marcada por un enfoque de derechos culturales. Las políticas del Estado en esta materia, por tanto, se orientan a garantizar condiciones favorables para la producción y expresión simbólica de las comunidades que habitan el Paraguay, sin incidir directamente en los contenidos de éstas (Escobar 2007a). Aunque se trata de una perspectiva amplia que engloba a todos los ciudadanos, el tema indígena ha sido una línea de trabajo fuerte dentro de este programa, ya que es uno de los espacios sociales en los que el derecho a la diferencia cultural corre un peligro más serio. El pensamiento de Ticio Escobar es fundamental para comprender el giro que se venía experimentando en términos de la conceptualización de lo cultural en la región: sin desmerecer el papel del arte y el patrimonio, la idea de ciudadanía cultural (o el enfoque de derechos humanos en la cultura) llevaba a concebir que lo cultural tenía que ver con el *buen vivir*¹²³. Inspirado en las cosmovisiones quechua, aymara y guaraní, incorporar el buen vivir es introducir “un aspecto de lo sustentable basado en la experiencia personal de sentirse bien con uno mismo, con la comunidad y con el medio ambiente”¹²⁴. En el último período de su gestión, Escobar había realizado un trabajo conjunto con otros Ministerios de Cultura del Mercosur para instalar como demanda el que el factor cultura constituyese un cuarto eje en el concepto de sustentabilidad (sociedad, economía, medio ambiente y cultura), produciendo una sinergia regional.

¹²³ “Contra el golpe en el Paraguay”. Conferencia de Ticio Escobar en la Universidad Nacional de General Sarmiento, Provincia de Buenos Aires. 11 de julio de 2012.

¹²⁴ *Ibid.*

Aún con el arribo de Ticio Escobar a la Secretaría de Cultura, la promoción del arte indígena y popular sigue siendo, en su grueso, impulsada desde el Museo. La larga trayectoria de este espacio en el trabajo con estas manifestaciones artísticas lo constituye como una de las experiencias más sólidas de política cultural local, y ni la propia Secretaría puede aspirar a un programa tan consolidado. Si observamos el progresivo trabajo, durante más de treinta años, que el CAV/ Museo del Barro desplegó en torno a la promoción cultural, los exiguos tiempos de los que se dispone en el Ministerio también son un obstáculo importante: las largas temporadas de trabajo de campo en comunidades rurales e indígenas y el trato directo de los gestores con los artistas imprimen una profundidad sustanciosa en las iniciativas del Museo, que las dinámicas ministeriales no se pueden permitir. *“Yo viajo bastante a las comunidades —afirma Ticio Escobar— y a veces no sé cómo estoy viajando, en qué papel estoy yo ahí. [...] Como ministro, voy a lugares específicos, tengo reunión con los líderes y dirigentes, pero vivir entre los indígenas... eso es impensable hoy”*. La Secretaría no cuenta, en la actualidad, con políticas de promoción específicas del arte indígena, sino más bien se enfoca en salvaguardar los derechos culturales dentro de un contexto de participación política, y en la protección de los patrimonios —muchos de ellos, intangibles— de las comunidades nativas.

Aunque resulta imposible en este texto analizar en concreto la gestión como ministro de Ticio Escobar, podemos observar cómo su asunción implica un reconocimiento explícito a una visión sobre la práctica cultural en el país. Junto con la transformación de la arena política paraguaya desde los años setenta hasta la fecha, el espacio simbólico que ocupa el CAV/ Museo del Barro experimenta un desplazamiento desde los márgenes hacia una posición de poder dentro de su escena. Desde hace ya muchos años el CAV/ Museo del Barro viene cosechando elogios y reconocimientos, muchos de ellos manifestados bajo la forma de premios, individuales o institucionales¹²⁵. Si bien esta percepción positiva es consensuada, y su prestigio trasciende las fronteras nacionales, su posición en la actualidad desata comentarios en las nuevas generaciones del Paraguay. En efecto, en mis conversaciones con otros artistas o gestores jóvenes, el Museo siempre aparece asociado a ese vínculo con el poder y la capitalización de los espacios de visibilidad. Se percibe que es desde este espacio donde se construyen a los

¹²⁵ Entre ellos, destaca el premio Gabriela Mistral que, en 1990, la OEA adjudica al Museo por “la jerarquía artística de su esfuerzo, por su señalamiento de las fuentes primordiales del arte de América y por el tesón y la energía con que asume la identidad del espíritu regional, y, a partir de ésta, universal”.

artistas nóveles, donde se legitiman las producciones de mediana carrera, donde se incide sobre diversos proyectos urbanísticos y donde se decide qué obras representan al Paraguay en instancias internacionales. Aunque todos reconocen los méritos históricos del Museo, algunas voces se quejan de que representan la única voz admisible dentro de la práctica artística de izquierdas, y el camino hacia la visibilidad pasa necesariamente por ellos. Así como sucede en muchos otros países latinoamericanos donde el peso de las dictaduras han marcado el sello de una generación, en Paraguay quienes lucharon para derrocarla tienden a continuar identificándose con el papel de la resistencia política en la actualidad. En una conversación con Lía Colombino, acerca de diversas personalidades de la intelectualidad latinoamericana, comentamos una cierta contradicción entre un discurso desde los márgenes y una presencia institucional significativa. *“Es un asunto generacional —me dice—, mi viejo es igual. Él sigue creyendo que es un artista periférico, marginal”*.

Pero aunque se subrayen estos orígenes hostiles, cualquier diagnóstico contemporáneo del CAV/ Museo del Barro lo sitúa en una posición de importancia. Examinaré con cierto detalle una entrevista que otorga Osvaldo Salerno a un periódico argentino en 2007, acerca de lo que simboliza, hoy en día, el Museo para el Paraguay. Su respuesta detenida nos entrega una imagen certera de cómo se imagina el impacto del proyecto desde dentro del Museo, y cómo se percibe su lugar social en la escena paraguaya. Ante la primera pregunta — *¿qué representa el Museo del Barro para el Paraguay?*—, Salerno acentúa los comienzos ciudadanos de la iniciativa, a la vez que da cuenta de su papel en la edificación de la institucionalidad cultural local. Es interesante la concatenación de ideas con las que elabora este tránsito, que nos dan a entender cómo una ausencia sistemática del Estado puede convertirse en construcción de institucionalidad cultural desde abajo. El Museo del Barro, de acuerdo a Salerno,

“representa el resultado de un equipo ciudadano que realiza operaciones culturales al margen del aparato del Estado desde 1979. Es decir, significa un espacio que, abierto por la gestión de la sociedad civil, se convierte en espacio público en donde se entrecruzan diferentes imágenes, discursos y figuras del Paraguay. Este espacio deviene interlocutor de otras instituciones oficiales y privadas, nacionales e internacionales, y ayuda por lo tanto a afirmar redes de institucionalidad cultural y a proyectar una imagen positiva del país”¹²⁶.

¹²⁶ Osvaldo Salerno, en *Domingo* 9 de diciembre de 2007. La Nación: “El Museo del Barro celebra aniversario con muestras”.

Así entendida, la función del Museo se acerca significativamente al ejercicio de una política cultural, dialogando directamente con una serie de actores sociales diferenciados en pos de la construcción de una red institucional para la cultura. Estas negociaciones pueden entenderse en toda regla dentro del marco analítico que orienta esta tesis, puesto que nos remiten a una mirada micropolítica del ejercicio cultural. Así, la incidencia de actores específicos en la construcción de una imagen- país puede cobrar la forma de política cultural, aun cuando se emprenda desde la sociedad civil y no desde el Estado. La segunda pregunta de esta entrevista de 2007, interroga a Salerno acerca de lo que significa este espacio museal para los artistas paraguayos. En su respuesta, se deja adivinar una cierta consciencia acerca de esa capitalización de los espacios de visibilidad que genera ruido dentro de las generaciones más jóvenes:

“representa la posibilidad de acceder a circuitos de exposición nacional e internacional, así como de confrontar su propia obra con la de otros artistas y otros sectores (indígenas y rurales). El espacio del Museo instituye un ámbito permanente y especializado de producción artística, conectado con otras prácticas como la investigación, la enseñanza, la difusión y la crítica. Para los artistas populares e indígenas también significa una posibilidad de venta de sus obras en el almacén del museo y acceso a otros centros culturales y de exposición, puesto que al ser consideradas desde la perspectiva de lo artístico, sus obras adquieren una dimensión de valor sobrepuesta a la de la mera artesanía. Por otra parte, al actuar de manera coordinada con el Centro Cultural Cabildo, el Centro Cultural City Bank, la Fundación Migliorisi, el Museo desarrolla una sinergia que enriquece y dinamiza los esfuerzos de las diferentes instituciones en juego y acrecienta el espacio del arte y la cultura en Paraguay”¹²⁷.

La oferta del CAV/ Museo del Barro tiene repercusiones diferenciadas para distintos sectores del mundo del arte. En las primeras tres oraciones del párrafo, podemos observar cómo el Museo supone un cierto control relativo al ámbito artístico: los artistas urbanos distinguen en este espacio una plataforma de visibilidad local y global, ya que les ofrece una puerta a circuitos de exposición que no son fácilmente accesibles para los productores paraguayos; los artistas populares e indígenas no sólo penetran estos círculos de exhibición —como arte, propiamente tal—, sino que también les supone la apertura de un mercado y de una visibilidad que puede ser usada en términos políticos. En la última parte de la cita, sin embargo, se vuelve explícito que esa capacidad de maniobra no sólo se remite a los ámbitos culturales y artísticos, sino que también detenta

¹²⁷ *Íbid.*

una red institucional coordinada. Ello nos lleva a un escenario que desborda los límites de lo artístico, y se confronta con la capacidad de ejecución material que tienen ciertas empresas e instituciones en las prácticas culturales. Para los artistas, el CAV/ Museo del Barro no sólo es el espacio que permite una legitimación en términos artísticos o académicos, dentro y fuera del Paraguay; también es una vía segura de conexión a las instancias patrocinadoras que hacen posible que, aunque precariamente, el ejercicio cultural paraguayo continúe en marcha.

Todo este capital simbólico acumulado no quiere decir que el Museo del Barro cuente con recursos infinitos y pueda descansar en su prestigio. Hoy mantienen abierto gracias a los aportes de empresas comerciales y del presupuesto general de la nación, pero cada día se vuelve más complicado el esquema de cobranzas de esos aportes. *“Nuestro problema nunca ha sido hacer, o reunir, o coleccionar, o conservar”¹²⁸* —afirma Salerno—, *sino que ha sido mantener el proyecto abierto como servicio cultural, hasta el día de hoy*. Es justamente este desacople entre una imagen asociada al poder y las dificultades presupuestarias que enfrentan en el acontecer cotidiano el que les ha obligado a enfrentar situaciones problemáticas en tiempos recientes. Los miembros de la directiva del Museo se muestran totalmente conscientes del doble filo de esta cercanía con los espacios de la oficialidad, y actúan en consecuencia. *“En estos años —dice Osvaldo Salerno—, porque estamos ante una exposición tan pública y de vínculos con el poder administrador del Estado, tenemos más cuidado*”. Ticio Escobar preside la Secretaría de Cultura, Carlos Colombino es director de la Dirección General de Archivos, Bibliotecas y Museos, y Osvaldo Salerno es asesor ad honorem de la Secretaría de Cultura y encargado del proyecto del Museo de la Justicia. Algunos de ellos, como Lía Colombino, son partidarios de no mantener vínculos de dependencia (de financiamiento) con la institucionalidad estatal; otros, tienen miradas menos radicales y evalúan los casos particulares.

En tiempos recientes, este escenario de conexiones estrechas con el poder coincide con nuevos obstáculos para la obtención de recursos: en la actualidad, los aportes institucionales que venían recibiendo desde hace algún tiempo presentan dificultades serias para su liberación, al verse complejizadas las exigencias de los organismos patrocinadores (particularmente, el Ministerio de Hacienda). Un caso aún más gráfico, que no depende ya de trabas burocráticas sino de voluntades políticas concretas,

¹²⁸ De hecho, las adquisiciones de obra —salvo contadísimas excepciones, de piezas de gran valor cultural y precios inalcanzables para el Museo— nunca se han concretado a través de fondos institucionales.

es el convenio con la binacional *Itaipú* —Paraguay/ Brasil—, cuyo financiamiento es un importante motor para la actividad cultural paraguaya. Vale la pena detenerse en sus detalles: el CAV/ Museo del Barro cuenta con un convenio firmado y estudiado por ambas partes, en el cual el Museo se comprometió a exhibir de forma permanente una colección de cerámica arqueológica de los sitios de excavación en los que se edificó la represa hidroeléctrica. Pero, a pesar de que esa exposición y el cuidado de esas piezas ha sido llevado a cabo, desde marzo de 2010 *Itaipú* no volvió a firmar el convenio, generando un déficit para el Museo por el recorte de esos recursos. *“Siempre hemos tenido ayuda, cooperación de la gente y de los gobiernos. Menos durante el gobierno de Lugo”*, sentencia Carlos Colombino, aludiendo a este impasse. *“Teníamos un apoyo de Itaipú, que se consigue presentando todos los años tu proyecto y lo que vas a hacer. En el único gobierno en el que nos lo han negado, es en el de Lugo”*. Desde dentro del Museo, esta situación se vive como una fuerte paradoja, dada la cercanía que tienen con la gestión del Presidente y la sintonía ideológica del gobierno y este proyecto museal.

Un polémico episodio entre Gustavo Codas —director de *Itaipú* hasta hace un tiempo— y Carlos Colombino sirve para desglosar la amplitud de esta paradoja. De acuerdo a este último, Codas es lo que en Paraguay (y también en Perú) se llama un “izquierdista caviar”, hijo de una empresa azucarera burguesa. En una reunión en casa de Ticio Escobar —a la que había asistido el Presidente, y se había retirado momentos antes—, Colombino se sienta en una mesa donde se encuentra comiendo el director de *Itaipú*, y le comenta que han presentado la prolongación del acuerdo, para continuar con el trabajo en el Museo. *“Entonces —relata el arquitecto—, él me mira y me dice: ‘Nosotros no vamos a ayudar a los burgueses intelectuales’”*. Ello da pie a un álgido intercambio de palabras en el que se hace evidente la identificación que asume Codas entre el CAV/ Museo del Barro y una posición de poder. *“Él lo dice claramente —continúa Carlos Colombino—. Se levantó de la mesa y dice: ‘Ustedes son famosos. El museo es famoso en todos lados. Ustedes no necesitan de la ayuda de Itaipú. Pídanle a las empresas internacionales, a las embajadas, a las empresas capitalistas. Pidan apoyo a los bancos’, dice él. Todo el mundo lo escuchó”*. Ante el reclamo de una mujer que estaba entre los presentes, que cuestiona la necesidad de pedir ayuda extranjera habiendo un presupuesto dentro de *Itaipú* para asuntos culturales, el funcionario contesta que se otorgarán estímulos al arte emergente y a los estudiantes. Colombino recuerda su respuesta: *“Yo ahí le dije: ‘Y usted, ¿cómo va a saber quién es un artista emergente? Somos nosotros los que hacemos ese trabajo en el Museo del Barro, nosotros ayudamos*

a los artistas emergentes dándoles espacio, dándoles lugar en las bienales internacionales y en las exposiciones extranjeras. Ustedes los de Itaipú no saben nada de eso”.

Corriendo el riesgo de cruzar la línea que separa el análisis cultural de los meros chismes, quise incluir este altercado porque refleja con mucha exactitud la amplia gama de paradojas que se encuentran involucradas en la figura del Museo del Barro. La propia respuesta de Colombino da cuenta del papel que ha desempeñado esta institución en la selección de artistas locales para su circulación internacional, y su incidencia en la construcción de la imagen del Paraguay a través de bienales internacionales. Es justamente en ese punto cumbre de la imagen pública del Museo —la “fama” que impugna Coda—, cuando se vuelven menos atractivos para la inversión de instituciones nacionales. Su empoderamiento en la escena local y su considerable proyección internacional hacen parecer que el Museo no necesita ya los aportes institucionales y corporativos que lo han hecho subsistir hasta la fecha. *“En este momento, hay mucha gente cercana a nuestra historia que está en los ministerios, y no podemos acceder — replica Osvaldo Salerno—. Incluso en los gobiernos de la dictadura, y sobre todo en el período de transición, hemos podido perfectamente presentar el proyecto, para que se evalúe con objetividad. Ellos vieron que era viable e interesante para Itaipú que su imagen estuviera asociada a un proyecto cultural, y hemos cobrado”.* Así, la presencia del Museo en espacios de incidencia política real ha jugado en contra a su continuidad institucional en tiempos recientes, demostrando que en muchas ocasiones el capital simbólico no se traduce con facilidad a recursos materiales concretos.

Estas reflexiones subrayan también la pertinencia del enfoque analítico que he venido trabajando, ya que para los distintos actores de la propia escena cultural resulta difícil escindir el nivel personal de las instancias institucionales. Vemos, de esta manera, cómo se produce una rápida transferencia simbólica entre un conjunto de nombres propios y una historia de gestión dentro de determinado espacio organizacional. A la vez, se produce una identificación —no siempre acertada— entre una gestión prestigiosa y su solvencia económica, que en ocasiones se traduce, desde el punto de vista institucional, en un estímulo para diversificar los beneficiarios de sus patrocinios.

Se trata de vicisitudes que parecen connaturales al proceso de institucionalización. Y convertirse en institución es, probablemente, el camino más seguro para que lo construido *permanezca*.

8. Reinenciones.

En los distintos apartados de este texto, he ido indagando temáticamente en las formas que cobra un proceso de construcción institucional; el del Centro de Artes Visuales/ Museo del Barro. He subrayado el carácter performativo de este desenlace, y los modos en que su configuración se ha ido moviendo al vaivén del contexto. No existen motivos para pensar que hoy, cuando su discurso parece tan consolidado y sus prácticas han adquirido protocolos estables, este ímpetu de transformación vaya a detenerse. Incluso los museos de grandes dimensiones experimentan giros sustantivos con la sucesión de sus directores, y todavía en aquellas escalas institucionales existen puntos de fuga entre lo personal y lo organizativo. El ejercicio que se propone esta tesis obliga a mirar desde cierto momento —el presente— de una historia que bien puede continuar reinventándose a lo largo de los años y las generaciones, instalando nuevos acentos y abriendo nuevos rumbos en su vocación.

Recordando la revisión que realicé en capítulos anteriores acerca de las discusiones contemporáneas en torno a nociones como la de cultura, me interesa pensar aquí la idea de *identidad institucional* como ese núcleo simbólico conflictivo en el que se cristalizan diversos imaginarios parcialmente en pugna. Siendo éste el último apartado sobre el caso paraguayo, quisiera aquí bosquejar dos líneas problemáticas entroncadas a esta construcción de una identidad como espacio simbólico. En primer término, pondré en perspectiva el imaginario interno que se ha ido construyendo en torno al proyecto, con algunas visiones foráneas respecto de éste. Hasta el momento, casi siempre puse en primer plano la voz de los creadores del Museo; sin embargo, esta identidad institucional no siempre fue el producto inmediato de prácticas y discursos gestados desde dentro. Así, exploraré brevemente dos miradas externas que han devuelto al CAV una interpretación de su propuesta bajo la forma de muestras internacionales, contribuyendo significativamente a moldear una imagen de sus límites y alcances. En segundo término, me interesa también trazar algunas reflexiones en torno a las líneas de proyección que se vislumbran en el presente de esta institución: los modos en que piensa su continuidad más allá de sus fundadores, y los desafíos que enfrenta en el contexto del Paraguay contemporáneo.

a. Curadurías visitantes.

El CAV/ Museo del Barro se erige en territorio desierto, en la ausencia total de referentes museológicos. De este modo, su construcción sobre la marcha y de acuerdo a

las necesidades del propio contexto marca también su originalidad obligatoria. “*Como no hay antecedentes* —señala Osvaldo Salerno— *había que inventar todo. Todo; desde el concepto de museo, hasta ideas nuevas de lo que podía ser un museo. Primero a título personal, y después, a escala comunitaria*”. En esta gestación solitaria del Museo, en la periferia de la periferia¹²⁹, la presencia del proyecto en instancias internacionales adquiere una importancia significativa. Fuera de su contexto y ante ojos extranjeros, el Museo puede mostrar la consistencia de su propuesta y los méritos de su emprendimiento, y sobre todo, puede recibir el reflejo de su imagen desde miradas nuevas y ajenas. A partir de mediados de los ochenta, diversas instancias europeas y americanas han contado con la participación del CAV/ Museo del Barro: Italia, España, Portugal, Alemania; Brasil, Argentina, Chile, Uruguay y Estados Unidos. Los envíos desde el Paraguay han abarcado una gama amplia de producciones, que incluyen formas diversas del arte popular, indígena y urbano del país. Además de instituciones privadas y museos de diversa índole, el CAV se ha visto representado en prestigiosas bienales y eventos internacionales, tales como la Bienal de Sao Paulo, la Bienal del Mercosur (Porto Alegre), y recientemente, la Documenta de Kassel, en Alemania.

Desde dentro del Museo, me explican que esta proyección internacional nunca cobró la forma de una política deliberada, ni de una búsqueda sistemática de espacios por parte de los gestores. Por el contrario, estas invitaciones se fueron dando espontáneamente. Vale la pena detenerse en dos muestras de esta índole que recrean, bajo sus propios criterios, la experiencia del CAV/ Museo del Barro para exposiciones internacionales: el montaje de “*Complejo Museo del Barro/ Obra Institucional*”, curada por Justo Pastor Mellado para la Bienal de Valencia de 2007 [fig. 17], y la exhibición “*Una mirada múltiple: El museo del Barro*”, curada por Aracy Amaral para la Trienal de Chile de 2009 [fig. 18]. Aunque no me fue posible conversar con ninguno de los dos curadores, estas breves notas respecto de cada una de las muestras pueden ser útiles para entender

¹²⁹ En numerosas ocasiones, los entrevistados expresaron las dificultades que ha tenido el Paraguay para conectar —incluso— con la escena latinoamericana, producto de una situación de relego y desconocimiento. Explica Osvaldo Salerno: “*En América Latina ocurre una cosa muy fuerte con el Paraguay, no solamente ahora, sino siempre. El Paraguay era el país que tenía, en América Latina, la dictadura más larga, pero también la dictadura más desconocida. Cuando se hacían los recuentos de los países con gobiernos dictatoriales, o autoritarios, se nombraban todos los países y no se nombraba el Paraguay. Se nombraba a la Argentina, el Uruguay, el Brasil, se nombraba Chile... Chile ha tenido siempre una gran capacidad de vender muy bien su imagen país en situación de catástrofe. Está esta imagen del escritor Augusto Roa Bastos, que dice que Paraguay es un país que es como una isla rodeada de tierra. O sea, ni siquiera tiene el agua del mar para usar como mecanismo de comunicación con el mundo. No solamente es una isla, sino que está rodeada de otro material que impide la navegación; la tierra. Y en ese sentido, dentro de esa misma perspectiva, te diría que lo hicimos bastante solos, este proyecto*”.

cómo va siendo leído el proyecto del Museo desde el extranjero (Justo Pastor Mellado es chileno, y Aracy Amaral, brasileña).

La bienal de Valencia, España, celebrada en 2007, fue en realidad un evento binacional que tuvo lugar a partir de una asociación con la bienal de Sao Paulo. Llevando por nombre *“El encuentro de dos mares”*, y planteándose como un puente cultural entre los dos continentes, este espacio ofreció un recorrido por las diversas expresiones del arte iberoamericano, “desde las obras más significativas de la Bienal de São Paulo, hasta el arte afro-amerindio y popular, las manifestaciones más destacadas de la producción artística en Jordania y, por supuesto, el arte emergente español”¹³⁰. Uno de los bloques dentro de esta muestra internacional —dirigidos por Kevin Power y Ticio Escobar— reunía, precisamente, las experiencias de los dos casos que aborda esta tesis. En el proyecto crítico de Mellado, el “Complejo Museo del Barro” aparece como un caso de obra institucional; es decir, como una creación estético política que bien puede ser observada en tanto pieza en sí misma. Pensar este museo desde aquellos parámetros significa, de acuerdo al propio Mellado, “atribuir a la acción sistemática de edificación de una alternativa práctica de recolección, acopio, clasificación, disposición y disponibilidad de colecciones diversas, el rol de Obra Instituyente” (Mellado 2009: 79).

Escenificando las reverberaciones que cobra la “diferencia” en territorios periféricos, Justo Pastor Mellado instaló en Valencia 137 máscaras del Kamba Ra’anga de distintas localidades, 5 trajes ceremoniales y numerosas piezas de arte plumario de las comunidades ishír del Chaco, 10 pinturas de Ignacio Nuñez Soler y una xilopintura de grandes dimensiones de Carlos Colombino. Así, al incorporar piezas de los diferentes espacios simbólicos que habitan el pluricultural Estado paraguayo, Mellado subrayó la existencia de contemporaneidades alternativas a las que suelen ser reivindicadas desde la producción artística latinoamericana: las de lo urbano, y lo indígena y lo popular. El curador distingue en la operación de construir institucionalidad desde las crisis y precariedades de una escena como la paraguaya, un acto radical. “Más que una edificación material —agrega Mellado respecto del CAV—, es un programa de producción subjetiva de colectividad que habilita la reproducción de “modos de hacer” que expanden y desplazan las fronteras disciplinares: estética, historia del arte, estudios visuales” (2009: 60). El gesto con que el crítico chileno articula el montaje en Valencia se desmarca deliberadamente del arte chamánico y sus connotaciones beuysianas, para intentar

¹³⁰ “Bienal de Valencia- São Paulo. Entre lo local y lo global. En *El cultural*, suplemento del *El mundo.es*. 29 de marzo de 2007.

reproducir en territorio ibérico la lógica de acoplamiento de lo heterogéneo que predomina en el CAV/ Museo del Barro. De hecho, vislumbra la posibilidad de encontrar en España lo que llama una “zona paraguaya”, es decir, “una articulación de extremos: capitalismo de punta y capitalismo de retaguardia”. En este sentido, el *montaje* de Mellado activa el sentido brechtiano del término, tal y como lo describe Georges Didi-Huberman: la creación de discontinuidades, el desanudar las articulaciones al límite de lo posible, el “hacer que las situaciones se critiquen dialécticamente las unas a las otras” (2008a: 72). Como la poética brechtiana, el arte del CAV/ Museo del Barro bien puede ser concebido como una capacidad de disponer las diferencias y de comprenderlas dialécticamente, creando intervalos allí donde sólo se veía unidad” y generando “adjunciones nuevas entre órdenes de realidad pensados espontáneamente como muy diferentes” (2008a: 80).

La mirada de Mellado remarca el potencial político de este emprendimiento, develando su condición de “plataforma de resistencia” en una zona donde la fragilidad de la política cultural es la norma. “El Museo del Barro se valida como un Complejo — asevera el curador—, en la medida en que produce este vínculo en una zona donde no hay una historiografía consistente, afirma prácticas de documentación y de archivo donde no existen fuentes primeras para la construcción de dicha historia, así como formaliza la visibilidad de prácticas artísticas que dan cuenta de un “arte de la organización” de dispositivos portadores de potencias que expanden los límites del espacio artístico” (Mellado 2009: 70). Sin embargo, aun si estamos de acuerdo con la totalidad de las atribuciones que Justo Pastor Mellado identifica en la labor de este Centro de Artes Visuales, la subsunción de la amplia variedad de prácticas que se ejecutan en el Museo a la unidad de una pieza artística puede resultar polémica. Así, mientras Mellado piensa la experiencia del CAV/ Museo del Barro como una práctica artística capaz de problematizar la constitución social, me parece más pertinente observar estas múltiples funciones como desbordes del terreno del arte, que lidian directamente con otros ámbitos de la vida humana: la producción de la diversidad, de la memoria, de la ciudadanía. Más que pensar estas tres décadas de trabajo como una “performance instituyente”, me interesa indagar en las diversas dimensiones contenidas en su construcción como espacio institucional.

La propuesta de Aracy Amaral en *Una mirada múltiple...*, fue alojada en el Centro Cultural Palacio de La Moneda, en el marco de la Trienal de Chile. Después de una seguidilla de polémicas que marcaron la gestación de esta Trienal, el proyecto arribó a buen puerto bajo la conducción general de Ticio Escobar, dando pie a una invitación a

reflexionar en torno a “los límites del arte”. La propuesta curatorial general apuntaba la necesidad de señalar los “puntos de cruce entre el arte y otros sistemas culturales”, exhibiendo obras que se emplacen en regiones limítrofes entre el arte y otros espacios. De este modo, resultaría posible movilizar una serie de reflexiones acerca de los vínculos de la mirada estética con la acción política; con los acontecimientos sociales; con la diferencia y la interculturalidad; con las preocupaciones teóricas y conceptuales; con los territorios de la técnica y sus posibilidades contemporáneas¹³¹.

Una mirada múltiple... entrega una clave interpretativa diferente a la ofrecida por Mellado en Valencia. Amaral organizó la muestra sobre el Museo del Barro a partir de una serie de ejes de tensión relativos a la historia política y social del Paraguay: la Guerra del Paraguay (1865- 1870), la Guerra del Chaco (1930-1935), y la dictadura de A. Stroessner (1954- 1989). Se trata de hitos significativos en la construcción de la identidad paraguaya, y motores importantes de la producción artística local, tanto en sus manifestaciones eruditas, como en la expresión artística indígena y popular. El trabajo museográfico estuvo a cargo de Osvaldo Salerno, fundador de la experiencia paraguaya, y se propuso recrear en tierra chilena la atmósfera que caracteriza al Museo del Barro: sus colores originales, su particular mezcla de temporalidades y culturas. "La muestra está pensada como un microclima", apunta Osvaldo Salerno para un periódico santiaguino. "Será como un Paraguay en miniatura: sus historias más profundas son "destapadas" por los tesoros estéticos del museo"¹³².

La muestra puso en escena más de 500 piezas de diversos orígenes y técnicas, cubriendo la amplia variedad que contemplan las colecciones del CAV. El montaje se desarrolló en dos grandes salas —1200 mts²—, conectadas a través de una pieza (*Arroyito*) de Mónica González a lo largo del hall del Centro Cultural. Esta multiplicidad que ofrecen las obras del Museo permitió la emergencia de una tensión estética entre aquellas diferencias, en un intento de trastocar las fronteras del arte mediante la fricción y la confrontación. Al ser interrogada por aquello que inspiró el concepto de la exposición que aquí describimos, la curadora brasileña señala que tiene que ver con el particular carácter de este museo ejemplar “que suma la pasión por el coleccionismo + la investigación de los procesos culturales visuales de una región + la visión dinámica de sus fundadores para la proyección de esa colección junto a la comunidad de Asunción (sea indígena, de artesanos, como de la población lega en general). Un recorte que deseamos

¹³¹ En Proyecto Curatorial, de la página de la Trienal de Chile. www.trienaldechile.cl/proyecto-curatorial/

¹³² “El Museo del Barro pisa tierra chilena”. El mercurio, Santiago de Chile. 1 de Octubre de 2009.

que fuera múltiple, como es múltiple, a nuestra manera de ver, la dinámica del perfil del Museo del Barro” (Aracy Amaral, en Salerno 2011: 39).

Si bien la crítica que circuló en la prensa local fue elogiosa y se mostró sorprendida con la apuesta del CAV/ Museo del Barro, durante mi estancia en Chile recibí comentarios dispares, sobre todo de personas que conocían sus instalaciones asuncenas. Existieron, también, algunos contratiempos presupuestarios que terminaron afectando ciertos aspectos de la puesta en escena, como la iluminación de las piezas (quizás demasiado lúgubre). Justo Pastor Mellado, quien dirigía originalmente la Trienal y se apartó de la organización tras algunas rencillas en torno a ésta, apuntó que sin el contrapunto que se erigía entre la muestra de Micromuseo y la propuesta en torno al Museo del Barro montada en Valencia (Obra Institucional) —que habrían de sostener la “interpelabilidad museal de la Trienal como plataforma metodológica crítica”—, la muestra Una mirada múltiple... “corre el riesgo de pasar sin pena ni gloria en un espacio ya balizado por exposiciones ‘etnográficas’ en sentido amplio”¹³³. Y quizás por efecto de esa iluminación tenue, había algo en esta muestra que recordaba peligrosamente a la puesta en escena del Musée du Quai Branly.

b. El relevo

Aunque resulta difícil vislumbrar desde el presente las líneas de continuidad que predominarán en el rumbo de este espacio institucional, quise en este punto recoger algunas breves reflexiones que examinan las posibles rutas en un futuro cercano. Con ello, más que proporcionar predicciones específicas, quiero marcar el acento en esta mutabilidad institucional que ha caracterizado el CAV/ Museo del Barro a lo largo de su desarrollo. Como hasta ahora, es posible que su devenir institucional esté marcado por el siempre cambiante contexto, y por los ímpetus e inclinaciones de quienes se hagan cargo del trabajo cotidiano que el Museo involucra. La permeabilidad de las instituciones respecto de las escenas que las sustentan no sólo guarda relación con su capacidad de adaptarse a circunstancias contingentes; también quiere decir que ese contexto cultural, social y político es necesariamente la clave de lectura desde la cual se entenderán las acciones del Museo, y sobre las que se reinventará continuamente esa identidad institucional.

¹³³ “Santiago”. Entrada del Blog de Justo Pastor Mellado, 07 de September de 2009. <http://www.justopastormellado.cl>

Cuando interrogué a los gestores del Museo respecto de las proyecciones que observan para esta iniciativa, pude distinguir lo complejo que resulta planificar, aún hoy, en una escena como la paraguaya¹³⁴. Las necesidades cotidianas suelen imponerse por sobre los grandes planes. *“No podemos proyectar —sentencia Osvaldo Salerno—. Tenemos que trabajar día a día, así mismo como suena”*. Minutos antes de entrevistarme con él, lo observo recorrer las salas en las que ya se encuentra el montaje de dos jóvenes artistas paraguayos. Describo en mi cuaderno de campo cómo Osvaldo se pasea con prisa, instruyendo al personal del museo y al artista de algunos detalles últimos relativos a la iluminación. ‘A ésta, ponele seis focos’. ‘Subí ésta a la altura de la pieza de allá’. ‘Sacá esa luz, es demasiado directa. Iluminala desde allá’. ‘Éstas están demasiado oscuras’. Me hace sentido, entonces, esa preocupación que manifiesta por *“resolver el día a día”*, por arreglar los desperfectos cotidianos según se vayan presentando. Actualmente, en tanto presidente de la Fundación, la política primordial tiene que ver con aquel apuntalamiento habitual. *“No dejo acumular la caída de las cosas porque ése sería el momento en que empezamos a bajar los escalones. Si se rompe un vidrio, buscamos la forma de hacer arreglar el vidrio en el momento en que se rompe. Si se quiebra una lámpara, buscamos la forma de cambiarla”*, agrega.

Pero las perspectivas futuras no sólo se concentran en mantener el Museo en términos materiales, sino que también en darle continuidad a ese espíritu que caracteriza su ejercicio: su conexión con el trabajo académico a través de investigaciones y publicaciones; su preocupación por una reflexión museológica y la comunicación museal; su interés por ofrecer una vitrina a las producciones artísticas de las nuevas generaciones. *“Que no solamente sea un local de depósito y exhibición de cosas del pasado —dice Salerno—. Que tenga cosas vigentes, de artistas jóvenes, de artistas vivos, de artistas populares que viven en sus comunidades y pueden venir y exponer acá...”*. Es también en este sentido que Carlos Colombino imagina la proyección de este espacio. Retomando la tradición que buscó forjar el Museo, en la cual éste proporcionaba un espacio para la reflexión y la reinención de los imaginarios en torno al Paraguay, Colombino atribuye singular importancia al acompañamiento de los artistas nuevos y las

¹³⁴ Aunque decidí no trabajar en esta tesis las implicaciones políticas del juicio político que en junio de 2012 terminó con la destitución de Fernando Lugo como presidente (y, por supuesto, la renuncia de todos sus ministros, incluyendo Ticio Escobar), es importante mencionar que el proceso de afianzamiento democrático del Paraguay exhibe constantemente sus grietas y conflictos, tal y como lo demuestra este hecho que fácilmente puede ser interpretado como un golpe de Estado. Ello significa que los procesos de construcción institucional son altamente vulnerables a este tipo de vaivenes políticos, y dificultan las tareas de proyección y crecimiento a largo plazo.

propuestas jóvenes. “Lo que a nosotros nos interesa —dice en el año 2009 para un diario asunceno— es la emergencia de los grupos creadores; no solamente nos interesa lo que ya existió, sino lo que tiene que existir. Tenemos un movimiento continuo y ese movimiento hace que el museo sea vivo”¹³⁵. Crecer, dentro de este esquema, es priorizar el trabajo de los artistas emergentes, para evitar la petrificación. Crecer, en otras palabras, es proyectarse hacia la contemporaneidad. “*Es fundamental que la gente joven tome la posta, el relevo*”, señala.

Tratándose de un proyecto tan grande y consolidado, que cuenta en la actualidad con más de 9500 piezas, la continuidad más allá de la biografía de los propios fundadores parece estar bastante asegurada. “*Tenemos un panorama, un prestigio, una apertura — explica Colombino—. Yo creo que va a continuar*”. El relevo que más le preocupa al arquitecto no tiene que ver exactamente con la producción plástica, sino con la línea de reflexión teórica que va a orientar el devenir del Museo. Le da tranquilidad, en este sentido, que Lía Colombino se haya hecho cargo de los seminarios de *Espacio/ crítica*, que representan una continuidad importante de ese papel que el Museo ha tenido en la escena intelectual y formativa paraguaya. Con todo, asume que es natural al proyecto su transformación progresiva. “*Hay que cambiar. Es muy probable que esto tenga que modificarse en muchos aspectos. [...] Una institución que no crece, se detiene. Y como no podemos crecer mucho, porque no tenemos espacio, hay que enfocar ese crecimiento de otra manera: crear colecciones nuevas, formar grupos de gente, exponer arte joven*”.

El relevo generacional trae consigo esa renovación inminente. En una conversación que presencié entre Carlos y Lía Colombino, padre e hija, acerca una investigación documental en torno a los archivos artísticos de Cira Moscarda, pude identificar en sus respectivos argumentos un claro debate respecto a dos formas de entender la politicidad en el arte del Paraguay. Son también las posturas encontradas de dos generaciones: Carlos sostiene que durante la dictadura de Stroessner el trabajo artístico sólo podía ser político en tanto hiciera frente a las atrocidades del Estado represivo; Lía es capaz de observar el gesto político en una gama más amplia de producciones artísticas. Así, mientras Carlos deja traslucir su desdén por los ejercicios expresivos de aquel grupo de artistas —que no hicieron resistencia de la dictadura ni tematizaron políticamente su producción artística—, la mirada de Lía subraya el carácter político del trascender las fronteras de la normalidad/anormalidad de aquella época.

¹³⁵ Domingo 15 de noviembre de 2009. Revista ABC color.

Observo esa búsqueda ampliada en torno a la noción de política también en el texto de Lía llamado *Este museo no es un museo...*, que en muchos sentidos constituye un antecedente crucial para esta tesis. “En ese momento, en el Paraguay —como en tantos lugares— el trabajo sobre las imágenes implicaba un trabajo político” (Colombino 2011: 6).

A pesar del largo y sinuoso camino que he trazado desde sus inicios hasta la contemporaneidad, sigue primando en el CAV/ Museo del Barro un impulso primigenio que no se ha modificado en sus sucesivas reformulaciones: el querer habitar, pese a todo, el Paraguay. Ese acontecido país en el que les tocó vivir, y en el que eligieron construir un legado para desenamorarse del infortunio.

“Hacer historia es seleccionar una lectura, recortar figuras de acuerdo con un guión, rastrear uno de los sentidos que empujan desde el interior de tantos sucesos mezclados. El museo elige un itinerario posible: el que marca la memoria alerta y también el sueño despierto, el futuro deseado. El mapa del Paraguay trazado desde esos afanes tercos marca también el perfil real de un país afrentado por quienes lo destinan a encabezar las listas de naciones desastrosas o a figurar en la cola de los censos favorables. Existen otros contornos del país. El museo del Barro nos propone apostar al Paraguay levantado desde el talento y las ganas”¹³⁶.

Ticio Escobar.

¹³⁶ Fragmento de un texto publicado por Ticio Escobar en el periódico Última hora. 11 de mayo de 2002.

MICROMUSEO/ AL FONDO HAY SITIO

Una musealidad ambulante, mestiza, promiscua. Una política de inscripciones múltiples. Un catalizador de escena. *Micromuseo* no escatima en definiciones, ni se conforma con categorías convencionales para inscribir su práctica en el dominio de la museología. Quizás convenga, por ello, rehuir provisoriamente de las descripciones totalizantes para comenzar por una imagen mínima, pero elocuente: un furgón celeste, algo desvencijado, conducido de forma temeraria por Gustavo Buntinx a lo largo del entrópico tráfico limeño. En la parte trasera, una cantidad indeterminable de objetos heterodoxos delata la vocación multifuncional de este vehículo de carga, que transporta indistintamente destacadas piezas de arte peruano, utilería cinematográfica y hallazgos fortuitos. Un coche de Micromuseo no podría ser de otra forma: su antecesor, según me entero en una conversación casual, tuvo un final lamentable. “*Lo dejé en casa de mis suegros —explica Gustavo Buntinx—, y ocurrió lo peor: creyeron que era un auto chocado, cuando la verdad era que tenía mucho roce social*”. Sus suegros habían reacondicionado el coche, eliminando cualquier rastro de esas heridas de guerra. “*Lo dejaron todo planchadito y arregladito, como un auto bien*”. Nada más lejano a un vehículo de Micromuseo.

Durante el mes de junio de 2011, tuve el privilegio de subir al coche de Micromuseo como “compañera de ruta”¹³⁷, atiborrando de preguntas a sus integrantes y colaborando —escasamente, me temo— con las múltiples tareas necesarias para mantener el motor de este proyecto en marcha. En mis primeras jornadas como copiloto, intento registrar en la memoria toda la información que generosamente se me ofrece, pero mi estado de alerta permanente respecto del tránsito caótico entorpece seriamente mi capacidad de concentración. De vez en cuando, Gustavo se gana unos buenos bocinazos. Advirtiendo mi cara de espanto, me tranquiliza: “*Estamos en Lima. No se preocupe; después de todo no hay en este circuito intelectual una sola persona que detente, como yo, el título de chofer*”. Y me entrega su colorida tarjeta de presentación, que —efectivamente— le asigna ese cargo.

Al iniciar la escritura de este texto, esa contextualización resulta de nuevo pertinente: estamos en Lima, y la metáfora del microbús urbano que articula las prácticas

¹³⁷ Así consignaron mi función en los créditos de la muestra “Ejército Rosa, la feminización de lo marcial” (Sala Miró Quesada Garland, Municipalidad de Miraflores), cuyo proceso de montaje pude acompañar y registrar. También habría que señalar que, dada la convicción con que Gustavo me presentó como Carla Asecas, adopté del todo este pseudónimo durante mi estancia y es bajo éste que aparezco en el folleto de sala.

y discursos de esta iniciativa muestra de inmediato su referencia local y latinoamericana. El transporte público al que alude —bajo el lema de “*Al fondo hay sitio*”—, es aquel microbús limeño que se colma de pasajeros “más allá de lo permisible por las normas del tránsito y las leyes de la física” (Buntinx 2007b: 15), gracias a los insistentes voceos de los “llenadores”. El peculiar organigrama de esta institución nómada es también una proyección de la analogía motorizada: al volante, el crítico y curador Gustavo Buntinx; en la palanca, la artista Susana Torres; en el planchado y la pintura, la diseñadora Sophia Durand; y Daniel Contreras, como “datero” —encargado de orientar a los conductores acerca del tráfico en la ruta y la distancia entre las distintas unidades de la empresa y la competencia—. De este modo, el Micromuseo se construye en el espacio dual de la metáfora de un microbús que, aunque en primer término se desempeña como vehículo de la *movilidad* de los ciudadanos, aspira también —y en términos más amplios— a constituirse como propulsor de la *movilización* de la ciudadanía.

Como especifiqué desde el comienzo de esta investigación, el Micromuseo como caso de estudio presenta una serie de desafíos tanto conceptuales como metodológicos, en los que residen las fortalezas y las debilidades de mi trabajo. Intenté explorar esta experiencia “museotópica” —como la definen sus propios protagonistas— en su dimensión institucional, aun cuando se trata de prácticas y discursos que, por su falta de estructura, pueden —también— ser leídas como un proyecto curatorial de un coleccionista particularmente lúcido. Precisamente por ello, nos encontramos en un borroso punto de emergencia de lo institucional desde sus condiciones individuales, en el cual la frontera de definición entre un ámbito y otro está todavía en pugna y en constante movimiento. Pero la elección deliberada de sus gestores por instituirse como museo, aún desde sus limitaciones materiales insorteables, hace de este caso de estudio un territorio fértil para la reflexión que aquí me ocupa. Hay en el Micromuseo una consciencia lúdica que desarticula la noción de *museo* en su realización desde la periferia; la instiga a través del simulacro; la subvierte al desnudar sus propias contradicciones.

El texto a continuación está construido a partir de dos materiales primordiales, pero no exclusivos: la observación etnográfica registrada a lo largo de mi trabajo de campo en Lima, y fuentes bibliográficas variadas, incluyendo textos académicos, crítica de arte, recortes de prensa, y reflexiones curatoriales. El atropellado ritmo de trabajo del equipo de Micromuseo posibilitó numerosas conversaciones informales, pero muy pocas de ellas pueden ser consideradas propiamente entrevistas. El relato de mi diario de

campo, en cambio, fue extenso y detallado, de forma que ocupará en estas líneas un lugar de privilegio, sobre todo en lo que respecta a las intervenciones contemporáneas de Micromuseo. Como un reflejo de mi intensa experiencia en Lima, este capítulo adquirirá algunas veces un tono personal que lo emparenta con ciertos desarrollos de la antropología reflexiva, que no habían aparecido con tanta fuerza en el caso anterior. Ello se debe, en parte, a la inminente misión que se nos presenta: resulta imposible no hacer uso de la primera persona singular y su carga subjetiva al aproximarse a Gustavo Buntinx, excéntrico y multifacético conductor del Micromuseo.

1. Emergencias primeras

“Cuando uno quiere una respuesta, hay que acudir a la etimología”, me dijo Gustavo Buntinx, el día en que lo conocí mientras desmontaba su exhibición en el Museo de Arte Contemporáneo de Santiago. Y efectivamente, ante la esquivada tarea de dar con una definición, resulta útil volver a los orígenes, puesto que allí se encuentra el germen que distingue lo que es de lo que *no* es. Habría que remontarse, en consecuencia, a las operaciones fundacionales de este Micromuseo, cuando era apenas una ponencia en un evento académico —el Primer Encuentro de Museos Peruanos, de 1986— y se identificaba con el nombre de *Museo Alternativo*. Indagar en las primeras piezas recolectadas y sus historias de adquisición; explorar las genealogías del arte que lo hicieron posible; identificar la coyuntura política y artística frente a la cual reacciona. Pero a poco andar se hará manifiesto que la estrategia es insuficiente, y que así como no es posible dar con una definición única para este singular proyecto museal, no tiene sentido asignarle un solo comienzo. Ni tampoco un final unívoco: elijo relatar esta historia, por cierto parcial y fragmentaria, atendiendo a la simultaneidad de territorios que atraviesa, y la multiplicidad de líneas de proyección de cada uno. Haciendo eco de la promiscuidad que el propio Micromuseo promueve, transitaremos por el mundo artístico y sus instituciones; el campo social y sus arenas políticas; y el ámbito reflexivo de la academia, en tanto dominios enrevesados y casi siempre indistintos.

Es precisamente en la intersección de la política, la academia y el arte que los primeros pasos de esta iniciativa emergente adquirirán forma. Una plataforma significativa para su gestación será la Casa de Estudios del Socialismo SUR, que surge a mediados de los años ochenta con el objeto de instituir un lugar para el pensamiento crítico y el fomento de la actividad científica y cultural limeña. Ese espacio de confluencia de artistas, sociólogos, historiadores y otros intelectuales críticos del contexto social y político del Perú, operará como una incubadora para las ideas emergentes de esta iniciativa. La primera exposición de Micromuseo, en efecto, surge al alero de esta asociación: una revisión de las relaciones entre lo moderno, lo andino y lo popular en la revista *Amauta*, fundada en la década de 1920 por José Carlos Mariátegui. Es posible distinguir, ya en esta primera intervención, una búsqueda que atravesará la práctica de Micromuseo hasta sus desarrollos más contemporáneos: la inquietud por observar los modos en los que se superponen en el escenario limeño una diversidad de tiempos históricos, sociales y culturales. Micromuseo no sólo se encargará de registrar y examinar estas ásperas

convivencias: las hará emerger. Y un mecanismo básico para ello será el desplazamiento y la itinerancia. Es así como la primera muestra de este proyecto recorrerá diversos puntos de la capital peruana, incluyendo salas institucionales —como la Galería Pancho Fierro de la Municipalidad Metropolitana de Lima y el Museo de Arte Popular del Instituto Riva-Agüero— y barriadas populares —como Vitarte y Villa El Salvador— (Buntinx 2007b). Estos disímiles parajes serán los primeros ensayos de una práctica constitutiva de Micromuseo, que irá empujando en su ejercicio los límites de la institucionalidad artística al escenificarla tanto en casonas derruidas como en grandes museos; en la calle al mismo tiempo que en las galerías del circuito artístico limeño. Las primeras andanzas de Micromuseo se construyen sobre esta fantasía itinerante de conectar en el recorrido los más contrastantes parajes de la ciudad de Lima. Desde este ímpetu se gestionaron performances —como la de la mexicana Astrid Hadad en el Centro de Artes Escénicas de la Municipalidad Metropolitana—, se realizaron conferencias e intervenciones en icónicos museos locales —como el Museo Nacional de Antropología y Arqueología—, y se montaron instalaciones en espacios de relevancia histórica —como el “Museo Hawai” de Fernando Bryce, en la Casa Museo José Carlos Mariátegui— (Buntinx 2007b).

En aquellos años iniciáticos, hacia fines de los noventa, la condición de *margen* constituye un hecho fundacional. El primer nombre que signa las prácticas artísticas implicadas en este proyecto lleva impresa esta vocación diferenciadora: el *Museo Alternativo*, epíteto —según el propio Buntinx— muy de moda en aquel entonces. Una de las muestras más significativas de estos comienzos, “*Emergencia artística. Arte crítico 1998-1999*”, encarnará también este espíritu disidente, al construirse en paralelo —y en cierta medida, por contraste con— la Bienal de Lima de 1999. La primera edición de este último evento, en 1997, había surgido en el marco de una agenda de recuperación del Centro Histórico como núcleo cultural de la ciudad, por medio de la cual se jugaba la posibilidad de que Lima se insertara en una red internacional de promoción y desarrollo urbano (Peralta Berríos 2009). Dos años más tarde, pocos meses antes de la inauguración de la II Bienal de Lima, la organización comunica a los artistas cuyas piezas iban a ocupar el Centro Cultural de Bellas Artes que el permiso del recinto había sido revocado, excluyéndolas definitivamente de la muestra oficial. Entre las obras canceladas, se encontraba la intervención de Emilio Santisteban: “Crisis”. Tras la gestión de un nuevo espacio, esta vez independiente del evento principal, surge la posibilidad de construir una nueva muestra. “*Dado que el mejor espacio que obtuve resultaba sobredimensionado —rememora Santisteban— propuse a Gustavo Buntinx organizar una muestra que diera uso*

al área sobrante. La muestra, llevada a cabo en los días de la II Bienal Iberoamericana de Lima (27 de octubre - 14 de noviembre de 1999), fue colectivamente conceptualizada, diseñada y designada con el título de *Emergencia Artística*”.

El nuevo espacio era una antigua y monumental edificación de la Colonia, que había sido levantada en el siglo XVII sobre el primer matadero de animales de la ciudad¹³⁸. La vieja casona de Jirón Ancash #921, perteneciente al Colegio de Periodistas de la ciudad, implicó un arduo trabajo de acondicionamiento. Aunque su estado era precario, el grupo de artistas y gestores que dieron lugar a “*Emergencia Artística*” intentó explicitar la relación significativa entre las grietas del establecimiento y las grietas sociales del país. “Una casona colonial cuya condición ruinosas es parte del concepto alegórico de la muestra —escribe Gustavo Buntinx en el texto que articula la muestra—: en la agrietada quincha y el carcomido adobe de su construcción otrora espléndida nuestra historia exhibe como heridas todas las señas y huellas tan arduamente reprimidas en ciertos discursos señoriales dominantes tras la proyectada recuperación del centro de Lima”. También la prensa local repara en el mensaje que cifran las paredes resquebrajadas de la casona, y subraya el efecto que sugiere el viejo Colegio de Periodistas en su entorno inmediato, al señalar cómo “su ruinosas imagen contrasta con los refaccionados palacetes del Centro Histórico”¹³⁹.

El carácter *off Bienal* de esta exposición fue leído, en aquel momento, desde claves múltiples. Hubo quienes interpretaron su montaje simultáneo a la Bienal como una intención de aparecer ante la mirada de los artistas y críticos internacionales que acudían al evento iberoamericano. Muchos otros, leyeron este gesto autónomo como un cuestionamiento del espacio oficial de la Bienal (Peralta Berríos 2009), dadas las circunstancias originales que provocaron la escisión. Sin embargo, los organizadores quisieron desmarcarse de este concepto de *anti-bienal*, y apuntaron que “*Emergencia Artística*” no buscaba enfrentarse al circuito artístico y sus instituciones, sino a otras circunstancias del contexto político de la época que resultaban “más urgentes”. “*No quiso ser una contra-bienal, como algunos han sugerido —explicitaron—, sino una muestra de protesta contra la solapada represión que se viene practicando en los medios culturales*”¹⁴⁰. Las propuestas reunidas, realizadas en su gran mayoría por artistas jóvenes, se caracterizaron por su contenido crítico. En efecto, muchas de las piezas aquí

¹³⁸ La llamada Casa de las Trece Puertas se encuentra restaurada desde el año 2009. En: Pieza del mes (noviembre de 2009): Anónimo Semi- Industrial. *Emergencia*. [Web](#) de Micromuseo.

¹³⁹ El sol, 15 de noviembre de 1999

¹⁴⁰ El Dominical de El Comercio, 12 de diciembre de 1999

presentadas habían sido criticadas o abiertamente prohibidas por las autoridades en los años previos, y por primera vez podían exhibirse en un espacio receptivo al cuestionamiento artístico. La principal barrera a franquear, sin embargo, eran los mecanismos de autocensura introyectados en los propios artistas, bajo el influjo de una sensación difusa y generalizada de lo prohibido “que los poderes y el Poder se cuidan mucho de explicitar o definir” (Buntinx 1999). “En un medio donde la represión política se suele interiorizar como reflexión psíquica —escribe el periódico *El sol*, a partir de las declaraciones de Buntinx— [...] no hay un estatuto que señale qué puede o no ser planteado; eso es mucho más peligroso, porque hace que uno actúe como su propia policía ‘intelectual’¹⁴¹”.

Es por ello que los diecinueve artistas, el taller colectivo y los dos teóricos del arte¹⁴² agrupados para dar forma a esta muestra se declaran *en emergencia*, utilizando una circulina¹⁴³ como emblema de este estado [fig. 19]. Emergencia que, como se hace manifiesto en el pequeño texto que circuló con la exposición y que fue posteriormente reeditado en una versión corregida, hace referencia a ambos sentidos del término. Por un lado, quiere nombrar el surgimiento de una iniciativa inédita en el contexto peruano, que inyecta en la escena el nuevo vigor de una producción artística joven, crítica, cooperativa. Por el otro, busca denotar las urgencias que el clima político imponía sobre el Perú de fines de los noventa. Que se rebela contra los “sentidos degradados” tanto de la política como de la ética, que han construido una sociedad del espectáculo fundada en la “marginación, persecución y envilecimiento de la discusión pública” (Buntinx 1999). Y que pretende edificar un espacio de reflexión y dignidad entre las ruinas del descerebramiento colectivo.

Este primer emprendimiento de Micromuseo —que lleva ya su nombre en el pequeño cuadernito que recoge el texto de la muestra— establece ciertas direcciones primordiales en el emergente proyecto. Algunas de ellas, desde la actualidad, resultan auto evidentes: una marcada vocación crítica emplazada en el contexto; una opción omnívora por obras de carácter híbrido, espurio o heterodoxo. La particular conjunción de piezas artísticas que son montadas en esta exposición reproduce un ambiente irónico y

¹⁴¹ *El sol*, 15 de noviembre de 1999

¹⁴² Gustavo Buntinx, Giuliana Migliori, Víctor Prieto, Félix Álvarez, Natalia Iguíñiz, Sandro Venturo, Chío Flores, Patsy Higuchi, Miguel García, Carlos León Xjiménez, Marcel Velaochaga, Claudia Coca, Elena Tejada, Emilio Santisteban, Gilda Mantilla, Christian Bendayán, Colectivo Perúfábrica, Susana Torres, José Alemán, Álex Ángeles, Alfredo Márquez.

¹⁴³ Palabra peruana que designa la baliza de las patrullas policiales o ambulancias.

desenfadado que inscribe una primera identidad institucional. Define los primeros contornos de una búsqueda curatorial que ya desde entonces se alimenta de lo profano: del caos de la calle, del ritmo de la cumbia, del escozor de lo kitsch. La intervención del espacio urbano y social se vuelve una lengua franca entre los artistas que congrega Micromuseo, los cuales —a través de diferentes estrategias artísticas— exploran los bajos fondos limeños en búsqueda de las sublimidades de lo ordinario.

También en *“Emergencia artística”* se dejan adivinar algunas de las obsesiones transversales de la travesía de Micromuseo hasta la fecha: los etéreos símbolos de la patria en su fricción lastimosa con la realidad del país que designan; la eterna irrupción del pasado —prehispánico, colonial, republicano— en los múltiples y anárquicos presentes del Perú contemporáneo; la intrincada trama entre el sexo, el poder y los cuerpos, y la subversión de sus jerarquías y sus simulacros; los hitos del pasado reciente como sangriento telón de fondo: los muertos de la Cantuta, los convulsionados sucesos en la Embajada de Japón, las mujeres ayacuchanas en busca de los cuerpos de sus maridos desaparecidos. Pero sobre todo, se hace explícito en este conjunto de propuestas plásticas la necesidad de un arte situado, en diálogo doloroso con el contexto del cual emanan, cuyas emergencias no pueden continuar siendo calladas. “Se torna imperativa —dice el texto de Buntinx— la consideración del reloj local”¹⁴⁴.

Pero más allá del germen de ciertas prácticas que la vasta producción textual de Micromuseo —a través de la pluma de Gustavo Buntinx— se encargará de dar forma hasta convertir en parte constitutiva del guión museológico, me interesa distinguir en esta tentativa inaugural ciertas interlocuciones que van construyendo el espacio simbólico sobre el cual Micromuseo puede erigirse. Se trata de negociaciones diferenciadas ante diversos actores sociales, que van constituyendo ese sello institucional que nuestra tesis pretende ir desnudando, y que —como he apuntado en capítulos precedentes—es el producto performativo de un cúmulo de prácticas y discursos. Escarbar en los registros sobrevivientes de esta experiencia nos entrega algunas claves en este sentido: en sobres de papel amarillo, rotulados con el nombre de la exhibición, Micromuseo atesora varios documentos ordenados por secciones temáticas. Encuentro antiguas fotocopias, planos, apuntes sobre hojas prepicadas, viejos fax, notas de prensa, presupuestos, folletos, cartas oficiales, facturas y fotografías, que atestiguan los pormenores de la gestión de la muestra. Las necesidades que suponía el acondicionamiento del edificio —“aquella

¹⁴⁴ En: Pieza del mes (noviembre de 2009): Anónimo Semi- Industrial. *Emergencia*. [Web](#) de Micromuseo.

osamenta de adobe y quincha”, al decir del propio Buntinx¹⁴⁵— parecían infinitas. Escrito a lápiz sobre una hoja de block prepicado, se desglosan los gastos imprescindibles: gráfica, seguridad, electricidad, apuntalamiento, limpieza, etc. El saldo deficitario entre los ingresos y los egresos es cubierto con los aportes del curador y los artistas, provenientes de sus economías personales: el montaje de “*Emergencia...*” significó la recolección de cerca de dos mil dólares. Todos los demás recursos fueron conseguidos de forma gratuita, a través de una activa gestión de los involucrados.

En los registros que esta gestión dejó bajo la forma de documentos oficiales, es posible vislumbrar los primeros actos afirmativos sobre los que se construirá el proyecto de Micromuseo. En una carta dirigida a la Decana del Colegio de Periodistas de aquella época¹⁴⁶, mediante la cual se retoman formalmente las conversaciones en torno al préstamo de la casona de Jirón Ancash, llama la atención el acento puesto en el carácter contemporáneo y actual de la exposición, que se describe como “una revisión histórica de ciertas tendencias emergentes en la producción plástica de los últimos dos años”. Por otra parte, en la misiva destinada al Alcalde de Lima Metropolitana con el objeto de obtener autorización para instalar una banderola sobre el edificio en cuestión¹⁴⁷, se remarca la destacada trayectoria de los exponentes y la condición autónoma de la iniciativa, omitiendo las referencias a la actualidad de las obras exhibidas. La solicitud es formulada en sintonía con los intereses de la política: la banderola habría de llevar “información cultural”, sobre una exposición cuya coincidencia con la Bienal de Lima “apunta a contribuir a los notables esfuerzos de esta institución por recuperar el Centro Histórico de nuestra ciudad como un espacio privilegiado para la actividad cultural”. Aunque los giros existentes entre una carta y la otra son sutiles, sirven para señalar que un proyecto museal es siempre muchos proyectos simultáneos, que deben ir siendo desplegados ante los actores sociales pertinentes a lo largo de su desarrollo. El carácter contemporáneo que se enfatiza ante el Colegio de Periodistas, o el énfasis cultural y autogestionario que se subraya ante la Alcaldía de Lima Metropolitana, son discursos que permiten ir dando forma a las aristas de la iniciativa en ciernes. Es a través de esa capacidad de ir entablando vínculos con diversos interlocutores que se va construyendo un perfil institucional.

¹⁴⁵ *Ibid.*

¹⁴⁶ Carta a Guadalupe Ordeño. Decana del Colegio de Periodistas de Lima. 8 de octubre de 1999.

¹⁴⁷ Carta a Alberto Andrade Carmona, alcalde de Lima Metropolitana. 25 de octubre de 1999.

Como apunta el curador de la muestra, “*Emergencia artística*” permitió recuperar obras que habían sido censuradas —como una instalación de Miguel García—, incluir a artistas marginados por el régimen —como el Taller Perú Fábrica— y conjugar una amplia variedad de propuestas que interpelaban directamente a la dictadura y sus mecanismos de represión y control simbólico. La exposición fue recibida con entusiasmo por el público, la crítica y la prensa. Ante la fuerza y coherencia de su propuesta, la Bienal de Lima palideció y se vio desfavorecida por las comparaciones. “Quien viene a Lima a recorrer el circuito de exposiciones oficiales —asevera el periódico *El Comercio* por aquellos meses— difícilmente deja pasar a esta muestra. A tal punto que es frecuente escuchar a algún despistado decir: ‘¡Qué bacán, esto es lo mejor de la Bienal!’¹⁴⁸”. Calificándola como “una caja de sorpresas”, *La Industria* de Chiclayo tampoco escatima en elogios para “*Emergencia...*”. Celebra la precisión y sugerencia del núcleo conceptual que vertebra la exposición, y da su aprobación al resultado que de éste emana. “Y esto fue Emergencia —señala—, “un encuentro de artistas bajo una idea común; una idea buscando sus artistas y no artistas buscando una idea”¹⁴⁹. Los balances críticos del año en materias de cultura no dudaron en considerar esta exhibición dentro de lo más destacado de 1999, situándola como un referente importante para comprender el “aumento cuantitativo y cualitativo de la actividad artística y cultural”¹⁵⁰ en la Ciudad de Lima, asignándole además el carácter de “hito” en la historia reciente del arte peruano¹⁵¹.

Pero lo verdaderamente decisivo de este evento no fue su recepción en los públicos y los medios limeños. A partir de esta particular confluencia de personas, intereses y energías, se articularía un nuevo espacio de debate y de acción que ya no estaría confinado a las fronteras del campo de las artes ni referido a su institucionalidad. En “*Emergencia artística*” cobran definición las redes interpersonales de amistad y de cooperación que luego conformarían una agrupación significativa en el posterior proceso de “derrocamiento cultural” de la dictadura fujimorista. En otras palabras, como apunta Gustavo Buntinx, “el proceso interno de discusiones y colaboraciones catalizado por la exposición sería uno de los varios caldos de cultivo para el surgimiento de núcleos de acción democrática como el *Colectivo Sociedad Civil* y sus propuestas de rituales

¹⁴⁸ *El Comercio*, lunes 8 de noviembre de 1999

¹⁴⁹ *La Industria*, 20 de noviembre de 1999

¹⁵⁰ *El Comercio*, 1ro de enero de 2000.

¹⁵¹ *El Comercio*, domingo 28 de noviembre de 1999

ciudadanos como *Lava la bandera*¹⁵². Me detendré en estas intervenciones y sus conquistas sociales.

¹⁵² En: Pieza del mes (noviembre de 2009): Anónimo Semi- Industrial. *Emergencia*. [Web](#) de Micromuseo.

2. *El derrocamiento cultural de la dictadura.*

Hacia fines de los noventa, los destellos de un movimiento social emergente en el Perú comienzan a iluminar la espesura de una década marcada, desde sus años primeros, por una turbia dictadura. Desde el autogolpe de Estado de 1992, la administración fujimorista había desmantelado el orden institucional y encubierto sus prácticas corruptas y represivas mediante un simulacro basado en el poder irrestricto de los medios de comunicación de masas. Hasta avanzada la década, los sectores opositores a la dictadura no habían sido capaces de articular una fuerza social y política capaz de hacer frente a la maquinaria de Fujimori y Montesinos, y las escasas manifestaciones en su contra constituían más bien hechos aislados (Quijano 2009). En 1997, sin embargo, la impunidad con que el sistema torcía la ley a su antojo, despertó a la masa dormida. Tres miembros del Tribunal Constitucional del Perú, que habían declarado inaplicable la ley de “interpretación auténtica” que hacía posible otra reelección de Fujimori, fueron destituidos por el Ejecutivo (Vich 2004). Este hecho operó como catalizador de una escena: diversos sectores sociales —estudiantes, trabajadores, intelectuales y políticos de oposición— manifestaron su descontento en las calles bajo la forma de protestas, que poco a poco fueron ganando adeptos hasta convertir el espacio público en un lugar de reflexión e intercambio ciudadano. Es en este escenario político y social que surgirán agrupaciones disidentes como el Colectivo Sociedad Civil, antecedente crucial para comprender lo que es hoy el proyecto de Micromuseo.

Aunque los objetivos inmediatos de estas reivindicaciones públicas apuntaban directamente a derribar una dictadura y enjuiciar a sus líderes y cómplices, tuvo lugar también a través de ellas una deposición más abstracta pero igualmente importante: el *derrocamiento cultural de la dictadura*. Como señala Gustavo Buntinx en este sentido, estos procesos descansan en una “lenta, pero determinante construcción de consensos democráticos en cada sector de la sociedad civil”, que no sólo movilizaron un despertar de la conciencia pública, sino también de las conciencias individuales más íntimas (2006a: 2). Era preciso despercutir los miedos paralizantes; transformar los espacios ciudadanos en territorios libres del control ideológico de los medios; y renovar el vínculo social en una activa recuperación de los espacios de la crítica y la disidencia. Batallas políticas, pero a la vez culturales, simbólicas, psicológicas.

En su artículo “Desobediencia simbólica. Performance, participación y política al final de la dictadura fujimorista” (2004), Víctor Vich explora el papel que desempeñaron

las intervenciones artísticas en la salida de Fujimori del poder, y los modos en los que sus propuestas abogaban por la construcción de nuevas relaciones entre el Estado y la sociedad civil. El autor distingue los primeros antecedentes de estas prácticas en 1996, cuando desde “La Resistencia” algunos artistas comienzan utilizar distintos recursos simbólicos para hacer manifiesta su indignación frente a las injusticias del régimen. A partir de esos trabajos, comienza a decantar la idea de que el enfrentamiento a la dictadura fujimorista debía “estar impregnado de una atmósfera cultural capaz de articular poderosos símbolos, que estuvieran destinados a transformar el imaginario oficial del régimen” (Vich 2004). El Colectivo Sociedad Civil comienza a operar en esta coyuntura. Si “*Emergencia Artística*” (1999) había sido una instancia clave para consolidar una red de artistas e intelectuales contra la censura y el autoritarismo, algunas experiencias curatoriales posteriores —como “*Cutting Edge / Cunning Edge. Recortes del arte peruano emergente en los años noventa*”— refuerzan un sentido de lo colectivo que devendrá, hacia marzo del año 2000, en una “agenda de intercambios informales pero sistemáticamente asumidos por varias de las personas involucradas en aquellos proyectos” (Buntinx 2006a). El día de las elecciones presidenciales, ya consumado el fraude mediante el cual se extendería el mandato de Fujimori en el Perú, este grupo articulado en la disidencia (entre los que se contaban colaboradores de distintos frentes, incluyendo la ONG Transparencia) decide movilizarse, como ya lo venía haciendo la ciudadanía durante aquella jornada en su ocupación indignada de las calles. El naciente Colectivo Sociedad Civil encausa esta frustración en una intervención político-simbólica, cuyos objetivos primordiales fueron “desacreditar el escrutinio electoral, presionar para la realización de nuevas elecciones y convocar a un gran movimiento de desobediencia civil” (Vich 2004): un teatral velorio de la fraudulenta Oficina Nacional de Procesos Electorales (ONPE).

La campaña de desprestigio del organismo que había ratificado la elección corrupta tuvo una masiva convocatoria. “Durante veintiocho horas —señala Gustavo Buntinx— miles de personas sembraron cruces, prendieron velas, hicieron guardias de paródico honor en torno al ataúd adquirido por colecta popular, y finalmente lograron la toma ritual del llamado Palacio de Justicia frente a cuyo frontis neoclásico se habían realizado los oficios fúnebres pertinentes (con la colaboración solidaria del grupo teatral Yuyachkani)” (2006a). Esta acción ciudadana de entierro simbólico recibió una amplia cobertura de los medios de comunicación, tanto nacionales como internacionales, a través de canales informativos y de canales de programación artística y cultural. Los artistas e

intelectuales que lideraban esta intervención — Vich enumera entre ellos a Susana Torres, Gustavo Buntinx, Emilio Santiesteban, Claudia Coca, Jorge Salazar, Abel Valdivia, Luis García Zapatero, Sandro Venturo, y Natalia Iguñiz— comienzan a comprender que no es suficiente con “encabezar la revuelta”: resultaba preciso “comenzar a producir un sentido alternativo de la acción” (en Vich 2004).

Un vector importante en las acciones del Colectivo tuvo que ver con generar una respuesta inversa y especular a las groseras estrategias del poder para perpetuar su anestesiamiento del sentido crítico. Artistas abocados a la denuncia política y a la invalidación de un régimen corrupto, para neutralizar las prácticas de políticos que se valen del espectáculo y de la cumbia para aturdir al país. La politización radical del arte, para hacer frente a la estetización fascista de la política (Buntinx 2006a). De este ánimo de réplica surge una segunda intervención urbana, que llevará al Colectivo a llenar las murallas de la ciudad —especialmente los barrios marginales — de carteles que, haciendo eco del popular estilo “chicha”, reproducían el mensaje “CAMBIO, NO CUMBIA” [fig. 20]. En abierta alusión al “ritmo del Chino”, los afiches volvían a los referentes estéticos populares para denunciar el carácter falaz de la apropiación fujimorista: “NO AL TECNO-FRAUDE” y “QUE NO NOS BAILEN MÁS”, agregaban. Se trataba “de responder a la bastardización y cooptación de aspectos emblemáticos de una modernidad popular que el régimen pretendía convertir en sustento cultural de la dictadura”, dice Buntinx. Y reivindicar en ellos un “sentido emancipador” que pareció surtir efectos en la segunda vuelta electoral, donde numerosos votos anulados dejaban ver la leyenda “CAMBIO, NO CUMBIA” (Buntinx 2006a).

La más resonada de las acciones del Colectivo Sociedad Civil, sin embargo, fue *Lava la Bandera*. Su rizomática proliferación a lo largo del Perú adquirió una fuerza aplastadora luego de la masiva “Marcha de los Cuatro Suyos”, que congregó cerca de 250.000 personas de la capital y del interior del país. Fue efectuada por primera vez, en mayo del año 2000, en el Campo de Marte, aunque rápidamente se optó por una estrategia más audaz: realizarla en la Plaza Mayor de Lima, repitiéndola todos los viernes (de doce del día a tres de la tarde) en la pileta de este hito crucial de la ciudad. En términos de los propios gestores, *Lava la bandera* consistía en un “un ritual participativo de limpieza patria” elaborado a partir de instrumentos mínimos pero significativos: agua, jabón Bolívar, bateas de plástico rojo, bancos rústicos de madera, y por supuesto, banderas de Perú sobre las cuales se ejerció el acto colectivo y bautismal del lavado, para

luego ser dispuestas en cordeles a lo largo de la plaza, convirtiendo “al centro simbólico de los poderes establecidos (palacio, catedral, concejo municipal) en un gigantesco tendal popular. Y a la plaza pública más resguardada del país en una prolongación del patio doméstico” (Buntinx 2006a: 5) [fig. 21].

La bandera peruana como poderoso signo patrio ya venía siendo objeto de inquisición en el contexto de la convulsionada crisis del país. Desde 1985, el artista Eduardo Tokeshi había trabajado en una serie de banderas hechas con fardos funerarios que aludían al terror de Sendero Luminoso y que, posteriormente, en el año 2001, constituirían la exposición “Los signos mesiánicos”. Por su parte, en 1995, Susana Torres había construido e intervenido doce banderas de tela que exhibió en su primera muestra individual, “*La Vandera*”, que intentaba hacer un relato de lo heroico a través de historias pequeñas, como las de la lavandera popular¹⁵³. Takeshi y Torres no fueron los únicos en interpelar la figura de la bandera, en una búsqueda por conectar la realidad social de la época con los símbolos de la patria. Pero es con esta intervención artístico- política del Colectivo Sociedad Civil que ese vínculo consigue realmente afianzarse, movilizándolo a un significativo número de peruanos — “jóvenes universitarios, profesionales de los más diversos, mujeres que podían ser amas de casa, empleadas o incluso empresarias y adultos mayores para quienes la edad no fue un obstáculo”, recuerda el Diario La República¹⁵⁴— que deciden sumarse a la protesta simbólica como un modo de ejercer la ciudadanía.

Y es ese apoyo ciudadano el que permite, en definitiva, continuar con la acción de *Lava la Bandera*. El primer viernes después de la jornada inaugural en la Plaza Mayor, a la hora convocada los estaba esperando el Batallón de Asalto. Es entonces cuando un grupo de señoras se interpuso entre los manifestantes originales y la policía, lavando banderas y cantando el himno nacional. “Una reacción así, tan firme y desafiante, confundió a los guardias y evitó nuestra detención” —recuerda Buntinx desde el presente¹⁵⁵—. Las manifestaciones de solidaridad y de apoyo cundieron entre la población. Así, cuando los policías desarmaban los tendedores en los que flameaban las banderas húmedas y limpias, los asistentes conformaban un cordel humano; cuando las disposiciones oficiales cortaban el flujo de agua de la pileta, los vecinos acudían con baldes, botellas y bolsas de agua que permitían que la actividad continuara; y cuando se

¹⁵³ “10 años después de la Marcha de los Cuatro Suyos”. El Domingo, edición especial. La Revista de La República. Domingo 25 de julio de 2010.

¹⁵⁴ *Ibid.*

¹⁵⁵ *Ibid.*

intentaba silenciar los cantos de protesta con la banda militar de Palacio, los participantes utilizaban esos mismos ritmos marciales para recitar “*Lava, lava, la bandera, limpia, limpia tu país*”¹⁵⁶.

La bandera fue lavada en casi todas las grandes ciudades del Perú, y la acción fue incluso replicada por cerca de veinte colonias de peruanos en el extranjero. Como ha sido percibido en los textos que analizan la experiencia de *Lava la Bandera*, la simpleza y replicabilidad de la acción fueron las condiciones que permitieron que el gesto creciera más allá de lo esperado, tanto en términos de la cantidad de gente que participó del ritual desde sus localidades, como en la medida en que la acción fue siendo apropiada y transformada de acuerdo a la coyuntura. Como relata Víctor Vich, además de las miles de banderas que fueron lavadas en este contexto simbólico, también se produjo la limpieza pública de los uniformes militares en las puertas del Comando Conjunto de las Fuerzas Armadas; las togas y birretes de los jueces corruptos frente al Poder Judicial; y las banderas del Vaticano en la Catedral metropolitana, con motivo del nombramiento de Juan Luis Cipriani –reconocido cómplice de la dictadura de Fujimori– como Cardenal por el Papa Juan Pablo II (Vich 2004). Los gestos de limpieza patria se multiplicaron: en las diversas plazas dispersas a lo largo del Perú, se lavaban los estandartes de los municipios y las instituciones que colaboraban abiertamente con el régimen; la bandera de un Japón que ofrecía protección al dictador prófugo; la Constitución fujimorista y los expedientes relativos a asesinatos y tortura que habían acabado archivados y sin debido proceso (Buntinx 2006a). Mientras la clase política pactaba con el gobierno y abandonaba las manifestaciones públicas, un sector de la sociedad civil se mantuvo firme en su oposición, encontrando en esta acción un espacio de resistencia que se negaba a negociar con los poderes fácticos. Como resume Gustavo Buntinx, “Lava la bandera aglutinó a la llana voluntad ciudadana de *no claudicar*” (2006a).

Semana a semana, el lavado de las banderas peruanas en la plaza pública fue creciendo en convocatoria y en significados. Por una parte, *Lava la bandera* puso en el centro un sentimiento patriótico que buscaba devolver la dignidad a los símbolos patrios, ofreciendo un nuevo relato sobre la nación y demostrando que “el Estado nacional sigue siendo un marco fundamental en la definición de las identidades sociales y que la construcción del sujeto” (Vich 2004). Por otro lado, devolvió al espacio público —la Plaza Mayor de Lima— su carácter de ágora ciudadano, señalando la importancia de la

¹⁵⁶ *Íbid.*

participación de los peruanos en la reconstrucción de su dolida democracia. De la misma manera, en su apelación al bautismo y la “ablución litúrgica”, esta intervención contenía un “gesto propiciatorio de transparencia y honestidad” en medio de la corrupción que regía el Perú de aquellos años.

Cuando los tenebrosos “vladivideos” salieron a la luz pública, derrumbando la más mínima duda que podía para entonces quedar respecto de un régimen corroído y represor, el Colectivo Sociedad Civil puso en marcha una nueva acción participativa de reprobación ciudadana. Ésta tuvo por objeto desafiar la historia de impunidad que caracterizaba al Perú, llevando a la justicia al presidente Fujimori y su asesor, Vladimiro Montesinos. “*Pon la basura en la basura*” hizo circular más de 300.000 bolsas de basura con las fotos de Fujimori y Montesinos, vestidos con el traje a rayas de los presidiarios. Como apunta Víctor Vich, mediante este gesto fue posible poner en relación dos conceptos que hasta entonces no parecían vinculables: el terrorismo y la corrupción. “A partir del recuerdo de las presentaciones de los terroristas capturados durante los primeros años del régimen —dice el autor—, el objetivo de esta performance consistía en que la gente asociara que los males del terrorismo realmente podían compararse con los de la corrupción (es más, que *la corrupción era una forma de terrorismo*)” (Vich 2004), presionando porque los criminales en el poder también cumplieran penas de cárcel. Se “embasuraron”, de esta forma, las sedes más relevantes del poder dictatorial y las residencias de los políticos fujimoristas, destacando entre ellas la casa de Arnaldo Márquez —para entonces, vice-presidente de la República—, quien pretendía asumir el control del país tras la huida de Fujimori, representando una clara continuidad del régimen corrupto. Tras este embasuramiento, reforzado por presiones desde múltiples sectores, Márquez renuncia al cargo haciendo posible la elección de Valentín Paniagua como nuevo presidente del país. Así, “si *Lava la bandera* significó la apropiación del espacio público entendido como el lado más visible de la corrupción social, *Pon la basura en la basura* apuntó hacia la esfera privada como otro lugar donde la mafia también había anclado sus redes y ensayaba muchas de sus estrategias”, apunta Vich (2004).

Aunque los personeros de gobierno y los medios oficialistas demostraron la preocupación del régimen dictatorial frente a esta escalada del movimiento ciudadano en torno a *Lava la bandera* y las otras acciones de resistencia, gran parte de la prensa reflejó la percepción ciudadana que entendía este ritual de limpieza como un espacio de construcción democrática. En efecto, fue tal su legitimidad que en el momento en que

Valentín Paniagua —quien obtiene la presidencia del país luego de la renuncia e inhabilitación de Alberto Fujimori— asume el cargo, recibe de manos del Colectivo Sociedad Civil la bandera, ya lavada, planchada y doblada. “El paño estaba siendo entregado a los máximos dignatarios del nuevo gobierno como prenda del compromiso que ellos debían asumir con la agenda democrática exigida por la ciudadanía”, explicita Buntinx (2006).

Es interesante examinar el lugar social en el que se sitúan estos orígenes de Micromuseo, ya que plantean interrogantes fundamentales respecto del papel del arte y la lógica de sus instituciones. El grupo de artistas e intelectuales que formaron el Colectivo Sociedad Civil logran inscribir sus acciones en un territorio ambivalente, que por una parte se desmarca del estrecho círculo de lo artístico para incidir en el ámbito político, social y cultural, pero a la vez no renuncia a la especificidad de los símbolos y de lo estético. Se trata de una ruta ya explorada en la historia reciente de América Latina, que reacciona ante las injusticias de los sistemas dictatoriales y en la cual aparecen hitos relevantes como el Siluetazo argentino o la campaña “NO+” del CADA en Chile, ambas del año 1983. Al igual que estas acciones, *Lava la bandera* logra conjugar la expresión artística con la participación política ciudadana, desdibujando las fronteras del museo para llevar al arte al espacio radical donde la historia está aconteciendo: la calle. Y aunque antes de ella existieron en el Perú diversos emprendimientos artísticos íntimamente vinculados a la política —de forma destacada, en la década de los 60 y 70—, con los rituales impulsados por el Colectivo Sociedad Civil se lleva esta tradición un paso más allá: se disuelve el vínculo entre arte y política hasta volverlos dominios indistinguibles.

La lectura retrospectiva de los miembros de esta agrupación ha intentado reforzar esta tesis, desmarcándose de una interpretación meramente artística de dichas acciones. Conscientes de que la potencia expansiva de *Lava la bandera* no habría logrado los mismos frutos en las elitistas paredes del cubo blanco, los miembros del colectivo declararon sentirse indiferentes ante la apreciación de estas acciones como happening, performance o arte procesal dentro del ámbito artístico, puesto que, antes de autores culturales, todos ellos serían ciudadanos (Buntinx 2006a). No era la condición artística de estas acciones el hecho verdaderamente relevante, sino “la intervención de sus recursos modificados para la redefinición crítica del poder” (Buntinx 2006a). Usar herramientas artísticas para fines más allá del arte. *Entrar y salir del arte*. Se señaló que el Colectivo

“no realizó obras”, sino que “creó situaciones”¹⁵⁷: aunque fueron los artistas e intelectuales quienes proveyeron a la acción de un concepto y una estrategia simbólica, parte fundamental del éxito de ésta dependía del involucramiento de los ciudadanos y sus apropiaciones del sentido. Como menciona Víctor Vich a partir de una conversación personal con G. Buntinx, el objetivo primordial de estas experiencias no era ingresar a la Historia del arte, sino *cambiar la historia a secas* (Vich 2004)¹⁵⁸. La respuesta del performer Emilio Santisteban ante un coloquio reciente sobre colectivos de arte hace manifiesto este sentir: “desetiquetándose” del evento en la red social Facebook, Santisteban arguyó que él había formado parte “del 'Colectivo Sociedad Civil' conformado por un grupo amplio de personas de múltiples procedencias, y no del Colectivo 'de arte' Sociedad Civil”¹⁵⁹. Si examinamos estas enunciaciones desde la perspectiva de lo que con ellas se instituye, habría que leer en dichas declaraciones una clara toma de posición frente a la institución del arte y su larga historia de neutralización de los contenidos políticos.

En términos estrictos, no resultaría del todo productivo realizar una oposición antagónica entre el papel del artista y el del ciudadano, puesto que sus acciones bien podrían pertenecer a ambos ámbitos sin perder especificidad. Sin embargo, ya el propio nombre que congregó a estos productores culturales nos habla de una convencida adscripción a los territorios en los que tiene lugar la verdadera lucha política y la conquista de los derechos: la *sociedad civil*, como asevera Víctor Vich, es precisamente donde se juega la visibilidad, la participación y la construcción de una narrativa colectiva capaz de renovar el pacto democrático (2006). Ello no quiere decir que la sociedad civil constituya un todo homogéneo, en el cual las individualidades deban desaparecer para la emergencia del colectivo: en realidad, está se encuentra siempre marcada por ciertos prerequisites culturales que circunscriben su existencia a determinados sectores sociales (Beverly, et al. 2006). Si, como señala John Beverly, las desigualdades son también producidas y reproducidas en la sociedad civil, la participación de ciertos sectores intelectuales de estos espacios no pone en jaque tales coordenadas profesionales por el ejercicio de su papel como ciudadanos. En este sentido, podría mencionarse el hecho de

¹⁵⁷ “Para modificar la historia había que mojarse”. Entrevista a Gustavo Buntinx. En: “10 años después de la Marcha de los Cuatro Suyos”. El Domingo, edición especial. La Revista de La República. Domingo 25 de julio de 2010.

¹⁵⁸ Es posible entender esta frase como una formulación alterna de una de las tesis sobre Feuerbach de K. Marx: “Los filósofos no han hecho más que interpretar de diversos modos el mundo, pero de lo que se trata es de transformarlo”. En: <http://es.scribd.com/doc/16369645/marx-1845-11-tesis-sobre-feuerbach>

¹⁵⁹ En *Blog Arte Nuevo*. Entrada del 26 de enero de 2009.

que, en numerosas ocasiones, la activación de un movimiento social ha sido estimulada por el trabajo de grupos de artistas e intelectuales, sin que por ello éste pierda especificidad —e individualidad— dentro del campo crítico o artístico.

Tampoco el carácter participativo de una obra va en desmedro de su naturaleza artística. En la actualidad, sería posible realizar una lista extensa de las obras que suponen un comportamiento activo del público en su realización, dinamitando las fronteras que dividen a los creadores de los espectadores. Yendo aún más lejos, muchas propuestas artísticas dependen absolutamente del involucramiento y apropiación del proyecto por parte de comunidades específicas, reduciendo la tarea del artista a la propiciación de ciertos ambientes o condiciones mínimas para que la interacción se produzca. La realización de las acciones fuera de los ámbitos institucionales de lo artístico no merece tampoco una problematización detallada, puesto que desde hace muchos años el arte ha invadido las diversas formas del espacio público sin poner en cuestión su existencia artística. Entonces, ¿cómo debe leerse la distancia que marcan los integrantes del Colectivo Sociedad Civil de la dimensión artística de sus acciones? Si los mismos medios de comunicación no titubearon en dar un tratamiento simultáneo a estas acciones *como* resistencia política y *como* hito artístico significativo, ¿de qué forma podemos entender la opción deliberada de sus integrantes por uno de estos dominios?

Probablemente, como una crítica a la institucionalidad del arte. Resulta esclarecedor observar el análisis que Gustavo Buntinx realiza respecto de las experiencias del “Siluetazo” y el “NO+”, mencionadas previamente, ya que sus desenlaces diferenciados le permiten marcar proximidades y distancias. Mientras las intervenciones urbanas chilenas fueron inscritas dentro de la historia del arte local como hechos artísticos antes que sociales, el caso argentino disuelve completamente la autoría y referencialidad artística en el campo de acción de la historia: “la exterioridad social del “NO+” —señala Buntinx— termina así desvalorizada por cierto discurso chileno que hace de la escena histórica de la avanzada una puesta en escena artística, recuperada principalmente en sus términos más autónomos y autorreferenciales. La mirada argentina, en cambio, reivindica esa práctica artística nueva que diluye su especificidad buscando una inserción distinta en los territorios recuperados para la historia” (2008).

El gesto estratégico de enfatizar el valor de *Lava la bandera* dentro de un devenir histórico, político y cultural antes que dentro de la historia del arte guarda relación, entonces, con un intento de escapar al poder de neutralización que tiene la

institucionalidad artística frente a las enunciaciones políticas que suceden dentro de ésta. La circulación restringida de las intervenciones en tanto *obras de arte* les ofrece una cierta protección —no siempre efectiva— respecto de los intereses de los poderes fácticos y, en cierta medida, un margen de enunciación más amplio que el de otros ámbitos sociales. Como contraparte, sus declaraciones suelen ser observadas como el extraño producto de la imaginación de un artista —individual, excepcional y posiblemente genial—, cuya referencialidad al sistema artístico termina por anular los efectos políticos que éstas puedan tener. El sistema de valor artístico se construye sobre este emplazamiento resguardado de las obras, cuyo devenir corre en paralelo de la historia a secas. Por lo tanto, desmarcarse de esta pertenencia al circuito del arte alberga la posibilidad de franquear sus recursividades y ensimismamientos, para actuar en la realidad concreta con toda la potencia de la acción política. Buntinx, particularmente, proyecta más allá este gesto para entender sus efectos en registros no sólo políticos, sino también existenciales y religiosos. “Taumatúrgicos”, como señala a propósito del *Siluetazo* de 1983 (en Longoni 2006).

Como atestiguan muchas de las revisiones contemporáneas, tanto en la prensa como en publicaciones académicas, las acciones del Colectivo Sociedad Civil y de otros grupos de la resistencia lograron instalarse en la historia de este álgido período de conquista de derechos ciudadanos. Pero, al mismo tiempo, estas luchas antidictatoriales penetraron significativamente en la historia del arte peruano reciente, transformando de maneras diversas las condiciones de producción, exhibición y reflexión en torno al arte. Como señala Rodrigo Quijano, la politización del ambiente en aquellos años volvió a instalar la necesidad de reunión y actividad colectiva en el mundo del arte, tras una década en la que reinó una mirada atomizada e individual.

“Frente a la cancelación de espacios de disenso y crítica, frente a la censura y frente a la cooptación de la prensa corporativa casi unánimemente a favor del régimen dictatorial, el rasgo colectivo de reunión y recuperación de la calle [...] fue primordial. [...] El estudiantado, y de manera especial el estudiantado artístico, tuvo una actuación indispensable en la necesidad de simbolización callejera y en la recuperación de los espacios públicos. Y, súbitamente, la mirada introspectiva y casi sorda, ciega y muda que habían tenido las artes peruanas de la década previa pasó a mirar la calle, y a veces casi hasta a repolitizarse...”

(Quijano 2009: 170)

Las nuevas formas de colectividad tendrán un claro sello pragmático —continúa Quijano—, que operará en el plano político como refugio, y en el artístico, como “una

forma de subsistencia y de exhibición” (2009). En muchos sentidos, la sinergia que resulta de las luchas culturales contra la dictadura de Fujimori inaugura una era de la plástica peruana, dentro de la cual Micromuseo constituirá un referente crucial. Es por ello que *Lava la bandera* y las demás acciones del Colectivo Sociedad Civil representan hitos fundacionales a partir de los cuales las necesidades y lineamientos de Micromuseo emergen de forma propiamente distinguible, aun cuando, en estricto rigor, este proyecto haya sido creado con anterioridad. Si en dichas intervenciones urbanas fue preciso renunciar a las coordenadas institucionales del arte para explorar en las posibilidades que estos recursos ofrecían en el campo político, quizás es posible observar lo que viene después como un intento de inyectar cierta fricción de la vida real —política, social y cultural— en el enclaustrado ámbito artístico. La producción de Micromuseo llevará esta experimentación, a lo largo de más de una década de trabajo, a sus ángulos más diversos, interrogando al propio sistema artístico en tales exploraciones. Micromuseo es, de este modo, una *museotopía* que cuestiona los débiles cimientos institucionales del arte en el Perú. Que imagina otros devenires posibles para la práctica artística, surgidos esta vez de las necesidades particulares de una ciudad periférica. Y que explota productivamente las carencias de una escena para colmarlas a su propio modo.

3. De genealogías y manifiestos

En el contexto del museo, dice Hans Belting, “el arte puede apelar a su propia genealogía para hacerse de un sentido” (2011: 110). Organizadas a través de su exhibición conjunta y, en cierto modo, jerarquizadas, las obras encuentran un relato en el espacio museal que las pone en la perspectiva de una (determinada) historia del arte. Sin embargo, ¿cómo se traman las narrativas de las piezas sin museo? ¿Cómo se recoge una historia del arte sin una sede física que asegure su permanencia? El proyecto de Micromuseo, de alguna manera, responde estas preguntas desde los imperativos de una escena artística periférica y marcada por la precariedad, confiando en la firme convicción que Gustavo Buntinx repite obcecadamente: “*hacer de la carencia una virtud es el más peruano de los talentos*”. Y cuando esa carencia se manifiesta de modo tan rotundo como en el caso de un museo de arte moderno —no hablemos ya de uno de arte contemporáneo—, no queda más alternativa que edificar un proyecto museal desde ese vacío. O al menos su simulacro.

Inventar musealidades ficcionales es una tarea que la escena artística limeña conoce muy de cerca. *Museotopías*, las nombra Gustavo Buntinx, y quiere aludir con este nombre a los diversos emprendimientos que han imaginado modos de subsanar las “carencias proverbiales de museos” que suelen aquejar a ciertos territorios geopolíticos del mundo. Precisamente en esas periferias del sistema artístico, el autor encuentra las soluciones más enérgicas a las críticas de la institucionalidad del arte. Buntinx distingue un gesto iniciático en el emplazamiento con que el Museo Salinas —espacio mexicano que reúne una vasta colección de figuras populares inspiradas satíricamente en el ex presidente Carlos Salinas de Gortari— subvierte la retórica vanguardista: “*Dejar de hacer ready-mades, empezar a hacer museos*” (Buntinx 2011a). De este modo, demostrando la superficialidad que tiene la institución artística en el contexto mexicano, su creador (el artista Vicente Razo) dio lugar a una “estrategia kitsch, populista y antiacadémica de crítica institucional” (Medina 2002).

No es casualidad que este gesto de enunciación haya adquirido un desarrollo tan vasto en el contexto peruano: como Micromuseo —y Gustavo Buntinx— han reiterado hasta el cansancio, la sostenida ausencia de un museo de arte moderno y/o contemporáneo en la ciudad de Lima hasta tiempos recientes¹⁶⁰, constituye una

¹⁶⁰ Habría que apuntar que la reapertura del Museo de Arte de Lima (MALI) en tiempos recientes, ha significado una transformación positiva en la oferta institucional del campo artístico limeño.

exclusividad de la que ninguna otra capital latinoamericana puede jactarse. Y sobre ese *vacío museal* que merodea fantasmagóricamente la producción artística peruana, se han erigido numerosos proyectos: el *Museo Hawaii*, de Fernando Bryce; el *Museo Neo-inka*, de Susana Torres; el *Museo Travesti*, de Giuseppe Campuzano; el *LíMAC*, de Sandra Gamarra; y el *Puno MoCA*, de César Cornejo. Y, por supuesto, el *Micromuseo*, que en más de una oportunidad se asumirá como “vehículo cultural” de estas museotopías hermanas, conformando alianzas estratégicas o prestándoles albergue en sus exhibiciones nacionales e internacionales¹⁶¹. Todas estas prácticas museotópicas son el producto de reflexiones locales que responden a necesidades específicas, y que pretenden subsanar no sólo las privaciones dentro del campo artístico, sino que también las fracturas sociales. Es en la falta de integración social, dice Agustín Díez Fischer, que las museotopías se posicionan; es “a partir de ese lugar desde donde los artistas convierten una institución eminentemente moderna en un mecanismo crítico” (2011: 280). Se trataría, de acuerdo a Eva Grinstein, de necesidades emergidas de los retrocesos del Estado en su papel de garante de las artes y la cultura. Así, como respuesta a las políticas neoliberales contemporáneas, la sociedad civil se organiza para “montar unos dispositivos y articular instancias de institucionalización” (citado en Díez Fischer 2011: 281).

Aquel vacío museal peruano del cual arranca el proyecto de Micromuseo es considerado por sus gestores como una carencia más punzante y abismal que la de un simple espacio para el arte: se trataría, de acuerdo a Buntinx, de la ausencia de la institucionalidad más vinculada a “la afirmación de las identidades propias y actuales” (Buntinx 2007b). Es, por tanto, sobre ella que se proyecta una primera genealogía de obras y gestos artísticos, sobre cuyo relato acumulativo es posible la fundación discursiva de tal proyecto museotópico. En esta razonada apropiación, Buntinx irá construyendo la prehistoria de un Micromuseo que hace suyas las obsesiones de varias décadas de experimentación plástica en el Perú, ofreciendo una singular respuesta a sus todavía vigentes demandas. En este sentido, y en sintonía con lo señalado por Steven Seidel, es posible pensar el museo “no sólo como un lugar en el que se presentan ciertos objetos, sino también como un sitio en el que se presenta la historia de las ideas que ha habido acerca de ellos con el paso del tiempo” (Seidel 2011: 169). Incluso si es que ese sitio es

¹⁶¹ Es el caso, por ejemplo, de “Lo impuro y lo contaminado III. Pulsiones (neo) barrocas en las rutas de Micromuseo”. Ver nota de prensa: Micromuseo en la Trienal de Chile. 2009.

más bien un sitio web. Cabe aquí revisar someramente algunos hitos significativos de esta búsqueda retrospectiva¹⁶².

La utópica sede de un supuesto Museo de Arte Moderno de Lima que instaaura el grupo Arte Nuevo en 1966 como ademán de rebeldía ante el sistema artístico local, bien puede ser identificada como el primer eslabón de la genealogía en la que Micromuseo se sitúa a sí mismo. Éste primer gesto será mayormente desarrollado por uno de los gestores de aquel ficcional museo —emplazado en una ferretería abandonada y bautizado como “El Ombligo de Adán”—, a través de una fotografía intervenida del Museo de Arte de Lima. Emilio Hernández Saavedra, autor de este “*Museo de arte borrado*” (1970) [fig. 22], hace desaparecer de la imagen a dicho museo en tanto “paradigma de una convención artística caduca y deficiente” (Buntinx 2007b: 9). De modo análogo, hacia 1971, Francisco Mariotti da la vuelta a una invitación a exponer que el Instituto de Arte Contemporáneo le realiza, abriendo el espacio de exhibición—el Museo de Arte Italiano—al parque contiguo y, de este modo, a diversas participaciones por lo general excluidas de los recintos artísticos. Las alusiones utópicas a una musealidad inexistente continúan de la mano del *Taller E. P. S. Huayco*. En los albores de la década de los 80, un grabado de Mariela Zevallos retomará estas vindicaciones haciendo uso de una clave abiertamente popular: a partir de una de las “agresivas calcomanías” que suelen disponerse en el transporte público limeño, el mensaje publicitario es reemplazado por la exclamación: “¡Bajan en el Museo de Arte Moderno!” [fig. 23]. La desconcertante viñeta, que obviamente aboga por la creación de una institucionalidad todavía faltante, incorpora en su demanda un insólito cruce con la cultura popular que pareciera del todo ajena a los circuitos del arte. De la mano —nuevamente— de F. Mariotti, el *Taller E. P. S. Huayco* llevará esta reflexión en torno a la falta de museos a los territorios más extremos de la Lima de los años ochenta, “trasladando, por ejemplo, su producción artística al relleno sanitario para señalar a esos infinitos basurales como el único y vero y facto museo de arte moderno del Perú” (Buntinx 2007b: 12).

El proyecto de Micromuseo se piensa como heredero de estas particulares iniciativas y reflexiones, en la medida en que también enclava su práctica en la brecha inmensa entre el museo deseado y la real institucionalidad cultural limeña. El *vacío museal* es casi un concepto patentado por Gustavo Buntinx, y en innumerables ocasiones sus presentaciones arrancan de aquel punto de partida. *Un vacío a ser colmado*. Un

¹⁶² Para una revisión más detenida de esta genealogía, es posible consultar (Buntinx 2007b: 8- 13)

hueco que “puede también ser eróticamente percibido como algo que clama por ser llenado”¹⁶³. Es el deseo que de este vacío emerge el que lo emparenta con otros proyectos museotópicos locales, los cuales también hacen de la apropiación, la proyección y la imaginación herramientas basales de estas nuevas formas de institucionalidad. Y es que un museo —dice Buntinx— es algo más allá de un espacio físico:

“Lo decisivo está en no percibir el vacío museal como una carencia estrictamente museográfica, sino como un complejo desafío museológico. Contra lo que entre nosotros se suele creer, un museo no es un edificio sino una colección y un proyecto crítico. No un lugar sino un espacio: social, cultural, cívico. Político, en el mejor sentido del término”.

(Buntinx 2009b)

La idea de un edificio para las artes en la ciudad de Lima trae consigo toda una historia de proyectos fallidos. Leyendo las palabras de Buntinx en el marco de esta escena cultural poblada de deseos frustrados, podemos entender que esta declaración —“*un museo no es un edificio sino una colección y un proyecto crítico*”— remite casi provocativamente a las tentativas con que el Instituto de Arte Contemporáneo (IAC) ha perseguido la edificación de un museo en territorio limeño. Ninguna de ellas ha prosperado. Por lo mismo, los sucesivos proyectos arquitectónicos trazados desde los años ochenta, y sus respectivas dificultades geográficas, ambientales, presupuestarias y de gestión, siembran un velo de incredulidad ante el actual proceso de construcción de un Museo de Arte Contemporáneo en un terreno de Barranco¹⁶⁴. En línea con el marco analítico de esta tesis, es preciso leer este acto afirmativo de la carencia museal como un diálogo que polemiza directamente con la visión del IAC frente a la edificación de las artes peruanas, la cual prioriza —aunque fallidamente— los aspectos materiales de este proceso, en un ejercicio derivativo e imitativo de las escenas metropolitanas que poco entiende acerca de las necesidades locales.

“Desde su renacimiento en los tempranos ochenta, el IAC no ha producido exhibiciones ni publicaciones, y mucho menos la acumulación de un grupo de obras representativas de la historia contemporánea de las artes peruanas. Casi dos estáticas décadas y media fueron

¹⁶³ En: Pieza del mes (octubre de 2009): Sandra Gamarra. *El Museo de Arte borrado* (d'après Emilio Hernández Saavedra, 1970). [Web](#) de Micromuseo.

¹⁶⁴ Finalmente, la dilatada inauguración de este espacio tendrá lugar en enero de 2013, bajo el nombre de Museo de Arte Contemporáneo. En: “Lima abre por fin su Museo de Arte Contemporáneo”. *El Universal*, México, 17 de enero de 2013.

consumidas por una fijación arquitectónica que bien puede ser interpretada como la manifestación modernista (no moderna) del síndrome de occidentalidad marginal”.

(Buntinx 2007a: 233).

El proyecto de Micromuseo, asumiendo su imposibilidad de adquirir una sede, se erige como una respuesta a las equívocas obsesiones que han impedido al IAC fortalecer verdaderamente las artes visuales de la región. Por otro lado, el autor dialoga con la mirada de Justo Pastor Mellado que, como ya he apuntado en capítulos anteriores, piensa la curaduría en ciertas zonas geopolíticas como “producción de infraestructura”, en la medida en que se empapa de los imperativos de la localidad e incorpora, en su ejercicio, una reflexión en torno a las posibilidades de estas prácticas para la escritura de la historia del arte desde la periferia. Como han señalado diversos autores, lo que realmente constituye la experiencia museal tiene más que ver con el trabajo cotidiano de un conjunto de personas que con un espacio físico o un cúmulo de objetos. En este sentido, y como señala Pérez Oramas, no basta con poseer una sede o atesorar un conjunto de obras: “Es museo, ante nada y sobre todo, el trabajo de quienes laboran la interpretación de las obras, la labor de quienes se ocupan de la conservación, de la exposición o de la difusión, de la discusión alrededor de la significación que esas obras pueden poseer o producir sobre nosotros” (Pérez Oramas 1998: 280). El caso de Micromuseo es elocuente en este sentido, ya que la permanente revisión crítica de las piezas que disponen y su circulación a través de diversos espacios de exhibición es precisamente el corazón del proyecto. El reconocimiento que han obtenido en la escena local e internacional está más vinculado a sus provocativos discursos curatoriales y estrategias de exposición que a su colección, aunque sin duda ésta constituya uno de los más destacados acervos de arte contemporáneo del Perú. Como apunta Pérez Oramas respecto de las instituciones museales en general, son las prácticas humanas que dan organización y sentido a las obras las que constituyen realmente la identidad de un museo.

Incluso a pesar de su falta de sede material, es posible distinguir en Micromuseo una paradoja constitutiva de los museos, que Pérez Orama formula en alusión al cenotafio: el museo es aquel espacio donde, simultáneamente, se conserva un patrimonio y se renuevan sus significados. Como en un sepulcro vacío, donde el cadáver ausente es reemplazado por un monumento que le confiere permanencia más allá de la vida, el museo —dice el autor— es el espacio en el que la huella de las obras de arte transforman sus sentidos iniciales en una metamorfosis permanente, como producto de la relación que

éstas establecen con los espectadores concretos de un tiempo y un lugar. Como lugar en el que sucede ese siempre dialéctico proceso de significación, el museo debiera ser “a la vez y con equivalente intensidad, el sitio en el que aquella configuración se conserva y el ámbito en el que esta relación se produce, se renueva, se sustituye, se deforma y se transforma modificando el sentido de las obras. La paradoja del museo como cenotafio consiste en ser, a la vez, el garante de la conservación y el promotor de la transformación de la percepción de las obras que contiene” (Pérez Oramas 1998: 281). Así también la experiencia de Micromuseo atestigua estas dos pulsiones, aparentemente contradictorias: mientras, por una parte, se ha encargado de acopiar y conservar una serie de piezas de relevancia para (cierta) historia del arte peruano, por la otra, su constante circulación y puesta en fricción con otros referentes simbólicos ha permitido que dicha colección adquiriera una vida propia, complejizando sus sentidos y actualizando su valor cultural.

El desarrollo de Micromuseo a lo largo de los años ofrece un asidero práctico a estas reflexiones, en las que se vuelve manifiesto que lo museal radica más allá de sus condiciones tangibles. *Construir no es edificar*, dice Buntinx en continuidad con estos planteamientos, denunciando el “materialismo vulgar” que en ocasiones se esconde detrás de los entusiasmos excesivos en torno al levantamiento de edificios para el arte. “No es erigiendo o remodelando una sede que el vacío museal peruano será resuelto” (2009b), agrega, y enfrenta a esta perspectiva las estrategias artísticas materializadas en Micromuseo.

Pero ¿cómo definir una iniciativa como la de Micromuseo, en la que parecen caber cientos de definiciones alternativas y ninguna de ellas agota sus muchas direcciones simultáneas? Haciendo eco de una parte significativa de las producciones artísticas de su colección, la propia estructura de este Micromuseo parece adoptar formas neobarrocas: reflejos pulverizados “de un saber que sabe que ya no está apaciblemente cerrado sobre sí mismo” (Sarduy 1974: 103). Micromuseo, como el barroco mismo, eclosiona de un *horror vacui* —el vacío museal—. En sus sinuosos caminos en torno a la definición del sentido, la propuesta de este proyecto no escatima en juegos de sustitución, proliferación, permutación y condensación, que desalientan todo intento de aprehender sus postulados desde una razón cartesiana. ¿Desde dónde narrar, entonces, una definición? Un escrito a modo de manifiesto nos entrega algunas claves esenciales, aunque lamentablemente demasiado abstractas¹⁶⁵. Intentaré a continuación explicitar las

¹⁶⁵ *Manifiesto de viaje*. En: Página web de Micromuseo.

prácticas concretas que dan sustento a algunos aspectos fundamentales de este retórico guión museológico.

En primer lugar, se trata de **un museo ambulante**. Un museo sobre ruedas que “no se limita al atesoramiento y exhibición de sus colecciones”, sino que se encarga de que estos objetos circulen. Un museo en viaje permanente. “Una máquina de subversión motorizada”, como señala Buntinx en una entrevista reciente (Cruz 2011). Además está remarcar la conexión que esta condición itinerante presenta con la carencia de una sede fija. Micromuseo ha sabido explotar creativamente las dificultades, elaborando todo un aparato discursivo a partir de esta falta; sin embargo, sus gestores han soñado en más de una oportunidad con la sede idónea para el proyecto, y han aceptado —como veremos más adelante con el Paradero Habana— algunos arreglos temporales para contar con un espacio propio. Y si bien estas negociaciones no han prosperado o perdurado, la permanencia de este vacío ha permitido idear diversas estrategias móviles, que a la larga facilitan un tránsito cultural deseado y pretendido por Micromuseo. De este modo, observamos que una característica central de este proyecto, de la cual incluso emerge el nombre y el subtítulo de la iniciativa (“Micromuseo. Al fondo hay sitio”), es originalmente el producto de unas circunstancias materiales precarias e íntegramente autogestionarias. “Esta autonomía casi anárquica y sus relaciones simbióticas con espacios ajenos le permite al proyecto fantasearse como un informal microbús urbano”, apunta su chofer (Buntinx 2009b). Y de este modo, han podido despreocuparse “de la fijación inmobiliaria que a otros les ha llevado a invertir recursos y décadas de vida en tratar de conseguir uno u otro gran elefante blanco. Nos ha permitido desde la precariedad absoluta de recursos económicos, obtener una presencia marcante y marcada en la escena” (Buntinx 2009a). Así, la carencia es productivizada al punto de volverse el fértil punto de partida de un museo que circula.

Y no sólo circula a lo largo y ancho de los circuitos artísticos. Ya lo esboqué en líneas anteriores: Micromuseo ha desplegado sus propuestas en espacios heterogéneos, que van desde destacados puntos de exhibición artística, locales e internacionales, hasta sitios profanos de la vida limeña: barriadas populares, casonas derruidas, cementerios, prostíbulos, el espacio público y callejero, etc. Cada una de estas exhibiciones es conceptualizada como un paradero en la itinerante trayectoria de este museo, nombrado en abierta analogía con el transporte público peruano. Podemos pensar este *modus operandi*, con Nicolás Bourriaud, como una expresión artística de tipo *radicante*, en el

sentido de que “se trata de elaborar un pensamiento nómada, que se organice en términos de circuitos y experimentaciones y no en términos de instalación permanente, de perpetuación, de construcción” (Bourriaud 2009: 59). En cada uno de estos paraderos, fluctúan también los públicos, las puestas en escena y los sentidos que adquieren las heterogéneas piezas que conforman la colección del Micromuseo. Someter sucesivamente a las obras de arte a diversos regímenes de valor, desde los bajos fondos capitalinos a los más cosmopolitas encuentros del arte metropolitano, constituye una estrategia crucial —en parte intencional, en parte como resultado de la precariedad presupuestaria — de Micromuseo. *Hacer de la carencia, virtud.*

Sin embargo, aunque el movimiento de las piezas es central en el proyecto de Micromuseo, el hacerse de un acervo ha sido también una política importante en la historia de este espacio. El mecanismo primordial de Micromuseo es trabajar “casi como un banco de imágenes, diversamente resguardadas en distintos sitios, y retiradas de sus depósitos en función de proyectos curatoriales puntuales” (Buntinx 2009a). No obstante, habría que rebelarse contra algunas afirmaciones de su *Manifiesto de viaje*, puntualizando que el acopio y la movilización de los objetos no son necesariamente proyectos incompatibles. Este museo, afirma Gustavo Buntinx, “no acumula objetos: los circula. No consagra ni sacraliza: contextualiza”¹⁶⁶. Y llama a acabar con las aspiraciones de los museos modernos de coleccionar y atesorar en cuatro paredes. “El arte tiene que moverse, entrar a los barrios, llegar a los corazones y a las tripas”, afirma (en Cruz 2011). Pero necesariamente una colección —aún si es itinerante— responde a una lógica acumulativa, y su inscripción en el mundo del arte termina por contribuir en la definición de un canon artístico, por muy alternativo que este sea. El caso de Micromuseo no es una excepción. El significativo acervo de obras de arte de diversos orígenes —arte erudito en diferentes soportes, artefactos semi-industriales, artesanías populares, etc. — constituye una de las más interesantes revisiones del arte peruano reciente, en la cual se devela un ojo coleccionista particularmente preocupado por el producto acumulativo de esas piezas.

En cierta medida, Micromuseo no sólo colecciona los objetos en sí mismos, sino también las historias de adquisición que remiten esas obras a sus productores. Pareciera existir un juego explícito entre las proveniencias heterogéneas de las piezas y sus mecanismos de adquisición, como si de alguna forma se tratara de congregar diversas lógicas económicas en el seno del proyecto. Así, afirma Gustavo Buntinx, las piezas “que

¹⁶⁶ *Íbid.*

proviene de las canteras del arte erudito” suelen tener una transacción de compra-venta convencional al mundo del arte. Por otra parte, practican frecuentemente el trueque y el intercambio, haciendo eco de “economías precapitalistas” (Buntinx 2009a). Han recibido, también, un número importante de donaciones “no generosas, sino espectaculares”, en tanto participan de una red de la escena cultural peruana —“una secuencia histórica de proyecciones críticas”— que genera complicidades. Finalmente, las piezas de origen popular han sido conseguidas a través de obsequios, tarifas prefijadas o negociaciones. Las anécdotas de adquisición enriquecen y complejizan el discurso curatorial de Micromuseo. Así podemos observarlo en el relato que Buntinx ofrece para recordar la incorporación de un singular letrero para peluquería unisex obtenido en Iquitos (obra del pintor marginal Lu.Cu.Ma), en el cual se muestra una persona bifásica —hombre o mujer, según el lado del cual se observe—, peinado/a a la moda local:

“En mi rastreo sistemático de imágenes, encontré esa pieza que era por definición portátil. Entonces, me acerqué al travesti que administraba la peluquería —muy popular; los cortes eran por un dólar el servicio—, y entramos en una deliciosa conversación para tratar de llegar a un precio justo. Y después de 45 minutos, de disquisiciones monetarias más o menos lúdicas, el peluquero terminó diciéndome: “No hay problema, se lo vendemos a ese precio conversado. Pero con una llapa¹⁶⁷: tengo que tener el derecho de cortarle su pelo”. Y eso me hizo pensar en la teoría antropológica de Mauss, el don y contra-don, en las transacciones de sociedades precapitalistas”

(Buntinx 2009a).

En otras ocasiones, Micromuseo se ajusta al precio de mercado de los servicios, como sucedió con la serie fotográfica sobre cuerpos tatuados que incluyó imágenes de prostitutas del Trocadero, espacio de trabajo sexual más importante de Lima. Pero incluso después de estas peculiares formas de transacción, las piezas que ingresan a la colección de Micromuseo reciben un tratamiento artístico bastante similar al que ofrecerían otros museos. Aunque las estrategias de este proyecto se distingan del resto de los museos con una sede estable, muchas de las prácticas que hay detrás de cualquier institución museal también deben ser desempeñadas en ésta, aunque sea en pequeña escala. Así, existe en Micromuseo una colección de obras que es producto de procesos de selección, adquisición y categorización por parte de sus gestores. Existen también prácticas orientadas al almacenaje y conservación de estas piezas, incluso si éstas

¹⁶⁷ Llapa: palabra de origen andino (del aymara *yapa*) que significa *añadidura*.

sucedan en una oficina no acondicionada para estos fines. Se lleva un inventario de las obras y sus características técnicas, que además presta atención a las condiciones en las que se encuentran estas piezas. Algunas de ellas, de hecho, se otorgan en préstamo para exposiciones locales e internacionales.

En segundo término, además de ser un museo que circula sus colecciones, se trata de un proyecto que procura **generar puntos de encuentro** —no necesariamente armoniosos— **entre distintas esferas culturales coexistentes en la Lima contemporánea**. Para utilizar las propias palabras de Micromuseo, se trataría de “encuentro específico, local, entre lo pequeño-burgués-ilustrado y lo popular-emergente”¹⁶⁸. Ello cuestiona el sentido unidireccional en el que suelen producirse los intercambios no sólo entre las élites del centro y las periferias, sino también entre los espacios artísticos y sus públicos en el ámbito local. Se pretende, de este modo, dar lugar a una “fricción creativa en la que lo subalterno irrumpe —interrumpe— cualquier ilusión de continuidad sin fisuras entre las culturas del centro y de la (ultra) periferia”¹⁶⁹. Lo popular ya no como una presencia imaginaria, sino como una fuerza fáctica que penetra el discurso y el intercurso cultural. La principal estrategia que despliega Micromuseo para hacer posible esta confluencia está muy lejos de una mediación conciliadora:

Una PRAXIS MUSEAL que yuxtapone los FRAGMENTOS dispersos de nuestras muchas expresiones, recíprocamente ILUMINADAS por sus CONTRASTES tanto como por sus articulaciones. ESTRATEGIAS FRICCIONARIAS cuyo principio dinamizador es NO REPRIMIR SINO PRODUCTIVIZAR LAS DIFERENCIAS. Ubicar en escena crítica el carácter DISCONTINUO de la historia y de la cultura y de la política en una sociedad peruana hecha de FRACTURAS: un país que no es un país, mucho menos una nación, sino un ARCHIPIÉLAGO de temporalidades DISLOCADAS y ásperamente superpuestas. Una comunidad inimaginada donde ningún presente cancela todos los pasados irresueltos que se derraman, que se DERRUMBAN, sobre nosotros. Y sus INERCIAS simbólicas¹⁷⁰.

Es en esta línea que adquiere sentido la idea de una musealidad mestiza; una musealidad promiscua en la que se difuminan los contornos de los conceptos tradicionales del arte, abriéndolos a los vastos territorios de la visualidad profana. Nuevamente, es preciso leer estas declaraciones en clave de interlocución, ya que éstas se construyen a modo de contestación a las prácticas hegemónicas de la escena limeña. Signada por el “síndrome

¹⁶⁸ En: Manifiesto de viaje. Página web de Micromuseo.

¹⁶⁹ *Íbid.*

¹⁷⁰ *Íbid.*

de occidentalidad marginal” —para utilizar un concepto del propio Buntinx— la institucionalidad local se ha empeñado en mantener la brecha entre el dominio artístico y las amplias formas de visualidad popular. Este desdén puede ser observado en los diversos proyectos arquitectónicos que pretendieron llevar a cabo el postergado Museo de Arte Contemporáneo, todos los cuales fueron trazados en distritos característicos de la clase media y alta limeña, muy distantes de la convergencia social que ofrece el Centro Histórico (Buntinx 2007a). El guión curatorial de Micromuseo se rebela, entonces, explícitamente, contra las nociones establecidas de lo artístico como un gesto derivativo de las modernidades metropolitanas, ofreciendo como contra-relato una contemporaneidad radicalmente periférica.

Las intervenciones de Micromuseo, casi siempre bajo la forma de exposiciones temáticas, constituyen el lugar concreto en el que estas estrategias friccionarias dejan de ser sólo palabras altisonas para adquirir forma concreta. Es allí donde *la diferencia refulge*, y conviven en un mismo montaje piezas de diversos orígenes y procedencias: pinturas y grabados procedentes del arte erudito; productos industriales y masivos disponibles en el comercio general; piezas religiosas coloniales; objetos artesanales de distinta índole propios de la cultura popular; etc. En definitiva —volvemos al manifiesto ya citado—, se trata de “una mixtura deliberada de culturas y contextos: lo artístico, lo artesanal, lo (semi) industrial, lo prehispánico, lo moderno, lo colonial, lo contemporáneo”. Una mixtura en la que pierden sentido las distinciones canónicas del sistema artístico, como la separación entre *artistas* y *artesanos*¹⁷¹, o la diferencia entre *arte* y *cultura material*.

En los montajes de esta iniciativa museal, el espectador debe dar abruptos saltos entre diversas temporalidades, lugares geográficos, registros culturales y formatos visuales; sin embargo, y justamente a través de esas diferencias, la continuidad y las conexiones entre las diversas piezas se vuelven manifiestas. Cada uno de sus ejercicios expositivos puede pensarse como una rescritura de cierta dimensión de la historia peruana. Rescritura que se asemeja tal vez a un palimpsesto, en la medida en que deja a la vista las huellas borroneadas de escrituras anteriores. *Heterotopías* que, como he apuntado en capítulos previos, ofrecen representaciones críticas o alternas de la cultura contemporánea del Perú, desafiando en el pequeño universo de una muestra los

¹⁷¹ Buntinx y Micromuseo prefieren utilizar indistintamente el concepto de “artífices”, con lo que se señala no sólo la equivalencia de ambas figuras sino también el papel taumatúrgico que la producción visual es capaz de desempeñar en nuestras sociedades.

regímenes de valor hegemónicos, y haciendo posibles nuevas formas de relación entre sus contrastantes elementos. Sin embargo, a pesar de que sus proyecciones buscan establecer vínculos con espacios tradicionalmente excluidos del mundo del arte, Micromuseo no deja de ser un gesto situado en coordenadas socioculturales ilustradas. En definitiva, el peso de un lenguaje encriptado y poblado de referencias eruditas termina ofreciendo resistencia a un intercambio verdaderamente promiscuo con los territorios de lo popular y lo subalterno. Micromuseo circula en plena consciencia de ese emplazamiento, y su chofer, Gustavo Buntinx, suele aludir a dicho lugar social con el particular desenfado que le caracteriza.

Íntimamente conectada con esta vocación híbrida está un tercer elemento que quisiera destacar dentro de las líneas programáticas del Micromuseo: **un uso estratégico de los recursos del sistema artístico** (sus conceptos, sus circuitos, sus lenguajes) **para fines que van más allá de estos territorios**. Las razones para abandonar este afán exclusivista tienen que ver con la condición desbordada que la visualidad adquiere en la actual vida urbana, impidiendo observar la producción artística como un recorte limpio y distinto. Así, el proyecto se piensa a sí mismo como una “cópula político cultural en la cual el propio nombre y concepto de un museo de arte contemporáneo deviene en una contradicción en términos: para ser genuinamente contemporáneo, el museo tiene que renunciar a cualquier vocación exclusiva por lo artístico”, sentencian¹⁷². Aquellos tránsitos promiscuos entre diferentes registros culturales trabajan, de este modo, por la subversión de la categoría de lo artístico, subsumiéndola en un “horizonte mayor” de imágenes diversas.

Pero esta proyección más allá del circuito artístico no sólo responde a un interés por desestabilizar el papel de las artes en la jerarquía de la visualidad. Hay en Micromuseo un claro interés por construir un proyecto político y social, que ya mostraba sus primeras aristas en las fases germinales de esta iniciativa. Las rutas de este museo itinerante buscan ofrecer un espacio a la memoria histórica y su revisión crítica, poniendo especial atención a las producciones que supusieron, en el momento de su emergencia, una mirada contrahegemónica reprimida o ignorada por su tiempo. En este sentido, el proyecto se constituye también como un archivo de cultura visual, que pone a disposición de la sociedad civil una “reserva histórica” relativa al acontecer político y social reciente del Perú, tanto a través de sus exhibiciones como mediante su siempre actualizada

¹⁷² En: Manifiesto de viaje. Página web de Micromuseo.

página web. El museo, en este marco, aparece como un recurso crucial para la activación de la ciudadanía: ya no una “cámara de tesoros y parangón de prestigios sociales o académicos”¹⁷³, sino un dispositivo crítico para la transformación de la realidad. Nuevamente se nos señala que el anhelo no es ingresar a la historia del arte, sino modificar la historia a secas.

Siguiendo en la clave barroca —que desarrollaré con mayor detalle en el próximo apartado—, es posible señalar que Micromuseo emerge, en múltiples sentidos, como un *simulacro* de museo. Simulacro que es más una ficción en torno a esta institución que una imagen hecha a su semejanza, puesto que si bien hace uso de las potencialidades implicadas en la idea de museo, trastoca en su ejercicio algunos de sus pilares fundamentales. La idea de museo sirve aquí para desbaratar los supuestos —occidentales; metropolitanos; modernos— sobre los cuales está construida aquella noción, desde las coordenadas geopolíticas de una “periferia radical” que los refuta fácticamente. Así el proyecto cuestiona el carácter estático de dichas instituciones, sus obsesiones colectoras, sus distinciones basales entre los objetos artísticos y los no artísticos y su hermética pertenencia a sectores socioculturales de élite.

Pero a pesar de esa referencialidad crítica hacia el museo, y los múltiples llamados de este proyecto a romper con el arte como plataforma de acción exclusiva, lo cierto es que la presencia de esta iniciativa encuentra sus fuerzas primordiales dentro de los circuitos artísticos. Micromuseo opera en íntima conexión con cierta escena cultural y artística, emplazada tanto en Lima como en el resto de la región latinoamericana, a la vez que presenta vínculos considerables con instituciones académicas y espacios artísticos del circuito metropolitano globalizado. Como señalé anteriormente, los conceptos que moviliza y el lenguaje empleado —textual y visual— suponen un interlocutor ilustrado, que conoce los diversos referentes subvertidos de forma crítica, ya sea que éstos aludan a la historia del arte universal o a la propia realidad social, política y cultural del Perú. Volviendo a la problemática que esboqué en líneas anteriores, es posible que la única instancia receptiva a este tipo de crítica sea el propio mundo del arte; no sólo porque se trata de uno de los pocos lugares que congregan públicos capaces y dispuestos a elaborar este tipo de reflexiones, sino también porque su autonomía suele garantizarle un margen mayor para la disidencia y la enunciación política. El gesto deconstructivo de Micromuseo alberga una paradoja en este sentido: aun cuando su objetivo es abrir los

¹⁷³ *Ibid.*

dominios del arte hacia una visualidad más amplia y contemporánea, la especificidad y politicidad de esta apertura encuentra recepción primordialmente en el espacio artístico. Aunque desplaza sus colecciones hacia otros escenarios sociales —obteniendo en ocasiones notables cifras de público—, el marco de la institución artística (en su sentido amplio) es un requisito para comprender su propuesta. Aunque propicia un intercambio desjerarquizado entre la cultura ilustrada y las múltiples formas de lo popular, el resultado termina siendo cifrado por un lenguaje erudito. Veremos en las próximas páginas cómo se fueron conformando los contenidos de esta propuesta.

4. Dos miradas en torno a un proyecto itinerante.

La producción de Micromuseo es prolífica, y durante estos trece años de trabajo —si consideramos como punto de partida la ya reseñada muestra “Emergencia artística”— han montado sus itinerantes intervenciones en muchísimos “paraderos” diferentes. Aunque gran parte de estas rutas pueden ser rastreadas con cierto detalle a través de su página web, mis intentos por trazar una cronología de las exhibiciones y actividades impulsadas desde esta iniciativa demostraron rápidamente su futilidad. Como Hidra, la serpiente policéfala capaz de regenerar dos cabezas de cada cual que le fuera arrancada, las referencias al trabajo de Micromuseo parecían multiplicarse con mis tempranas tentativas de fijarlas en una narración secuencial. Para hablar de Micromuseo es preciso, por momentos, abrazar el caos, distinguiendo entre sus muchas intervenciones diversas vertientes de una misma propuesta híbrida e irreverente.

Aunque los lineamientos trazados en el *Manifiesto de Viaje* parecen ser consustanciales a la propuesta de este museo, posiblemente la esencia última de esta iniciativa sea más bien su camaleónica capacidad de responder al contexto que le alberga. Micromuseo puede ponerse en marcha cuando la contingencia invite a recorrer las calles, como también puede poner el freno y hacer de la esquina, un paradero. De este modo, lejos de ser un precepto inquebrantable, el carácter itinerante que pregona en su guión curatorial es una forma de hacer productiva una carencia basal, otorgando mediante este acto retórico la legitimidad institucional que su falta de sede le niega. En efecto, y tras innumerables paraderos, Micromuseo se ha enfrentado a “*la necesidad histórica de tener también una estación terminal, donde darle mejor condiciones a nuestra colección, y una visibilidad más permanente a nuestras propuestas*”, tal y como ha señalado el propio Buntinx (en 2009a).

El *Paradero Habana* respondió justamente a esos intereses. En el año 2008, el proyecto de Gustavo Buntinx recibió un ofrecimiento por parte del dueño del Café Bar Habana¹⁷⁴: hacer uso de la sala adyacente del local, bajo la figura de comodato, por un período de un año. Este primer paradero estable de Micromuseo estaba ubicado en el distrito de Miraflores, y su iluminada vitrina daba a la calle Manuel Bonilla. En esta sede se realizaron sucesivas exhibiciones, cuyos catálogos —que respetaban celosamente el mismo formato— fungían también como invitaciones a 500 personas del circuito artístico local. Algunas de estas muestras fueron “*Derivadas*”, el arte del reciclaje de Víctor Castro;

¹⁷⁴ Se trata del cubano Alexis García, artista plástico cubano casado con una peruana.

“Alteridades”, un homenaje al Museo Travesti del Perú; “*Memoria del olvido*”, fotografías de Ana María Mc Carthy en torno al atentado de la calle Tarata; y “*Cantuta*”, instalación de Ricardo Wiesse a propósito de las ejecuciones extrajudiciales de los estudiantes de la Universidad de la Cantuta. Terminado el plazo de aquel préstamo, Micromuseo volvió a la itinerancia, desarrollando proyectos de exhibición tanto en diversos espacios institucionales de Lima, como en múltiples instancias internacionales.

Y es que, aunque discursivamente parezca un asunto resuelto, la falta de sede estable para sus colecciones es una problemática que circunda la práctica de Micromuseo. De cierta manera, la naturaleza flexible, adaptable y desmontable que se desprende de su carencia arquitectónica es su principal fortaleza a la vez que su más obstinada limitación, puesto que si bien le permite construir una propuesta museológica en estrecha conexión con los procesos sociales de su entorno, pone también en entredicho su naturaleza institucional. En más de una oportunidad, tanto en el Perú como en otros países latinoamericanos, obtuve caras de sorpresa cuando comentaba que mi tesis versaba sobre un museo sin sede fija. “Ah —me dijeron algunos—, *entonces no es un museo*”. “*Pero...* —preguntaron otros— *¿qué lo diferencia de un coleccionista?*”. Se trata, sin duda, de preguntas legítimas, para las cuales mis respuestas pueden resultar poco convincentes. Sin embargo, el intrincado panorama que se abre a partir de estas interrogantes puede ser particularmente fértil para examinar el estatuto contemporáneo del museo en la región latinoamericana.

Es sugerente, en este punto, retomar la noción de performatividad que en el capítulo anterior me permitió hablar del carácter acumulativo y “construido en su ejercicio” del *Centro de Artes Visuales/ Museo del Barro*. Volviendo atrás en la revisión realizada en el marco analítico, conviene aquí recordar el desarrollo de J. L. Austin realiza en torno a la noción de *acto performativo*, que alude a los actos de habla que, en su enunciación, realizan una acción. Podemos pensar al Micromuseo como una institución performativa sobre todo en este sentido, ya que parte importante de su identificación como propuesta museal descansa en el acto declarativo de enmarcarla como tal. Por consiguiente, indagar en el proceso de construcción institucional de este proyecto implica poner mucha atención a los distintos fragmentos de enunciación que han ido edificando acumulativamente el guión de este museo, a las prácticas visuales que le acompañan, y a los modos concretos en los que estos contenidos se convierten en propuesta institucional. A diferencia del caso anterior, donde acompañando la construcción discursiva del museo hubo una progresiva

inscripción arquitectónica de ésta, el legado del Micromuseo no puede anclarse a un hito urbano que le permita trascender los circuitos de entendidos del campo artístico. No es posible asumir como dada su condición institucional: es preciso articular un relato capaz de retratar tanto el esplendor de la interfaz museal que ofrece a sus visitantes, como la dinámica humana que hace posible que la fachada institucional emerja.

Asumiendo que la noción de simulacro atraviesa la constitución de esta iniciativa, estructuraré este texto de modo que sea posible ir penetrando, progresivamente, en las sucesivas capas que recubren las prácticas cotidianas del proyecto hasta convertirlas en una plataforma institucional. Es justamente este emplazamiento entre la institución y la ficción —la museotopía—, el que desalienta cualquier organización temática del relato: no es posible hablar de sus colecciones, de sus prácticas expositivas o de su (falta de) sede sin abordar los modos concretos en que estos elementos ponen en tela de juicio la idea de museo en su conjunto, obligándonos a cuestionar las fronteras de lo museal tradicionalmente entendido. Es preciso, por tanto, examinar tanto lo que se nos ofrece a la vista como el esqueleto de prácticas ocultas que sustentan su performance como museo. Así, iniciaré el recorrido en la primera interfaz que ofrece el proyecto a través de sus puestas en escena, inspeccionando su amplio despliegue de estrategias visuales y contenidos críticos como un todo que aparece de forma simultánea y acabada. Será la mirada del espectador, con sus posibilidades y limitaciones, la que tomará a su cargo esta primera parte del texto. La segunda de ellas, en cambio, intentará construir una visión “tras bambalinas”, y estará fuertemente basada en la experiencia etnográfica de mi estancia en Lima del año 2011. Como contraparte de la primera perspectiva, se trata en esta ocasión de describir y analizar las muchas prácticas, discursivas y objetuales, que ponen en funcionamiento a la máquina de Micromuseo, supliendo el organigrama convencional de las instituciones con ingenio y reciclaje. De alguna manera, la interrogante que da origen a esta escisión del relato tiene que ver con aquello que permite sortear la brecha entre las limitadas condiciones y los altos estándares de producción artística del trabajo de Micromuseo. ¿Cómo se generan exhibiciones en clave de un lenguaje museográfico internacional, desde una precaria oficina del centro de Lima? ¿Cómo se construye una plataforma institucional capaz de conversar con los espacios icónicos de la musealidad metropolitana, desde los imperativos de la autogestión? ¿Cómo hacer de un puñado de personas, un museo?

La muestra “*Lo Impuro y lo Contaminado.*”, considerada en su exhibición en la Trienal de Chile 2009, ofrece un valioso punto de partida para un análisis de este tipo. Se trata de una muestra vasta y exhaustiva, donde no sólo se reúne —aunque en versiones sintéticas— gran parte de las instalaciones que Micromuseo ha elaborado en la década de trayectoria que antecede a esta exhibición, sino que también incluye diversas iniciativas museotópicas peruanas que dialogan y completan la vocación de este emprendimiento. Desmenuzando sus variadas propuestas críticas, intentaré perfilar la particular mirada que caracteriza a este proyecto: las obsesiones que atraviesan su trabajo, las estrategias visuales que se implementan, las categorías museológicas que subvierten, las reflexiones históricas que levantan, etc. Como contraparte, el proceso de montaje de “Ejército Rosa” —y otras actividades aledañas que tuve la oportunidad de acompañar durante junio del 2011—, servirán como puerta de entrada a las dinámicas humanas que existen detrás de la fachada institucional. Indagaré, por esa ruta, en el proceso casi alquímico de convertir en práctica museal el trabajo de un reducido equipo de personas a partir de escuálidos presupuestos.

4.1 Lo Impuro y lo Contaminado.

Ubicado en el céntrico Parque Forestal de la ciudad de Santiago de Chile, el Museo de Arte Contemporáneo (MAC) radica desde los años setenta detrás del Palacio de Bellas Artes. Allí, actualizando el sentido de este emplazamiento en el reverso de la tradición artística europeizante, Micromuseo estableció el más extenso de sus paraderos en el marco de la Trienal de Chile del año 2009: la muestra “*Lo Impuro y lo Contaminado. Pulsiones (neo) barrocas en las rutas de Micromuseo*”. El despliegue de las colecciones de esta iniciativa peruana ocupó prácticamente la totalidad del precarizado palacete, concebido en los inicios del siglo XX como un mimético homenaje al *Petit Palais* de París. Las claras influencias que la arquitectura francesa de fines del XIX ejerce sobre esta construcción neoclásica, hacían de él un escenario privilegiado para las siempre provocativas intenciones de Micromuseo [fig. 24]. El MAC “*responde a la imagen mal imitada de la modernidad francesa*”, me dice Gustavo Buntinx, y las lamentables condiciones de conservación de dicho grandilocuente edificio refuerzan su argumento. “*Antes pensaba —agrega el curador— que el edificio ideal para Micromuseo era un hangar. Ahora pienso que debe ser un castillo en ruinas; un edificio majestuoso y a la vez decadente como el MAC*”. En un espacio como éste, adquiere sentido y vitalidad una de las críticas basales que sustentan el proyecto de Micromuseo: es preciso renunciar al encriptamiento del sistema artístico entendido como ejercicio derivativo de Occidente, para hacer lugar a una visualidad amplia, mestiza y contemporánea. A la vez, aunque sólo fuese de forma temporal, la toma de posesión de un museo de arte contemporáneo constituye un gesto casi terapéutico para un proyecto que se construye precisamente sobre esa carencia: la de un museo relacionado con “la afirmación de las identidades propias y actuales” (Buntinx 2007b).

Examinaré con cierto detalle las numerosas salas e intrincados pasillos que dieron forma a esta puesta en escena a partir del mes de octubre de 2009. En términos estrictos, la versión ofrecida al público chileno no fue ni la primera ni la última, ya que montajes similares habían sido exhibidos con el mismo título en el Centro Cultural de España en Lima (2002), y en la Bienal de Valencia de 2007; y serían presentados en el Centro Cultural Simón I. Patiño de la ciudad de Santa Cruz, Bolivia, en el año 2010. He seleccionado la exposición realizada en el contexto de la Trienal no sólo porque personalmente tuve la oportunidad de visitarla y recorrerla junto al chofer de Micromuseo, sino también porque su considerable extensión —que multiplica por cuatro las

dimensiones de sus entregas anteriores— puede ser entendida como una visión de conjunto de las diversas intervenciones gestionadas por este proyecto a lo largo de su ambulante trayectoria. Respecto de sus primeras versiones, esta tercera exhibición de “Lo impuro y lo contaminado...” significa una intensificación de los contenidos ya desarrollados. “*Una radicalización* —afirma Buntinx—, *en las dos acepciones del término: llevar las cosas a sus extremos es también devolverlas a sus raíces*”¹⁷⁵. En su expresión más extremada, esta muestra puede ser leída como un *statement* del proyecto artístico de Micromuseo; en cierta medida, su guión curatorial. Las trescientas obras de más de un centenar de artistas escogidas para llenar los veinte ambientes disponibles del Museo de Arte Contemporáneo, abren una buena puerta de entrada a la singular perspectiva que ofrece Micromuseo acerca del Perú contemporáneo. “Lo impuro y lo contaminado...”, en este sentido, opera como un sugerente recorrido a través de las muchas capas culturales que cohabitan dicho país, y las permanentes tensiones que tejen sus relaciones conflictivas a lo largo de la historia.

Ya desde el texto de sala que introduce la muestra, la ruta que ofrece Micromuseo a lo largo de las sucesivas estancias del MAC está marcada por una atiborrada confluencia de conceptos. Como primer filtro para espectadores legos, la descripción de la propuesta curatorial no tiene miedo de juntar en pocas líneas una serie de nociones algo oscuras, enaltecidas por el irreverente uso de las mayúsculas. NORMALIZACIÓN DE LA DIFERENCIA, TRITURACIÓN DEL AURA, OSCURECIMIENTO DEL MUNDO, son apenas las palabras destacadas del primer párrafo. No es sólo grandilocuencia retórica, sino más bien una advertencia de lo que se debe esperar del resto del recorrido: una compleja (y apocalíptica) revisión de cierta producción visual crítica de la cultura peruana reciente. De este modo, si resulta difícil dar con criterios de orden nítidos para estructurar un relato en torno a esta muestra, posiblemente tenga que ver con que su núcleo articulador —el *(neo)barroco* que menciona en el subtítulo— apela a ese desconcierto: como señala O. Calabrese, el principio más profundo del neobarroco es precisamente el fenómeno de la *caoticidad* (2005).

La disposición arquitectónica del edificio permite marcar dos entradas diferentes —pero complementarias— al itinerario visual que propone Micromuseo: en la planta baja, las formas artísticas del neobarroco en su tradición más genuina; en el segundo piso, las manifestaciones contemporáneas de una “efervescencia tecno-tropical-andina” que

¹⁷⁵ En “*Entre la violencia y lo sagrado*”. Entrevista a Gustavo Buntinx por Diego Ottero. Periódico El Comercio. 15 de noviembre de 2009.

reinventa esta corriente histórica a partir del ámbito local. Se trata de dos vetas paralelas que Micromuseo entiende como “los opuestos complementarios de una misma sensibilidad de época”¹⁷⁶, trenzada por la convulsionada escena política y social de la década de los noventa en el Perú. Esa sensorialidad neobarroca, que recorre la exhibición de principio a fin, constituye un hilo conductor que entierra sus raíces en la guerra (1980/1992) y la dictadura (1992/2000) peruanas, y proyecta sus reverberaciones hasta el presente (2009). “*Lo impuro y lo contaminado...*”, en este sentido, constituye un relato acerca de la explosión de sensibilidades que experimenta el país a partir de un período de desastres. “*El nuestro es un horror al vacío dejado por los desastres de la guerra y de la dictadura que marcaron las dos traumáticas décadas iniciadas con el principio de la violencia en 1980*”¹⁷⁷, apunta Gustavo Buntinx para explicar el origen de estas soluciones plásticas herederas del barroco. “*De ese abismo surgimos obligados a confrontar y asumir nuestras tantas contradicciones —continúa el curador—, aprendiendo a ya no reprimir sino productivizar la diferencia. Vivir feliz todas las patrias, como quería Arguedas, implica la integración de lo distinto, incluso la coexistencia de lo irreconciliable. En esa tarea sensible mucho ha ayudado la matriz barroca de una cultura nuestra marcada por la continuidad tanto como por las rupturas*”¹⁷⁸. Una matriz cultural donde los genéricos conceptos globales adquieren un espesor singular. Un Perú todavía periférico, dice el propio Buntinx, en el que las categorías de “*neobarroco*”, “*ultra-barroco*” y “*el infierno de lo bello*” adquieren una realización subvertida, que lejos de conformarse con la asimilación silenciosa de modelos globalizados, da pie a una “metabolización crítica dentro de una tradición milenaria y propia de apropiaciones múltiples” (2007b)

Valiéndose de una multiplicidad de recursos, “*Lo impuro y lo contaminado...*” convoca diversos tiempos cronológicos a través de saltos en la historia; se desplaza a lo largo de diferentes lugares geográficos desde el altiplano a la Amazonía; y apela a numerosos núcleos temáticos que se desbordan los unos sobre los otros. Intenta construir, de este modo, no un “muestrario de tendencias recientes” en las artes plásticas locales, sino una reelaboración histórica de ciertos acontecimientos cruciales a partir de la producción cultural que ha surgido en diálogo con dichos procesos. En este gesto se reivindica un aspecto fundamental de la identidad institucional de Micromuseo: prefieren pensarse como un museo de cultura material antes que como un museo de arte. Ello

¹⁷⁶ *Íbid.*

¹⁷⁷ *Íbid.*

¹⁷⁸ *Íbid.*

implica una vocación amplia, que no se restringe a coleccionar y exhibir objetos propiamente artísticos. En línea con lo que este proyecto entiende por una musealidad contemporánea, una vasta diversidad de piezas heterogéneas compone su colección. Una colección que aspira a conformar un cúmulo desjerarquizado capaz de asignar importancia equivalente tanto a las producciones del arte erudito como a los objetos más industrializados del comercio popular.

Utilizando como guía el corte museográfico que Micromuseo establece entre el primer y el segundo piso del MAC de Santiago, revisaré algunos momentos significativos de esta exploración por la producción cultural que ha emergido en el Perú a lo largo de estas brutales décadas¹⁷⁹. No es posible detenerse con suficiente justicia en cada una de las piezas que Micromuseo despliega en su recorrido, ya que desentrañar las múltiples aristas involucradas en todas ellas bien podría ser el objeto de una investigación completa. Me interesa, en cambio, recrear ciertos fragmentos destacados de esta exhibición en un intento de sondear el universo de obsesiones que desvelan a Micromuseo, y algunas de las “estrategias friccionarias” que utilizan para desplegar estas obsesiones en el espacio museográfico. Haciendo eco de la clave neobarroca que esta propuesta pregona, recurriré a lo largo del relato a ciertas categorías analíticas contenidas en la definición de este concepto en la literatura reciente. Y sobre todo, buscaré evidenciar algunas tensiones esenciales que esta muestra moviliza, en lo que respecta a los acoples y desacoples de un conjunto de prácticas objetuales y la serie de prácticas discursivas que lo acompañan.

Si el barroco se caracteriza, como asevera Fernando Castro Flórez, por su extremosidad antes que por su exuberancia (2005), las piezas dispuestas en el hall central del museo parecen atestiguarlo con sus grandes dimensiones. En la entrada, el *Gran Guacamayo Precolombino* [1992] de Francisco Mariotti —creado con motivo del V Centenario del descubrimiento de América—, reproduce robóticamente una serie de oraciones en lenguas amazónicas en peligro de extinción. A partir de sus dispositivos “paleotecnológicos”, dice el chofer de Micromuseo, este papagayo retoma las resonancias míticas de dicha ave americana para realizar un “comentario feroz” en torno al “mal

¹⁷⁹ El recorrido a continuación ha sido elaborado a partir de las notas de campo registradas en una visita individual a la muestra (octubre de 2009), los comentarios que personalmente oí de Gustavo Buntinx en el momento del desmontaje (diciembre de 2009) y el relato de un recorrido guiado público que el propio curador realizó en el marco de la Trienal, cuyos apuntes (anónimos) pueden ser encontrados en la web: <http://ebookbrowse.com/recorrido-con-gustavo-buntinx-por-exposicion-doc-d46094909>

llamado encuentro entre dos mundos". Por otro lado, catorce monumentales esferas de tierra y fragmentos cerámicos dan lugar a "*Huayco/ Kawa/ Río*" [2003/ 2009], instalación con la que Carlos Runcie Tanaka apela al flujo continuo de quebrantos que ha conocido la historia peruana de las últimas dos décadas. La suma de los tres conceptos es densa en connotaciones, y da cuenta a la vez del origen multicultural del propio artista¹⁸⁰. De este modo, ya desde las primeras piezas situadas en el vestíbulo del museo, se despliega una estrategia metonímica que repara en la objetualidad de las piezas para convocar a sus muchos rebotes simbólicos. A través del andamiaje tecnificado del gran papagayo de Mariotti, o los trozos de cerámica incrustados en las imponentes bolas de Runcie Tanaka, Micromuseo puede apropiarse discursivamente de otros órdenes de objetos que suelen ser marginados del ámbito artístico, reivindicando la presencia de la obsoleta tecnología o de la serializada producción "artesanal". Aquí, como a lo largo de toda la exhibición, los orígenes híbridos de las piezas y/o sus componentes son siempre un detonador que hace posible traer al debate el carácter mixturado —promiscuo, mestizo— de la cultura peruana misma, incluso allí donde pretende ser más homogénea y hermética. *La parte por el todo*. Como apunta su manifiesto de viaje, se trataría de "colecciones e intervenciones en que el objeto deviene en un constructo alegórico cuyos elementos se articulan mediante relaciones no de identidad sino de ANALOGÍA y FRICCIÓN"¹⁸¹.

a) *Planta baja*.

Las búsquedas neobarrocas que circundan las diferentes salas de la planta baja ponen de manifiesto los ecos de la violencia a lo largo de la historia del Perú. Una violencia cuya presencia transversal a lo largo de los siglos hace posible el diálogo entre episodios distantes en la cronología y la geografía del país andino, tal y como lo atestigua el asombroso enfrentamiento de dos versiones de "*Los funerales de Atahualpa*", el "cuadro incásico más determinante de la ideología criolla del siglo XIX peruano" (Buntinx 2007b: 36). La primera de ellas, una reinterpretación "folclorista" del cuadro original, describe un episodio de la conquista española en tierras peruanas: el cuerpo del Inca Atahualpa es velado bajo los códigos del catolicismo, y sus mujeres irrumpen en la ceremonia exigiendo

¹⁸⁰ *Huayco* es una noción proveniente del quechua que alude a las avalanchas que, así como arrasan con lo que encuentran a su paso, también fertilizan la tierra y abren el camino a nuevas germinaciones. *Kawa*, por su parte, quiere decir "río" en japonés, y hace referencia al "ancestral arroyo [...] en el que los antiguos alfareros orientales arrojaban los restos cerámicos desechados de sus quemas" (Buntinx 2006b; Buntinx 2007b: 57).

¹⁸¹ En: Manifiesto de viaje. Página web de Micromuseo.

ser ejecutadas con él para acompañarlo en su viaje a la otra vida [fig. 25]¹⁸². La catártica escena recreada por Luis Montero en lenguaje academicista recibe un tratamiento subvertido en la pintura de Marcel Veloachaga, del año 2005 [fig. 26]. Conservando la expresividad en gran formato del original (la versión de Veloachaga se extiende en 300 x 450 cm; la pintura de Montero alcanza los 350 x 570 cm), esta reelaboración trastocada de “*Los funerales de Atahualpa*” incorpora diversos referentes icónicos de la cultura occidental reciente, transformando por completo la escena primaria. La presencia de Abimael Guzmán —líder de Sendero Luminoso— junto al cuerpo del Inca; la cabeza del Che Guevara en el lugar del mítico Inkarrí decapitado y sus resonancias mesiánicas; o el reemplazo del histórico cura Valverde por el Cardenal Ratzinger —hoy, Benedicto XVI— son sólo algunos de los desplazamientos que esta pieza moviliza para actualizar aquellos míticos funerales en el contexto de la historia contemporánea del Perú. Las citas históricas se cruzan con las referencias de corte artístico: desde Guaman Poma a Lichtenstein; desde Rembrandt, a Velázquez y Orozco; inclusive el propio pintor de esta particular versión del cuadro (Buntinx 2007b). Como resultado, Marcel Veloachaga logra desintegrar las cronologías y poner de manifiesto la latencia de varios siglos de historia peruana, en la cual se sedimentan desjerarquizadamente variadas formas de violencia e injusticia.

“Tras la acumulación de citas opera aquí no sólo la desconstrucción político-cultural de un repertorio, sino además y sobre todo un palimpsesto de temporalidades rotas y textualidades irresueltas. Mosaicos quebrados y a la vez inconclusos, entre cuyas fisuras aflora la fantasía —a veces el fantasma— de una culminación utópica. La exhumación artística del cadáver histórico del Inca como una radical puesta en abismo de nuestros tiempos una y otra vez fracturados. Pero recompuestos siempre, aunque con tanta fragilidad, por el ansia mítica de la regeneración”.

(Buntinx 2007b: 37)

¹⁸² Dice Guillermo Prescott, en *Historia de la Conquista del Perú*: “El cuerpo del Inca permaneció en el sitio de la ejecución toda la noche. A la mañana siguiente se trasladaron a la iglesia de San Francisco, donde se celebraron sus exequias con gran solemnidad. Pizarro y los principales caballeros asistieron de luto, y las tropas escucharon con devota atención el oficio de difuntos que celebró el padre Valverde. Interrumpieron la ceremonia gritos y sollozos que se oyeron a las puertas de la iglesia, las cuales, abriéndose de repente, dieron entrada a un gran número de indias esposas y hermanas del difunto, que, invadiendo la gran nave, rodearon el cuerpo, diciendo que no era aquel el modo de celebrar los funerales de un Inca, y declarando su intención de sacrificarse sobre su tumba y acompañarle al país de los espíritus. Los circunstantes, ofendidos de este loco proceder, manifestaron a las invasoras que Atahuallpa había muerto cristiano, y que el Dios de los cristianos aborrecía tales sacrificios. Después las intimaron que se saliesen de la iglesia, y muchas de ellas, al retirarse, se suicidaron, con la vana esperanza de acompañar a su amado señor en las brillantes mansiones del Sol” (Prescott 2006).

Es importante mencionar que la presencia de esta irreverente interpretación de “*Los funerales de Atahualpa*” significó la censura de la muestra en su presentación en la Bienal de Valencia. La muestra que aquí analizamos, desplegada en aquella oportunidad en un antiguo coliseo de gallos de la ciudad española —la sala “La Gallera”—, fue clausurada como respuesta a las presiones de la jerarquía eclesiástica de una localidad gobernada por el ultraderechista Partido Popular¹⁸³, dada la directa alusión al Papa Benedicto XVI. Es posible observar en el gesto provocador una herramienta significativa en la producción de Micromuseo. Tal y como sucede con la obra de Marcel Velochaga, la puesta en relación de elementos aparentemente aislados suele tener resonancias polémicas que abren el debate y remecen los relatos hegemónicos. Aunque no necesariamente se trata de una búsqueda explícita de la controversia, la exploración de los límites y la subversión de éstos constituyen una estrategia frecuentemente recurrida por Micromuseo, que por lo demás se corresponde con uno de los principios del neobarroco contemporáneo. De acuerdo a Omar Calabrese, la edad que experimentamos en nuestros tiempos se caracteriza por el gusto de ensayar y romper las reglas que definen el sistema: el exceso sirve para discutir un orden prevaleciente. Por otra parte, “toda sociedad [...] tacha de excesivo lo que no puede o no quiere absorber” (Calabrese 2005: 44).

Esta tensión se encuentra presente en buena parte de la historia de Micromuseo y sus proyectos asociados, que ya desde sus primeros antecedentes han intentado desplazar la línea que separa lo tolerable de lo indecible. En este sentido, en los procesos de reconstrucción democrática de los países latinoamericanos, los territorios cifrados de la expresión artística devinieron refugios privilegiados de la resistencia, la reflexión y la crítica, en tiempos en que la presencia ubicua de los aparatos de vigilancia, censura y represión constreñían los límites de lo comunicable¹⁸⁴. Micromuseo contempla en su colección diversas obras de arte que, a lo largo de las más recientes décadas de la

¹⁸³ En: “*Si por aquí llueve por allá no escampa. Censuran muestra “Lo Impuro y lo Contaminado” en la Bienal de Valencia*”. Blog Arte nuevo. Entrada del 27 de junio de 2007. <http://arte-nuevo.blogspot.mx/2007/06/si-por-aqui-llueve-por-all-no-escampa.html>

¹⁸⁴ Por el contrario, en el ámbito de las ciencias sociales, los intentos de reconstitución de la trama democrática fueron absorbidos, en múltiples ocasiones, por las urgencias de la gobernabilidad. Desde múltiples dispositivos, estas disciplinas participan activamente en una negociación que conmina a disciplinar la dividida memoria nacional en pos del consenso y la reconciliación. Las ciencias sociales, apunta Nelly Richard, muchas veces ponen en marcha dicho tránsito hacia una política de gestión, neutralizando las fisuras del pasado y erigiéndose como “*lugar común de lo neutro-instrumental*” (Nelly Richard, en el prólogo a Escobar 2004: 13-14). Es de este modo como el arte se convierte en una extensión de la trinchera política en la América Latina socialdemócrata, en la medida en que “*ciertas prácticas artísticas sostienen la posibilidad de pensar en la ciudadanía, como respuesta a la defección de las ciencias sociales, convertidas en productoras de insumos para la industria de la gobernabilidad*” (Mellado 2009: 62).

producción plástica peruana, han sabido manifestar su discrepancia respecto de la mirada hegemónica en diversos ámbitos de cosas. En ocasiones, como mencionaré en páginas posteriores, este sentir disidente guardaba relación con ámbitos abiertamente politizados, y el mero hecho de conservar piezas semejantes significaba un riesgo a título personal para los gestores de esta iniciativa. El acervo de Micromuseo permite, tal como lo demuestra esta exhibición, recorrer una genealogía de piezas que operan como testimonio de los contextos políticos y sociales de su época.

Esta vocación crítica no se restringe a las piezas provenientes del sistema artístico. Si continuamos con la ruta que traza “*Lo impuro y lo contaminado...*”, en la senda ya iniciada con las obras en torno a las exequias de Atahualpa, diversos fragmentos de la cultura material se convierten en objetos testimoniales de los procesos sociohistóricos recientes. El relato curatorial de Micromuseo se teje a partir de la materialidad de estos objetos: apropiándose de diversas claves narrativas, estos vestigios culturales operan simultáneamente como evidencias históricas; como indicios detectivescos; como rastros arqueológicos sólo parcialmente descifrados, que intentan acercarse a unos sucesos que el trauma impide nombrar con propiedad. Y es que el título que convoca esta diversidad de aproximaciones —“*La exhumación simbólica*”— nos remite a los cuerpos insepultos de la historia reciente del Perú: los desaparecidos, las fosas comunes, los botaderos de cadáveres. Un neobarroco que construye su terror al vacío desde esta ausencia decisiva de los cuerpos.

La imagen fotográfica de la masacre de Uchuraccay [1983] obtenida por Carlos “Chino” Domínguez para el periódico *La República*, nos enfrenta a los restos humanos de un grupo de periodistas asesinados por los propios pobladores de dicha localidad andina, al confundirlos con miembros de Sendero Luminoso. “*Lo que se vivió fue una verdadera guerra civil*”, comenta Gustavo Buntinx sobre el terrorífico documento. Junto a la fotografía, un trabajo de Jesús Ruiz Durand —“*Remember Fernandito*” [1987], de la serie “*Memorias de la Ira*”—, reelabora estos registros de la guerra en clave pictórica. Ataviados de sus vestimentas andinas, un grupo de comuneros carga con el cadáver de uno de los periodistas muertos por sus propias manos, mientras un helicóptero militar —el ejército les habría alentado a “victimar a todo forastero que llegara al pueblo por tierra”— ocupa significativamente el segundo plano (Buntinx 2007b). En la misma lógica documental, la impresionante fotografía captada por Jorge Torres Serna para la Revista Gente en 1990, exhibe una disposición análoga al cuadro anterior entre los pobladores y un helicóptero

bélico [fig. 27]. Desafiando a la cámara con la mirada, los comuneros de Huancavelica se despliegan en rondas campesinas organizadas por los militares, armados de precarias escopetas hechizas “elaboradas de maderas toscas, con jebes carcomidos y con tuberías recortadas de gas” (2007b: 32). En abierta fricción con estos documentos, una de estas armas sobrevivientes de los años ochenta es exhibida en la exposición, anexando un testimonio manuscrito que relata el fatídico destino de su dueño, asesinado a pedradas por Sendero Luminoso. Y próximas a ésta, las artesanías andinas que moldean helicópteros dentados a partir de mandíbulas de carnero¹⁸⁵ e incisivos cuchillos a partir de hueso y pintura.

Esta sección de la muestra es ciertamente más vasta y densa en significaciones, pero es suficiente con estos pocos ejemplos para entender cómo se construye un lineamiento discursivo —institucional— a partir de una tensión constante con una política en torno a los objetos. Micromuseo se piensa como un *museo de cultura material*, donde el montaje se construye de materiales espurios: como se observa en esta fracción de la exposición, bien pueden ser registros periodísticos, pinturas acrílicas del mundo docto, resabios materiales de objetos históricos y artesanías populares concebidas para la circulación comercial. En estricto rigor, la lista es más larga, y se nutre también de registros audiovisuales de performances, instalaciones y carteles promocionales. Todas estas cosas, dice Buntinx, encuentran “*su propio lugar en paridad de condiciones, bajo un solo flujo icónico*”. Las disposiciones museográficas de estos objetos heterogéneas refuerzan este tratamiento desjerarquizado, en el que el arte es sólo una más de las manifestaciones relevantes para comprender un desenlace cultural. Y en el cual los objetos están siempre en diálogo —muchas veces polémico— con una realidad que se extiende fuera de las paredes del museo.

En la misma habitación desplegada en torno a “*la exhumación simbólica*”, una trilogía de objetos emplazados de forma continua nos permiten ilustrar otro recurso visual que Micromuseo emplea con frecuencia: la iteración. Nuevamente el marco conceptual del neobarroco es de utilidad para comprender la naturaleza de esta herramienta expresiva: la estética de la repetición —apunta O. Calabrese—, se basa en la confluencia simultánea de la variación organizada, el policentrismo y la irregularidad regularizada. Rodeando los territorios simbólicos de la desaparición de los cuerpos, las piezas de Carlos “Chino” Domínguez, Susana Torres Márquez y Claudia Martínez replican la misma

¹⁸⁵ Ronaldo Pacheco Venero, “*Helicóptero*”, [2007].

imagen de una mujer ayacuchana, sosteniendo en su mano derecha la foto de su marido desaparecido, y con el brazo izquierdo, el cuerpo de un niño. La primera [*“Desaparecido”*] es una fotografía en blanco y negro del año '85; la segunda, una serigrafía en rojo sobre blanco, realizada en 1999 [fig. 28]; la tercera, una incisión sobre papel del año 2008. Haciendo uso de la expresiva fotografía original, Susana Torres imprime la imagen de esta mujer sobre la página de la guía telefónica que enlista a las personas de apellido “Inca”, apropiándose del título de Alberto Flores Galindo; *“Buscando un Inka”*. Del mismo modo, Claudia Martínez reelabora el semblante de esta madre a partir de punzantes incisiones sobre un papel en blanco, cuyo contorno reproduce la geografía del Perú. Estas sucesivas puestas en abismo del relato visual contenido en la fotografía en cuestión, ejemplifican un modo de proceder constitutivo de Micromuseo. A través de la iteración obstinada, que al mismo tiempo agrega progresivamente nuevos sentidos e implicancias al original, se va construyendo una trama discursiva —un lineamiento institucional— enraizada a los objetos.

Dos salas paralelas, situadas en una suerte de intersticio dentro del MAC, albergan el trabajo que Micromuseo ha realizado con el nombre de *“Partes de guerra”*, originalmente exhibido en la sede temporal del *Paradero Habana*. El epíteto de “Partes de Guerra” puede ser leído, como bien apunta el texto que acompañó la primera versión de estas muestras, tanto desde su sentido figurado — “noticias desde el frente, crónicas de trincheras”— como en su acepción más literal —“símbolos fragmentados de nuestra historia hecha pedazos”— (en McCarthy y McCarthy 2008). Se trata de la puesta en escena de dos producciones artísticas¹⁸⁶ directamente emanadas de episodios de la violencia política que atravesó el Perú en los años ochenta y noventa: las fotografías y el material audiovisual obtenidos por los hermanos McCarthy tras el atentado en la calle Tarata, Miraflores; y el registro de las intervenciones en Cieneguilla, por parte del pintor Ricardo Weisse.

La presencia de estos materiales en *“Lo impuro y lo contaminado...”* dan cuenta de que las formas de trabajo de Micromuseo van más allá de la mera curaduría y el coleccionismo: la exhibición de estos registros es producto de un trabajo de rescate documental de procesamientos inéditos de la violencia de la época. Procesamientos artísticos que encuentran íntimas conexiones más allá de su proximidad museográfica:

¹⁸⁶ Actualmente, existe una tercera entrega de la saga: *“ÉXODO / LLAQTA PUCHUKAY - HISTORIAS DE MIGRACIÓN Y VIOLENCIA EN LAS PINTURAS DE SARHUA”* [2011], curada por Gustavo Buntinx y Gabriela Germaná.

“Tarata”, y “Cantuta” fueron dos trágicos episodios de la escalada de enfrentamientos y represalias entre las facciones terroristas y los servicios de inteligencia del gobierno. En el primero, un coche bomba detonado por Sendero Luminoso en el año 92 acaba con la vida de 25 personas y deja más de 150 heridos, como respuesta a la matanza de sus miembros en la cárcel de Canto Grande. En el segundo, como un gesto de radicalización de la guerra sucia avivada por el atentado en Miraflores, el gobierno ilegítimo de Fujimori y Montesinos envía un comando del Grupo Colina a la Universidad de la Cantuta, a detener y asesinar a nueve estudiantes y un profesor (Vich 2010).

Las fotografías de Anamaría McCarthy entre los escombros de la explosión devuelven el cariz humano a la ciega violencia de Sendero Luminoso. Esta vasta serie de tomas, que recoge el caos desde sus fragmentos más íntimos, no fue revelada sino hasta el año 2008, cuando Micromuseo se propone articular tales materiales en una exposición. El registro audiovisual de Kevin McCarthy, por su parte, es producto de los días subsiguientes al atentado, en los cuales el videasta debe permanecer en el departamento resguardando sus pertenencias de los saqueos. El material recogido por McCarthy, quien falleciera trágicamente algunos años más tarde, tampoco había recibido tratamientos ulteriores: las horas de grabación nunca fueron editadas. Nunca antes este material había sido expuesto. Impactado por la historia que le relatara Anamaría, Gustavo Buntinx le solicita acceso a estos documentos. *“Estaba claro que debía exhibirse —dice el chofer de Micromuseo—. Después de cierta duda, hubo en ella una total disposición para facilitar el trabajo, como una forma de sacar al aire fresco estas historias familiares y terribles, parte de una historia colectivamente más amplia”*¹⁸⁷.

Por su parte, el pintor Ricardo Weisse encuentra en los cerros de la Cieneguilla un lienzo idóneo para establecer un vínculo entre el paisaje y la memoria histórica [fig. 29]. Dibujando grandes cantutas rojas¹⁸⁸ en las fosas que pretendieron ocultar los restos de los desaparecidos, Weisse hizo manifiesta la indignación del pueblo peruano con un gobierno manchado de sangre, que por aquellos días promulgaba una improcedente Ley de Amnistía que dejaba estos y otros crímenes impunes. *“Quise ofrendar algo de belleza en un sitio tan horroroso”*, explica el artista respecto de las grandes flores de pigmento rojo sobre la pampa costeña¹⁸⁹. Restaurar la presencia maltrecha de los desaparecidos era una forma de reaccionar ante la indolencia. *“Yo no quería ser parte de ese concierto*

¹⁸⁷ En: “‘Memoria del olvido’ en Micromuseo. Ampliación del campo de batalla”. Cultura El Comercio. 23 de julio de 2008.

¹⁸⁸ La cantuta es la flor nacional del Perú, y se le considera la flor sagrada de los Incas.

¹⁸⁹ En: “Belleza contra violencia”. Periódico La República. Domingo 21 de septiembre de 2008

de temor, de cinismo, de complicidad y de falta de dignidad”¹⁹⁰, señala Weisse. Los registros fotográficos— a cargo de Herman Schwarz— y la grabación en video —realizada por Augusto Rebagliati— se encontraban inéditos hasta su montaje en 2008 en el Paradero Habana: no fueron objeto de un proceso de edición ni conocieron la luz pública hasta la exhibición de Micromuseo¹⁹¹.

Las elaboraciones de los hermanos McCarthy y de Ricardo Wiese en torno a estos pavorosos sucesos proporcionan un registro sensible de las experiencias de violencia y dictadura en el Perú. Sin renunciar a las especificidades de la búsqueda estética, reclaman para sí la urgencia del corresponsal de guerra y la solemnidad del memorial. Prima en ellos, también, la inmediatez de quien trabaja inmerso en su propio tiempo histórico. “Ahora todo el mundo hace arte político de lo sucedido hace 15 años [...] —sentencia Buntinx—, pero en esta muestra estamos trabajando con el arte en su momento de máxima peligrosidad”¹⁹². En este sentido, Micromuseo contempla en su acervo un importante lugar para la obra-testimonio; como apunta G. Didi- Huberman, un devenir posible para el arte contemporáneo es precisamente el encarnar un *documento*:

“Los artistas no sólo utilizan los documentos de actualidad, con lo que se mantienen “frente a la historia”, sino también los producen enteramente, con lo que no sólo contemplan el acontecimiento, sino lo intervienen, en contacto con él. [...] Ya sea que utilicen el documento o lo produzcan ellos mismos, los artistas aspiran muchas veces a hacer de él un instrumento crítico y político”.

(Didi- Huberman 2008b: 61-2).

Es de este modo como el proyecto de Micromuseo inscribe su quehacer también en clave ético-política. Hay una política de salvamento respecto de dichos objetos-testimonio; una significativa tarea de rescate (técnica y simbólica) sobre aquellas producciones culturales que arrojan cierta luz —oblicua, ciertamente— sobre los sucesos históricos que marcaron las traumáticas décadas aquí aludidas. En estos casos, Micromuseo debió desarchivar esas cintas, limpiarles el polvo y el moho, digitalizarlas y restituirles una circulación pública provista del marco histórico político que las hace comprensibles. En el caso de los videos de McCarthy, por ejemplo, se decidió no intervenir el relato a pesar de sus

¹⁹⁰ En: “Ricardo Wiese, pintor. No quería lavarme las manos respecto a la tragedia”. Perú.21, 13 de octubre de 2008.

¹⁹¹ En: “‘Cantuta’ en Paradero Habana. Curando las heridas de guerra”. Periódico El comercio, 31 de agosto de 2008

¹⁹² *Ibid.*

problemas de estática y de corte. “Nos parece que eso es parte del carácter documental”, asevera Buntinx.

Si continuamos avanzando en nuestro recorrido, nos encontramos con una sala cuyas producciones giran en torno a “*la feminización de lo marcial*”¹⁹³, es decir, remiten a “*las posibilidades paródicas del arte para retorcer y revertir los contenidos más marcializantes*”, tal como señala Gustavo Buntinx. A partir de juegos visuales de travestismo, erotización y “mariconización” de diversos símbolos bélicos —tanques, escopetas y granadas—, Micromuseo explora “esa línea rosa de resistencia artística” (Buntinx 2011b). Nuevamente son múltiples los soportes que componen este ejército rosa de piezas artísticas: óleos sobre tela, fotografías analógicas de origen periodístico, instalaciones varias, y una diversidad de objetos que colindan peligrosamente con la categoría de juguetes. El sello identitario de Micromuseo se edifica precisamente en ese cruce desconcertante entre las piezas frescas, lúdicas y heterogéneas, y el peso de un discurso cargado de conceptos y reflexiones. Complejidad y disipación, si queremos formularlo en términos de los principios del neobarroco. “*A los desastres de la guerra —reza el texto de sala, en letras blancas sobre un fondo gris— la dictadura adicionó sus políticas culturales de marcialización y simulacro. Una paralizante condición de época enfrentada por la escena artística en sus franjas más críticas*”. A su costado, una pequeña cajita enmarca la imagen de Sarita Colonia, santa popular, con seis soldaditos armados y completamente pintados de rosa. La aparente ligereza de la estética kitsch que predomina en la obra —hay que añadir que la ofrenda realizada a Sarita consiste en un puñado de rosas artificiales— se esfuma ante un examen atento. El pequeño altar militarizado de José Antonio “Cuco” Morales, que por lo demás da nombre a la sección de la muestra (“*Ejército rosa*”), presenta a la santa de los migrantes vestida “con los trajes con que se solía ridiculizar a los presos bajo la dictadura” [fig. 30]. La fecha de realización, 1992, coincide con los inicios de la dictadura fujimorista y “los encarcelamientos masivos tras la captura de la dirigencia de Sendero Luminoso” (Buntinx 2011b). La densidad de connotaciones críticas que moviliza contrasta con la modestia de sus escasos centímetros, y con la evidente ausencia de la solemnidad que suele caracterizar a las piezas artísticas.

“*Lo impuro y lo contaminado...*” continúa extendiéndose a lo largo del museo, y pocos metros más allá distinguimos las dos salas que se ocupan de la producción objetual

¹⁹³ Como veremos próximamente, una versión ampliada de este montaje fue expuesto en la Sala Miró Quesada Garland, detrás de la municipalidad de Miraflores, en el año 2011 con el título de “Ejército rosa”.

en torno a *“La violencia y lo sagrado”*. Desde las grandiosas dimensiones de *“Isla”* [2001] de Moico Yaker, a la expresividad del río de tubérculos andinos de Carmen Reátegui — *“Huayco”*, 2008/ 2009—, el “bosque de símbolos” que ocupa la primera de estas secciones establece puentes entre las milenarias cosmogonías prehispánicas a los devastadores efectos de la violencia contemporánea. Unos pasos más allá, y acentuando aún más la proveniencia híbrida de las piezas exhibidas, la siguiente sala explora problemáticas aledañas bajo el signo de *“La crisis sacrificial”*. A partir de las tesis sostenidas por René Girard respecto a *“cómo retornamos continuamente a formas atávicas de la violencia ante la incapacidad de establecer sistemas legítimos de administración de justicia”* —resume el propio curador—, Micromuseo pone en escena una diversidad de objetos entre las que destacan enormes esculturas barrocas (como el *“Cristo crucificado”* [1846] de Pedro Palacios), reproducciones de pinturas coloniales de la Escuela Cuzqueña, y registros fotográficos de variada índole.

El conjunto de estas piezas, puestas en perspectiva, permiten a Micromuseo hacer explícita la presencia latente de figuras míticas coloniales, sobre todo en los tiempos en que la violencia sedimentada a lo largo de siglos actualiza sus manifestaciones en el Perú. Pienso en el Santiago Mataindios que puede ser observado en la muestra —una pequeña reproducción del anónimo del s. XVIII—, acompañado de dos imágenes que otorgan nuevos influjos de terror a su sanguinaria práctica. Por un lado, una fotografía del ya citado periodista Julio Pérez Ramos, quien en 1984 inmortaliza un vertedero de cadáveres ayacuchanos —*“Fosa común (Pucayacu)”*—; por el otro, una fotografía de un conjunto de carteles en que la figura de Francisco Pizarro, conquistador de Lima, avasalla los cuerpos inertes de la fosa común anterior —*“Pizarro cabalga en Ayacucho”*, del Colectivo AINI [1984] —. La trilogía de asociaciones, tal como en el ejemplo anterior (*“Desaparecido”/ “Buscando un Inka”/ “Desaparecido”*), hace alusión a la iteración para levantar nuevos horizontes de sentido en torno a la imagen, que en esta ocasión apela a la atávica destrucción de los cuerpos indígenas por parte de las armas de la razón occidental. *“El pasado nunca es pasado entre nosotros —comenta el curador en un recorrido guiado—; es siempre una deuda pendiente que llega a perturbarnos con sus inercias simbólicas de modo continuo. Por eso importa alternar joyas de la producción contemporánea con joyas de la plástica colonial”*.

Una de esos tesoros del desarrollo contemporáneo es la pieza de Álex Ángeles, *“Sobre el dolor y la culpa (Santiago)”* [2004]. Miembro de uno de los proyectos artísticos

más significativos de los últimos años en aquella escena (“*A imagen y Semejanza*”), Ángeles hace uso en esta obra de referentes cruciales del arte universal, colocando los estragos locales en una historia general de la violencia. De este modo, apropiándose de “*El grito*” de Munch y “*Guernica*” de Picasso, el autor nos entrega un Santiago Mataindios cabalgando sobre los presos del penal de Lurigancho, tras el motín del año 86. Todas estas reelaboraciones circundan las obsesiones de Micromuseo, y ejemplifican sus estrategias predilectas para sostener sus lineamientos discursivos.

El proyecto colectivo “*A Imagen y Semejanza*” (AI&S) ocupa un lugar destacado dentro de esta exhibición de Micromuseo. Poniendo las tácticas pictóricas del Equipo Crónica (España; 1963/ 1981) al servicio de la sensibilidad peruana, un conjunto de hábiles pintores se proponen “recuperar terreno para la pintura en el campo de las ideas” (Valdez 2009) elaborando una propuesta de fundamentos barrocos. En ésta, valiéndose de una compleja trama de referencias —que afirman tanto como niegan; que comparan tanto como distancian— la imagen deviene en herramienta privilegiada para “develar e intervenir las estructuras subyacentes del conjunto sociocultural” (2009). Como señaló el propio Buntinx con motivo de la exposición en el Paradero Habana, estos desarrollos no intentan —como el barroco colonial— ocultar a las divinidades prehispánicas en sus obras, sino más bien encriptar en ellas “conflictos e intransigencias sociales, políticas y religiosas contemporáneas”¹⁹⁴.

De las numerosas piezas de AI&S que se presentan en “*Lo impuro y lo contaminado...*”, destacan sin duda aquellas obras que anclan la reflexión en la simbología trinitaria, y sus múltiples ecos a lo largo de la historia del Perú. Un extenso campo de connotaciones se abre con “*Caja Negra*” [2001], pintura fundacional del proyecto AI&S elaborada por Ángel Valdez y Alfredo Márquez [fig.31]. Esta pieza, que sirvió de imagen icónica a la exposición en Santiago, remite a “*la Trinidad de tres Cristos iguales*”, proveniente de una tradición medieval que, aunque cae en desuso en Europa, “*conoce en América una segunda vida*” —explicita Gustavo Buntinx, señalando la reproducción de una “*Trinidad entronizada*” de la Escuela Cuzqueña—. En medio de un paisaje pródigo en referencias políticas y culturales¹⁹⁵, “*Caja Negra*” oculta los rostros de las tres figuras místicas para situarlos detrás de un pañuelo emerretista, un

¹⁹⁴ En: “*Tres al cubo*”. La Primera, 27 de enero de 2009; y en: “*Barroco del XXI*”. El peruano. 15 de enero de 2009.

¹⁹⁵ Tal como señaló la crítica en la muestra de 2008, “En “*Caja Negra*” se entrelazan imágenes y símbolos de un sinfín de procedencias y categorías: cultura popular y cultura erudita, testimonio, documento, cita histórica, denuncia, provocación, etcétera”. En: “*Apocalipsis y fiesta*”. El Dominical. El Comercio. 8 de febrero de 2009

pasamontañas senderista y otro militar. “*Dos claves de comprensión* —dice Buntinx, tras describir los innumerables episodios que la tela recoge—. *Primero, la religión no es aquí sólo un acto de fe, sino una matriz cultural. Segundo; el Perú no es un país ni mucho menos una nación, sino un archipiélago de temporalidades ásperamente superpuestas*”. En la línea de lo sostenido por O. Calabrese, el *detalle y fragmento*; el *desorden y el caos*; la *distorsión y perversión*; el *nudo y el laberinto* basales del neobarroco se manifiestan aquí en toda su extensión. “*Caja Negra*” constituye, sin duda, un buen punto de partida para las elucubraciones de Micromuseo, que a continuación rastrean la estructura de tríada a lo largo de la cultura material local. “Teratologías sacras cuyo poder de fascinación se proyecta hasta nuestros días” (Buntinx 2009c).

El montaje de Micromuseo nuevamente apela a la iteración, a las reelaboraciones múltiples, a las variantes insólitas de un original que emergen en los más insospechados rincones de la cultura. Reunidos bajo el concepto de “*Transfiguraciones míticas, teratología sacra*”, en la sala prima nuevamente la heterogeneidad: simultáneamente, se exhiben reproducciones de los Cristos trifaciales de la Escuela Cuzqueña, instalaciones alusivas a mártires populares y santos patronos del Perú, y mutaciones trifásicas presentes en afiches de grupos de cumbia. El omnipresente registro neobarroco se revela aquí como una condición de inestabilidad y metamorfosis permanente: objetos que son al mismo tiempo una cosa y la otra; imágenes que se transfiguran a medida que el espectador se desplaza; deidades trinitarias que colindan con lo monstruoso.

De este modo, desde los eruditos comentarios que *A Imagen y Semejanza* imprime en sus múltiples producciones, a las connotaciones mesiánicas de una iconografía política en terna, Micromuseo va develando las reverberaciones del aura “en la supervivencia iconográfica de la Trinidad” en la historia del Perú. Algunas piezas son elaboradas específicamente para continuar con este juego de repeticiones trípticas. Bajo la autoría del propio Gustavo Buntinx y de “artesanos anónimos de Lima, “*Trinidad patria*” [2007] es un buen ejemplo de ello: las estatuillas que se comercializan en el país andino a propósito del culto al Señor de la Justicia fueron los materiales básicos con los que se construyó esta pequeña cajita. “*Hemos hecho conseguir dos piezas rojas y una blanca, para configurar la bandera peruana*” —señala el autor, respecto del contenido de la caja de acrílico—. “*No tenemos ningún remilgo de exhibir este tipo de ambición artística al lado de esta gracia artesano-conceptual*”.

Dicho y hecho. A tal discurso sobre la promiscuidad de los referentes artísticos le acompañan múltiples representaciones objetuales, organizadas en pequeños grupos que hacen explícitas las tensiones que entre ellos se producen. Muchas veces adquieren la forma de pequeños altarcitos profanos, que tal vez hacen eco de las estrategias visuales de los sectores populares. Allí coexisten pirámides coleópteras, Sagrados Corazones que son alcancías, Niños Jesús que son botellas de whisky, artesanías carcelarias y Cristos lúdicos. “*Artificios con antecedentes prehispánicos y delirios populares*”, explicita el curador. “*La imaginería de la Trinidad desaparece de la cultura cotidiana oficial conforme nos volvemos más laicos —señala—, pero mantiene evidencias simbólicas a veces de las maneras más extrañas*”.

En estos cruces objetuales, Gustavo Buntinx parece distinguir herencias de un modelo museológico que las prácticas contemporáneas han relegado considerablemente. Hay en cierta tradición de los museos norteamericanos —con sus pretensiones de recrear el interior de las viviendas de diversas épocas históricas— una permisividad que estas instituciones no admiten en tiempos actuales. “*Hay más de una lección que aprender de ese tipo de planteamientos —me comenta el chofer de Micromuseo en una conversación personal—. Un gran cuadro de tipo versallesco podía coexistir con una bacinica, una cama, un candelabro y otro arte decorativo*”. Micromuseo materializa ese deseo de poner en el centro del espacio museal toda suerte de mezclas impropias. “*El error está en pensar que un museo trabaja sólo con arte —agrega—. ¡No! Tenemos que olvidar la idea del arte, y hablar de cultura material*”.

Esta política en torno a los objetos se extiende también hacia sus productores. Micromuseo asegura haber dejado atrás la caduca distinción entre artistas y artesanos, como categorías impregnadas de connotaciones jerárquicas. En su lugar, han acuñado el término de “*artífices*”, condensando las dos nociones anteriores en un concepto que alude ambivalentemente a un ejecutor en un dominio mecánico y a un creador que aplica las bellas artes. Por lo mismo, Micromuseo se interesa particularmente por el trabajo de autores que, desde su propia práctica, desafían esta separación entre artistas y artesanos. Es el caso de Carlos Runcie Tanaka: su trabajo se mueve simultáneamente en los circuitos artísticos eruditos —museos y galerías— y en el ámbito de la producción artesanal de corte utilitario —ha elaborado líneas de vajillas, floreros y ceniceros, todos ellos con una gran salida comercial—. Como vimos en la serie de esferas “*Huayco/ Kawa/ Río*”, que llevaba fragmentos de cerámica en su materialidad, Runcie transita

ambivalentemente por ambos dominios haciendo colapsar dicha “*distinción odiosa*”, al decir de Gustavo Buntinx.

b) *Segundo piso.*

Si a lo largo de la planta baja Micromuseo ofrece un recorrido por cierta “*sensibilidad (neo)barroca*” emergida de los estragos de la violencia, las sucesivas salas que se distribuyen en el segundo nivel del museo proporcionan nuevos y más estridentes sentidos a la máxima que reúne toda la muestra: lo impuro y lo contaminado. Para ser estrictos, dicho título había sido formulado primeramente para una exposición celebrada en el Centro Cultural de España en Lima, en el año 2002: “*Lo impuro y lo contaminado. Retornos críticos de la pintura 1997- 2002*”. Parte importante de esta selección vuelve a ser montada en Santiago de Chile, esclareciendo los nuevos derroteros de una pintura peruana que, lejos de perder vigencia con la irrupción de nuevos géneros y soportes artísticos, regresa incorporando las inquietudes y cuestionamientos contemporáneos (Buntinx 2002). Como veremos a continuación, los artífices exhibidos en el segundo piso de esta prolongada exhibición llevan un paso más allá la pulsión de ruptura; de heterodoxia; de contaminación que ya se dejaba vislumbrar en las secciones anteriores.

La entrada al mundo amazónico tiene lugar de la mano de la hipnótica producción plástica articulada con el nombre de “*Tótem y tabú*”. Sobre una pared estrictamente negra, las creaciones de Harry Chávez en torno al poder místico de la ayahuasca ofrecen una explicación visual al nombre que los quechuas asignaron a esta planta: la sogá de los muertos. Con la “*obsesiva vocación artesanal de quien acumula cuentecillas de vidrio barato*”, los exóticos animales extraídos de esta imaginación psicodélica nos conectan con la tradición del tótem y el “*inconsciente genérico de la especie*”. Las búsquedas místicas y la manufactura artesanal en un mismo espacio, o para decirlo con términos del propio Micromuseo, “*lo kitsch y lo sagrado en una misma trama icónica*”¹⁹⁶.

En la sala lateral-norte, bajo el gráfico nombre de “*Del puñal al pincel*”, la prolífica producción de Luis Cuevas Manchego —Lu.Cu.Ma¹⁹⁷— impone su particular estética. Conocido como “el Chacalón de la pintura peruana” por su parecido con un popular cantante de música “chicha” (Buntinx 2007b), Lu.Cu.Ma inyecta en la plástica peruana las marginalidades de su propia biografía: se trata de un ex-delincuente y presidiario rehabilitado de sus crímenes mediante la devoción. “*Al pasar décadas de su vida*

¹⁹⁶ En el texto de sala.

¹⁹⁷ Las siglas que articulan su nombre artística aluden también a un carnoso fruto andino; la lúcuma.

entrando y saliendo de cárceles y manicomios —relata Buntinx en un recorrido guiado—, encontró la regeneración en la palabra de Dios y en el oficio ambulatorio de la pintura, que practica en Iquitos". Valiéndose de soportes híbridos (maderas, murallas, latones, cascos y telas), el artífice replica su crónica de salvación a través de vivaces imágenes en clave "chicha", cuyas referencias establecen transiciones inéditas entre el mundo de la violencia y la criminalidad, y ciertos edénicos paisajes del Amazonas como tierra de redención. "Acaso la presencia más extrema del arte peruano", comenta el chofer de Micromuseo [fig. 32].

El imaginario amazónico se extiende hacia la sala siguiente, ocupada por la singular mirada artística de Luis Sakiray [fig. 33]. La exuberancia de Iquitos, nuevamente en un registro kitsch, es la protagonista de los paisajes que el artífice despliega, descritos por el texto de sala como "algunos de los estereotipos más exitosos para la celebración mural de los atractivos turísticos y los goces gastronómicos de la selva". También aquí los soportes trascienden a la tela convencional, para hacer uso de los más diversos lienzos urbanos. "Iquitos es una ciudad prácticamente sin galerías ni museos —sentencia Buntinx al llegar a esta sala—. Al mismo tiempo es quizás la comunidad y urbe más intensamente plástica de todo el país. Todas sus fachadas están recubiertas de chillones y radiantes colores, como de murales descomunales y delirantes". El contexto del museo imprime necesariamente una nota irónica en estos reiterativos cuadros de mujeres de caderas inverosímiles y paisajes amazónicos de ensueño: estereotipos fantasiosos que derrochan originalidad; "mala pintura" que deviene en extraordinaria; y usos equivocados que cobran destellos de genialidad. Lo que en los dominios de la producción artística docta serían a todas luces errores o defectos, se torna aquí "una virtud poderosa, potente, como el asomo fálico de esa llave concebida para un cartel de cerrajería" —acota el curador. Virtud que es abierta subversión en otras piezas: en "El descubrimiento del Amazonas por Francisco de Orellana" [2008], Sakiray reproduce en grandes dimensiones el episodio fundacional que lleva por motivo un pomposo mural oficial. Pero su interpretación de aquel hecho histórico incluye sinuosas y sonrientes sirenas; delfines rosas y multicolores pájaros; atardeceres de postal y voluptuosas indígenas semi-desnudas. "Esto es lo que la cultura tecnotropical hace de la tradición académica en nuestros pueblos", sentencia Buntinx frente a esta pieza.

La obra pictórica de Christian Bendayán permanece en estas coordinadas amazónicas [fig. 34]. Artista erudito de formación, pero "enteramente entregado a las

bajas pasiones de lo impuro y lo contaminado”, Bendayán combina “pinceladas al óleo del más refinado academicismo con chabacanos brochazos de esmalte o pintura látex o incluso pedazos de espejos rotos a la usanza de alguna decoratividad vulgar” (Buntinx 2002). El resultado es un conjunto de pinturas de minucioso realismo que retratan escenas diversas de la marginalidad popular. Con su característica fosforescencia, la pintura de este artífice se muestra desvelada por los imaginarios tecnotropicales y las formas diversas del travestismo. Micromuseo insiste en aquella estrategia analógica que ya vimos en salas anteriores: en la serie dual “*Mi madre y yo*” [1999], y su secuela “*Recuerdo de tu hijo (Mi madre y yo 2)*” [2000], dos interpretaciones de la misma imagen exhiben sus nexos y diferencias: una mirada académica y una “*versión chicha o tecnotropical*”¹⁹⁸.

En la atenta revisión de estos cuatro momentos de la plástica amazónica contemporánea, Micromuseo realiza un gesto de visibilización significativo. Como señala Buntinx en una entrevista de aquella época, estos nuevos fulgores de la pintura selvática son producto de una emergencia, en ambos sentidos del término: como crisis y como erupción. “*Hay una necesidad histórica y cultural de incorporar también ‘el cuerpo de la Amazonía’ a nuestro gran mestizaje final*”¹⁹⁹, afirma. Como en las formulaciones teóricas de Gell, el papel de los objetos adquiere una lógica sustitutiva: poner al frente las postmodernas producciones de la Amazonía implica un gesto reivindicativo de aquella cultura tecno- tropical- andina, con todas sus excentricidades y su marginalidad. Semejante proyecto se inscribe, sin duda alguna, en la ya mencionada ambición que Micromuseo sitúa al centro de su identidad institucional: generar líneas de conexión entre la “pequeña burguesía ilustrada” y lo “popular emergente”. “*Como en las relaciones sexuales, no hay horizontalidad perdurable en las relaciones culturales —apunta Buntinx, siempre locuaz cuando de este tipo de comparaciones se trata—. Es el intercambio de papeles y de posiciones el que energiza el intercambio de fluidos. [...] Sin duda hay una inercia de fisuras y jerarquías en cualquier gesto que pretenda repararlas o subvertirlas, pero también una productividad distinta, un despertar erótico también en el ámbito de la*

¹⁹⁸ Es interesante mencionar el cruce de referencias recíprocas que se produce en la producción plástica de estos tres últimos artistas. Como atestiguan las obras exhibidas en “*Lo impuro y lo contaminado...*”, Christian Bendayán incluye un retrato de Lu.Cu.Ma, y Luis Sakiray, uno de Christian Bendayán. (Respectivamente, “El pintor Lucho Cuevas Manchego (Lu.Cu.Ma)” [2000], y “Retrato de Christian Bendayán” [2009])

¹⁹⁹ En “Entre la violencia y lo sagrado”. Periódico El Comercio. 15 de noviembre de 2009

cultura y de lo social²⁰⁰. Utopía abstracta, pero poderosamente anclada en una política de los objetos.

Estas utopías de inclusión se ven complementadas en los proyectos museales análogos que este vehículo cultural transportó a la muestra de Santiago de Chile. Como ya he hecho explícito, se trata de “museotopías” que arrancan del vacío museal que aqueja a la periférica escena limeña. El LÍMAC, de Sandra Gamarra, es quizás la iniciativa más estrechamente ligada a aquella carencia fundacional: *“una página web —comenta Buntinx— que si uds. la recorren salen convencidos de que en el Perú hay un museo de arte contemporáneo”*. Las numerosas reproducciones de Gamarra han ido engrosando el inventario de obras del LÍMAC, sin más criterio museológico que el propio antojo de la artista. *“Se está liquidando esa frontera definida entre lo real, lo virtual, lo simulado”*, me comenta Gustavo en una conversación anterior. La utopía vuelve a cobrar ribetes políticos en la sala del *Museo Travesti del Perú*, iniciativa de Giuseppe Campuzano. Presentado por primera vez en el año 2004 en el Museo de Sitio de la Batalla de Lima, este proyecto museal ha estado hermanado con Micromuseo desde sus orígenes, y en más de una ocasión han trabajado en complicidad²⁰¹. En efecto, entre ambas iniciativas existe una sensibilidad común que la exhibición *“Lo impuro y lo contaminado...”* pone de manifiesto: aquel interés histórico, casi arqueológico, por remontarse en el tiempo en busca de signos culturales de ruptura. Y para ello, como me dijo Gustavo Buntinx en alguna conversación personal, *“el trabajo con el arte puede ser crucial. Puede introducir esos elementos de disenso, de fricción, de agudeza, de duda. La duda social es uno de los elementos dinamizantes de la transformación cultural que el arte puede operar”*.

El Museo Travesti de Campuzano traza una gráfica genealogía a lo largo de las huellas del travestismo y sus símbolos en el Perú, desde los más remotos orígenes a las culturas post-industriales [fig. 35]. *“Una línea de vida —señala Buntinx, a propósito de la gruesa franja roja que atraviesa la sala completa, conectando sucesos e historias— que tiene que leerse de manera invertida, y que nos demuestra cómo el travestismo es una práctica psico-política -cultural-sexual que se remonta hacia tiempos prehispánicos”*. Campuzano documenta esta velada presencia a través de la historia, haciendo de la figura del travesti un puente entre temporalidades y espacios; entre objetos, imágenes y textos. *“El propósito —dice su gestor principal— es revisar tanto los roles que han sido*

²⁰⁰ *Íbid.*

²⁰¹ En esa oportunidad, Buntinx y Susana Torres redactaron un texto a nombre de Micromuseo para el proyecto de Campuzano, y en 2008, en su sede del Paradero Habana, realizaron una muestra- homenaje intitulada *“Alteridades. El travestismo en las colecciones de Micromuseo”*.

adjudicados convencionalmente al travesti como aquéllos que le han sido arrebatados, y que subyacen a la oposición complementaria entre colonialismo —tanto imposición como herencia— y encuentro —sus imbricaciones y restauraciones” (Campuzano 2007). Como en Micromuseo, también aquí se desarrolla un trabajo con objetos híbridos, desde las colecciones de arte erudito a los recortes de periódicos populares. Y de igual modo, en estas prácticas yace una visión crítica de la musealidad hegemónica y sus mecanismos para sacralizar las piezas que incorpora y clausurar el canon en torno a ellas. Estas instituciones mestizas reivindican el potencial de los museos como espacios de memoria y reflexión. “Como musas travestidas —dice Campuzano—, alentamos la interpretación e impugnamos la autoridad” (2007).

En la sala adyacente, Micromuseo llevó consigo un proyecto personal de Susana Torres Márquez, importante colaboradora del Micromuseo: el “*Museo Neo-Inka*” [fig. 36]. En letras blancas sobre fondo rojo, y encerrado en un imponente marco dorado de estilo rococó, el texto de sala describe este museo como una “puesta en escena de espacios cotidianos, productos banales o simples apellidos que carguen la resonancia ancestral del apelativo Inka”. Los más insólitos objetos arman este panorama contemporáneo del concepto: muñecas, platos, calendarios, productos enlatados, discos de vinilo, estampillas; InkaFarma, Incamotors, Inkapisco, Inkacola, Té Inca. Evidentemente, este “*diverso cúmulo de objetos comerciales*” tiene claras connotaciones paródicas respecto de las prácticas museológicas y de la noción misma de archivo. La alusión al museo de André Malraux es explícita: una obsesiva compilación de piezas que se acumulan en una institución que no es más que un dispositivo imaginario. Como el propio Micromuseo, el Museo Neo-Inka se vale de múltiples estrategias para incrementar su colección y proliferar también así en términos de sentido: reproducciones, referencias oblicuas, objetos comerciales. Se dinamita, de este modo, la distinción entre original y copia; la diferenciación entre obras artísticas y productos comerciales; y la separación entre momentos artísticos diversos. Si, como plantea Malraux, el arte sólo existe en la comparación, el despliegue de objetos de este Museo Neo-Inka es ciertamente una aproximación sugerente a las resonancias contemporáneas de este apelativo tan cargado simbólicamente.

“*Lo impuro y lo contaminado...*” es, a todas luces, una muestra imponente. No fue posible en estas páginas examinar a cabalidad cada una de las piezas aquí contenidas, aunque

sin duda éstas constituyen un material fértil para el análisis. Quise proponer, en cambio, una lectura de conjunto que permitiera observar el tipo de conexiones concretas que el complejo guión museológico de esta iniciativa extiende hacia los objetos que lo soportan. Aunque el caos neobarroco que predomina en sus retóricos documentos puede parecer opaco en primera instancia, detrás del simulacro existe un número acotado de tácticas argumentativas, tanto visuales como discursivas: explicitar analogías, metáforas y comparaciones; hacer aparecer las tensiones entre lo diferente; acentuar las disparidades en lo aparentemente idéntico; revelar lo oculto y descifrar lo velado; conectar aquello que parece distante; identificar cargas simbólicas remotas; dinamitar las jerarquías mediante tránsitos impertinentes, usos prescritos y convivencia indistinta. Como puede concluirse de un recorrido por la exposición, las “*estrategias friccionarias*” que proclama Micromuseo para “*productivizar las diferencias*” no son otra cosa que cruces entre palabras e imágenes; entre discursos textuales y prácticas en torno a los objetos.

La musealidad *mestiza* que aquí está en juego se enraíza en una concepción más amplia acerca de la cultura contemporánea. “*El uso del plural se impone —me comenta Gustavo Buntinx, al recorrer con él las salas—. Ya no hay situaciones únicas, singulares, determinantes*”. La exposición (y el proyecto museotópico mismo) surge de aquel diagnóstico acerca de una condición actual de la cultura, que estaría marcada por el flujo libre, promiscuo y contaminante de todos sus elementos. Las viejas categorías museales ya no pueden dar cuenta de ello. “*No hay nada que pueda contener el desborde e intercambio de fluidos que está ahora ensuciando todo, en el mejor sentido del término*”, explica el chofer de esta iniciativa. Desborde que sólo puede ser captado desde prácticas museográficas que colapsen violentamente las divisiones preexistentes, haciendo coexistir los dominios de lo artístico, lo artesanal y lo industrial incluso a pesar de sus estatutos primeros. “*La consistencia de lo irreconciliable podría ser una de las conclusiones de estos tiempos terminales*”, agrega. Tras renunciar al estatuto modernista del arte, es posible para Micromuseo comprender la visualidad contemporánea como un lenguaje prolífico y heterogéneo, que se nutre tanto de las más minuciosas elaboraciones académicas como de las industrias culturales y medios de comunicación²⁰².

Hemos visto que Micromuseo es un vehículo que avanza: tiene una colección, un proyecto crítico, una propuesta museológica, una serie de experiencias reales de montaje

²⁰² En “Al fondo hay sitio en el Micromuseo”. 17 de abril de 2010. Eldeber.com.bo

y exhibición. Pero nada sabemos, todavía, de su engranaje. ¿Cómo se construye un museo desde los imperativos de la precariedad? He aquí una aproximación etnográfica.

4.2 Un micromuseo, puertas adentro.

El mes de junio de 2011 encontré a Micromuseo inmerso en múltiples actividades simultáneas. La exposición “*Ejército Rosa: la feminización de lo marcial*” —una versión extensa de la sección presentada en la Trienal de Chile— estaba pronta a inaugurarse en la Sala Miró Quesada Garland; aún trabajaban en los textos y materiales de la muestra en torno a las tablas de Sarwa —“*Éxodo / Llaqta Puchukay*”—; y el proyecto de una “Introspectiva” del pintor Moico Yaker comenzaba a cobrar forma. Luego de una serie de dilatadas gestiones, pude finalmente concretar una estancia de investigación en Lima en medio de ese agitado trajinar. Mi experiencia etnográfica como colaboradora de Micromuseo me permitió conocer el proyecto en facetas diversas: los tres proyectos se encontraban en distintas etapas de trabajo, y hacían posible observar las dinámicas de este museo desde sus primeros sondeos —como en el caso de la exhibición de Moico Yaker— a los días previos al montaje —como sucedía con “*Ejército Rosa*”—. Aunque mis contribuciones fueron ciertamente escasas, aquellas semanas a bordo de Micromuseo me introdujeron en una dimensión de la institucionalidad que no puede ser captada sólo a partir de sus intervenciones y muestras. Me refiero a aquellas relaciones humanas —de trabajo, de amistad, de negociación y de colaboración— que componen la trama de lo institucional, y que finalmente posibilitan que un proyecto museal emerja. Más aún en una iniciativa como ésta, en la que la materialidad del museo no se concreta sino transitoriamente, y la idea de simulacro está permanentemente en juego.

Micromuseo resulta, además, un territorio fértil para explorar la delgada línea que separa los aspectos institucionales de los individuales en el desarrollo de una institución. Esta incidencia de lo personal y lo biográfico en la edificación de la identidad de un museo no es una característica exclusiva de iniciativas pequeñas e informales como ésta: como ha apuntado cierta literatura en torno al tema, la experiencia de los directores y su particular visión acerca de la vocación de la institución constituye una aproximación insoslayable, incluso cuando se trata de museos oficiales y emblemáticos. La metodología implementada por Carlos Vázquez Olvera para indagar en la historia y desarrollo del Museo Nacional de Historia de México (1997) bien puede servir de ejemplo: elaborando una historia oral de las élites en el campo de los museos —particularmente, de sus directores sucesivos—, Vázquez Olvera demuestra que aún en un museo de vocación definida y acabada como éste, la vida personal y profesional de quienes lo conforman y lideran incide significativamente en el devenir de la institución. En línea con los

planteamientos de Pérez Oramas, ya citados en el capítulo anterior, las prácticas y actividades humanas que dan sustento al museo son, en definitiva, su esencia: “es museo, ante nada y sobre todo, el trabajo de quienes laboran la interpretación de las obras, la labor de quiénes se ocupan de la conservación, de la exposición o de la difusión, de la discusión alrededor de la significación que esas obras pueden poseer o producir sobre nosotros” (1998: 180).

Como el propio Gustavo Buntinx me señaló al resumirle las hipótesis que articulan esta tesis, precisamente en esa dimensión personalista recaen tanto las virtudes como las debilidades de Micromuseo. La flexibilidad que comporta una estructura institucional laxa y basada en ciertas figuras nucleares les ha permitido ganar en términos de la complejidad del discurso curatorial, a la vez que pone constantemente en tela de juicio su supervivencia y proyección en el tiempo. Hoy, el proyecto depende de apenas un puñado de personas —“chofer”, “palanca”, “planchado y pintura” y “datero”—, y de la capacidad de éstas para movilizar un grupo amplio de gestores, artistas, curadores, autoridades e intelectuales de diversa índole en torno a las iniciativas concretas que emprenden. Ninguno de los miembros de este “elenco estable” de Micromuseo se dedica al proyecto de tiempo completo, y sólo uno —Sophia Durand, diseñadora multifuncional— recibe un sueldo fijo por sus labores. Por lo mismo, y como veremos a lo largo de este relato, las atribuciones “institucionales” y las inquietudes personales confluyen frecuentemente en este espacio de trabajo, al punto de volverse indistinguibles en reiteradas ocasiones.

Pero si hilamos más fino en esta tensión entre lo institucional y lo individual, la figura de Gustavo Buntinx como cerebro principal de Micromuseo requiere de un examen detallado. La identidad institucional de esta iniciativa es inseparable no sólo de las obsesiones de su fundador, sino también de su personalidad. Para comprender lo que hace a este Micromuseo, por tanto, es necesario indagar también en Gustavo Buntinx como personaje, desde su particular estilo retórico a su sensibilidad en torno a la visualidad y la cultura. Por todo ello, esta narración etnográfica abundará en episodios anecdóticos que no versarán propiamente sobre el proyecto, o que se aproximarán peligrosamente a la vida privada de sus gestores. Y es que, como el propio Micromuseo, este relato se encuentra atravesado por afectos y miradas subjetivas, que devuelven un cariz humano a aquello que desde la distancia se erige como institucional.

El texto a continuación está estructurado en torno fragmentos temáticos, que abordan diversos aspectos constitutivos de los modos de operación de Micromuseo.

Aunque todos están basados en mi experiencia etnográfica, algunos de ellos corresponden a trozos casi intactos del cuaderno de campo, con apenas algunos comentarios que permiten guiar la lectura. El objeto de incorporar estos relatos es entregar una perspectiva vívida de aquellos aspectos que no pueden ser observados directamente en las exhibiciones y actividades públicas de Micromuseo. Alternando dos tipos de registro —un registro organizado analíticamente y un relato experiencial extraído del cuaderno de campo—, recorreremos sucesivamente el “personaje” de Gustavo Buntinx; la oficina de Micromuseo; el diálogo creativo entre curador y artista en pos de la construcción de una muestra; la composición del equipo; las negociaciones entre Micromuseo y una autoridad institucional; los aspectos materiales y presupuestarios; la dinámica de una reunión al interior del proyecto; el posicionamiento de Micromuseo en la escena local e internacional; una crónica del montaje; y algunas proyecciones finales.

(el personaje)

“*Micromuseo es una locura*”, dice Gustavo Buntinx varias veces al día, mientras atiende innumerables asuntos simultáneos. “*Lo que yo necesito es multiplicarme: necesito un clon*”. Pero lo cierto es que no hay otro Gustavo Buntinx que lo auxilie en sus delirios, y el único que verdaderamente existe se las arregla como puede para iniciar proyectos, dictar conferencias, hacer clases, escribir textos y conducir a Micromuseo por el caótico tráfico limeño. Todo eso con su particular sello personal.

No es posible entender en qué consiste el Micromuseo sin aproximarse a su excéntrica figura. Es fácil adivinar las palabras de Gustavo detrás de los textos de sala, y distinguir sus obsesiones en cada uno de los montajes que Micromuseo realiza. La propia biografía de Buntinx se deja leer en aquellas intervenciones y hasta en la colección misma: parte importante de ella proviene directamente de esos tiempos en los que todos eran sospechosos de terrorismo. “*Nadie se veía con nadie y nadie quería ser visto con nadie*”, recuerda Gustavo sobre aquel clima de terror que reinaba en el Perú. Algunos materiales recolectados no sobrevivieron a aquella época: por ejemplo, su colección de documentos políticos, que incluía ciertos panfletos de Sendero Luminoso, debió ser quemada producto de la persecución política. Otros, en cambio, fueron enterrados por él y Susana Torres y hoy constituyen verdaderas joyas en la colección del Museo. Algunas voces insidiosas suelen comentar que aquellas acciones habrían tenido como trasfondo un interés especulativo, ya que se habrían adquirido a muy bajo precio piezas que el día de hoy valen mucho dinero. Gustavo se exalta ante la sola mención de ese argumento.

“¡Arriesgábamos la vida en ello!”, exclama, y apunta que sólo gracias a ese gesto heroico hoy día dichas obras son un esquivo testimonio de una época convulsionada. “A él lo vinieron a buscar en los años de Fujimori a este departamento —me explica Sophia Durand—. *Escribía una columna crítica, así que vinieron a llevárselo*”. Pese a los intentos, no lograron botar la puerta y un amigo sacerdote logró sacarlo. Pero su paranoia es constante: todo el tiempo piensa que están interviniendo el teléfono, que lo vigilan desde la cámara del computador.

El discurso de Gustavo Buntinx está poblado de referencias teológicas. A un costado de su escritorio, la figurita de un santo encuentra su lugar propio entre libros y papeles, en el marco de una ventana. “*San Expedito*”, me dice: se trata de un santo chileno, patrono de las causas urgentes. Sophia y Daniel lo compraron en la Iglesia de la Merced, en su estadía en la ciudad de Santiago con motivo de la Trienal de Chile. “*Todo había resultado mal*”, relata Gustavo. La organización de la Trienal era un caos, y no les proporcionaban las cosas más fundamentales para la muestra. Cuando San Expedito llegó a sus manos, las cosas comenzaron a mejorar sustancialmente. Y así, ante diversas coyunturas que requerían de pronta solución, San Expedito se fue trasladando más y más arriba; cada vez en repisas más altas. Y los acompañó hasta Lima. Gustavo concluye su historia apuntando una frase que no recuerdo del todo, pero que decía —más o menos— que la estética y la teología son los dos ámbitos más relevantes para el pensamiento, porque ambas suponen en su base la pulsión sexual.

Buntinx cultiva sin descanso un hablar retórico, un humor ácido²⁰³ y una mirada incisiva. Eleva la voz para enfatizar algún punto, y gesticula cada una de sus palabras. Aunque todo indica que disfruta inmensamente sus diversos quehaceres en el mundo del arte, siempre tiene a flor de piel algún comentario crítico sobre el trato que reciben los intelectuales en el Perú. Se queja amargamente de las condiciones de su trabajo como profesor —que no hay asistentes, que pagan muy poco, que los alumnos son muchos, están desmotivados y las artes les son indiferentes—, pero dedica tardes enteras a preparar cada clase. Y es que, tal como les dice a sus estudiantes, la pulsión por la imagen es sumamente importante, y quienes no la sienten deberían dedicarse a otra cosa. “*En el arte, si no tienes pasión no tienes*

²⁰³ El particular humor de Gustavo Buntinx es un ingrediente cotidiano de la oficina de Micromuseo, y en mi estancia en Lima pude experimentarlo en primera persona. En una ocasión, por ejemplo, ante la mención de que en la Trienal de Chile se robaron sólo una de las granadas de porcelana de la obra de Patricia Camet, Gustavo no perdió la oportunidad de volverlo contra mí. “*Es que es Chile —bromeó—. Los chilenos ya se robaron todo, Arica, el Morro. Después de saquear nuestras ciudades ya no tienen que robar más. Yo siempre he creído que el impulso ladrón de los peruanos se remite a la experiencia traumática de despojo por parte de Chile*”. Todos reímos. Y el resto me mira, como disculpándose. “*Es Gustavo Buntinx*”, dice alguno de ellos.

nada”, sentencia. Y si es que algo tiene Gustavo Buntinx —y Micromuseo— es pasión.

(la oficina)

Lejos de la extensa e imponente puesta en escena de *“Lo impuro y lo contaminado...”*, en un edificio de oficinas del Centro Histórico de Lima, gran parte de la colección de Micromuseo se amontona en cajas y paquetes. Mientras en una muralla la exuberante mujer amazónica de Luis Sakiray promociona las maravillas locales, en cada rincón de los dos amplios ambientes se despliegan conjuntos de objetos peculiares, formando pequeños altarcitos profanos. El frustrado proyecto de hacer una muestra en torno al año del tigre es uno de ellos, compuesto —por supuesto— de diversos objetos que representan aquel animal. Sobre un archivero, una serie de cámaras fotográficas de diversas épocas y tecnologías se extiende como una particular genealogía de la obsolescencia. En otra esquina, coloridas velas multiformes con muchas mechas, todas ellas sin estrenar. Conjuntos de juguetes a cuerda; máscaras de diversas procedencias; y pequeñas manos suplicantes componen, a su modo, sus propios altares. Distingo por toda la sala residuos de muestras anteriores, algunas de ellas incluso conservadas en las vitrinas donde fueron expuestas. Pilas y pilas de textos y folletos abarrotan una esquina. Bastidores envueltos se acumulan en otro rincón. Aquel departamento de paredes coloridas —rosa, naranja, sandía— es el centro de operaciones de Micromuseo.

El inmueble fue legado a Gustavo como herencia de sus padres: después de su muerte, recibió un manojito de llaves y un alto de cuentas. Decidió, de este modo, mudarse con el proyecto de Micromuseo a este local de la calle Camaná, en pleno Centro Histórico: *“si voy a tener que pagar las cuentas —me comenta—, entonces al menos hay que darle uso”*. Muchos años intentaron conseguir algún edificio abandonado de aquella zona, que pudiera no sólo fungir de oficina, sino también albergar una sala de exhibición abierta al público. En dicho sector existe un número considerable de propiedades subutilizadas —muchas de ellas patrimonio nacional y, por lo tanto, inalterables en su fachada—, que resultaban idóneas para las necesidades de Micromuseo. Mientras los pisos inferiores de estas construcciones suelen destinarse a actividades comerciales, los niveles superiores permanecen abandonados. De este modo, aspirando a dar una segunda vida a aquellos espacios, Buntinx propuso el siguiente acuerdo en reiteradas ocasiones y a diversos propietarios: se le entregaba a Micromuseo el usufructo de la

propiedad por un período de cinco años, durante el cual el proyecto se hacía cargo de todos los gastos que se generaban actualmente —contribuciones, impuestos, mantención, etc. —, como también aquellos en los que eventualmente podría incurrirse —agua, luz, gas, etc. —. Al cabo de ese lapso de tiempo, ambas partes habrían ganado, porque Micromuseo habría logrado posicionarse al tener un espacio fijo, y los dueños recobrarían su propiedad revalorizada y reacondicionada. Pero las negociaciones resultaron difíciles, y el “encuentro entre lo burgués ilustrado y lo popular emergente” que Micromuseo proclama supuso más de algún malentendido. Siendo los propietarios de aquellos edificios gente de extracción social popular —“*nuevos ricos*” que hicieron fortuna a partir de negocios informales o abiertamente clandestinos—, las sospechas en torno a las verdaderas intenciones de Gustavo predominaron en aquellas conversaciones. “*En este país, todos creen que detrás hay intenciones de negocio*”, afirma Buntinx, señalando que aquellos microempresarios intuían que había auspiciosas posibilidades en aquellos edificios, aun cuando ellos no lograban visualizarlas. “*Y no de pequeños negocios, sino de grandes sumas*”. En efecto, en una oportunidad los propietarios decidieron instalar ellos mismos un centro cultural en su abandonado edificio, tras una serie de negociaciones fallidas con Micromuseo. Sin embargo el centro cultural en cuestión no estaba bien planeado, y apenas duró unos meses.

En la sala principal del departamento, hay dos estaciones de trabajo con sus respectivos computadores; en la oficina adyacente, el escritorio de Gustavo Buntinx y el gran grueso de la colección de obras. Allí transcurre la gran mayoría de las actividades que hacen de este proyecto, un museo: se gestan las propuestas curatoriales, cobran formas las gráficas y textos, se discuten los criterios museográficos, se almacena y conserva el acervo de piezas, etc. En mi primer día a bordo, Gustavo me enseña las distintas esquinas del despacho como si se tratase de una visita guiada, y por primera vez me siento en un museo. Descubro que, en el operar cotidiano de la oficina, algunos objetos que ocupan un lugar central en la colección del museo desempeñan funciones triviales: un reloj de pared con la marca Inca Kola, o un saco de cemento de marca Inka, ambos pertenecientes a la colección del Museo Neo-Inka; la circulina que operó como ícono fundamental de la muestra “Emergencia artística” decorando otra muralla, etc. Durante la tarde, Gustavo recibe visitas, actualiza su blog y contesta llamadas telefónicas, mientras yo reviso minuciosamente el archivo de las exposiciones anteriores. Todos en la oficina atienden múltiples tareas de manera simultánea, y parecen saltar de una

conversación a otra sin mayores dificultades. Un largo listado de cosas pendientes y presupuestos se extiende, apenas legible, en una pizarra.

(el curador y el artista)

Es mi primer día en Lima, y acompaño a Gustavo Buntinx a la casa de Moico Yaker en Miraflores: el proyecto de realizar una amplia muestra del pintor está todavía en sus fases primeras. Ésta tendrá lugar en el Instituto Cultural Peruano Norteamericano —Galería Germán Krüger Espantoso—, y puesto que muchas piezas fundamentales se encuentran dispersas a lo largo del mundo —Israel, Nueva York, México—, artista y curador se encuentran conspirando para realizar una “introspectiva”, en lugar de la “retrospectiva” correspondiente. En línea con la musealidad mestiza y promiscua que ocupa a Micromuseo, la exhibición intentará friccionar los límites entre el espacio del museo y el espacio doméstico, llevando la casa de Moico a las instalaciones del ICPNA.

Tras las presentaciones de rigor, Moico nos hace pasar hacia dentro de la casa, pero Gustavo decide cambiar el rumbo. Prefiere que empecemos por la salita donde el artista tiene instalada una suerte de oficina. “*Siéntate* — le dice a Moico—, *estás en tu casa*”, y se apodera efectivamente del papel del anfitrión. La sala tiene un amplio escritorio y un sillón de terciopelo, y las murallas tapizadas de platos con diversas imágenes sobre ellos: un collar, un anillo, un cadillac, un perro, un avión, un zapato, un elefante. Moico trabaja con obsesiones, con objetos de deseo, y los platos son justamente el lugar donde ponemos los objetos de nuestro deseo, explica el pintor. “*Moico es un fetichista*”, replica Buntinx, riendo. “*Un fetichista virtual* —aclara Yaker—. *No poseo realmente los objetos. Sólo deseo sus imágenes, sus conceptos*”. La serie de platos son elaborados por artesanos cuyos trabajos regulares están abocados a lo más comercial, y realizan estas piezas sólo por encargo del artista. A los artesanos les divierten estas raras peticiones de Moico: no están realmente interesados en elaborar su trabajo de forma más artística o reflexiva.

Iniciamos un recorrido por la casa que, a poco andar, hace manifiesta la larga historia de colaboraciones y complicidades entre Gustavo Buntinx y Moico Yaker. Apenas a la salida del saloncito de los platos, dos o tres piezas talladas con la forma de cabezas humanas descansan sobre una chimenea. Se remontan al año 2003, cuando el rector de la Universidad de San Marcos —ilusionado con recrear lo que fueron los espacios escultóricos de la Universidad Nacional Autónoma de México y de la Universidad de Caracas— solicita a Gustavo una curaduría para el frontis de la

Universidad. La propuesta escultórica de Moico hacía eco de la tradición de Chavin de Huantar, y reproducía la transición racial a partir de un conjunto de cabezas humanas. Lamentablemente, la mera alusión a la raza produjo considerables resquemores políticos, y terminó edificándose una estatua-monumento a algún héroe menos polémico. Estas piezas, como los platos de la pared contigua, han sido talladas por encargo, esta vez por artesanos que trabajan en el mercado funerario. *"Es gente de una pulcritud impresionante —comenta Moico—. Pueden hacer exactamente lo que les pidas, pero sólo siguen indicaciones"*. Este modus operandi se repite en la obra del artista, aunque la distinción entre artista y artesano no desaparece en este caso: mientras el primero se reserva la autoría intelectual y creativa, el segundo permanece en el dominio de la ejecución técnica.

El recorrido continúa por el pasillo hacia la sala, y ante cada hallazgo las voces de Moico y Gustavo dialogan, debaten y se complementan. En una pared del corredor, una pequeña imagen de Santiago Matamoros ensillado sobre una cebra. Gustavo recuerda algunos datos sobre la figura de Santiago, y su significación en el contexto de violencia del Perú de las últimas décadas. Moico apunta que la cebra también remite a un animal definitivamente foráneo: el origen de una violencia extranjera. La mirada inquisitiva de Gustavo escudriña cada detalle de la casa, a partir de los cuales interroga cuidadosamente al artista. La reflexión se construye en voz alta; a dos voces.

Seguimos avanzando por la sala, donde se divisa una biblioteca y numerosos cuadros de diversos tamaños. Tanto la sala como una pequeña cocina comunican con un jardín lleno de vegetación, que según me cuenta Gustavo, habría sido incluso más exuberante antes de que el taller del fondo le ganara terreno. Las plantas cuelgan de las panderetas, dando la imagen de una pequeña selva que se prolonga hasta la tierra. Árboles de troncos finos y tupidas hojas, privilegiados —me imagino— por la humedad característica de Miraflores. A Gustavo le entusiasma particularmente trasladar, o en su defecto, recrear, aquel jardín de connotaciones selváticas a la galería del IPCNA. Moico no parece estar nada convencido de la idea.

Regresamos a la casa para visitar el segundo piso. Gustavo se detiene en unos peculiares marcos plateados dentro de los cuales hay múltiples retratos. Son las personas que trabajan o han trabajado para Moico: un jardinero, una empleada, un mozo, un policía, etc. *"Siempre este tipo de marcos se reservan para las personas de la familia. Yo quise darles un espacio a todos los que de alguna forma trabajan para mí"*. Entre medio de los retratos dibujados, se cuelan fotografías de familiares. Continuamos subiendo la escalera hacia el taller donde trabaja Moico, en el que

distintas telas sin terminar se apoyan, enrolladas, en las paredes. En el centro hay una mesa de trabajo, donde aún quedan restos de ciertos materiales con los que se realizan las pinturas: moldes, figuritas para copiar, papeles cortados. Hay unas diez o quince obras simultáneamente, en diferentes grados de acabado. Un elefante sobre un tapiz de rombos, construido por pequeños insectos que forman su contorno. Los insectos, a su vez, son en realidad una suerte de joyas, que tienen apariencia de mosca. “*Todo gira en torno a la idea del simulacro*”, me dice Moico. Cosas que parecen cosas, que a la vez parecen cosas, pero son otras.

Moico llama a su asistente para que le ayude a desenrollar las pinturas que se acumulan a un costado de la escalera. La humedad de Miraflores ha causado problemas —menores, pero reales— en los lienzos. Desenrollamos un cuadro gigantesco que superpone la figura de su madre sobre una catedral en llamas. La madre de Moico ha muerto hace algunos años, y ese suceso dio origen a dicha pintura. “*Moico es judío*”, me dice Gustavo, para explicar su obsesión con la figura maternal, y le pregunta por qué nunca terminó la pieza. Le parece interesante, pero le objeta cierta falta de resolución en algunos trazos, específicamente en la catedral. Moico no quiere saber nada de ese cuadro; no es capaz de volver a trabajar en él, afirma. Artista y curador discuten la posibilidad de que alguien externo lo termine y realice su restauración. Es necesario que barnizarlo: concluyen que fue un grave error no hacerlo antes de enrollarlo y amontonarlo con las otras pinturas que habitan su escalera. En un momento Moico pensó venderlo, pero con esa presencia polémica de la madre-catedral ardiendo, ningún judío habría de comprarlo. “*Los judíos son los que compran arte*”, me explica. Discuten nombres de restauradores.

Desenrollamos una serie de pinturas, ante cada una de las cuales Gustavo enuncia su juicio. Llegamos, finalmente, al lienzo de “Isla”, obra de gran formato que adquirió un papel protagónico en la muestra de la Trienal de Chile. En ella, una larga fila de indígenas amazónicos orinan de forma colectiva un río dorado, con una vasta selva como telón de fondo. Gustavo le comenta, con el elaborado tono reflexivo que le caracteriza, que como siempre fusiona las pulsiones eróticas con el deseo de dinero. Moico no ve nada erótico en el acto de orinar. Gustavo se detiene en una flor, sustancialmente más elaborada que las otras. “*Es la flor del maracuyá*”, le replica Moico. Nuevamente, comienzan disquisiciones acerca de cómo se puede reparar el daño de la humedad.

Observo la pieza taller y sus múltiples objetos insólitos. Sobre un sillón marrón pálido, el perro de Moico —del mismo color del sillón— descansa con un pequeño perrito de peluche, semejante a sí mismo. Atrás, en una repisa de madera,

se agolpa un batallón de soldaditos de plomo Timbres, de distintos tamaños, que — según me cuenta Gustavo— fueron durante una época el objeto de la investigación de Moico. Libros enormes; antiguos; enciclopédicos. Gustavo inspecciona cada rincón de la casa, en busca de elementos que llevar a la galería. Dentro de un maletín de cuero, encuentra un conjunto de exvotos, de la tradición de los milagros, que representan sobre una hoja metálica distintos deseos en bajo relieve. Una lengua en la oreja; un Cadillac; un perro; una piscina; un collar; una peluca. Nuevamente, objetos del deseo. “*Todos están en proceso*”, nos cuenta Moico; “*ninguno está terminado*”.

Por el pasillo contiguo a la escalera, nos desplazamos hacia los ámbitos más privados de la casa. Hay un pequeño distribuidor antes del baño y una pieza. Allí se acumulan cuadros de menor formato, todos en sus bastidores. Gustavo toma uno y se lo señala a Moico, preguntándole si éste es un objeto de su prehistoria. Efectivamente. “*Lo hice a fines de los setenta. Si no me equivoco en Alemania*”, replica el artista. En la casa de Moico conviven los tiempos pasados y los actuales, y las épocas se superponen. Unos daguerrotipos de una pareja que bien podría haber vivido en los años cincuenta descansan sobre una repisa. Una fotografía de su hija Luna. El retrato de una mujer sonriente, bella. Y entre medio cuadros, muchos cuadros, que Gustavo escudriña sin descanso, pronunciando comentarios variados que suelen versar sobre el vínculo entre pulsión sexual y deseo de riqueza. Buntinx desempolva una pequeña pintura en la que, desde una esquina, un formal caballero orina trazos dorados que terminan por ocupar toda la obra. La misma idea, pero en forma de rayos, tiene lugar en otro de los cuadros amontonados.

Esperamos que Moico se cambie de ropa, para partir a la galería donde se va a montar la exposición. Gustavo se entromete en los rincones; en la habitación; en el baño. Le pregunta si podemos llevar el espejo a la muestra, y Moico y yo reímos. “*No vas a dejar nada en mi casa*”, le contesta. El espejo es una impresionante estructura antigua, de varias piezas y colores. Moico comenta que pensaban, con su hija, replicarlo, pero esta vez en sus propios términos. Ya están trabajando en un negocio: encargan ciertas creaciones a artesanos peruanos, que luego venden en Israel. Es una constante, confirmo, esta mecánica de trabajo. La mirada entrometida de Gustavo llega a todas partes, y amenaza constantemente con “*llegar al cajón de la ropa interior*”. No tengo dudas de que es capaz.

La muestra se abriría al público, finalmente, en noviembre de 2011. Aunque no todas las audaces propuestas de Gustavo Buntinx habrían de concretarse, reconozco en el texto crítico que acompañó a la exposición varios de los objetos en los que

Gustavo había depositado sus perversas intenciones. Los platos del salón serán dispuestos en la sala, así como también el Santiago montado sobre una cebra, la gran pintura "Isla" y muchos de los hallazgos que encontramos aquel día husmeando en los rincones de su casa. "A lo largo de sus obras —apunta la "sinopsis curatorial" de Micromuseo—, el repertorio consabido de pinturas, dibujos y esculturas, se ve tensionado por videos, objetos encontrados, e incluso producciones mixtas realizadas al alimón con imagineros populares del más diverso tipo: tallistas, orfebres, incluso ceramistas de Chulucanas con los que configura una delirante acumulación de platos que denomina "vacíos" pero colma de fantasías emblemáticas".

Este tratamiento híbrido de los objetos y las imágenes ya es tradición en Micromuseo, como también lo es su interés por dinamitar los compartimientos separados del arte y la vida. "Mucho de la obra de este autor podría leerse como un anecdotario personal, casi existencial" —dice Buntinx en el texto—. Y por eso es que esta muestra no es sino una *Introspectiva*.

(el equipo)

Aunque bajo la figura de Micromuseo se montan grandes exposiciones y se promueven importantes eventos del circuito artístico limeño, en la intimidad de aquella oficina Micromuseo no es más que cuatro personas: el *chofer*, Gustavo Buntinx; la *palanca*, Susana Torres; en *laca y pintado*, Sophia Durand; y como *datero*, Daniel Contreras. A partir de ese núcleo, el proyecto entabla diversas asociaciones —*alianzas*, solían decirles en un principio; hoy en día prefieren hablar de *estrategias friccionarias*— con distintos colaboradores, desde autoridades locales a artistas y gestores del medio. Años atrás, cuenta Gustavo Buntinx, intentaron dar una forma más estable a ese círculo de colaboradores de diferentes disciplinas, con quienes compartían una idea similar acerca del trabajo intelectual y sus vínculos con los desafíos sociales. Los artistas, poetas, sociólogos y gestores convocados en torno a esta visión se mostraron muy entusiasmados en un principio, y participaron activamente de las reuniones en las que se discutían los lineamientos del colectivo. "Al poco tiempo —apunta Buntinx— se hizo evidente que no estaba llevando a ninguna parte", y decidió introducir como requisito de participación la producción de un aporte concreto. Los formatos intentaron ser lo más amplios posible, de modo que la contribución podía adquirir la forma de "una curaduría, un texto, un aporte monetario o una mediación que lleve a una adquisición significativa", pero al menos una vez al año, este compromiso debía dar frutos efectivos. El grupo no tardó en

dispersarse. Y a Gustavo le parece legítimo. Pero ahora, al menos, *“ya no pueden decir que no se les quiso integrar al proyecto”*.

Con este reducido equipo de trabajo, Micromuseo ha sido capaz de impulsar numerosas iniciativas específicas, de temporalidades variables pero siempre limitadas. De todas maneras, la red de relaciones personales y laborales que movilizan para estos efectos, tiene una importancia crucial para el funcionamiento de Micromuseo, y es en definitiva la estrecha conexión que sostienen con estos circuitos la que caracteriza el operar del proyecto. Gustavo Buntinx y Susana Torres —curador y artista, respectivamente— poseen posiciones estratégicas dentro de aquella escena del arte, las cuales no sólo se fundamentan en el respeto que merecen sus significativas carreras profesionales, sino también se sustentan en los vínculos de amistad e historia compartida que poseen con gran parte de los productores de este mundo artístico. Es por ello que la mención de las intervenciones ciudadanas realizadas con el Colectivo Sociedad Civil no son meras anécdotas en este trabajo: es en aquel momento donde se cristaliza una red de artistas e intelectuales que asignan una vocación crítica al arte y el trabajo cultural, que constituye una plataforma de recursos humanos y simbólicos fundamental para Micromuseo. Si Gustavo Buntinx, en múltiples entrevistas y conferencias, dibuja una trama continua entre aquellos momentos épicos y el presente de Micromuseo, es precisamente porque esta iniciativa opera como uno de los más significativos núcleos articuladores de aquella escena en la actualidad. O, planteándolo en términos inversos, no puede entenderse el éxito del propio Micromuseo sin su íntima conexión con aquella urdimbre de artistas e intelectuales.

La formación actual del equipo es una prolongación del grupo de trabajo que tuvo lugar en el seno del Centro Cultural de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, el cual permaneció bajo la dirección de Buntinx entre 2001 y 2006. Allí trabajó con él Sophia Durand, en primer término, integrándose al proyecto de Micromuseo algún tiempo después. Su entonces novio, Daniel Contreras, comenzó a participar activamente de la iniciativa, convirtiéndose en el “datero” oficial de Micromuseo. Sin embargo, como siempre las historias institucionales se entremezclan peligrosamente con las individuales, en el último tiempo han experimentado grandes complicaciones producto de la ruptura de esta relación amorosa. Ello ha dado lugar a una seguidilla de desencuentros, porque Daniel va a la oficina sólo cuando Sophia no está, y viceversa. *“Ahora entiendo a los gringos que no permiten las relaciones sentimentales en el trabajo”*, se queja Gustavo, al relatarme estas

dificultades. Completa el peculiar organigrama de este museo Susana Torres, esposa de Buntinx y “*palanca*” del proyecto, quien además es artista y directora de arte.

(*el curador y la institución*)

Nos encontramos en la zona de oficinas del Instituto Cultural Peruano Norteamericano, donde Gustavo Buntinx —en tanto curador— y Moico Yaker —como artista— sostendrán una reunión con el director del programa de exposiciones, a propósito de la muestra de Moico que el IPCNA exhibirá en algunos meses más. Tras una breve espera en la sala de recepción, el director sale a nuestro encuentro, y pasamos a la oficina.

La negociación tendrá lugar en un tono jovial, coloquial, informal, que lentamente se va desplazando de temas triviales a los asuntos que convocan esta reunión: aclarar ciertos aspectos de la exposición de Moico Yaker. La primera demanda que se plantea, tiene que ver con la necesaria restauración de las pinturas maltratadas por la humedad. Es preciso contactar a un restaurador que elabore un presupuesto, y definir los recursos existentes para la elaboración de los bastidores. El director cuenta una larga anécdota acerca de una pintura, que le regaló una artista: cuenta detalles acerca de dónde la enmarcó y cuánto dinero debió gastar en ellos, para lamentablemente encontrar, posteriormente, un lugar más barato y mejor para hacerlo. Acuerdan, por tanto, consultar precios en este último sitio. Luego de una dilatada conversación, concluyen en que la galería va a asumir los costos de restauración y de los bastidores necesarios para las obras, tras la presentación de los presupuestos pertinentes por parte de los organizadores de la muestra. Todos satisfechos.

Entre broma y broma, se negocian los límites de la curaduría, que claramente se sale de los términos convencionales de una exposición. Gustavo está muy decidido a traer el jardín de Moico al salón del IPCNA, y discuten dónde será más adecuado instalarlo: en el patio, en la entrada, o en el interior de alguna sala. El director parece tener confianza en Gustavo Buntinx, a pesar de sus osadas peticiones. La conversación no tarda en desviarse hacia algunos proyectos paralelos que Gustavo tiene con aquella institución: comentan algunos pormenores de la Bienal de fotografía, pronta a realizarse, y que ha sido encargada a Gustavo a título personal. Me pongo a pensar en el camino que ha tenido que recorrer Gustavo para que un espacio institucional como éste le entregue su sala más espléndida con un voto de confianza, aparentemente, absoluto.

Gustavo hace gestos de querer partir desde hace algunos minutos. Bromea, volviendo sobre la idea insistente de extender el selvático jardín de Moico Yaker en las instalaciones de esta galería: “*Si la Tate permitió a Doris Salcedo hacer una grieta en su piso de mármol, el ICPNA sin duda dejará que botemos murallas y cavemos una chacra*”. “*Considérate abono*”, le replica el director, a la velocidad de la luz. “*Esa respuesta fue tan rápida –comenta, a su vez, Gustavo- que me temo que lo tenías pensado hace tiempo*”, dice entre risas.

Aunque esa batalla no se la adjudicará Micromuseo, de todas maneras la obsesiva idea de Buntinx será mencionada en el texto del catálogo. “En el delirio original de esta exposición, en su museotopía acá irrealizable—explica, Buntinx, resignado—, el suelo de la galería era levantado y roto para que de la tierra brotara extravagante una selva de plantas tropicales. Una respuesta erótica y esperanzada a la fractura árida y dramática del piso del museo Tate Modern, realizada en Londres por Doris Salcedo, la gran artífice colombiana, como comentario a los quiebres múltiples de la modernidad y de la historia misma”. Incluso el más museotópico de los proyectos debe jugar con las reglas del circuito artístico real.

(los recursos)

Los presupuestos con los que se mueve Micromuseo son ciertamente escasos, y la mayor parte de las necesidades que emergen en el camino se resuelven movilizándolo sus recursos humanos y simbólicos. Con excepción de Sophia, todos trabajan por proyectos y reciben, en consecuencia, ingresos variables e inestables por su trabajo en Micromuseo. No cuentan con un encargado específico que lidie con los asuntos administrativos y financieros, y en definitiva parte importante de los recursos sale directamente del bolsillo de Gustavo Buntinx. En efecto, en muchas oportunidades, las complicaciones terminan solucionándose con los recursos que originalmente correspondían a los honorarios. Un proyecto que se encontraba en curso en estos meses es un buen ejemplo de ello: de los diez mil dólares que les entregó una institución de cooperación internacional, mil estaban asignados en esta categoría. Diversos procesos, relata Buntinx, se fueron “encareciendo” y “enlenteciendo”, de modo que fue necesario inyectarles aquel dinero, “*que hoy en día es casi inexistente*”. “*Micromuseo está subvencionado por mi persona*”, me señala el curador en reiteradas ocasiones, explayándose en los muchos sacrificios y malabares presupuestarios que debe realizar “*para pagar desde la gasolina hasta el colegio de mis*

hijas". Micromuseo trabaja en esa frontera indistinta entre los proyectos familiares y los laborales.

La comparación con el CAV/ Museo del Barro es inminente, y el propio Gustavo observa las similitudes en los mecanismos de financiamiento. Aquel proyecto "*también fue subvencionado, en un momento, por bolsillos personales* —apunta Buntinx—, *pero ellos tenían una situación mucho más acomodada. Nosotros nunca habríamos tenido los recursos para construir un edificio*", dice refiriéndose a la edificación trazada y construida con el esfuerzo individual del arquitecto Carlos Colombino. Si la preocupación principal del CAV/ Museo del Barro es sostener en el tiempo los esfuerzos concretados, en el caso del Micromuseo el peligro de naufragio está mucho más presente. "*Esto es una locura; un delirio*", recita Gustavo en innumerables ocasiones, explicitando los altos costos personales que ha significado para ellos mantener a este museo a flote. Pero "*hacer de la carencia una virtud es el más peruano de los talentos*", y a la larga los emprendimientos resultan exitosos.

La precariedad presupuestaria frente a las infinitas necesidades no constituye, por supuesto, una condición exclusiva de Micromuseo, sino que atraviesa en todos sus niveles a la institucionalidad cultural limeña, y probablemente gran parte de la latinoamericana. Buntinx tiene "una pequeña teoría" a este respecto: "*es que en América Latina hemos sido víctimas de la globalización. Antes, teníamos recursos locales y precarios, pero también teníamos que cumplir con demandas locales y precarias. Hoy día competimos a nivel internacional, y nuestras exigencias son también globales*". Eso hace que estén en una desventaja comparativa sustancial respecto de los llamados países del primer mundo, porque los presupuestos no han crecido a la par de las expectativas. Esa condición de "periferia radical", como la denominan desde Micromuseo, implica resolver las adversidades con maña, astucia e informalidad. Las pertenencias personales están al servicio del proyecto; los amigos son frecuentemente mano de obra voluntaria; y todo material es susceptible de adquirir una nueva vida a través del reciclaje. "*Hay que productivizar el ocio*", repite Gustavo hasta el cansancio. Y efectivamente, encuentra insólitas formas para canalizar en Micromuseo las más diversas inquietudes personales. "*Nos pagan tan poco que al menos nos dejen divertirnos*", concluye.

(la reunión)

Gustavo ha tenido que hacer diligencias varias durante la mañana, y en la oficina reina el silencio. Gabriela Germaná y Sophia Durand trabajan frente a sus computadores; yo reviso el archivo de Micromuseo y una tesista de la Universidad de Columbia —peruana de origen— aguarda la llegada del curador desde hace un buen rato. Pero cuando Gustavo abre la puerta, comienza la vorágine. Entra pidiendo disculpas, especialmente a la chica que le espera, a quien atiende de inmediato. Luego nos cita a las tres (Sophia, Gabriela y yo) en su despacho, y nos indica unas destartaladas sillas para que tomemos asiento. Se lamenta de que, entre las dos, no hacen una: “*No hay una silla buena en Micromuseo* —comenta, en el ceremonioso tono que le caracteriza—. *Pero, entre comprar sillas y hacer proyectos, ¿qué vamos a hacer?*”.

La lista de quehaceres y actividades es interminable. Gustavo habla muy rápido, y salta de una idea a otra de una forma que resulta difícil de seguir: varios proyectos simultáneos ocupan su mente. a) Moico Yaker se ha ido a Piura, y hay que pedirle la lista de obras que están en Lima. b) El miércoles habrá que reunirse con David Flores Hora, quien se va a encargar del diseño museográfico de la sala Miro Quesada Garland, donde montaremos prontamente “*Ejército Rosa*”. c) Gustavo no ve necesidad de plotear el título de la muestra. d) Hay que pedirle a una ‘artífice’, Natalia Iguíñez, que sus fotografías impresas deben estar listas para el 27 de junio, “con la idea de que no va a cumplir, y que de todas maneras estén a tiempo”. e) Ya está el texto y el folleto de “*Ejército Rosa*”. f) Es necesario que alguien se ocupe del video de Cecilia Noriega, y dejarlo en la Municipalidad de Miraflores el miércoles. g) Hay que hacer un presupuesto para el afiche...

Intento anotar las distintas preocupaciones que pueblan la cabeza sobrecalentada de Gustavo Buntinx. Por momentos, me siento una antropóloga, verdadera, presenciando el lenguaje extraño de una tribu desconocida. La sucesión de consideraciones técnicas va intercalándose sabrosamente con otros comentarios, más personales. Intenta explicarme sus procedimientos y sus códigos éticos como Micromuseo, lo cual le agradezco con sonrisas. Me comenta que siempre someten los textos a la opinión de los artífices, aunque no siempre después les hacen caso. Luego señala que no entiende a algunos artífices, que se despreocupan tanto de su obra. Gustavo es un controlador; quiere saber cómo está siendo ultimado hasta el último detalle. Sophia se muestra desesperada sobre el caos que reina en el despacho de Gustavo. Le indica el escritorio que tiene a un costado. “*Me perturba*”, le dice, y se ofrece para arreglarlo, a lo que Gustavo se niega. No puede con todo en

este minuto. “*El miércoles lo hacemos juntos*”, le responde. Dudo que realmente suceda.

El miércoles, concluimos, iremos a la sala a elaborar un pre-guion de la muestra “*Ejército Rosa*”, en la sala Miró Quesada Garland. “*Quieren que el jeep se quede afuera*”, dice Gustavo, refiriéndose a los responsables de la sala municipal. Hace un tiempo, relata, se rompió la escalera cuando intentaban introducir una obra de arte de peso considerable. “*Pero para eso hemos traído a Carla Asecas*”, bromea, y sugiere que nosotros —tres mujeres— deberíamos empujar el automóvil. “*Y lo registramos y lo incorporamos a la muestra*”, le replico yo, aludiendo a la temática que ésta aborda: la feminización de lo marcial.

Pasamos a continuación a la muestra que sigue a continuación: “*Éxodo / Llaqta Puchukay*”, en torno a las tablas de Sarhua y en co-curaduría con Gabriela Germaná. Gustavo se muestra muy preocupado porque la sala donde se piensa montar hasta ahora —la Galería Pancho Fierro, de la municipalidad de Lima— “*no cumple con los estándares de Micromuseo*”: ha visitado la muestra de La Pastorcita, que actualmente se encuentra en exhibición, y la considera “*inaceptable para nuestros términos*”. Intento averiguar en qué consisten dichos criterios de calidad, y Gabriela los explicita: los pies de objeto están mal hechos (“*parecen escolares*”), los cuadros están mal colgados, el montaje está deficiente. Bajo la persona que está a cargo de la sala, no existe un personal calificado que pueda llevar a cabo la tarea con pulcritud, salvo un asistente que simplemente no da abasto. Los recursos de aquella sala son evidentemente escasos: no tienen caja chica, ni para comprar papel higiénico. Gustavo determina, enfático, que es necesario “*actualizar los requerimientos para la muestra*”, y Gabriela asiente. Quinientos soles para montaje; quinientos más para pies de objeto. “*Infle todo para pedir mil dólares*”, le dice. Y mirándome, aclara que todo lo que no se usa, se devuelve. “*Aquí somos honestos, pero necesitamos un margen de movilidad*”.

Ante la apremiante situación de esta exposición, que en teoría se inaugura en dos meses más, se manejan las alternativas existentes. Aunque una posibilidad es pedir cita con la directora de la sala, superior directo de la encargada con quien se vienen relacionando, con el objeto de conseguir un mejor presupuesto, esta opción se descarta prontamente. “*No estamos aquí para socavar a nadie*”, sentencia Buntinx. Un plan viable sería mudar la exposición a otro sitio, y mencionan algunas de las posibilidades locales. Se le pide a Gabriela Germaná que consulte la disponibilidad de éstas, pero ella no se muestra en absoluto entusiasta. En algunas de estas salas, replica, las condiciones son bastante similares a las de la Municipalidad de Lima.

Eliminan rápidamente una sala situada en la Molina, porque el tono de la muestra debe asegurar un público más diverso. “*A la Molina no va un público mixto; es difícil de llegar*”, señala Gabriela. Gustavo suspira. “*Ya no sé qué es peor*”, exclama. Delega estas diligencias en Gabriela, quien deberá llamar a las salas para ver disponibilidad y condiciones. “*Averigüe todo eso* –le pide Gustavo-, *yo ya no puedo con tantas cosas*”. El escenario más favorable termina ser la gestión autónoma: “*Que nos den una cantidad de dinero y nosotros hacemos todo*”. Se queja de las administraciones burocráticas y sus lógicas políticas: la municipalidad debería apoyar la inversión en cultura. “*No entiendo —dice—; esto le debería interesar a Susana Villarán*”, comenta refiriéndose a la nueva alcaldesa. Ni siquiera están cobrando un peso, agrega.

Finalmente, se retoma la idea del viaje a Sarhua que se viene organizando desde hace días. Todavía es preciso que se libere cierto dinero de alguna institución para que éste pueda concretarse. Por mientras, le pide a Gabriela que averigüe presupuestos en el alquiler de autos. A Sophia, le indica que avance en la clasificación de los libros –recuerdo que está vendiendo su biblioteca- en los tiempos muertos. Y finalmente, para su tesis, va a necesitar el escaneo de imágenes. La reunión termina y todos a sus actividades.

(*el proceso de investigación*)

Los objetos y las imágenes suelen ser el punto de partida de los proyectos de Micromuseo: señalan rutas para la investigación; marcan la pauta de adquisiciones posteriores; dejan adivinar conexiones posibles entre diversos lugares y tiempos remotos. Las afinidades personales y los años de trabajo conjunto han ido decantando una sensibilidad común entre los miembros del equipo, que se ve reforzada en un continuo compartir de hallazgos y fascinaciones mutuas. Como en el caso del CAV/ Museo del Barro, los gestores detrás de Micromuseo poseen una pulsión colectora que les lleva a adquirir todo tipo de elementos y conformar diversas colecciones. La particular política en torno a los objetos de este museo ambulante —ya descrita en el apartado anterior en torno a la muestra “*Lo impuro y lo contaminado...*”— imprime en aquel gesto coleccionista un sello omnívoro: de obras de arte a objetos industriales, de artesanías populares a reliquias eruditas, de fotografías anónimas a piezas de utilería²⁰⁴. Así puede observarse en la particular confluencia de objetos que se acumulan en aquella atiborrada oficina.

²⁰⁴ En efecto, en muchas ocasiones, los objetos con los que Susana Torres trabaja como directora de arte en películas locales terminan desembarcando en Micromuseo. Durante mi estancia en Lima, heredaron varias

El rodearse de objetos y estar constantemente inspeccionándolos constituye, para Micromuseo, uno de los modos de investigación más productivos. Quizás por ello sea frecuente encontrar a alguno de sus gestores explorando los objetos de la “Cachina”, un mercado de pulgas del Centro Histórico de Lima. “*Parte importante de la colección de Micromuseo*”, declaran, ha sido rescatada de aquel caos de juguetes, libros, fotografías y piezas insólitas. Destaca, por ejemplo, una colección de fotografías de “travestismo cultural”, que hoy tienen una circulación profusa a través de la red. “*Las subí a la página, y de ahí la han jalado hacia otras partes*”, explica Gustavo Buntinx. Casi siempre se trata de imágenes anónimas, cuyas fechas y lugares imprecisos conforman un enigma que Micromuseo disfruta descifrando.

Gustavo, Susana, Sophia y Daniel tienen su puesto favorito dentro de aquel abarrotado bazar de objetos antiguos. Allí saludan a Gustavo por su nombre, y le tienen reservado los materiales más recientes para que los inspeccione antes que nadie. Presencio una de esas jornadas de rastreo: revisa primero un collage de fotografías viejas, donde sólo le interesa una. Va pasando pilas y pilas de material antiguo, en blanco y negro y cubierto de polvo, seleccionando las imágenes que le interesan: un séquito de niñas de blanco, vestidas para la primera comunión, que contrastan fuertemente con el negro de los adultos que las acompañan; unas mujeres vestidas de princesas, manifestaciones anónimas de “belleza popular”; las pruebas con y sin retoque de las fotografías de una boda de peruanos de la comunidad china; una niña con uniforme escolar sosteniendo un diploma; una viejo periódico enmarcado en suásticas; la escena de la detención de una mujer por parte de la policía, cuyo cuidadoso encuadre hace sospechar que se trata de una película. “*Le voy a mostrar nuestra colección de fotos*”, dice Gustavo, con la esperanza de instruirme en los criterios de Micromuseo para que lo asista en la selección de materiales.

Se trata sobre todo de un ejercicio intelectual, me relata Gustavo. La presencia de un ícono o referente visual en una imagen opera como el hilo que es preciso jalar para determinar los contenidos allí encriptados; ocultos. Trabajan mucho con asociaciones libres, estableciendo conexiones entre imágenes y permitiendo que la extrañeza emerja a partir de ellas. Ver muchas fotografías hace posible que ciertas reflexiones decanten, me

cajas de la producción de “Made in USA” y “La teta asustada” de Claudia Llosa, que provocaron mucho entusiasmo entre el equipo. Especialmente una serie ataúdes pintados de esta última película. “*Esas cosas bien pueden constituir piezas del Micromuseo*”, dice Gustavo, describiendo su relevancia.

explica. “*Como dice un querido amigo: mucho de cualquier cosa es bueno*”²⁰⁵. Muchas de las tensiones que se revelan en aquella tarea de seleccionar imágenes de archivos anónimos, terminan retroalimentando el proceso de montaje en las muestras e intervenciones que realizan. En otras palabras, es aquí donde aparece parte importante de sus “estrategias friccionarias”: el enfrentamiento de lo diferente, la conexión entre lo distante, la ambigüación de lo incuestionable, etc. Todo aquello que rodea a la violencia política, a los ecos profanos de la religiosidad, o a la atávica negación de lo indígena constituye un objeto de interés. En ese ejercicio progresivo se va edificando el discurso de Micromuseo.

Aquel carácter acumulativo que adquiere la indagación en torno a las imágenes opera de manera análoga en el dominio de las palabras. Una revisión de la amplia bibliografía de escritos de Gustavo Buntinx pone en evidencia que también su lenguaje retórico se construye a partir de fragmentos complementarios, que van complejizándose y adquiriendo otros sentidos en su desarrollo a lo largo del tiempo. En numerosas oportunidades, Gustavo recicla viejas oraciones escritas en otro tiempo y con otros motivos, pero que al ser actualizadas en un discurso contemporáneo van cobrando nuevos espesores. De este modo, si realizamos un ejercicio arqueológico en torno a su escritura, ciertos hitos discursivos centrales al proyecto de Micromuseo dejan ver sus antecedentes inmediatos. Una prehistoria del guión curatorial de Micromuseo.

²⁰⁵ En una muestra reciente sobre Juan Manuel Figueroa Aznar (“1878- 1951. *Esplendor y ocaso del Cuzco Señorial*”), realizada en el marco de la Bial de Fotografía de Lima del 2012, este ojo acucioso de Gustavo Buntinx explicita sus procedimientos de investigación. El curador presta atención a los detalles de un retrato en el que “Los Calaveras” —grupo de jóvenes bohemios de la época— aparecen en primer plano sobre el “trono del inca”, la piedra tallada de los cultos de Sacsayhuamán, mientras que a lo lejos, un grupo de indígenas asoman como fantasmas. “*Uno podría pensar que son lugareños que se infiltraron en la imagen, pero pienso que todo es parte de una fórmula alegórica*”, señala Buntinx, para quien la reiteración constante de la presencia del servidor indígena en segundo o tercer plano convierte a ambos grupos sociales en opuestos complementarios. Aquí no hay sobreinterpretación del curador, advierte. ‘*Después de haber analizado cientos de imágenes, estoy convencido de que esas presencias son parte de un sistema de composición formal e ideológico en la mirada del fotógrafo. A principios del siglo XX, el Cusco se había vuelto insólitamente moderno sin dejar de ser profundamente feudal. Y es ese contrapunto lo que genera una compleja sensibilidad como la de Figueroa Aznar*’, añade Buntinx”. (En: La muestra más audaz de la bial de fotografía. El Comercio, 14 de mayo de 2012).

El propio Gustavo es consciente de aquella particular forma de escritura. Así lo escribe en una nota al pie de su texto sobre la Cantuta: “Por razones complejas — precariedades de la vida, excentricidades de pensamiento— mi escritura suele ser fragmentaria y acumulativa. Este texto no es una excepción. En él se anudan y desarrollan conceptos articulados en momentos diversos, desde por lo menos 1993 [...]. De hecho, el título principal de este ensayo repite el de otro mío en el catálogo de la retrospectiva del último pintor citado (Moico Yaker)” (2010). Buntinx continúa atribuyendo los orígenes de los fragmentos de su texto, demostrando que a lo largo de múltiples escritos y diversas ocasiones no estaba sino hablando de una misma cosa. De un conjunto de obsesiones finitas.

Aunque aún es una tarea dispersa entre las muchas ocupaciones de Micromuseo, el proyecto de elaborar un glosario de términos esenciales guarda relación con aquella peculiar lógica del discurso. “*Con el tiempo —señala Gustavo— me di cuenta que fuimos acuñando una serie de conceptos, y mucha gente me pregunta acerca de ellos: artífices, estrategias friccionarias, vacío museal, museotopías*”. Nociones y neologismos para designar las inquisiciones cíclicas de Micromuseo.

(el montaje)

Las 11:00 AM se convirtieron en las 11:30 y las 12:00, y Gustavo no llega. Un chico de chaqueta negra y anteojos, más o menos de mi edad, se acerca al asiento en el que me encontraba desde hace más de una hora. “¿*Esperas a Gustavo Buntinx?*”, me pregunta. Se presenta como David Flores-Hora, el encargado de la museografía de la sala Miró Quesada Garland, y me entrega su tarjeta. La artista Patricia Bueno, a quien ya había conocido en la oficina de Micromuseo, se instala con nosotros a esperar a Gustavo. Entre todos comentamos el retraso de Gustavo, que a Patricia le afecta de sobremanera, ya que tiene que irse a las 12:30. En eso escuchamos un llamado desde la calle. Gustavo se asoma desde la ventanilla de su coche —un auto de carga, pero pequeño; celeste; algo desvencijado—, diciéndonos que no encuentra estacionamiento. Tras dar unas cuantas vueltas y estacionar en el supermercado, entra —como siempre— con una ráfaga de disculpas por el retraso.

Apremia ocuparnos de los asuntos de Patricia, quien debe partir prontamente. Entramos en la sala, y nos dirigimos al espacio creado por un panel con hendidura, donde Gustavo sugiere colocar su pieza. Se trata de “*Juego de Damas*”, una hermosa

instalación que repetirá el montaje que tuvo en Chile: las delicadas muñecas serán colocadas en doble hilera —una ascendente, otra descendente— sobre un taburete cubierto de una tela rojo sangre, tipo terciopelo. La artista y el curador concuerdan en que ése lugar es adecuado para la pieza, y discuten acerca de si es pertinente pintar o no de fucsia la pared del fondo. Patricia no tiene problemas en cubrir los gastos correspondientes de pintura, pero no está segura de que entregue el efecto adecuado. Hoy en la tarde hemos de revisar las muñecas, para comprobar que estén todas en buen estado. “*Ten especial cuidado con las puntas*”, me dice Patricia, refiriéndose a los tanques que emergen de sus caderas, connotando un falo (al menos de acuerdo a Gustavo Buntinx). La otra obra de Patricia —un escudo emblanquecido, intitulado “*Tuyo es el reino*”— se colocará en la pared adyacente. Gustavo le menciona que el que Micromuseo dispone, no está del todo en buenas condiciones; “*hay un desprendimiento en una esquina*”. Patricia tiene uno en su taller, y puede prestarlo. Puede enviar a su chofer con él a la sala en una fecha acordada. Su buena disposición constante arranca elogios de Gustavo todo el tiempo. “*Patricia es el sueño dorado de un curador*”, comenta refiriéndose a su eficiencia y practicidad. “*Así deberían ser todos los artistas*”, agrega. Haremos un montaje de prueba esta tarde, para estimar las medidas apropiadas a la instalación. Patricia se despide, porque tiene que irse. Continuamos con el resto del recorrido.

Gustavo ha sacado su computador para revisar una serie de diapositivas con las obras que estarán presentes en la muestra. Partimos desde el mero inicio, discutiendo cómo va a instalarse el texto de sala, el título y la obra de la entrada. Según relata el curador, conseguir el texto de sala fue todo un logro, puesto que la institución que acoge la muestra no quería plotearlo originalmente. Luego de las negociaciones, admitieron como máximo una extensión breve —200, 250 palabras—, que decidimos situar en la muralla de la derecha, en la entrada. Gustavo no quiere poner el título de la muestra en la pared frontal, que es la primera con la que el espectador se enfrenta. Tampoco los créditos: “*No me muero de ganas de ver mi nombre ahí*”, afirma.

Una serie compleja de factores intervienen en la asignación de los sitios de montaje: posición relativa respecto de otras obras, condiciones de luz, requerimientos específicos como la conexión eléctrica, dimensiones, etc. Nos vamos primero a aquellas realmente particulares: las cajas de luz de Cecilia Noriega- Bozovich, que deben exhibirse en condiciones de relativa oscuridad y estar conectadas a una fuente de energía. Gustavo termina eligiendo una pared que, como la de la pieza de Patricia Bueno, tiene una hendidura: hará un juego interesante con el volumen de las cajas. El problema es que la pared es un tabique. “*Es un triplay, con revestimiento de listón*”,

afirma el encargado técnico de la sala, Luis. David (el museógrafo) aboga por las condiciones técnicas, preguntando el peso de las cajas, ya que es posible que esta muralla no las sostenga. Gustavo cree que es una pared ideal, porque en su contraparte estará la instalación de *“Juego de Damas”*, donde será fácil esconder las terminaciones eléctricas.

Luego pasamos a la obra de Patricia Camet, que consiste en una gran extensión de sal gruesa montada sobre una caja a ras de piso, entre la que se distinguen diversas granadas coloridas (*“Campo minado”*). Por sus dimensiones, es preciso encontrarle un lugar propicio. Todos los presentes decidimos que será la sala opuesta a la de las cajas de luz. Ello impone, automáticamente, la presencia de un conjunto de obra que tensiona especialmente la obra de Camet. La sugerente pintura de Claudia Coca, en la que la artífice se autorretrata sosteniendo una granada con la boca, debe encontrarse cerca de la instalación (*“Bumerán”*). También así las fotografías de Natalia Iguíñez. La idea es replicar, hasta cierto punto, el montaje de la Trienal de Chile. *“Me ofrecieron hacer una versión empobrecida de la muestra de la Trienal, pero yo decidí hacer una versión enriquecida de una sola de sus partes”*, explicita Gustavo.

En la sala del medio, enfrentando a las piezas de Patricia Bueno, se ha decidido instalar el asta texturado de Eduardo Tokeshi. Es interesante el juego que crea al estar cercano al escudo de su derecha. *“Si las fotos de Natalia Iguíñez serán desplegadas en la muralla de allá, los discos pueden rimar visualmente en la pared de acá”*, apunta Gustavo, señalando las paredes opuestas más externas de la sala. Todo el tiempo busca ejercicios de replicación; de tensión entre unas obras y otras, de ajuste visual. Gustavo piensa en voz alta, y se mueve rápidamente entre los distintos recovecos de la estancia. David y yo lo seguimos, a veces sólo con la mirada. Luis lo sigue con su maletín, que Gustavo nunca pierde de vista.

Comentamos cuáles murallas deben ser pintadas de color fucsia. Gustavo es enfático en ello; David —como buen representante de la institución receptora— se muestra cauteloso, y repite una y otra vez que debe confirmarlo con la administración. Concluimos que el ángulo de la entrada (pared frontal y adyacente) es un lugar indicado, y que hará un importante contraste con la escala de grises del cuadro que Gustavo ha elegido para introducir la muestra. Se trata de *“Las dos guerras”*, una pieza de Luz Letts que mantiene a Gustavo especialmente entusiasta. *“Llego a pensar que ella quiso ilustrar mis teorías con este cuadro. Y para más remate se llama ‘Las dos guerras’*, comenta. Se congratula de haber encontrado un espacio

propicio. *“Necesita un espacio propio. Tiene otro registro cromático que el resto de las obras de la muestra”*.

En la entrada, entonces, texto y cuadro. Hacia la izquierda, el título de la muestra, los créditos, y una pieza de Cuco Morales. En la sala central, las dos obras de Patricia Bueno y el asta de Tokeshi. Una de las salas tendrá la pieza de las granadas. En cada uno de sus extremos, la pieza de Claudia Coca y la de Susana Torres —*“El repase”*—, respectivamente. (Gustavo apunta que le produce pudor poner una obra de su esposa, pero David le tranquiliza y le dice que es totalmente pertinente). Al lado del cuadro de Coca, el afiche de Natalia Iguíñiz (*“Mi cuerpo no es el campo de batalla”*) y una fotografía de Paul Vallejos que retrata a una mujer andina y su arma. A lo largo de la pared más extendida, las fotos de Natalia Iguíñiz. En la sala del otro extremo, entonces, tendremos las cajas de luz de Cecilia Noriega. Al fondo, el cuadro de Moico Yaker y a su costado, el documento de su contraparte. En el otro extremo, lo de Giuseppe Campusano, y a lo largo, los discos de Alice Wagner. Cuando terminamos el recorrido, las obras parecen hacerse pocas respecto de las paredes de la sala. *“Teníamos miedo de que no fueran a caber —dice Gustavo—, pero ahora resulta que nos faltan obras”*. Lo repasamos una vez más, sala por sala, pared por pared.

Mientras Gustavo le da indicaciones a Luis para que mida las dimensiones de las fotografías de la muestra actual —obras de Ricardo Huancaya—, para hacerse una idea del espacio, David Flores-Hora no deja de hacerle preguntas. Algunas me interesan particularmente, como por ejemplo cómo se dio el proceso de museografía en la Trienal de Chile. Osvaldo Salerno fue el museógrafo de aquel evento, en el que expuso Micromuseo. *“En un 73% estuvimos de acuerdo con Osvaldo. El resto, lo fuimos negociando; en algunas ocasiones cedió él, en algunas otras, cedí yo”*. Osvaldo se involucró activamente en el proceso de montaje. Es primera vez que David trabaja con formalmente con Gustavo, y no pierde la oportunidad de contar una anécdota del curador. Según relata, en una conferencia, Buntinx comenzó a exponer los principios del Micromuseo diciendo: *“Este humilde proyecto y su humildísimo servidor”*, lo que habría desatado la risa de todos los concurrentes, y la consecuente ira de Gustavo. *“Estas risas no son apropiadas”*, explicitó en aquella ocasión. En este contexto, Buntinx reacciona con humor a la anécdota de David. *“En una entrevista — comenta— me preguntaron cuál era mi mayor virtud. Y yo respondí: ‘mi superlativa modestia’”*.

Hacia el final de la reunión, comienzan los asuntos prácticos. David es enfático en que Gustavo dispondrá de un día para correcciones del catálogo. Gustavo insiste

en que prefiere retrasar un día la inauguración, para tener un día más de montaje. “*Prefiero perder un día de exhibición. Me voy a volver loco*”. El 19, entonces, en vez del 20. A David no le hace mucha gracia, pero dice que va a consultarlo. Falta arreglar cómo será exhibido el video, que recoge la experiencia del *chismemóvil* (el jeep de color fucsia que instalarán afuera de la sala). Es posible que vaya a la entrada, junto a los créditos. David queda encargado de conseguir una pantalla para mostrarlo. Finalmente, intentamos dilucidar dónde colocar el gigantesco jeep rosado, pero sin duda resulta más práctico decidirlo con el coche presente.

“*Va a ser un muestrón, estoy muy contento*”, señala Gustavo. “*Es más, creo que los 10.000 dólares que me van a pagar no son suficientes*”. Luego me enteraré que no cobra un solo peso por curaduría [fig. 37, 38 y 39].

(*el posicionamiento*)

Desde sus primeras intervenciones artísticas, Micromuseo se ha ido perfilando dentro de la escena local como referente significativo. La exposición realizada en paralelo a la Bienal de Lima del año 1999 —la ya mencionada muestra “*Emergencia artística*”— tuvo tal éxito que la organización de dicho evento los contrató al año siguiente, para que fuesen parte oficial de ésta. “*Con dos mil dólares, que los mismos artífices recolectamos, hicimos lo que ellos no lograron con un millón de dólares*”, recuerda Gustavo Buntinx de aquella época. A partir de entonces, el circuito artístico local ha solicitado tanto sus servicios personales como los de Micromuseo para diversas actividades y exhibiciones, en sucesivos gestos de reconocimiento de la calidad y frescura de sus propuestas. Gustavo está consciente de que su nombre tiene un peso importante en la escena, al punto de que le han ofrecido el “*más codiciado puesto para un curador*”, que es el de líder de la *Bienal de Fotografía de Lima*, que en el año 2012 celebró su primera edición.

Sin embargo —se quejaba en aquel entonces—, el presupuesto de dicho evento ya ha sufrido importantes reajustes, de modo que el proyecto no termina de cuajar. La tarea de curador —y de artista, y de gestor cultural— es muy ingrata en el Perú. “*El reconocimiento en este país nunca se transforma en apoyo económico*”, me dice una y otra vez. La mayor parte de los lugares de exhibición del circuito limeño no consideran un presupuesto específico para financiar los servicios de curaduría: es el caso de la propia sede en la que se montó “Ejército Rosa”; la sala Miro Quesada Garland. Quizás una excepción significativa es la Galería Germán Krüger Espantoso, del Instituto Cultural Peruano Norteamericano. De este modo, Micromuseo debe arreglárselas con

presupuestos pequeños, múltiples, y una gran parte de subvención personal. La vida del intelectual limeño, afirma, es la de un permanente “pluriempleo”. “*Todos tenemos muchos trabajos*”, me explica en una oportunidad Gustavo, desde su despacho en la oficina. “*Y todos mal pagados*”, agrega Sophia desde la otra pieza.

Hasta la fecha, no han intentado constituirse como figura legal colectiva. “*Institucionalizarse tiene sus ventajas —apunta—, pero también tiene sus costos*”. Y hasta el momento, esos costos le han parecido mayores que los beneficios. “*Para hacer dinero es necesario tener dinero*”. Ser una figura legal significaría que en un mes, aunque no recibieran un peso, tendrían que costear (por ejemplo) los honorarios de un contador que los mantuviera en regla. “*Probablemente unos mil soles —estima Gustavo—. Mil soles que no tenemos*”. Cada fin de mes se espera con agonía: significa que debe desembolsar de su propio presupuesto los sueldos de sus trabajadores.

Diversos son los factores que contribuyen al renombre que Micromuseo detenta en el ámbito cultural limeño. Parte de su peso simbólico tiene que ver con el destacado papel que sus fundadores desempeñaron en las conquistas ciudadanas de la democracia, en los años inaugurales del siglo XXI. Esta presencia en los campos políticos de la historia reciente del Perú otorga a Micromuseo una particular legitimidad moral para pronunciarse en torno a las heridas que dejó la violencia de aquellos años; temáticas que —tanto local como globalmente— han adquirido un desarrollo especialmente visible en los últimos tiempos. De la misma manera, y en línea con lo anterior, Micromuseo también se identifica como núcleo aglomerador de toda una escena de artistas críticos contemporáneos, y su significativa capacidad de movilizarlos en torno a emprendimientos particulares refuerza la importancia que Micromuseo tiene en el medio. Por otra parte, de la mano de este reconocimiento local, está el progresivo posicionamiento en un determinado círculo artístico a nivel internacional. Incluí en los capítulos iniciales algunas referencias a este proceso de empoderamiento conjunto de la crítica latinoamericana, justamente para situar las dos iniciativas museales que aquí se trabajan dentro de esa red de debate y colaboración. Gustavo Buntinx y Micromuseo han presentado sus lineamientos en múltiples eventos de escala global, constituyendo —probablemente— el espacio de arte crítico más reconocible desde fuera del Perú. Signo de ello es el creciente número de investigadores —yo entre ellos— que han abordado, total o parcialmente, el caso de Micromuseo en tiempos recientes. Parte del reconocimiento que esta iniciativa

recibe en la escena local peruana, deriva, en ciertos sentidos, del lugar que detenta en un circuito internacional.

Con 30.000 asistentes en apenas unas pocas semanas, *“Ejército Rosa”* fue la muestra más visitada de la historia de la Sala Miró Quesada Garland. Poco tiempo después, fue seleccionada por la revista internacional Artforum como una de las mejores exhibiciones del aquel año, junto a muestras celebradas en espacios tan consolidados como el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA) y la Fundación Henri- Cartier-Bresson de París. (Borja-Villel 2011). *“Hay necesidades que claman por ser llenadas”*, diría Gustavo Buntinx a propósito de esta exitosa recepción, en una entrevista reciente (Cruz 2011).

Contrasta de este modo, en Micromuseo, una propuesta expositiva de los más altos estándares internacionales y unas condiciones de operación de lo más precarias e inestables. En otras palabras, se trata de un reconocimiento simbólico que no se traduce en financiamiento económico sostenido, pero que de todas maneras les permite mantener al proyecto activo y circulando a lo largo de innumerables ciudades. En su activo papel en la escena local, el proyecto ha abogado por una renovación de los compromisos de distintos actores sociales con la cultura. *“Micromuseo siempre ha defendido una mesa de tres patas: Estado, mercado y sociedad civil”*, dice Buntinx. Todas ellas juntas habrían de subsanar los vicios que tiene cada uno de estos sectores por separado. *“Necesitamos desesperadamente dinero, energías —señala en la ya citada entrevista—. Buscamos a diario los erotismos necesarios para evitar la disgregación en un país donde todo se destruye, se pierde, se fragmenta. La cultura es lucha y no hay reposo del guerrero. Hay que pelear hasta el último respiro de vida”* (en Cruz 2011).

Estas narraciones etnográficas alternadas pueden servir de contrapunto al relato de la muestra *“Lo impuro y lo contaminado”*, descrita anteriormente. Si en dicha exhibición el proyecto se aparece ante nuestros ojos en su carácter institucional, al observar las dinámicas humanas que hay detrás de tal materialización queda en evidencia su fuerte anclaje al dominio de lo biográfico y personalista. Entre su tránsito entre una dimensión y otra, Micromuseo pone en marcha un proceso casi alquímico: convierte una abarrotada oficina del Centro Histórico de Lima en un departamento de acopio, conservación e investigación de obras de arte; transforma un reducido equipo de personas en el organigrama profesional de una institución; y transfigura el conjunto de obsesiones y pesquisas de un curador en el guión institucional de un museo. Sin embargo, a pesar de

que las más relevantes funciones de la práctica museal se encuentran del todo cubiertas, esta dependencia del proyecto a una figura específica —Gustavo Buntinx— es una limitación tenaz para que Micromuseo encarne propiamente su vocación discursiva.

No cabe duda de que el proyecto cuestiona y subvierte la noción de archivo, de colección y de museo. Que ofrece alternativas viables en una escena marcada por las carencias y la escasa prioridad que allí adquieren las políticas culturales. Pero mantener la fuerza de aquel gesto crítico le ha significado, hasta la fecha, la imposibilidad de constituirse verdaderamente en términos institucionales. Por ello representa un caso de gran valor para esta tesis, ya que se sitúa en el linde entre la institución y el movimiento.

Conclusiones.
Laboratorios de ciudadanía.

Contrapuntos finales.

Laboratorios de ciudadanía. Conclusiones.

A pesar de las diferencias entre ambas escenas nacionales; a pesar de los desfases en el tiempo y la particularidad de cada experiencia histórica, los casos del *Centro de Artes Visuales/ Museo del Barro* en el Paraguay y el *Micromuseo (al fondo hay sitio)* en el Perú, presentan significativos puntos de convergencia. Ambos representan, aún con todas sus características singulares, experiencias comparables de construcción de espacios museales desde la sociedad civil, cuyos éxitos y vigencias a lo largo de los años ponen de manifiesto la viabilidad de formas alternativas de hacer institución en el ámbito de las artes latinoamericanas. En sus diversos niveles de institucionalización, tanto el CAV/ Museo del Barro como el Micromuseo han sabido apropiarse de la noción de museo a partir de los imperativos de sus propias localidades, haciendo crecer el proyecto en la medida de lo posible y en función de las necesidades de sus respectivas escenas. Ese gesto crítico respecto de los modelos occidentales constituye un punto de partida transversal a los dos casos estudiados.

No es casualidad que estas dos iniciativas hayan coincidido en numerosas ocasiones en las últimas décadas, desde exhibiciones y eventos, a seminarios y conferencias internacionales en torno al quehacer artístico latinoamericano. Incluso, en algunas de esas oportunidades, han recibido cierto tratamiento analítico conjunto, planteándose como contrapuntos la una de la otra. Destaca, en este sentido, la Bienal de Valencia- São Paulo del año 2007 (*“Encuentro entre dos mares”*) y la Trienal de Chile 2009²⁰⁶ y la problematización en diálogo que algunos autores —como Justo Pastor Mellado y el propio Ticio Escobar— vienen haciendo de ellas desde hace algunos años²⁰⁷. Y es que en la tensión que emerge entre estas experiencias museales, como ha apuntado

²⁰⁶ *Ciertos museos, flexibles en sus configuraciones y atentos a los impulsos de la diversidad cultural, corresponden, por una parte, a nuevas necesidades que requieren descentrar la acción museal para vincularla con las comunidades. Por otra parte, asumen la crítica de las pretensiones omnicomprendivas de museos totales que buscan representar universos nacionales, históricos o culturales. Ante esta pretensión, los guiones museales expuestos en esta trienal desarrollaron estrategias curatoriales parciales, basadas en narrativas, temas o ensayos determinados: cuestiones que pueden acotar (y entrecruzar) tiempos, territorios y disciplinas diferentes. Estas modalidades museológicas también responden a las condiciones propias de la institucionalidad cultural latinoamericana: la insuficiencia de medios (presupuestos públicos y subvenciones empresariales) fuerzan la emergencia de modelos alternativos que basan su sustentabilidad en experiencias comunitarias y esfuerzos privados. Tanto el Museo del Barro como el Micromuseo corresponden a estos esquemas. (Escobar 2009)*

²⁰⁷ Tras diversos conflictos internos, la formulación que Justo Pastor Mellado pretendía dar al Museo del Barro en la Trienal —que buscaba expandir la experiencia expositiva de la Bienal de Valencia del 2007— fue reemplazada por la propuesta de Aracy Amaral, *“Una mirada múltiple”*.

el primero de estos autores, radica la posibilidad de pensar la existencia de *obras institucionales* dentro del escenario de América Latina. A pesar de las insuficientes condiciones de operación que ofrecen los territorios periféricos en los que se emplazan—tanto en términos de políticas culturales estatales como de ayudas de carácter privado—, estos dos emprendimientos artísticos representan ejemplos significativos de “modelos sustentables, más apoyados en la comunidad que en los esquivos presupuestos oficiales o las migajas de las ignorantes burguesías locales —escribe Ticio Escobar a propósito de ellos—. Si bien es cierto que las penurias malogran muchos proyectos, la inventiva desesperada que promueven ellas deviene a veces patrimonio conceptual, reserva política o recurso táctico de apuestas que terminan constituyendo modelos alternativos de museo” (Escobar 2007b).

Es importante precisar que, aunque tienen origen en procesos de movilización ciudadana, ninguna de estas experiencias se enmarca propiamente en la idea de “museos comunitarios”. Como se documenta a lo largo de la tesis, el surgimiento tanto del CAV/ Museo del Barro como del Micromuseo está íntimamente ligado a la fundación de espacios para el pensamiento crítico por parte de grupos de intelectuales, que por lo demás enfrentaban la censura, represión y/o abierta persecución política por parte de los regímenes imperantes. Se trató más bien de iniciativas de carácter social, que aun cuando daban refugio a un conjunto de inquietudes y sensibilidades más amplias, no intentaron generar formas de organización estables y colectivas entre ellas. De todas maneras, aquel contexto de surgimiento marcó en ambas instituciones una vocación de disidencia político-cultural que ha permanecido a lo largo de sus trayectorias. Todavía hoy constituyen espacios de confluencia crítica, y parte importante de sus respectivas escenas artísticas colaboran activamente en sus diversos emprendimientos.

Etnografía de los intelectuales

Aunque ciertamente no es la primera investigación etnográfica que hace de los campos intelectuales su objeto de estudio, una de las dificultades más presentes a lo largo de este trabajo tuvo que ver con las particularidades de los protagonistas de esta historia. Hacer etnografía de los intelectuales implica, en primer lugar, adaptarse a los ritmos y los tiempos de agendas muy sobrecargadas, con el objeto de hacerse un espacio entre los muchos viajes, conferencias, compromisos sociales y políticos, etc. que forman parte de sus vidas cotidianas. A pesar de que encontré la mejor de las disponibilidades en gran

parte de los entrevistados, las demandas infinitas de esta tesista insistente podían pasar rápidamente a un segundo plano entre las muchas actividades y responsabilidades de mis “informantes”. Y es que, por más que bromeaba con algunos de ellos señalándoles que ellos eran “mis nativos”, el revertir la direccionalidad que la relación *investigador-investigado* suele tomar en la disciplina antropológica conlleva mucho más que problemas prácticos, y exige, al menos, unas cuantas líneas de reflexión.

El desafío aquí planteado interpela directamente a la constitución de la disciplina. Por largas décadas, los antropólogos hicieron del viaje una práctica central de su profesión, elaborando pormenorizados reportes de todos los ámbitos de la vida de sus remotos sujetos de estudio: su religión, su sistema político, sus reglas de parentesco, etc. Naturalmente, en más de alguna ocasión aquellos relatos requerían entrar en detalles demasiado íntimos o directamente escabrosos, pero los antropólogos tuvieron —por lo general— poca consideración con sus informantes, y no dudaron en ventilar estos datos si lo consideraban procedente. Muchos de los textos clásicos de la disciplina han expuesto información reservada dentro de las comunidades, revelado el *modus operandi* de mitos y rituales, y haciendo públicas las más secretas prácticas sexuales, políticas o familiares. Diversas teorías de crucial relevancia para el desarrollo de la antropología, y no sólo aquellas de inicios del siglo XX, han dado por supuesto que los nativos etnografiados no son ni serán interlocutores válidos para la discusión académica, y que posiblemente nunca leerán —o al menos, nunca podrán rebatir— los hechos sociales que ellos documentan en sus reportes científicos.

En décadas recientes, el llamado giro reflexivo de la producción antropológica se ha rebelado en contra de algunas de estas prácticas, intentando incorporar al relato etnográfico la voz de esos otros largamente silenciados. Pero más allá de si se ha logrado o no materializar exitosamente dicha antropología polifónica, en la gran mayoría de los casos la presencia de los nativos no ha sido más que breves espacios de enunciación “concedidos” por el antropólogo, quien de todas maneras detenta una pluma todopoderosa, capaz de contradecir a los informantes, negarles la razón, develar sus ambivalencias y divulgar sus lados oscuros. Pocas veces los trabajos finales vuelven realmente al lugar en el cual fueron gestados, e incluso cuando así sucede, es frecuente que los sujetos investigados no dispongan de las herramientas críticas y lingüísticas para comprender cabalmente —y rebatir, cuando corresponda— los argumentos esgrimidos. Estas asimetrías han otorgado a la disciplina, históricamente, un lugar de privilegio que

demasiado a menudo se convierte en una licencia desproporcionada para narrar los hechos etnográficos.

Pero hacer etnografía de los intelectuales es situarse al otro lado del problema, e invita a reflexionar acerca de qué significa, en la actualidad, emprender un estudio acerca de unos otros no subalternos. Al menos en dos niveles, las tradicionales relaciones de poder entre etnógrafos y etnografiados se ve trastocada en este gesto: por un lado, los informantes del estudio disponen de las mismas —y mejores— herramientas de reflexividad crítica que el antropólogo, estando por tanto en condiciones de disentir con el producto final de esta etnografía; por el otro, los sujetos de estudio se sitúan por sobre el investigador en la jerarquía del conocimiento “legitimado” y en el propio campo intelectual. Es decir, la comunidad estudiada no sólo constituye un interlocutor válido para la discusión de este trabajo, sino que además detenta una autoridad académica superior que la del propio investigador. Los “otros” de quienes trata esta tesis no sólo tienen voz más allá de la que le otorga mi relato, sino que se trata de una voz ya reconocida, con un considerable peso simbólico en sus escenas respectivas. Y es que la propia noción de “intelectuales” porta una tradición de pensamiento crítico que debe ser considerada a la hora de examinar estas intrincadas relaciones entre saberes, poderes, prácticas académicas y capacidad de enunciación.

Ya desde la Francia de los años treinta, los intelectuales han sido concebidos como la “consciencia crítica de la nación”, y su rol ha sido vinculado a su capacidad de tomar posición ante los temas de contingencia en la esfera pública (Maldonado 1998). Ya sea concebido como objeto de admiración o como figura de descrédito, los intelectuales se han caracterizado por poseer la peculiar facultad de “garantizar la escucha de sus ideas, de influir”. Es decir, de *tener voz*” (1998: 22). Ese lugar privilegiado en el campo de la acción comunicativa fue empleado, en reiteradas ocasiones, para manifestar una perspectiva crítica y heterodoxa, y hacer frente a las estructuras de poder hegemónicas. Tal como queda registrado a lo largo del presente texto, las destacadas figuras intelectuales que aborda esta tesis son dignas herederas de esta tradición disidente, que encuentra sus momentos más destacados en las luchas ciudadanas por el derrocamiento de las dictaduras locales. Por ello, emprender una investigación en torno a estos intelectuales implica también abrir la mirada hacia territorios que van más allá del mundo académico y del soporte textual, dando cuenta de un *hacer* en el que la reflexión y la praxis se vuelven indistinguibles.

En este sentido, esta tesis retoma una genealogía de lo intelectual que se opone al sentido genérico del término, es decir, a aquellas personas que “se dedican al cultivo de la inteligencia y el espíritu, y se apartan de las cuestiones más prácticas de la vida cotidiana” (Picó y Pecourt 2008: 40). Como han apuntado diversos autores (Mato 2002; Ochoa 2002), en América Latina el ejercicio intelectual no transcurre exclusivamente en los herméticos circuitos académicos y universitarios, sino que se desborda hacia otros campos de acción tanto por motivos de compromiso político como por necesidades económicas. El concepto de “prácticas intelectuales”, retomado por Daniel Mato a partir de algunas nociones de Pierre Bourdieu, permite de este modo “apreciar el carácter intelectual de otras prácticas sociales” más allá de las propiamente académicas y escriturales, como por ejemplo la docencia, la creación artística o cultural y el trabajo en organizaciones y movimientos sociales (Mato 2002). Incluso entre quienes han elegido el ámbito académico como espacio de enunciación, ha primado, en numerosas ocasiones, un interés más allá de lo teórico capaz de convertir el soporte textual en una arena de negociaciones y disputas. Como apunta Mirta Antonelli a partir de las producciones críticas de algunos intelectuales de la región, los textos como “dispositivos ético-políticos” han constituido un frente de batalla para la conquista de derechos ciudadanos y la confrontación de las hegemonías vigentes, en la medida en que abren “nuevos escenarios para la interlocución” (2002). En la región latinoamericana —aunque no exclusivamente en ella— existe una larga tradición en este sentido, que los fundadores y colaboradores de estas dos experiencias museales encarnan con propiedad: como vimos a lo largo del texto, tanto desde el Museo del Barro como desde el Micromuseo se ha abogado por la construcción de un proyecto de nación alternativo, en línea con la imponderable tarea intelectual de “romper los estereotipos y las categorías reduccionistas que tan claramente limitan el pensamiento y la comunicación humanos” (Said 1996: 12).

Por todo lo anterior, este texto está escrito también desde la admiración y el respeto por el trabajo realizado desde ambas instituciones. En más de una ocasión, me vi desanimada ante la agudeza y complejidad de los análisis realizados por este grupo de intelectuales, en los cuales muchas veces encontré respuestas explícitas a mis inquietudes o reflexiones elaboradas acerca de problemas que yo apenas comenzaba a esbozar. Por momentos aparecía la sensación de que ya todo estaba dicho, y que cualquier análisis nuevo estaría subcontenido dentro de los desarrollos teóricos ya existentes. Aún hoy, ya habiendo redactado el manuscrito completo, pienso que este trabajo es sobre todo una compilación reorganizada de las muchas nociones y posturas

críticas que se escribieron, con mayor detalle y sagacidad, a lo largo de décadas. Sin embargo, esta lectura integrada de las dos iniciativas museales puede contribuir a dar visibilidad a estas experiencias más allá de sus limitados circuitos locales, poniendo de relieve sus innegables aportes a la escena cultural de una región que ciertamente presenta desafíos transversales.

Siendo estas prácticas intelectuales un territorio contaminado por saberes, poderes y haberes que transitan con cierta fluidez por ámbitos biográficos y dominios institucionales, una disyuntiva se presentó con particular insistencia a lo largo de la escritura. ¿Dónde trazar la línea entre lo que es relevante de ser narrado en esta investigación, y lo que pertenece a coyunturas personales que no deben ser divulgadas? Además de ser intelectuales, los sujetos de este estudio son personajes públicos. Ya que gran parte del material relevante para el análisis se sitúa en ese límite confuso entre lo privado y lo institucional, el problema no sólo es un asunto de narración, sino que también interpela aspectos éticos. ¿Cómo reconstruir un relato que necesariamente interpela las trayectorias biográficas de estos intelectuales, sin terminar escribiendo una “chismología” de los procesos artísticos? Se trata de una preocupación compartida con otros investigadores que, desde disciplinas múltiples como la historia del arte o los estudios urbanos, también han abordado los mundos del arte en sus estudios doctorales. Probablemente no exista una fórmula, y ese límite debe ser revisado en sucesivas ocasiones. En esta tesis, intenté sujetarme a la información que realmente me permitía introducir problemáticas relevantes para este trabajo, omitiendo las anécdotas que pudieran ser perjudiciales para alguno de los involucrados o sus subalternos. Decidí, en cambio, incluir de manera íntegra algunos pasajes del cuaderno de campo, incluso cuando relataban explícitamente mis percepciones a lo largo de la etnografía.

El resultado es, entonces, una mirada particular acerca de los procesos de construcción institucional de dos museos alternativos de América Latina, con sus acentos y omisiones. Por supuesto, los diversos informantes y entrevistados tienen sus propias evaluaciones personales de los procesos a los que aquí hago referencia, muchas veces ya sistematizadas en discursos complejos, estructurados y de amplia difusión. El desafío, por consiguiente, consiste en hacer de esta atípica situación un terreno fértil para la reflexión crítica, dando lugar a una problematización más compleja que la que suelen recibir los relatos de los informantes tradicionales en la disciplina antropológica. Estas

tensiones múltiples, propias de una etnografía de los intelectuales, bien pueden potenciar los frutos de este estudio.

Tres hipótesis

Como hice explícito en el comienzo de este trabajo, tres líneas transversales fueron las inquietudes que guiaron esta tesis. En primer lugar, introduje la noción de performatividad para explicitar la naturaleza de estas instituciones alternativas. Sin embargo, tal y como intenté mostrar a lo largo del texto, los sentidos múltiples contenidos en esta idea adquieren desarrollos diferenciados en el CAV/ Museo del Barro y el Micromuseo. En el primero, quise aludir a lo performativo como aquello que se construye en su ejercicio; en la medida de las necesidades y conforme a lo posible. Las varias décadas de desarrollo de dicha iniciativa fueron desenvolviendo una identidad institucional que no estuvo fijada, de una vez y para siempre, desde el inicio del proyecto; por el contrario, su constitución fue producto de un diálogo pausado que siempre estuvo referido al contexto en el que se emplazaba. El CAV/ Museo del Barro representa esta línea de “instituciones performativas” en la medida en que, como precisa Judith Butler en torno a la noción de género, edifica un museo sin tener un referente absoluto de museo. Son los propios ritmos de lo local, y las urgencias que dibujan estos territorios propios, los que van construyendo lo museal como una categoría inédita y contextuada. Por otra parte, en el caso del Micromuseo, la noción de performatividad se aproxima más a sus orígenes en el ámbito lingüístico: como los actos performativos de J. L. Austin, el poder edificador del lenguaje es un factor determinante en que estas prácticas artísticas sean conceptualizadas como *museo*. Es el discurso que las soporta y les da sentido —y un conjunto de acciones sostenidas en el tiempo— el que inscribe estas operaciones en el campo de lo institucional, inyectando en aquel gesto una ácida crítica a la concepción del museo en la periférica América Latina, y su vasta tradición mimética de las experiencias europeas. No es que el referente-museo no esté presente en este caso, sino, por el contrario, Micromuseo se erige como un desafío a las miradas estrechas que no pueden vislumbrar lo museal más allá de lo infraestructural.

La segunda hipótesis que dio cuerpo a esta investigación guardaba relación con la difusa frontera entre lo individual y lo institucional en este tipo de experiencias museales alternativas. Sin duda, el CAV/ Museo del Barro y el Micromuseo presentan diversos grados de identidad entre ambos niveles: en el primer caso, por cierto mucho más institucionalizado, el sello de lo biográfico está presente en muchos sentidos, pero la

supervivencia del museo no depende exclusivamente de sus fundadores. La historia de su constitución nos muestra que aquellos condicionantes personales representan motores cruciales para el crecimiento y desarrollo de lo que es hoy el proyecto, pero la desvinculación —momentánea o prolongada— de sus gestores en la administración del espacio no ha significado el término del museo. En el caso peruano, en cambio, el escenario es más complejo, y en diversos momentos de este texto me sorprendí a mí misma utilizando como sinónimo Gustavo Buntinx y Micromuseo. Allí radica, probablemente, su más tenaz debilidad, ya que aunque Micromuseo ha ofrecido espacio a diversas colaboraciones y ha admitido la voz de las nuevas generaciones —principalmente a través de Sophia Durand y Daniel Contreras—, el peso del proyecto recae con demasiado fuerza sobre Gustavo Buntinx y gran parte de su reconocimiento es indisociable de los méritos de dicho curador. Esta indistinción entre lo personal y lo institucional es —junto con la falta de sede física—, aquello que con más énfasis pone en tela de juicio su constitución como museo. El caso de Micromuseo resulta, por lo mismo, particularmente interesante para esta investigación, porque permite explorar la emergencia de una experiencia museal en su dimensión más “espontánea” y menos sofisticada: la de un conjunto de personas que, más que recursos, tienen pulsiones por construir espacios críticos, y que deciden hacer un museo con ellas.

Una tercera línea que estuvo presente en el cuerpo de esta tesis buscaba situar estos desarrollos museales en el marco de una red de trabajo crítico en torno a las artes visuales latinoamericanas. Me interesaba rastrear las asociaciones y vínculos cooperativos que habían tenido lugar en el mundo del arte de la región, distinguiendo las líneas de continuidad entre los debates transnacionales en torno a estas producciones y la puesta en marcha en concreto de estas iniciativas institucionales. En un primer momento de esta tesis, incluso me pareció que estos desarrollos específicos podían ser pensados como la materialización de los diversos postulados que, desde fines de los años ochenta, habían ocupado a la producción crítica en torno a las artes en América Latina. Sin embargo, tras realizar mis estancias de campo y entrevistar a los diversos protagonistas de esta historia, resultó evidente que semejante afirmación forzaba bastante los hechos. Sin embargo, aunque cada una de las iniciativas estudiadas encontraron sus principales aliados dentro de sus propias escenas locales, me pareció importante incluir estas consideraciones en torno a la red artística porque constituyen un antecedente importante para comprender el desarrollo de estos museos. Los significativos planteamientos que sustentan estos proyectos dialogan, en mayor o menor medida, con

todo aquel cuerpo crítico de conceptos y discusiones, y muchos de los intelectuales que participan de aquella red han sido interlocutores fundamentales en el crecimiento de ambos museos.

Prácticas objetuales, prácticas discursivas.

La propuesta analítica de esta investigación intentó poner especial atención a dos niveles de prácticas: por una parte, la construcción y movilización del discurso; por la otra, el nivel de los objetos y sus imperativos. Aunque su escisión como dominios separados no es más que una herramienta analítica, examinar los acoples y desacoples entre ambas esferas constituye un ejercicio fértil para los objetivos de esta tesis.

Como puede observarse en el cuerpo de la tesis, las aproximaciones a cada uno de los casos debieron adoptar herramientas metodológicas y formas narrativas bastante diferentes. En parte, los diversos niveles de institucionalización y las particulares trayectorias de cada uno de estos museos incentivaron la formulación de estrategias diferenciadas. Así, en el caso paraguayo las entrevistas realizadas y la información de archivo disponible posibilitaron redactar un relato organizado en términos relativamente cronológicos, guiado por cierta problematización temática. Esa estructura convencional no fue posible de elaborar con el material de campo y la investigación bibliográfica en torno a Micromuseo, de modo que estructuré una narración particular y algo compleja. Tras sentar los precedentes y lineamientos del proyecto, el texto se dividió en dos: por un lado, una descripción detallada de la más completa de sus muestras, donde podía observarse la tensión entre las prácticas expositivas de los objetos y los discursos que los acompañan; y por el otro, una serie de fragmentos etnográficos que daban cuenta de las dinámicas humanas detrás del “simulacro” de museo.

Este interés particular por incorporar al análisis el papel de los objetos como mediadores sociales no es simplemente una forma de seguir las tendencias académicas recientes. Si las experiencias aquí estudiadas eligieron constituir museos, y no centros de investigación, movimientos políticos o espacios pedagógicos, es porque los objetos y las colecciones se encuentran en el centro de sus prácticas. De este modo, lo que se hace a través de los objetos, y lo que los objetos hacen, son evidencias de gran valor para esta investigación, sin las cuales no podríamos comprender el verdadero alcance de las operaciones del CAV/ Museo del Barro y del Micromuseo.

Por otra parte, el acento en la politicidad de las “prácticas comunicativas” intentó proveer a los discursos de todo un trasfondo polémico que suele quedar oscurecido en los

análisis. Conforme a lo expresado en el marco analítico, me interesaba esta potencialidad de las prácticas discursivas como interlocuciones que dialogan con diversos actores sociales en distintos momentos de su constitución institucional: la sociedad civil, el poder dictatorial, los sectores empresariales, el mundo del arte, la comunidad académica, etc. Entender estas tomas de posición como prácticas comunicativas —es decir, como negociaciones entre diferentes— devuelve al ámbito de la acción cultural un carácter político que no siempre se toma en cuenta. En algunas ocasiones, a través de estas disputas se libraron batallas significativas, como es el caso del enfrentamiento del Museo del Barro con el BID en torno a sus programas de desarrollo de la artesanía paraguaya; o la rebelión contra la censura y la auto-vigilancia que representa “*Emergencia artística*”. Otras veces, se trató de pequeñas negociaciones de los límites de lo enunciable o lo realizable, como sucedió a lo largo de los años en el acompañamiento de los procesos creativos de las ceramistas paraguayas, o en la discusión de los términos de la muestra de Moico Yaker, con el director del IPCNA. Ya sean momentos épicos en la historia institucional de estos museos, o simples anécdotas en las que se exploran las fronteras de lo posible, estos actos de enunciación son siempre prácticas relacionales; dialógicas; políticas.

Laboratorios de ciudadanía

El CAV/ Museo del Barro y el Micromuseo, cada cual a su manera y en su tiempo, constituyeron agentes destacados en los procesos de reconstrucción democrática del tejido político. En ambos casos, como en gran parte de la intelectualidad de izquierda latinoamericana, uno de los desafíos más complejos guardó relación con reinventar las luchas político-culturales una vez depuestos los regímenes totalitarios. “La democracia —apunta Beatriz Sarlo, en este sentido— nos legalizaba en la vida académica, el periodismo, los medios de comunicación de masas, pero, al mismo tiempo, volvía caduca esa fuerte identidad opositora que había caracterizado a la izquierda [...] durante la dictadura” (Sarlo 2008: 11). Como señalamos escuetamente en el cuerpo de la tesis, la cultura y las artes ocuparon un papel importante al enunciar y visibilizar los conflictos de la postdictadura; tarea que —por lo demás— las instrumentalizadas ciencias sociales no lograron desempeñar. Mediante las posibilidades “del lenguaje figurado, la ficción y el artificio” (Escobar 2008a), las artes y letras constituyeron en aquella época un reducto crítico donde las heridas históricas pudieron ser atendidas; los consensos hegemónicos, problematizados; y los nuevos escenarios sociales, debatidos.

La resistencia cultural abrió caminos, en los diferentes países latinoamericanos, para la construcción de sociedades capaces de hacer frente a la diferencia y el conflicto. Tanto el CAV/ Museo del Barro como el Micromuseo hicieron de este propósito una batalla significativa, y desde sus formas particulares de ejercer la práctica artística, abogaron por formas más amplias e inclusivas del pacto social. Ello significaba traer a la luz a actores largamente excluidos por los regímenes oficiales: los sectores rurales y campesinos, los pueblos indígenas en su amplia diversidad, el mundo popular-urbano. Cada una de estas experiencias ensaya modos alternativos de ciudadanía en su ejercicio, en los que la integración de la diversidad —“la coexistencia de lo irreconciliable, en términos de Micromuseo— constituya un camino para “vivir todas las patrias”. En este sentido, y como esbozamos en capítulos anteriores, ambos museos se articulan como heterotopías que imaginan nuevas maneras de experimentar lo nacional, que en su enunciación deslizan fuertes críticas a los modelos imperantes de convivencia.

En las dos experiencias museales estudiadas, el poder vicario de los objetos constituye una herramienta fundamental para vehicular este gesto de visibilización. En el caso paraguayo, el inédito tratamiento artístico que reciben las piezas de cerámicas campesina y los abalorios indígenas —entre muchas otras—, sienta las bases para un nuevo trato donde todas las manifestaciones del país encuentran una plataforma igualitaria de exhibición. En la experiencia museal peruana, el continuo cruce de las obras tradicionalmente artísticas con otros órdenes de objetos —semi-industriales, periodísticos, artesanales, etc. — viene a trastocar los compartimientos estancos del arte y la cultura erudita, promoviendo una musealidad mestiza acorde con los tiempos de “lo impuro y lo contaminado”. Este principio sustitutivo es, en ambos casos, un recurso crucial para movilizar sus respectivos proyectos heterotópicos. Si el museo puede ser un espejo de la sociedad que lo genera, entonces puede también devenir en dispositivo de transformación de ésta.

Es preciso apuntar, no obstante, que los movimientos con que cada una de estas iniciativas da curso a estas utopías de inclusión son, en buena medida, opuestos. La matriz desde la que el CAV/ Museo del Barro elabora dicha crítica es el territorio del arte, sosteniendo que el museo de arte contemporáneo debe ser un lugar de valoración igualitaria para todas las expresiones del Paraguay actual. Es decir, se reivindica el dominio artístico como ámbito de competencia transcultural, que debe considerar las especificidades de cada sistema como manifestaciones igualmente legítimas de lo

artístico. Así, lo indígena y lo campesino (y por supuesto, sus producciones materiales) son “elevadas” a la categoría de arte, refutando las convenciones sociales que históricamente las han rebajado a artesanías o mera bisutería. En el caso de Micromuseo, en cambio, prima una crítica radical de lo artístico. Señalando que no se trata de un museo de arte sino de “un museo de cultura material”, Micromuseo intenta elaborar un recorrido transversal por la visualidad contemporánea, en el cual las jerarquías entre las diversas clases de objetos —y de personas— se encuentran abolidas. Así, renunciando a una vocación exclusiva por lo artístico, esta iniciativa reivindica un intercambio cultural profuso y revuelto, que invade las categorías hegemónicas y las subvierte. De este modo, mientras el CAV/ Museo del Barro reniega de las connotaciones peyorativas de la noción de “artesanos” y prefiere utilizar, en todos los casos, la palabra “artistas”; el Micromuseo opta por dinamitar las diferencias entre ambos a través del uso indistinto del concepto de “artífices”. No obstante, ambos espacios institucionales se plantean como museos “promiscuos” o “mestizos”, en el sentido de que ofrecen guarida —cada cual a su modo— a manifestaciones de diversos sistemas culturales sin pretender encasillarlas dentro de sus propias tradiciones, instituyendo una definición de lo artístico que trasciende las estrechas casillas que la cultura hegemónica le asigna. “Ambos postulan la ruptura radical con cualquier noción de jerarquía, de diferenciación valorativa entre las distintas expresiones materiales de nuestras culturas —señala en esta línea Gustavo Buntinx, a propósito de la ya mencionada muestra en Valencia el año 2007—. Tienen interesantes propuestas de articulación de las diversas maneras como se expresa la creatividad de nuestros entreverados tiempos”²⁰⁸.

De todas las inquietudes comunes que desvelan al CAV/ Museo del Barro y a Micromuseo, una de las más interesantes tiene que ver con las potencialidades del arte para trazar un nuevo estatuto de la contemporaneidad. En la propuesta paraguaya, existe una preocupación explícita por devolver la pertenencia a la actualidad a los diversos grupos sociales que han sido delegados al plano de la tradición, del pasado y de lo atávico. La plataforma de exhibición igualitaria apuesta, precisamente, a reivindicar esa presencia contemporánea de la diversidad, observando las manifestaciones de los pueblos indígenas y los sectores populares como producciones en diálogo con su tiempo. Micromuseo, por su parte, insiste en que la verdadera contemporaneidad no puede restringir la mirada a las expresiones legitimadas por el sistema artístico. Es por ello que explora en los territorios contaminados de la visualidad popular, desde sus registros más

²⁰⁸ En “Un museo peruano en Valencia”. Periódico El Comercio, 14 de abril de 2007.

tradicionales a sus producciones más industrializadas. Musealidades mestizas, promiscuas, híbridas, que puedan “imaginar nuevas totalidades que no sean totalitarias, fundamentos que no lleven al fundamentalismo ni sirvan de sostén a dogmas sustancialistas”²⁰⁹.

Los desafíos que se avecinan para estas dos iniciativas son múltiples y complejos. Por un lado, mantener vigentes aquellos principios de inclusión y diversidad social implica estar constantemente mirando el acontecer local, e imaginando nuevas estrategias que ajusten aquellas máximas a los escenarios emergentes. Por otra parte, y dado el peso simbólico innegable que cada uno de estos proyectos tiene en sus respectivos circuitos artísticos, es preciso establecer canales de continuidad hacia las nuevas generaciones, capaces de procurarles espacios de enunciación propia. En la medida en que nuevos actores puedan apropiarse de estas instancias y renovar sus vocaciones, también la sustentabilidad y permanencia de estos museos quedará asegurada. Finalmente, y quizás en una clave más rudimentaria —pero no por eso menos importante—, tanto el CAV/ Museo del Barro como el Micromuseo deben buscar maneras efectivas de convertir el amplio capital simbólico que han acumulado en capitales económicos, que les permitan hacer aún más sólidas sus propuestas y dialogar en condiciones de relativa equidad con los grandes museos del globo.

En resumidas cuentas, el CAV/ Museo del Barro y el Micromuseo constituyen actualmente espacios de reconocimiento internacional, en tanto alternativas museotópicas que han sabido convertir las muchas carencias locales en motores de la edificación cultural. Las historias de construcción institucional que esta tesis recoge son ejemplos concretos de cómo, incluso frente a los más adversos escenarios culturales, las fuerzas ciudadanas bien pueden cimentar museos de calidad internacional y capaces de encarar exitosamente los desafíos del contexto. Es por eso que, en casos como éstos, es pertinente adoptar una definición amplia de la noción de institución. Una institución que no se conforma por decreto de las autoridades, sino en función de las necesidades de un espacio social. Una institución que no se edifica de una vez y para siempre, sino que crece y se transforma con el paso de los años y con el trabajo infatigable de los ciudadanos. Una institución, en definitiva, que aunque carece de las condiciones

²⁰⁹ En: “La contemporaneidad de Ticio Escobar”. Entrevista a Ticio Escobar por Julio Ramos. 31 de agosto de 2012. <http://www.80grados.net/la-contemporaneidad-de-ticio-escobar/>

infraestructurales del museo metropolitano, encuentra su principal fortaleza en un proyecto crítico que se renueva a lo largo de su desarrollo.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

ABU-LUGHOD, LILA

1991 Writing against culture. *En* Recapturing anthropology: working in the present. R.G. Fox, ed. Santa Fe: School of American Research Press.

2005 La interpretación de la(s) cultura(s) después de la televisión. *Etnografías contemporáneas* (1):57-91.

ADORNO, THEODOR

2005 Cultura y administración. *En* Escritos sociológicos I. Barcelona: Akal.

ALAYZA TIJERO, PEDRO PABLO

2007 El contenido de los museos: entre el incremento del conocimiento y la cultura del espectáculo. *En* Aprendiendo de Latinoamérica. El museo como protagonista. M.L. Bellido, ed. Gijón, España: Ediciones Trea.

ANTONELLI, MIRTA ALEJANDRA

2002 La intervención del intelectual como axiomática. *En* Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder. D. Mato, ed. Caracas: CLACSO. Disponible en <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/cultura/antonelli.doc>.

APPADURAI, ARJUN

1986 La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías. México DF: Grijalbo.

AUSTIN, J. L.

1955 Cómo hacer cosas con palabras. Santiago de Chile: Edición electrónica de www.philosophia.cl. Escuela de Filosofía, Universidad Arcis.

BAL, MIEKE

2006 Conceptos viajeros en las humanidades. *Revista de estudios visuales* (Nº3. Estética, historia del arte, estudios visuales):28-78.

BAREIRO, LINE, TICIO ESCOBAR, Y SAÚL SOSNOWSKI, eds.

1994 Hacia una cultura para la democracia en el Paraguay: Centro de documentación y estudios. University of Maryland at College Park/ Dirección de Cultura de la Municipalidad de Asunción.

BARRIENDOS, JOAQUÍN

2006 Geoestética y transculturalidad. Políticas de representación, globalización de la diversidad cultural e internacionalización del arte contemporáneo. Barcelona: Fundació Espais.

BASTIDE, ROGER

2006 Arte y sociedad. México DF: Fondo de Cultura Económica.

BAUDRILLARD, JEAN

1969 El sistema de los objetos. México DF: Siglo XXI.

BAUMAN, ZYGMUNT

2006 Vida líquida. Barcelona: Paidós.

BECKER, HOWARD

2008 Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes Editorial.

BELTING, HANS

2010 Antropología de la Imagen. Madrid: Katz Editores.

2011 El museo. Un lugar para la reflexión, no para la sensación. *En* La imagen y sus historias: ensayos. H. Belting, ed. México DF: Universidad Iberoamericana.

BENJAMIN, WALTER

1975 El autor como productor. Madrid: Taurus.

2009 Estética y política. *En* La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica. Buenos Aires: Las Cuarenta.

BEVERLY, JOHN, ET AL.

2006 La voz subalterna: Latinoamérica. *En* 10.000 francos de recompensa. (El museo de arte contemporáneo vivo o muerto). Jaén: Universidad Internacional de Andalucía.

BORJA-VILLEL, MANUEL

2011 Artforum 50(4 (Dec 2011)):196-197.

BOURDIEU, PIERRE

1990 Sociología y Cultura. México DF: Grijalbo.

1991 La distinción. Criterio y bases sociales del gusto. Madrid: Taurus Humanidades.

2002a Campo de poder, campo intelectual. Buenos Aires: Montessor.

2002b Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario. Barcelona: Anagrama.

BOURDIEU, PIERRE, Y ALAIN DARBEL

2003 El amor al arte. Los museos europeos y su público. Barcelona: Paidós.

BOURRIAUD, NICOLAS

2009 Radicante. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

BUNTINX, GUSTAVO

1999 Emergencia Artística. Arte crítico 1998-1999. Micromuseo, ed. Lima.

2002 Lo impuro y lo contaminado. Retornos críticos de la pintura 1997- 2002. Lima: Micromuseo/ Centro Cultural de España en Lima.

2006a Lava la bandera. El Colectivo Sociedad Civil y el derrocamiento cultural de la dictadura de Fujimori y Montesinos. Quehacer (158).

- 2006b Sumballein. Antología rota de Carlos Runcie Tanaka. Lima: Museo de Arte del Centro Cultural de San Marcos.
- 2007a Communities of Sense/ Communities of Sentiment: Globalization and the Museum Void in a Extreme Periphery. *En* Museum Frictions. Public Cultures/ Global Transformation. I. Karp, C. Kratz, L. Szwaya, y T. Ybarra- Frausto, eds. Durham: Duke University Press.
- 2007b Lo impuro y lo contaminado. Pulsiones (neo) barrocas en las rutas de Micromuseo. Micromuseo, ed. Lima.
- 2009a Musealidad mestiza, musealidad promiscua, musealidad plebeya. La praxis de Micromuseo. *En* Foro Visual. FLACSO. Quito, Ecuador: <http://vimeo.com/13436986>.
- 2009b Que la diferencia refulja. Ramona (89).
- 2009c Una musealidad mestiza, una musealidad promiscua. Teratología sacra. *En* Tr3s al cubo. Trinidades apócrifas. Ángel Valdez. Lima: Micromuseo/ ICPNA/ AI&S.
- 2010 Entre la tierra y el mundo. *En* Cantuta. Cieneguilla. 27 de junio de 1995. G. Buntinx y V. Vich, eds. Lima: Micromuseo/ Instituto de Estudios Peruanos, DED.
- 2011a Museotopía, ciudad, ciudadanía. El caso del Puno MoCa. *En* Pedagogía y comunidades. Antioquía: MDE11 *En*: http://mde11.org/wordpress/wp-content/uploads/2011/09/Gustavo_BUNTINX_PuNO_MOCA.pdf.
- 2011b Rosa de los Vientos. Ejército Rosa, la feminización de lo marcial. Micromuseo, ed. Lima.

BÜRGER, PETER

- 1987 Teoría de la vanguardia. Barcelona: Península.

BUTLER, JUDITH

- 2007 El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad. Barcelona: Paidós.

CALABRESE, OMAR

2005 La era neobarroca. *En* Barrocos y neobarrocos. El infierno de lo bello. J. Panera Cuevas, ed. Salamanca: Fundación Salamanca Ciudad de Cultura.

CAMPUZANO, GIUSEPPE

2007 Museo Travesti del Perú. Lima.

CASTILLA, AMÉRICO

2010 La memoria como construcción política. *En* El museo en escena. Política y cultura en América Latina. A. Castilla, ed. Buenos Aires: Paidós/ Fundación TyPA.

CASTRO FLÓREZ, FERNANDO

2005 Tribulaciones y lección de sombras. [citas y pensamientos deshilachados sobre el barroco que no cesa]. *En* Barrocos y neobarrocos. El infierno de lo bello. J. Panera Cuevas, ed. Salamanca: Fundación Salamanca Ciudad de Cultura.

CAV, MUSEO DEL BARRO

1998 Centro de Artes Visuales/ Museo del Barro. C.d.A.V.M.d. Barro, ed.

2008a Catálogo de Imaginería Religiosa. Asunción: Centro de Artes Visuales/ Museo del Barro.

2008b Catálogo Museo de Arte Indígena. Asunción: Centro de Artes Visuales/ Museo del Barro.

CLIFFORD, JAMES

2001 Dilemas de la cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna. Barcelona: Gedisa.

2008 Los museos como zonas de contacto. *En* Itinerarios transculturales. J. Clifford, ed. Barcelona: Gedisa.

2009 Itinerarios Transculturales. Barcelona: Gedisa.

COLOMBINO, CARLOS

1987 Apertura de espacios alternativos. Jornadas por la democracia en el Paraguay, Madrid, 1987. PSOE.

COLOMBINO, LÍA

2011 Este Museo no es un Museo. El museo del barro: ese tercer espacio.

COLOMBRES, ADOLFO

1985 Liberación y desarrollo del arte popular. Disquisiciones acerca de la experiencia del Museo del Barro. Asunción: Museo del Barro.

CONN, STEVEN

2010 Do museums still need objects? Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

CRUZ, JORGE LUIS

2011 Qué rico te mueves. Entrevista a Gustavo Buntinx. Bash (Ed. 22).

CUCHE, DENNIS

2002 La noción de cultura en ciencias sociales. Buenos Aires: Nueva Visión.

CHARLE, CHRISTOPHE, JÜRGEN SCHRIEWER, Y PETER WAGNER

2006 Redes intelectuales transnacionales. Formas de conocimiento académico y búsqueda de identidades culturales. Barcelona: Ediciones Pomares.

DANTO, ARTHUR

1964 The artworld. The journal of philosophy 61(19):571-584.

DE CERTEAU, MICHEL

1996 La invención de lo cotidiano. Volume I. Artes de hacer. México DF: Universidad Iberoamericana.

DE LA CADENA, MARISOL

2008 La producción de otros conocimientos y sus tensiones: ¿de una antropología andinista a la interculturalidad? *En* Saberes periféricos: Ensayos sobre la

antropología en América Latina. C.I. Degregori y P. Sandoval, eds. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

DERRIDA, JACQUES

1971 Firma, acontecimiento, contexto. Santiago de Chile: www.philosophia.cl.
Universidad ARCIS.

DESAI, DIPTI

2002 The ethnographic move in contemporary art. ¿What does it mean for art education?
Studies in Art Education N°43: pp.307-323.

DICKIE, GEORGE

2005 El círculo del arte. Barcelona: Paidós.

DIDI-HUBERMAN, GEORGES

2008a Cuando las imágenes toman posición. Madrid: A. Machado Libros.

2008b La emoción no dice "yo". Diez fragmentos sobre la libertad estética. *En* Alfredo Jaar. La política de las imágenes. A. Valdés, ed. Santiago de Chile: Metales Pesados.

DÍEZ FISCHER, AGUSTÍN

2011 Arquitecturas alternativas en las prácticas museotópicas. *El artista: revista de investigaciones en música y artes plásticas* (8):277-296.

DOSSE, FRANÇOIS

2007 La marcha de las ideas. Historia de los intelectuales, historia intelectual. Valencia: Universidad de Valencia.

ERRINGTON, SHELLY

2011 Dos museos, dos visiones de las artes populares mexicanas en la época de la globalización. *En* Más allá de la taquilla. Defendiendo a los museos y sus valores sustentables. S. Holo y M.-T. Álvarez, eds. México DF: MUAC/ UNAM.

ESCOBAR, ARÍSTIDES

2007a Legislación Paraguaya y Normativa Internacional: Un estudio comparativo. *En* Legislaciones en el MERCOSUR relativas a las Convenciones de Cultura aprobadas por la UNESCO. Estudio de la situación actual en Argentina, Brasil, Paraguay y Uruguay. Montevideo: UNESCO.

ESCOBAR, ARÍSTIDES, VÍCTOR ACHUCARRA, Y IRMA PÉREZ

2008 Políticas culturales nacionales: la experiencia paraguaya. *En* Políticas Culturais na Ibero-América. A. Canelas Rubim y R. Bayardo, eds. Salvador: EDUFBA.

ESCOBAR, ARTURO, SONIA ÁLVAREZ, Y EVELINA DAGNINO

1999 Lo cultural y lo político en los movimientos sociales de América Latina. *En* El final del salvaje: Naturaleza, cultura y política en la antropología contemporánea. A. Escobar, ed. Bogotá: Cerec/Ican.

ESCOBAR, TICIO

1988 Misión: Etnocidio. Asunción: Comisión de Solidaridad con los Pueblos Indígenas.

1992 Textos varios sobre cultura, transición y modernidad. Asunción: Agencia de Cooperación Internacional. Centro Cultural Español Juan de Salazar.

1993 La belleza de los otros. Arte indígena del Paraguay. Asunción: CAV/ Museo del Barro.

1994 La cultura después del desencanto. *En* Hacia una cultura para la democracia en el Paraguay L. Bareiro, T. Escobar, y S. Sosnowski, eds: Centro de documentación y estudios. University of Maryland at College Park/ Dirección de Cultura de la Municipalidad de Asunción.

1999 La maldición de Nemur. Acerca del arte, el mito y el ritual de los indígenas ishí del Gran Chaco paraguayo. Asunción: CAV/Museo del Barro.

2001 Acerca de la modernidad y del arte: un listado de cuestiones finiseculares. *En* Adiós identidad: Arte y cultura de América Latina. G. Mosquera, ed. Madrid: Junta de Extremadura. Consejería de cultura.

- 2004 El arte fuera de sí. Asunción: CAV/ Museo del Barro.
- 2007b Los desafíos del Museo. El caso del Museo del Barro, Paraguay. *En* Aprendiendo de Latinoamérica. El museo como protagonista. M.L. Bellido Gant, ed. Gijón: Ediciones Trea.
- 2007c Una interpretación de las Artes Visuales en el Paraguay. Asunción: Servilibro.
- 2008a Cultura y transición democrática en Paraguay. *En* Debates críticos en América Latina. N. Richard, ed, Vol. 1. Santiago de Chile: ARCIS/ Cuarto Propio.
- 2008b El mito del arte y el mito del pueblo. Cuestiones sobre arte popular. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados.
- 2008c Santo y seña. Acerca de la imaginería religiosa misionera y popular en el Paraguay. . *En* Catálogo de Imaginería Religiosa. CAV/ Museo del Barro, ed. Asunción: Centro de Artes Visuales/ Museo del Barro.
- 2009 Trienal de Chile 2009. El límite. Aica- py. Revista de arte 2(2/3).

ESCOBAR, TICIO, Y OSVALDO SALERNO

- 1999 Cabichuí. El arte de la Guerra del Paraguay. *En* Colección del Museo del Barro. M.d. Barro, ed. Asunción.

FABIAN, JOHANNES

- 1983 Time and the other: how anthropology makes his object. . New York: New York, Columbia University Press.

FISCHER, JEAN

- 2010 No desde cualquier lugar. *En* Caminar con el diablo. G. Mosquera, ed. Madrid: EXIT Publicaciones.

FOSTER, HAL

- 2001 El artista como etnógrafo. *En* El retorno de lo real. La vanguardia a fines de siglo. Madrid: Akal.

FOSTER, HAL, ET AL.

2006 Arte desde 1900. Madrid: Akal.

FOUCAULT, MICHEL

1979 La arqueología del saber. México DF: Siglo XXI Editores.

1984 De los espacios otros (Des espaces autres). *Architecture, Mouvement, Continuité* 5.

FRASER, ANDREA

2005 From the critique of institutions to the institution of critique. *Artforum* 44(1):278–283.

GARCÍA CANCLINI, NÉSTOR

1987 Políticas culturales y crisis de desarrollo: un balance latinoamericano. *En Políticas culturales en América Latina*. N. García Canclini, ed. México: Grijalbo.

2004 Diferentes, desiguales y desconectados. Mapas de la interculturalidad. Barcelona: Gedisa.

2006 ¿Puede haber patrimonio de la humanidad sin gobierno mundial? *En Patrimonio y valores: claves de articulación en el marco de la Convención de Patrimonio Mundial*, UNESCO. París.

2010a La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia. Buenos Aires: Katz.

2010b ¿Los arquitectos y el espectáculo les hacen mal a los museos? *En El museo en escena. Política y cultura en América Latina*. A. Castilla, ed. Buenos Aires: Paidós/Fundación TyPA.

GARDUÑO, ANA

2009 El poder del coleccionismo de arte: Alvar Carrillo Gil. México DF: Universidad Nacional Autónoma de México.

GEERTZ, CLIFFORD

1989 El antropólogo como autor. Barcelona: Paidós.

GELL, ALFRED

1998 Art and agency. An anthropological theory. Oxford: Oxford University Press.

GINZBURG, CARLO

2008 Indicios. Raíces de un paradigma de inferencias indiciales. *En* Mitos, emblemas, indicios. Morfología e historia. Barcelona: España.

GOMBRICH, E. H.

2011 La preferencia por lo primitivo. Episodios de la historia del gusto y el arte de Occidente. Hong Kong: Phaidon.

GRIGNON, CLAUDE, Y JEAN CLAUDE PASSERON

1989 Lo culto y lo popular: miserabilismo y populismo en sociología y literatura. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Nueva Visión.

GRIMSON, ALEJANDRO

2005 Fronteras, estados e identificaciones en el Cono Sur. *En* Cultura, política y sociedad Perspectivas latinoamericanas. D. Mato, ed. Buenos Aires: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales.

2011 Los límites de la cultura. Crítica de las teorías de la identidad. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

GRUZINSKI, SERGE

2006 La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a "Blade Runner" (1492-2019). México DF: Fondo de cultura económica.

HANNERZ, ULF

1996 Conexiones transnacionales: cultura, gente, lugares. Valencia: Cátedra. Universidad de Valencia.

HEINICH, NATHALIE

2001 La sociología del arte. Buenos Aires: Nueva Visión.

HENNION, ANTOINE

2002 La pasión musical. Barcelona: Paidós.

HERNÁNDEZ, CARMEN

2002 Más allá de la exotización y la sociologización del arte latinoamericano. *En* Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder. D. Mato, ed. Pp. 167-176. Caracas: CLACSO.

HERREMAN, YANI

2009 Arquitectura y museología: del MOMA al Guggenheim de Bilbao o los inicios del museo moderno y su arquitectura. *Alteridades* 19(37):103-115.

HUYSEN, ANDREAS

1994 De la acumulación a la mise en scène: el museo como medio masivo. *Criterios*, La Habana. (31):151-176.

IREGUI, JAIME

2008 El museo fuera de lugar. Bogotá: Universidad de los Andes.

KALENBERG, ÁNGEL

2011 Los museos de América Latina en escena. *En* Una teoría del arte desde América Latina. J. Jiménez, ed. Badajoz: MEIAC/ Turner.

KOPYTOFF, IGOR

1986 La biografía cultural de las cosas: la mercantilización como proceso. *En* La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías. A. Appadurai, ed. México DF: Grijalbo.

KUPER, ADAM

2001 Cultura. La versión de los antropólogos. Barcelona: Paidós.

LADAGGA, REINALDO

2006 Estética de la emergencia. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

LATOUR, BRUNO

2007 Nunca fuimos modernos. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

2008 Reensamblar lo social. Una introducción a la teoría del actor-red. Buenos Aires: Manantial.

LEÓN, AURORA

2010 El museo. Teoría, praxis y utopía. Madrid: Cátedra.

LONGONI, ANA

2006 Entrevista a Gustavo Buntinx. REvista. MACBA (Museu d'Art Contemporani de Barcelona) Verano de 2006.

LÓPEZ BARGADOS, ALBERTO

1997 La antropología social del arte y el sistema de los objetos. *En* Encuentros del arte con la antropología, la psicología y la pedagogía. A. López Bargados, F. Hernández, y J.M. Barragán, eds. Barcelona: Angle Editorial.

2004 Prolegómenos a una antropología de los objetos. *En* Antropología en un mundo en transformación. C. Larrea y F. Estrada, eds. Estudis d'antropologia social i cultural. Barcelona: Edicions Universitat

MALDONADO, TOMÁS

1998 ¿Qué es un intelectual? Aventuras y desventuras de un rol. Barcelona: Paidós.

MALOSETTI, LAURA

2004 Nuevos lugares críticos para el arte latinoamericano. Un acercamiento a la obra de Ticio Escobar. Asunción: CAV/ Museo del Barro.

2008 Presentación. *En* Colombino. Resumen de una Arquitectura. Asunción: Centro de Artes Visuales/Museo del Barro.

MALLET, BRIAN

1996 La crítica del arte latinoamericano y la crítica del arte en América Latina: El dado cargado. *En* Revista Art Nexus/Arte en Colombia. historiacritica.uniandes.edu.co.

MARCUS, GEORGE, Y JAMES CLIFFORD, eds.

1991 Retóricas de la antropología. Madrid: Ediciones Júcar.

MARÍN HERNÁNDEZ, ELIZABETH

2005 Multiculturalismo y crítica poscolonial: la diáspora artística latinoamericana, Universitat de Barcelona.

MATO, DANIEL

2002 Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder. *En* Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder. D. Mato, ed. Caracas: CLACSO. Disponible en <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/cultura/mato.doc>

2007 Todas las industrias son culturales: crítica de la idea de "industrias culturales" y nuevas posibilidades de investigación. *Comunicación y Sociedad* (Nº 8):131-153.

MAUSS, MARCEL

1979a Ensayo sobre los dones. Razón y forma del cambio en las sociedades primitivas. *En* Sociología y Antropología. Madrid: Editorial Tecnos.

1979b Sobre una categoría del espíritu humano: sobre la noción de persona y la noción de "yo". *En* Sociología y Antropología. Madrid: Editorial Tecnos.

MCCARTHY, ANA MARÍA, Y KEVIN MCCARTHY

2008 Tarata. Memoria del Olvido. Lima: Micromuseo/ Editorial Planeta Perú.

MEDINA, CUAUHEMOC

2002 Pseudomuseos: sobre el museo Salinas y otros ejemplos de la Museografía parasitaria en México. *En* Museo como medio: diálogos sobre lenguaje museográfico y arte contemporáneo. Centro Nacional de las Artes: <http://www.micromuseo.org.pe/lecturas/cmedina.html>.

MELLADO, JUSTO PASTOR

2001 Apuntes para una delimitación del curador como producción de infraestructura, Vol. 2010: <http://www.micromuseo.org.pe/lecturas/jpastor.html>.

2007 Rethinking the Museum in Latin American: http://globalartmuseum.de/site/conf_lecture4.

2009 Complejo Museo del Barro: un caso de obra instituyente. *En* Arte y estética en la encrucijada descolonial. Z. Palermo, ed. Buenos Aires: Ediciones del signo.

MÉNDEZ, LOURDES

2009 Antropología del campo artístico. Del arte primitivo al contemporáneo. Madrid: Editorial Síntesis.

MEREDITH, AMERICA

2011 Right to difference. Museo del Barro, Paraguay. *En* Text: <http://www.ahalenia.com>.

MESQUITA, IVO

1992 Latin America: the critical condition. *En* American Visions. Artistic and cultural identity in the western hemisphere. N. Tomassi, M.J. Jacob, y I. Mesquita, eds. Nueva York: American Council for the arts.

MOSQUERA, GERARDO

1999 Robando del pastel global. Globalización, diferencia y apropiación cultural. *En* Horizontes del arte Latinoamericano. J. Jiménez y F. Castro, eds. Madrid: Tecnos.

2010 Crítica contemporánea en América Latina. *En* Caminar con el diablo. G. Mosquera, ed. EXIT Publicaciones: Madrid.

MOTTA, RENATA

2010 Museos de Arte en Brasil: entre lo moderno y lo contemporáneo. *En* El museo en escena. Política y cultura en América Latina. A. Castilla, ed. Buenos Aires: Paidós/Fundación TyPA.

MOUFFE, CHANTAL

2005 On the political. Thinking in action. New York: Routledge.

MOULIN, RAYMONDE

1986 Sociologie de l'art. *En* Colloque international de Marseille, 13-14 junio 1985,. R. Moulin, ed: Société française de Sociologie /La Documentation française.

NIVÓN, EDUARDO

2006 La política cultural. Temas, problemas y oportunidades. México DF: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

OCHOA, ANA MARÍA

2002 Políticas culturales, academia y sociedad. *En* Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder. D. Mato, ed. Caracas: CLACSO. Disponible en <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/cultura/ochoa.doc>

2003 Entre los deseos y los derechos. Un ensayo crítico sobre políticas culturales. Bogotá: Instituto colombiano de antropología e historia.

PACHECO, MARCELO

1999 Arte latinoamericano: ¿Quién, cuándo, cómo, cuál y dónde? Contextos y mundos posibles. *En* Horizontes del arte latinoamericano. J. Jiménez y F. Castro, eds. Madrid: Tecnos.

PERALTA BERRÍOS, JUAN

2009 Lo que la Bienal de Lima se llevó. Balance a cinco años de su desactivación. *En* Escuela de MArte. <http://escuela-de-marte.blogspot.mx/2009/01/lo-que-la-bienal-de-lima-se-llevo.html>.

PÉREZ, DAVID

1999 Pluralismo e identidad: el arte y sus fronteras. *En* Horizontes del arte latinoamericano. J. Jiménez y F. Castro, eds. Madrid: Tecnos.

PÉREZ ORAMAS, LUIS

1998 El museo nacional y la fractura de la idea de nación. *En* La cocina de Jurassic Park y otros ensayos visuales. Caracas: Fundación Polar.

PICÓ, JOSEP, Y JUAN PECOURT

2008 El estudio de los intelectuales: una reflexión. *Revista Española de Investigaciones Sociológicas* 123:35-58.

POLANYI, KARL

2007 (1944) La gran transformación. Crítica del liberalismo económico. Madrid: Editorial Quipu.

POWER, KEVIN

2006 Pensamiento crítico en el nuevo arte latinoamericano. Madrid: Fundación César Manrique.

PRESCOTT, GUILLERMO

2006 Historia de la Conquista del Perú. Madrid: Antonio Machado.

PRICE, SALLY

1993 Arte primitivo en tierra civilizada. Madrid: Siglo XXI Editores.

QUIJANO, RODRIGO

2009 Hacia el salón del siglo XXI: más allá del centro de exhibición. *En* Arte global. Arte latinoamericano. Nuevas estrategias. Buenos Aires, Argentina: ArteBA Fundación.

RAMÍREZ, MARICARMEN

1992 Between two waters: Image and Identity in Latino-American Art. *En* American Visions. Artistic and cultural identity in the western hemisphere. N. Tomassi, M.J. Jacob, y I. Mesquita, eds. Nueva York: American Council for the arts.

1999 Contexturas: lo global a partir de lo local. *En* Horizontes del arte latinoamericano. J. Jiménez y F. Castro, eds. Madrid: Tecnos.

RANCIÈRE, JACQUES

2002 La división de lo sensible. Estética y política. Salamanca: Centro de Arte de Salamanca.

2005 Sobre políticas estéticas. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona.

2007 El desacuerdo. Buenos Aires: Nueva Visión.

RICHARD, NELLY

1992 The Postmodern Centro-Marginal Condition. *En* American Visions. Artistic and cultural identity in the western hemisphere. N. Tomassi, M.J. Jacob, y I. Mesquita, eds. Nueva York: American Council for the arts.

2007 Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

RICHTER, DOROTHEE

2007 Exhibitions as cultural practices of showing: pedagogics. *Oncurating* 9(11):47-52.

SAID, EDWARD

1996 Representaciones del intelectual. Buenos Aires: Paidós.

SALAS, CARLOS

2009 El arte, el dinero y la evolución. *En* El mundo. Madrid.

SALERNO, OSVALDO

1994 El museo del barro. Una experiencia de ingeniería. *En* Hacia una cultura para la democracia en el Paraguay. L. Bareiro, T. Escobar, y S. Sosnowski, eds. Asunción: Centro de documentación y estudios. University of Maryland at College Park/ Dirección de Cultura de la Municipalidad de Asunción.

2011 Seis ejercicios museográficos chilenos (en la Primera Trienal del Chile 2009).
Asunción: Centro de Artes Visuales/ Museo del Barro.

SARDUY, SEVERO

1974 Barroco. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

SARLO, BEATRIZ

2008 ¿Qué cambios trajo para nosotros la democracia? *En Debates críticos en América Latina*. N. Richard, ed, Vol. 1. Santiago de Chile: ARCIS/ Cuarto Propio.

SCHECHNER, RICHARD

1985 Restauracion de la Conducta. *En Between Theater and Anthropology*. <http://hemi.nyu.edu/course-citru/perfconq04/readings/Schechner.pdf>

SCHNEIDER, ARND, Y CHRISTOPHER WRIGHT, eds.

2006 Contemporary Art and Anthropology. Oxford: Berg Publishers.

SEIDEL, STEVEN

2011 Las mentes que van al museo: conocimiento en evolución. *En Más allá de la taquilla. Defendiendo al museo y sus valores sustentables*. S. Holo y M.-T. Álvarez, eds. México DF: MUAC/ Universidad Nacional Autónoma de México.

THORNTON, SARAH

2009 Siete días en el mundo del arte. Buenos Aires: Edhasa.

TURNER, VICTOR

2002 Antropología del Performance. *En Antropología del Performance* (paquete didáctico). I. Geist, ed. Pp. 100-125. Mexico DF: INAH.

VALDEZ, ÁNGEL

2009 De pensamiento, palabra, obra y omisión. *En Tr3s al cubo. Trinidades apócrifas*. Ángel Valdez. Lima: Micromuseo/ ICPNA/ AI&S.

VÁZQUEZ OLVERA, CARLOS

1997 El Museo Nacional de Historia en la voz de sus directores. México DF: INAH/ Plaza y Valdés Editores.

VICH, VÍCTOR

2004 Desobediencia simbólica. Performance, participación y política al final de la dictadura fujimorista. *En* La cultura en las crisis latinoamericanas. A. Grimson, ed. Pp. 63-80. Buenos Aires: CLACSO.

2006 Gestionar riesgos: agencia y maniobra en la política cultural. *En* Políticas Culturales: ensayos críticos. G. Cortés y V. Vich, eds. Lima: Instituto Nacional de Cultura/ Instituto de Estudios Peruanos.

2010 Un acontecimiento estético. *En* Cantuta. Cieneguilla. 27 de junio de 1995. G. Buntinx y V. Vich, eds. Lima: Micromuseo/ Instituto de Estudios Peruanos, DED.

WIMMER, ANDREAS, Y ISABEL VERICAT

2000 La cultura como concertación. *Revista Mexicana de Sociología* 62(4):27-157.

YÚDICE, GEORGE

2002 El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global. Barcelona: Gedisa.

YÚDICE, GEORGE, Y TOBY MILLER

2004 Política Cultural. Barcelona: Gedisa.

Páginas web consultadas

Bitácora de Micromuseo

<http://micromuseo-bitacora.blogspot.mx/>

Blog Arte Nuevo

<http://arte-nuevo.blogspot.mx> Última fecha de acceso: octubre de 2012.

Centro de Artes Visuales /Museo del Barro

<http://www.museodelbarro.org/> Última fecha de acceso: agosto de 2012.

Fundación Migliorisi

<http://fundacionmiglorisi.org.py> Última fecha de acceso: agosto de 2012.

Justo Pastor Mellado, blog.

<http://www.justopastormellado.cl> Última fecha de acceso: agosto de 2012.

Los estudios de arte desde América Latina.

(Plataforma web sobre una serie seminarios sobre arte desde América Latina financiados por Getty Grant Program. Coordinación: Rita Eder).

<http://servidor.esteticas.unam.mx:16080/edartedal/index.html> Última fecha de acceso: diciembre de 2012

Micromuseo. Al fondo hay sitio. Página web.

<http://www.micromuseo.org.pe/index.html>

Museo de Isla Hombroich.

<http://inselhombroich.org/wordpress/?lang=en>. Última fecha de acceso: agosto de 2012.

Tororé, blog de Lía Colombino.

<http://torore.wordpress.com/> Última fecha de acceso: agosto de 2012.

Trienal del Chile. Propuesta Curatorial.

www.trienaldechile.cl/proyecto-curatorial/ Última fecha de acceso: diciembre de 2009.

Trienal de Chile. Recorrido con Gustavo Buntinx.

<http://ebookbrowse.com/recorrido-con-gustavo-buntinx-por-exposicion-doc-d46094909>

ÍNDICE DE IMÁGENES

- Fig. 1.** James Clifford. Diagrama: *El sistema de arte/ cultura. Una máquina de consruir autenticidad*. En James Clifford, *Dilemas de la Cultura*, 2001 [Pg. 107]
- Fig. 2.** Museo del Barro. Instalaciones de San Lorenzo. Fotografía en <http://www.museodelbarro.org>, consultado en 20 enero 2013 [Pg. 170]
- Fig. 3.** Museo del Barro. Instalaciones de Mariscal Estigarribia. Fotografía en <http://www.museodelbarro.org>, consultado en 20 enero 2013 [Pg. 172].
- Fig. 4.** Inauguración de Isla de Francia. 1987. Fotografía en <http://www.museodelbarro.org>, consultado en 20 enero 2013 [Pg. 172]
- Fig. 5.** Pieza de Juana Marta Rodas & Julia Isidrez, presentada en Documenta (13) 2012 (9 junio - 16 sept. 2012 en Kassel, Alemania). Fotografía en <http://mokant.at/kultur/0812-documenta.html>, consultado 20 de enero de 2013 [Pg. 190]
- Fig. 6.** Máscaras del Kamba Ra'anga. Fotografía de Carla Pinochet Cobos [Pg. 192]
- Fig. 7.** Salas de Imaginería Religiosa. Fotografía de Carla Pinochet Cobos [Pg.194]
- Fig. 8.** Trajes ceremoniales, arte indígena. Fotografía de Carla Pinochet Cobos [Pg. 203]
- Fig. 9.** Exhibición de arte indígena. Fotografía de Carla Pinochet Cobos [Pg. 203]
- Fig. 10.** Sala de Museo paraguayo de arte contemporáneo (MPAC). Fotografía de Carla Pinochet Cobos [Pg. 212]
- Fig. 11.** Sala de are indígena, Museo del Barro. Fotografía de Carla Pinochet Cobos [Pg. 212]
- Fig. 12.** Leyenda de sala de arte precolombino, Museo del Barro. Fotografía de Carla Pinochet Cobos [Pg. 212]
- Fig. 13.** Carlos Colombino en la construcción de la Sala Josefina Plá en Isla de Francia. Fotografía en <http://www.museodelbarro.org>, consultado en 20 enero 2013 [Pg. 214]
- Fig. 14.** Entrada del CAV/ Museo del Barro, Isla de Francia. Fotografía en <http://www.museodelbarro.org>, consultado en 20 enero 2013
- Fig. 15.** Imagen del CAV/ Museo del Barro Isla de Francia. Fotografía en <http://www.museodelbarro.org>, consultado en 20 enero 2013
- Fig. 16.** *Composición*. Osvaldo Salerno. 1974. En <http://torore.wordpress.com/2012/02/03/3-de-febrero-fecha-feliz/> , consultado en 20 enero 2013

Fig. 17. Museo del Barro, “*Encuentro entre dos Mundos*” curado por Justo Pastor Mellado, Bienal de São Paulo en Valencia, 2006. Fotografía en <http://www.redparaguaya.com/cultura/museodelbarro.asp>, consultado en 20 enero 2013

Fig. 18. Museo del Barro, “*Una mirada múltiple*” curada por Aracy Amaral, Trienal de Chile, 2009. Fotografía en <http://www.ccplm.cl/sitio/2009/una-mirada-multiple-el-museo-del-barro/>, consultado en 20 enero 2013

Fig. 19. *Emergencia*. Anónimo semi-industrial, 1999 (la circulina de la muestra “Emergencia artística”, con sus dispositivos eléctricos y mecánicos). Fotografía de Sophia Durand, en <http://www.micromuseo.org.pe/piezadelmes/2009noviembre.html>, consultado en 20 enero 2013

Fig. 20. *Cambio no cumbia*, Colectivo Sociedad Civil, 2000. Fotografía de Natalia Iguíñiz en http://www.ciudadaniasx.org/?natalia-iguiniz-boggio-lima-1973&id_document=52, consultado en 20 enero 2013

Fig. 21. *Lava la bandera*. Colectivo Sociedad Civil, 2001. Fotografía en <http://latorredemarfil.lamula.pe/2010/07>, consultado en 20 enero 2013

Fig. 22. *Museo de arte borrado*. Emilio Hernández Saavedra, 1970. Fotografía en <http://arte-nuevo.blogspot.mx/2007/04/conversatorio-la-persistencia-de-lo.html>, consultado en 20 enero 2013

Fig. 23. *¡Bajan en el Museo de Arte Moderno!* Mariela Zevallos (E.P.S. Hayco), 1980. Fotografía en <http://arte-nuevo.blogspot.mx/2007/04/la-grabadora-en-el-contexto-de-trnsito.html>, consultado en 20 enero 2013

Fig. 24. Frontis del Museo de Arte Contemporáneo (Bellas Artes), Santiago de Chile. Fotografía en <http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=1319607&page=25&langid=5>, consultado en 20 enero 2013

Fig. 25. *Los funerales de Atahualpa*. Luis Montero, 1867. Fotografía en http://www.mali.pe/agenda_detalle.php?id=8, consultado en 20 enero 2013

Fig. 26. *Los funerales de Atahualpa*. Marcel Veloachaga, 2005. Fotografía en <http://velaochaga.com/>, consultado en 20 enero 2013

Fig. 27. *Ronderos*. Jorge Torres Serna, Fotografía publicada en Revista Gente 1990. Fotografía en <http://www.micromuseo.org.pe/rutas/loimpuro/laviolencia.html>, consultado en 20 enero 2013

Fig. 28. *Buscando un Inka*. Susana Torres, 1999. Fotografía en http://argumentos.facipub.com/index.php?fp_verpub=true&idpub=279&fp_plantilla_seleccionada_temporal=74, consultado en 20 enero 2013

Fig. 29. *Cantuta*. Ricardo Wiesse, 1995. Fotografía en <http://laseleccioninutil.blogspot.mx/2008/08/cantuta-ricardo-wiesse-en-el-paradero.html>, consultado en 20 enero 2013

Fig. 30. *Ejército rosa*. José Antonio “Cuco” Morales, 1992. Fotografía en <http://www.micromuseo.org.pe/rutas/ejercitorosa/rosadelosvientos.html>, consultado en 20 enero 2013

Fig. 31. *Caja Negra*. Alfredo Márquez y Ángel Valdez (colectivo A imagen y semejanza), 2001. Fotografía en <http://www.revistaafuera.com/articulo.php?id=240>, consultado en 20 enero 2013

Fig. 32. *Dragón del apocalipsis* y el autor, Luis Cueva Manchego (Lu.Cu.Ma). Fotografía en <http://www.vice.com/es/read/la-sangre-del-pintor-tropical-00002038-v6n10>, consultado en 20 enero 2013

Fig. 33. *Bienvenidos al Paraíso*. Luis Sakiray, 2007. Fotografía de Carla Pinochet Cobos

Fig. 34. *Mi madre y yo*. Christian Bendayán, 1999. Fotografía en <http://bendayan.blogspot.mx/2007/03/psiones-y-reflexiones.html>, consultado en 20 enero 2013

Fig. 35. *Museo Travesti del Perú*. Giuseppe Campusano. Fotografía de Carla Pinochet Cobos

Fig. 36. *Museo Neo-Inka*. Susana Torres Márquez. Fotografía de Carla Pinochet Cobos

Fig. 37. Proceso de montaje “*Ejército Rosa*”. Junio de 2011. Fotografía de Carla Pinochet Cobos

Fig. 38. Proceso de montaje “*Ejército Rosa*”. Junio de 2011. Fotografía de Carla Pinochet Cobos

Fig. 39. Proceso de montaje “*Ejército Rosa*”. Junio de 2011. Fotografía de Carla Pinochet Cobos

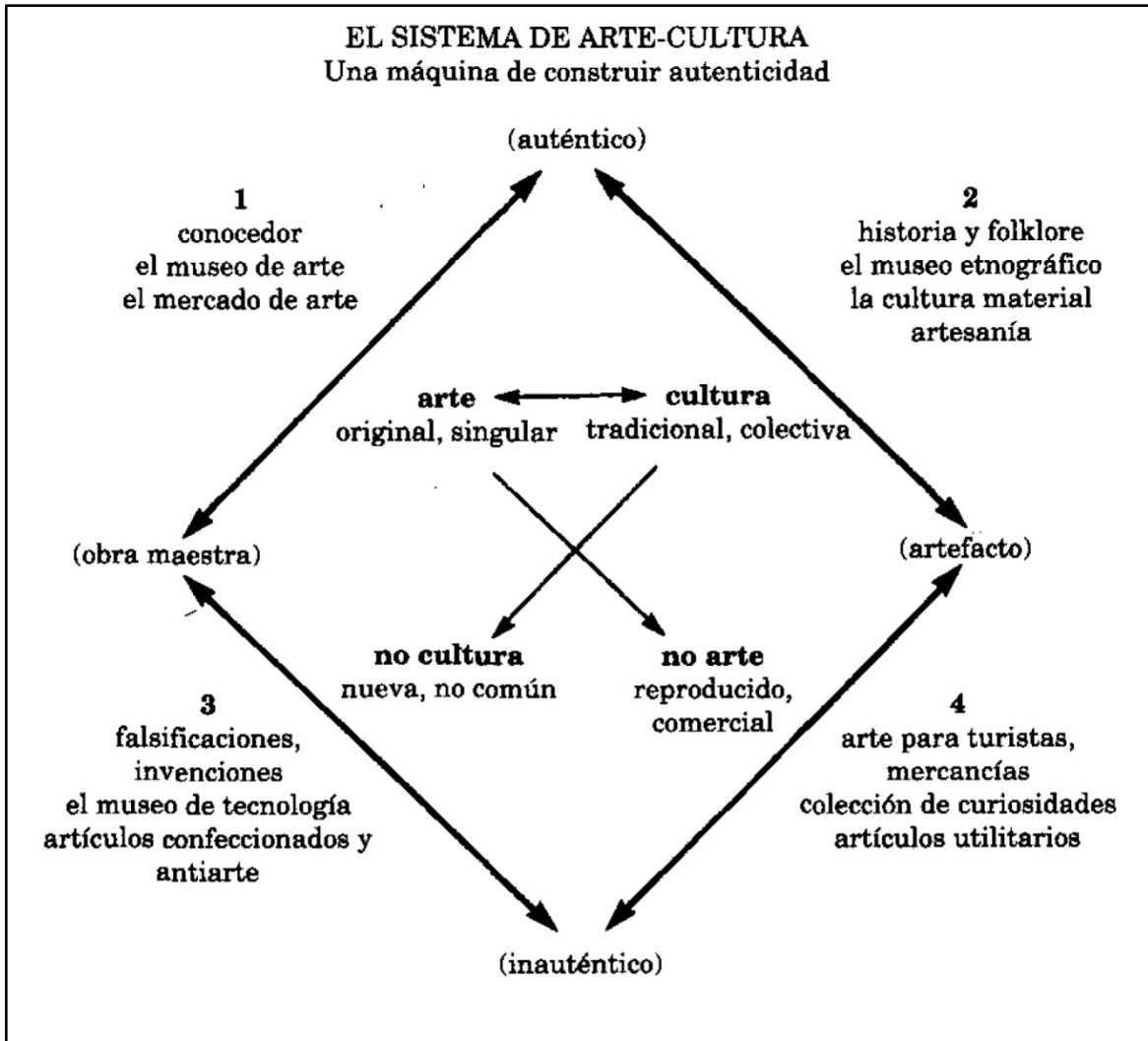


Figura 1



Figura 2



Figura 3



Figura 4



Figura 5



Figura 6



Figura 7



Figura 8



Figura 9



Figura 10



Figura 11

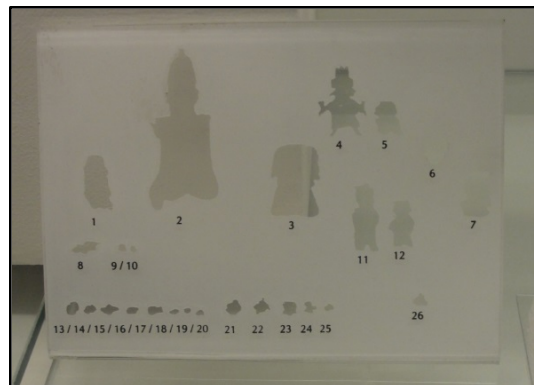


Figura 12



Figura 13



Figura 14

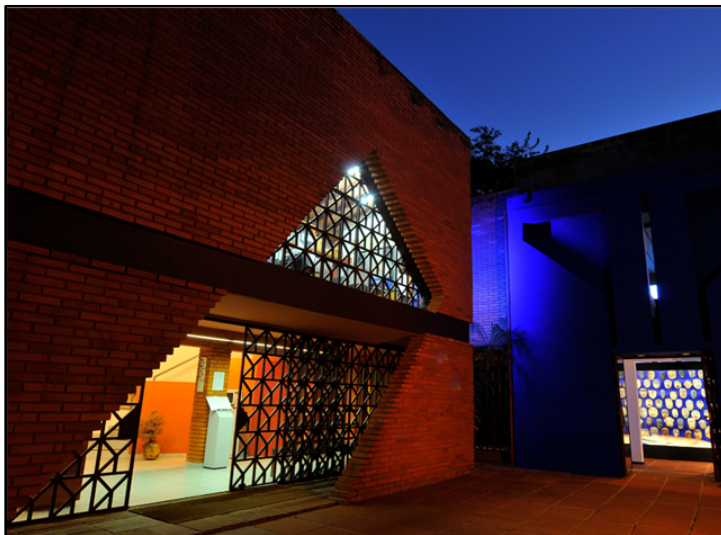


Figura 15

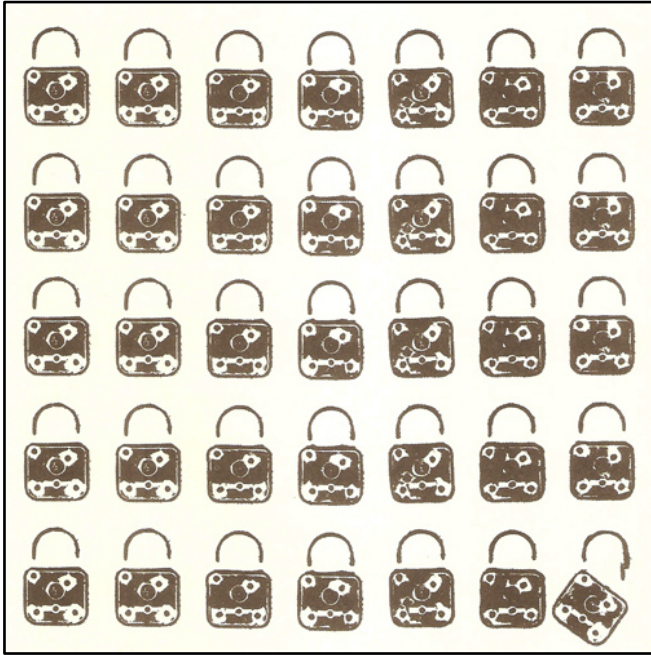


Figura 16



Figura 17



Figura 18



Figura 19



Figura 20



Figura 21



Figura 22

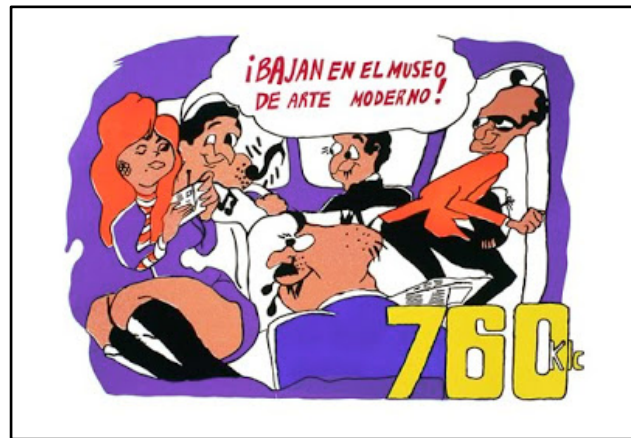


Figura 23



Figura 24



Figura 25



Figura 26

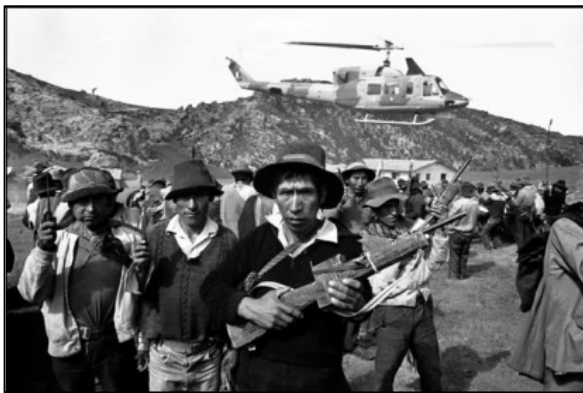


Figura 27



Figura 28



Figura 29



Figura 30



Figura 31



Figura 32



Figura 33



Figura 34



Figura 35



Figura 36



Figura 37



Figura 38



Figura 39



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

ACTA DE DISERTACIÓN PÚBLICA

No. 00104

Matricula: 207380275

FORMAS ALTERNATIVAS DE HACER
INSTITUCION: LAS
EXPERIENCIAS DEL MUSEO DEL
BARRO (PARAGUAY) Y EL
MICROMUSEO (PERU)

En México, D.F., se presentaron a las 12:00 horas del día 19 del mes de marzo del año 2013 en la Unidad Iztapalapa de la Universidad Autónoma Metropolitana, los suscritos miembros del jurado:

DR. NESTOR RAUL GARCIA CANCLINI
DR. EDUARDO VICENTE NIVON BOLAN
DR. LUIS GERARDO MORALES MORENO
DRA. RITA EDER ROZENCWAJG
DRA. ANA MARIA ROSAS MANTECON

Bajo la Presidencia del primero y con carácter de Secretaria la última, se reunieron a la presentación de la Disertación Pública cuya denominación aparece al margen, para la obtención del grado de:

DOCTORA EN CIENCIAS ANTROPOLOGICAS

DE: CARLA MARIA PINOCHET COBOS

y de acuerdo con el artículo 78 fracción IV del Reglamento de Estudios Superiores de la Universidad Autónoma Metropolitana, los miembros del jurado resolvieron:

Aprobar

Acto continuo, el presidente del jurado comunicó a la interesada el resultado de la evaluación y, en caso aprobatorio, le fue tomada la protesta.



CARLA MARIA PINOCHET COBOS
ALUMNA

REVISÓ

LIC. JULIO CESAR DE LARA ISASSI
DIRECTOR DE SISTEMAS ESCOLARES

DIRECTOR DE LA DIVISION DE CSH

DR. JOSE OCTAVIO NATEPAS DOMINGUEZ

PRESIDENTE

DR. NESTOR RAUL GARCIA CANCLINI

VOCAL

DR. EDUARDO VICENTE NIVON BOLAN

VOCAL

DR. LUIS GERARDO MORALES MORENO

VOCAL

DRA. RITA EDER ROZENCWAJG

SECRETARIA

DRA. ANA MARIA ROSAS MANTECON