

El museo como *work in progress*

Bárbara Perea

Me parece pertinente poder hablar del MUCA Roma en una mesa de discusión acerca de espacios dislocados, entendiendo por ello el cruce entre la gestión cultural y las prácticas artísticas encaminadas a alejarse de la noción del museo como *repositorio de objetos*, que a su vez obligan a las instituciones culturales a reinventarse constantemente a medida que las mismas prácticas artísticas, públicos y teorías vigentes exigen de ellas posturas y estrategias más dinámicas.

MUCA Roma surge, de por sí, como miembro dislocado de su institución madre, el Museo Universitario de Ciencias y Arte ubicado en el Campus Universitario, y funge como presencia de la UNAM en una zona culturalmente significativa de la ciudad de México, con la intención no sólo de estar en contacto con una escena artística local e incidir en ella, sino con el propósito de dar cabida a una velocidad de respuesta mayor ante las demandas de la práctica y el medio cultural.

Así, podemos hablar de dislocación a varios niveles; no sólo obedeciendo a la condición del MUCA Roma de célula de su institución madre, sino en el sentido de su orientación hacia un espacio museal más permeable y fluido; como una zona temporalmente autónoma desde donde se intenta cuestionar formas tradicionales de hacer arte y de interpretarlo. Laboratorio, campo de batalla, *tabula rasa* que intenta borrar líneas discursivas basadas en criterios generacionales, estilísticos o históricos, MUCA Roma pretende definirse a partir de una acción desestabilizadora, lúdica y subversiva encaminada al constante cuestionamiento de lo que se entiende por *contemporáneo*, por *público*, por *artista* y por *museo*. Espacio público y sin fines de lucro, sí, pero inmerso en un circuito muy cercano al mercado.

Su franco carácter anticuratorial, en ocasiones, el mano a mano entre posturas disímiles y entre artistas de distintas latitudes, hicieron de este espacio un reducto, una casa-refugio en la colonia Roma que pretendía operar como respuesta a recintos más oficializantes de la Historia del Arte nacional e internacional en la ciudad de México, propiciando, con ello, una lectura contrapunteada del quehacer artístico, a manera de *sala de emergencia* discursiva y creativa, basada en el ensayo y el error.

Ya con las sirenas encendidas porque, aceptémoslo, las prácticas y estrategias artísticas delineadas en la descripción sintética de esta mesa —colaboración, interdisciplinariedad, sitio específico, obra en proceso, intervención— hacen de la gestión cultural un deporte extremo sólo apto para adictos a la adrenalina. De hecho, con la expansión de estrategias artísticas para dar cabida a aquello que no es simplemente un producto terminado y que se exhibe en una sala, viene una obligada



revisión de las prácticas de gestión, curaduría, —supongo que de la crítica también— y de modelos de museo... podemos entonces hablar de la intervención y del sitio específico, no sólo como estrategia de producción artística, sino a nivel interpretativo y de generación de discursos; por ejemplo, *curaduría* de sitio específico o de intervención, como lo son proyectos como *inSite*, o la *Bienal de La Habana*; de la misma manera podemos hablar de la gestión cultural *en el campo expandido*, y como una especie de *mesa de negociación* que reúne a diversos agentes de dentro y fuera del medio, a la medida de las exigencias de cada proyecto.

Utilizaré como ejemplo, primeramente, uno de los proyectos que se presentó en MUCA Roma hace dos años y medio, pues me parece sintomático de la condición del museo actual a la que nos referimos, y que meten directamente en crisis la idea tradicional de museo.

II El Museo como Obra de proceso. Hombres trabajando: el Museo Peatonal

MUCA Roma, dentro de sus lineamientos vocacionales y misión, no contiene el objetivo de generar colecciones de arte, ya que está respaldado por la colección del MUCA Campus. Esto lo retomaremos en los siguientes ejemplos, pero es pertinente aclararlo de antemano.

Tercerquinto, Proyecto para MUCA Roma, 2004

El Museo Peatonal es un proyecto a caballo entre institución cultural, colección, intervención, *work in progress*, curaduría de sitio específico y acción. Cumple cabalmente con los requisitos indispensables de cualquiera de las anteriores, pero siempre con un guiño que exige del público una revisión del uso y circunstancia de esos términos, así como adoptar una postura ante su definición.

Su estrategia es sencilla pero eficaz... la de recolectar los objetos donados por los transeúntes de un determinado sitio para conformar colecciones *antropométricas* o *indiciales* que dejan advertir la condición de los habitantes de un lugar.

Los *portavoces*, también custodios, curadores, conservadores, recaudadores de fondos... y, sobre todo, arquitectos del proyecto, son los artistas María Alós y Nicolás Dummit Estévez, quienes comenzaron el proyecto en Nueva York, conformando distintas colecciones al ubicarse en diferentes lugares de la isla de Manhattan, incluyendo la zona conocida como *Ground Zero*. Los objetos recolectados son catalogados e inventariados, y al donante se le proporciona una hoja de donación que debe firmar, y de la que permanece en su poder, a manera de constancia, una copia.

Uniformados de traje y con extraña pinta ejecutiva y *oficial*, Alós y Estévez se colocan, para la recolección de los objetos, en sitios públicos con gran afluencia y circulación de tránsito peatonal y, con la ayuda de una grabación bilingüe a manera de arenga, invitan a los transeúntes a donar algún objeto que porten consigo. El único

María Alós y Nicolás Dummit Estévez, El Museo Peatonal, 2004

requisito es que éste debe caber dentro de una bolsa de plástico para sándwich. Se llena el formulario y al objeto se le identifica con el correspondiente número de inventario que incluye un código de letras relativas al sitio donde fue recolectado. Así, las distintas colecciones que ha generado *el Museo Peatonal* son un levantamiento antropológico de los sitios en donde se han recolectado *las muestras*; es una especie de encuesta donde las respuestas son objetos —en *Ground Zero*, por ejemplo, se donó al museo un pañuelo que contenía las lágrimas de una persona; de la colección recopilada en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, en cambio, destacan una cartera bordada con una plantita de marihuana y un pequeño libro de bolsillo de Mao... en La Habana fue notable la cantidad de personas que donaron papel moneda.

Las colecciones resultantes se van colocando en mamparas, en hileras reticulares de bolsitas para sándwich con objetos de la más diversa índole: desde los que representan una pesadilla aduanal —objetos con rastros de sustancias controladas; animales disecados— hasta los que plantean problemas *interesantes* de conservación —comida, principalmente.

Para su presentación en MUCA Roma, se invitó al *Museo Peatonal* a formar dos colecciones dentro del Campus Universitario, y a exhibir todas las colecciones generadas hasta esa fecha en las salas de MUCA Roma, lo cual implicaba contener un museo dentro de un museo, el espejo dentro del espejo. Es decir, a un museo sin colección se le sumaba un museo sin sede, dejando en igualdad de circunstancias a ambos, ninguno más real, ninguno más simulacro, ambos con credenciales propias para llamarse a sí mismos *museo*. Así, a la par que hay un giro en el estatuto del arte, hay una respuesta de la misma medida en el cambio del estatuto de la institución. Ambos son, pues, un *work in progress*.

Paralelamente a la presentación del *Museo Peatonal* en MUCA Roma, se invitó a tres artistas jóvenes a realizar intervenciones a la colección del MUCA Campus; el resultado de una de ellas es especialmente crítico al atacar la condición y norma de la *institución*. Frida Cano propuso, utilizando los estatutos de conformación de la colección y la definición amplia de la categoría de *bien patrimonial*, que los trabajadores de la institución se convirtieran en parte de la colección, con número de inventario, hoja de catálogo con fotografía y todo el aparato documental necesario para cualquier objeto registrado dentro de una colección. La obra se propuso ante el comité de adquisición correspondiente e, irónicamente, fue rechazada.

El siguiente proyecto al que me referiré es central en términos de explorar los límites de la institución y en la delimitación de su carácter de *sitio de resguardo y exhibición de objetos artísticos*.

La intervención *Proyecto para MUCA Roma* del colectivo regiomontano Tercer-unquinto implicaba proponer al espacio como mesa de negociación en términos de una ocupación pactada, en la que la institución accedía a funcionar provisionalmente como depósito de objetos pertenecientes al abundante comercio informal de la zona.

Cada sala del museo se adecuó con rejas de malla ciclónica cerradas con candados, posibilitando al público mirar al interior para ver los objetos guardados. La Universidad se comprometía, contrato de por medio, al resguardo y conservación de los bienes de un grupo de comerciantes ambulantes.

La negociación no fue sencilla; implicaba convertir al museo en una bodega, usufrutuada por comerciantes cuya actividad no es plenamente legal. La institución estaba reticente, y los aguerridos grupos de comerciantes, aún más.

Para la fecha inaugural del proceso que duraría dos meses y medio, el museo, para regocijo de los radicales y horror de las autoridades, estaba vacío, sus salas clausuradas con rejas, sus muros descascarados.

El proceso fue sólo medianamente exitoso, y arrojó resultados diversos a los propuestos, pues las *bodegas/ salas* acabaron atrayendo a los anticuarios y pintores de domingo que comerciaban los fines de semana en el mercado de pulgas ubicado a cuadra y media del museo, felices de que sus obras pisaran las salas de un museo, recibiendo una extraña e involuntaria *legitimación* vicaria. Los dueños de puestos de piratería, por ejemplo, no quisieron saber nada de las *facilidades* e instalaciones cercanas, vigiladas y gratuitas que la Universidad ponía a su disposición, a pesar de que se logró que mercancia a todas luces ilegal, se asegurara bajo las mismas condiciones que cualquier obra de arte.

Con el último ejemplo, la institución demostró ser más flexible de lo que anticipábamos, más, incluso, que los suspicaces grupos de comerciantes ambulantes que rechazaron lo que suponía un beneficio meramente simbólico para ellos, si acaso. Me pregunto, ahora, si el cometido de alterar la función del espacio museal fue cumplido incluso parcialmente... el museo nunca dejó de ser museo; más bien añadió a sus funciones aquella de almacenar objetos para su contemplación... ¡Vaya novedad!, pero más allá de ello —que en realidad es una simplificación de un fenómeno con implicaciones más amplias— lo que sí propició esta intervención fue un cruce de miradas suspicaces que se observaban como desde detrás de la barrera de un ruedo; el público al que aspirábamos ultimadamente seducir —el de los transeúntes y usuarios de las calles aledañas al museo— se halló, repentinamente, con un papel invertido y exhibiendo sus objetos para la contemplación del *público especializado*, sea el pretexto que fuere, y más allá del marco legitimador de la institución o de un colectivo artístico avalado por un gremio. El hecho era que especialistas del medio fueron a ver los cachivaches, antigüallas y mediocres pinturas de un grupo de comerciantes ambulantes almacenadas en un recinto oficial y público que había clausurado el acceso a sus salas para albergar estos objetos. Los únicos que penetraron en esas salas durante ese espacio de dos meses y medio fueron los comerciantes. La obra trataba, evidentemente, más que de resultados palpables, de un proceso en construcción, de un *making of* o tras las cámaras, en el que lo que se construía y deconstruía era la relación y el cruce entre los artistas, la institución, la obra y el público como papeles indisolubles e intercambiables.

¿Fue el tan citado *estatuto del arte* cuestionado, alterado o sometido a alguna nueva crisis? Tal vez la pregunta misma resulta un tanto ingenua, pero habría también que analizarla en términos más amplios de los que supone la inmediatez de dicha intervención, pues el último ejemplo al que pienso referirme aborda más directamente las preguntas planteadas en esta mesa; aquellas relativas a la manera en la que el cambio en los medios de producción, interpretación y circulación del arte ha contribuido, a su vez, a modificar los modelos institucionales vigentes, y que son fruto de experiencias como las anteriormente relatadas. La respuesta más clara a esta interrogante es la apuesta por un rumbo un poco distinto al que se había trazado inicialmente, pues si bien MUCA Roma había pasado en sus ocho años de existencia de ser laboratorio artístico a ser también campo de experimentación curatorial y discursivo, ahora resultaba necesario obedecer asimismo a las exigencias de las prácticas artísticas que requerían no sólo un espacio de gestión-negociación (además de exhibición), sino un soporte documental claro y accesible, y que obedeciera a una creciente necesidad de libre acceso a la información. Así se pasó del modelo del museo como *obra en proceso*, al del museo como *open source* o de código abierto, manipulable y disponible al usuario, una obra de creación colectiva, con un núcleo imprescindible de colaboración e interdisciplinariedad más que una estructura vertical y hegemónica que pretendiera sentar bases para las historias oficiales del arte nacional.

Hacía falta, pues, un elemento encaminado a la reflexión, análisis y estudio de los proyectos antes descritos, entre otros, y con miras al adecuado registro de ellos como memoria activa de nuestro trabajo.

En este sentido se concibió el plan estratégico de un Centro de Documentación de Arte Contemporáneo, que requirió, entre otras muchas cosas, de un cambio de sede que pudiera darle cabida, como refuerzo básico y eje vertebral de la labor que se venía realizando. El proyecto fue comisionado a los restauradores y conservadores especializados en arte contemporáneo y soportes digitales Jo Ana Morfín y Claudio Hernández, por la parte directamente encargada de diagnosticar, estabilizar el acervo y desarrollar los parámetros y políticas activas de adquisición de materiales, así como de generar las herramientas específicas para conservar, almacenar y digitalizar el acervo, considerando para ello los estándares internacionales desarrollados para este tipo de iniciativas. Conjuntamente con el equipo de conservación y restauración, Víctor Álvarez propuso como su proyecto de maestría en Gestión y Patrimonio Cultural de la Universidad Iberoamericana de Puebla, México, el estudio de público encaminado a desarrollar el perfil del usuario del centro, así como el análisis de la condición patrimonial del acervo que MUCA Roma había reunido a la fecha y las posibilidades de vinculación estratégica con centros culturales de la zona para potenciar la difusión, el uso, importancia y efectividad del material reunido.

Con esta iniciativa, rescatamos también la posibilidad de acercarnos a un enfoque interdisciplinario y colectivo de la construcción de un espacio de arte contemporáneo que nuevamente diera cabida a una aproximación científica, por un lado —en el sentido de la ciencia aplicada a la restauración—, recordando que el MUCA Roma es un Museo Universitario de Ciencias y Arte, y generando un modelo de Centro Documental aplicable a otros sitios. Ésta, creo yo, es nuestra respuesta más clara: la necesidad de documentar, conservar y difundir claramente los proyectos generados para MUCA Roma por todos sus colaboradores. A todos ellos, gracias.