

## AÑO 3 N°4

### TRABAJOS

Un museo efímero del olvido

Cristina Lleras Figueroa

*Damos por sentado que sea desde la práctica artística desde donde se dirige la crítica a las instituciones museales. Pero ¿cómo puede el curador ejercer una posición reflexiva sobre la museología? A partir del caso de estudio museo efímero del olvido, este texto propone una alternativa de museo que se asienta en la transitoriedad, el rechazo a las grandes narrativas y una diferencia sustancial entorno a la forma como se concibe el patrimonio desde las políticas culturales. El museo, compuesto por 48 proyectos de práctica artística contemporánea, es una propuesta para concebir la utilidad y el lugar del museo en el presente.*

Esta propuesta curatorial parte del reconocimiento del histórico corto circuito que existe entre las instituciones culturales y artísticas y sus contextos sociales, políticos y económicos. Con ello quiero resaltar que resulta inevitable que lugares como los museos aún carezcan de sintonía con las poblaciones a las cuales dicen servir. No ahondaré en los motivos de ese cisma –tampoco pretendo, ingenuamente, transformarlo– pero propongo una alternativa llamada *museo efímero del olvido*. <sup>1</sup>

Este *museo* es una curaduría de prácticas de arte contemporáneo para el Salón Regional Zona Centro 2015, realizada por un colectivo de curadores e investigadores como resultado de una beca de investigación en el marco del proyecto Salones de Artistas del Ministerio de Cultura de Colombia. El Salón Nacional de Artistas es un programa expositivo que, a pesar de sus constantes crisis, subsiste desde 1940. Dada su naturaleza de cobertura del país, y los vacíos que de cuando en cuando se evidenciaban, en 1976 nacieron los salones regionales como una suerte de prólogo al Nacional. No obstante, desde hace una década los regionales adquirieron una vida propia a través del modelo de proyectos curatoriales independientes.

El *museo efímero del olvido* es, en síntesis, un conjunto de 48 proyectos de personas que tienen una práctica artística (no todos artistas) en Bogotá (la urbe por excelencia) y municipios del departamento de Boyacá (región prioritariamente rural y campesina). Nace de una inquietud sobre la posibilidad de pensar el *museo* por fuera del canon establecido. Por ello quiero plantear la siguiente pregunta para este texto: ¿Es posible que desde la práctica artística un curador pueda ejercer una museología crítica?

### ANTECEDENTES. EL ROLLO DE LA PELUCA

La última exposición para la que realicé una investigación curatorial en el Museo Nacional se llamó *Las historias de un grito. 200 años de ser colombianos* en 2010. <sup>2</sup> Fue una muestra que causó un moderado zarandeo en el pequeño mundo de los museos en Colombia. Se trató de un esfuerzo de un equipo de personas (algunas de ellas en franco desacuerdo con los resultados) por presentar una mirada que llevara al público a formular preguntas sobre la memoria y la historia que hemos construido en torno a la Independencia. Sobre el debate que suscitó quisiera referirme a un punto relacionado con la práctica artística y el patrimonio. En una entrevista a la anterior curadora (y connotada artista) Beatriz González, opositora de esta iniciativa, una respuesta nos da la clave para aproximarnos al problema:

#### **¿Está en desacuerdo con que se replantee la figura del héroe?**

No. Eso se puede hacer; pero no así. Algunos historiadores dicen que la guerra de Independencia fue una guerra civil y eso está muy bien, yo no me opongo a eso; pero el problema está en cómo se exhiben y se cuentan las cosas. Mejor dicho, yo me estoy volviendo como Erasmo de Rotterdam que odiaba la vulgaridad. Me parece que los televisores con las telenovelas y los vestidos que usaban las actrices y el caimán inflable —que menos mal se les reventó—, **todo eso lo puede usar un artista, lo puedo usar yo en una obra de arte; pero eso no puede hacer parte de una narración del Museo Nacional**. Cuando le pusieron las pelucas afro a Bolívar y a Santander en la exposición del Bicentenario el público estaba feliz: mire qué chistoso, qué divertido [el resaltado es mío]. <sup>3</sup>

Según esta respuesta, parecería entonces que hay cosas que los artistas sí pueden hacer y los curadores no. Las pelucas y los vestidos a los que se refiere González son propuestas de artistas. La primera se refiere a la intervención de Nelson Fory con pelucas afro sobre esculturas de grandes héroes que buscaban señalar la ausencia de líderes afrodescendientes en la historia oficial, <sup>4</sup> y la segunda al proyecto de Luisa Vélez que convocaba a los espectadores a vestirse y recrear la pintura de Bolívar y la Alegoría de América. <sup>5</sup> Con este incidente en mente, examinaré dos temas: el primero, un acercamiento a la relación artistas-museos, sin pretender construir una historia detallada, lo cual, sin duda estamos en mora de realizar para el contexto latinoamericano. El segundo tema abarcará el funcionamiento del *museo efímero del olvido* y lo que propone como respuesta a la posibilidad de pensar la relación con el tiempo y el pasado de maneras diversas, bajo el convencimiento de que el curador puede y debe convocar prácticas y herramientas museográficas para establecer su punto de vista y que de ninguna manera está excluido de la conversación.

### ARTISTAS Y MUSEOS

El término *crítica institucional*, que se ha difundido para dar cuenta de gestos que establecen una aparente dicotomía entre instituciones y práctica artística, fue utilizado por Andrea Fraser en 1985 para referirse a la crítica de las instituciones que desde la década de 1970 se hacía presente en la obra de algunos artistas. Fraser cuestiona, años

después, la manera reductiva en la que el uso de este término simplificó la relación arte-institución, como si algo del arte pudiera estar por fuera de la institucionalidad. Pero en realidad, como lo señala, la institucionalización del arte es un producto de las acciones de los individuos que ya están adentro; se trata de preguntas que se hacen hacia el interior del campo (¿Qué tipo de institución, qué valores, que prácticas o qué recompensas ven?). 6

Pero es más tarde, en la década de 1990, cuando se volverán recurrentes los proyectos curatoriales realizados por artistas con un ánimo ciertamente crítico. Al mismo tiempo, se hace evidente un deseo de cambio en la museología que coincide con los proyectos de artistas que buscaron escenificar las prácticas excluyentes, teleológicas, de los museos.

En América Latina se destacan las acciones artísticas-activistas en Argentina y Chile que tienen el museo como escenario, enmarcado por los contextos de represión de las dictaduras. Para citar un ejemplo, el grupo CADA rodeó en 1979 el Museo Nacional de Bellas Artes de Chile con camiones de leche y sobre la fachada extendieron un mensaje que reclamaba la calle como museo, censurando el museo como institución oficial. 7

El desencanto institucional adquiere sus matices en distintos países del continente. Para el caso de Perú, según Gustavo Buntinx, lo que la elite intenta apropiarse de la globalización no es el museo *per se* sino sus efectos como institución inscrita a la narrativa de la civilización occidental. 8 Contra esto, surgen diversas iniciativas para controvertir esa superioridad paternalista que busca imponer el discurso civilizador, proponiendo la búsqueda de diálogos horizontales. 9

Todos recogen posibles salidas a la frustración institucional: actos que confrontan el museo directamente (con su anuencia o sin ella) o la instalación de otros dispositivos que circulan de manera independiente. Mezcla de antagonismo, a veces cooperación, o franca autonomía. No se trata de iniciativas que se puedan recoger en un solo saco, aunque muchas comparten elementos como la parodia y el humor. 10 En Colombia, el Museo Nacional y el Museo Quinta de Bolívar establecieron en los últimos años, canales para invitar o acceder a la realización de proyectos de intervención. Otros artistas como Gustavo Zalamea [Departamento de Arte Contemporáneo del Congreso (i)] o Pedro Manrique Figueroa lo hicieron por fuera de la institución.

## MUSEO+EFÍMERO+OLVIDO

Los ejemplos que citaba anteriormente son propuestas que desde la práctica artística se aproximan a la museología y al problema de la relación con las instituciones y por ello los considero un marco posible para inscribir el *museo efímero del olvido*. En este particular museo hay una propuesta alternativa que tiene como objetivo legitimar el concepto de museo como plataforma contemporánea, y por tanto, en su capacidad de dar cuenta de la complejidad del tiempo en el que estamos inmersos: 11 a la vez álgido, desconcertante, traumático, nostálgico, idealizador, promisorio y catastrófico.

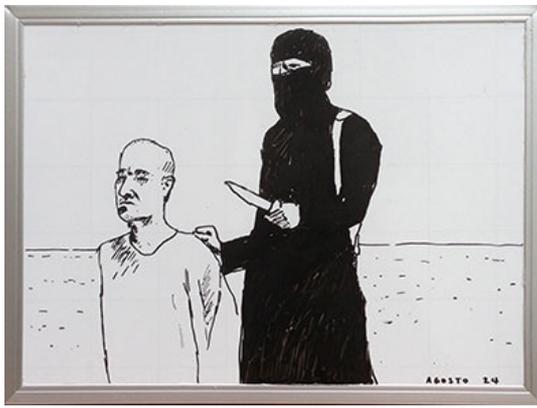


Neftalí Vargas, imagen para el *museo efímero del olvido*.

El *museo efímero del olvido* aparecerá en 2015 para luego desaparecer. De esta manera, pretendemos contrarrestar el dislocamiento temporal que existe entre la institución y su contexto. Una exposición permanente que dura más de 10 años es obsoleta casi desde el momento de su inauguración, justamente por ese deseo de permanecer. Cada proyecto que compone el museo propone una forma de relacionarse con el tiempo, a sabiendas de que el pasado no lo podemos recuperar como fue, puesto que "la memoria que se reclama y proclama es menos transmisión que reconstrucción de un pasado, ignorado, olvidado, falsificado a veces, al que la memoria debería permitir ser reapropiada en la transparencia". 12 El tiempo está en las obras, pero también determina el museo. En este sentido, pasado presente y futuro se reconocen como construcciones y no narrativas dadas a priori, como puede pasar en un museo tradicional.

¿Por qué un museo del olvido? En parte porque la memoria se ha asumido como una acumulación de recuerdos, cuando en realidad la memoria está compuesta también por olvidos. Es necesario olvidar y además inevitable. Se trata de un olvido constructor, aquel que permite recuperar, pues solo puedo recordar algo que he olvidado; también de un olvido destructor, aquel que pretende borrar las huellas de manera voluntaria. 13 Este museo contiene olvido pero también propone olvido.

Esta dinámica olvido-recuerdo se hace evidente en un proyecto como el de Juan Mejía: *Pentimento*. La palabra se refiere al arrepentimiento, a la alteración de la idea original, los trazos de algo que se estaba haciendo y se corrigió. Mejía arma su propia colección de imágenes de los medios masivos de comunicación que circulan irónicamente para ser olvidadas y las exhibe temporalmente en pizarras borrables. El dibujo está inevitablemente condenado a ser borrado, aunque una huella quedará. Los dibujos desaparecerán por su tinta débil, pero quedarán inscritas algunas imágenes que podremos recordar u olvidar. Así, *Pentimento* se refiere no solo al pasar de las imágenes de consumo sino al funcionamiento mismo de la memoria.



Juan Mejía, *Pentimento*, 2014-2015, dibujo (detalle).

En contraposición a los mecanismos de permanencia que busca un museo tradicional en la configuración de sus colecciones y sus discursos sobre el patrimonio, el *museo es efímero* porque elabora una narrativa transitoria e inestable, porque se instala como una mirada transformable y cuestionable. No pretendemos conformar colecciones porque éstas nos pesan, nos atan a unas miradas específicas y corren el peligro de constituirse en patrimonio, lo que de inmediato implica medidas de salvaguardia. Para nuestro caso, el patrimonio es el resultado de las acciones de las comunidades sobre prácticas y objetos, no esos objetos en sí mismos. Por tanto, es maleable y transformable, no es sacro, es *vulgar*. Y así justamente nos interesa que sea.

Para el *museo*, Juan David Laserna recompone la vacuidad de un ejercicio que escasamente parece haber protegido la memoria de lugares y personajes, y que ahora consideramos que ha fracasado en su capacidad de generar imitación de valores. Las placas conmemorativas se ponen con un objetivo claro de identificar las reliquias, son marcas que hacen público el reconocimiento de ese pasado. Pero también es cierto que una vez se designa un monumento, su belleza se convierte en condena, en la petrificación del recuerdo.



Juan David Laserna, *Imperfecto pretérito*, 2014- 2015, talla manual sobre estireno expandido, medidas variables.

El *museo efímero del olvido* tiene la particularidad de ser una construcción colectiva, resultado de los cruces entre curadores, entre curadores y artistas, entre artistas y entre artistas y públicos. En un primer momento se formuló un marco para el museo que invitó la participación de proyectos que lo nutrieran sin reducir, ni instrumentalizar, ni mucho menos, pretender ilustrar el olvido. Una vez se realizó la selección de los proyectos y se entabló un diálogo con los participantes necesariamente se modificó el concepto curatorial inicial. De esta manera, la curaduría responde a las propuestas, en una especie de vaivén.

El carácter de los proyectos nos arraiga en una cotidianidad que es heterogénea, esencial e íntima. Rompiendo el cerco de la reflexión autobiográfica, los proyectos exhuman los archivos personales para leer la historia reciente, la forma en que lo privado encuentra lo público. Mediante los archivos nos conectamos con un pasado. Pero también con éstos se controla el pasado y el presente. En las propuestas de Carolina Bácares y Camilo Aguirre no hay un ansia de monumentalidad ni de patrimonialización. Desde las historias personales y familiares que se conservan en la memoria se avista también un potencial para la historia pública. Nos anuncian otras formas de volver a ver lo que parece ya caso cerrado. Desde su propuesta *50 Cartas*, Bácares accede parcialmente a la experiencia de un conflicto lejano –un periodo en Colombia conocido como La Violencia (1946-1957), plagado de lugares comunes-, a través de las experiencias personales de sus abuelos.

De igual forma, los archivos están allí para ser interpretados, no solo expuestos. Aguirre, en su propuesta *Ciervos de bronce*, recrea un pasado relacionado con los movimientos sindicales que es difícil de aprehender hoy día, e incluso es rechazado. A diferencia de La Violencia, no ha sido normalizado, por ser un pasado que carga un presente incómodo.



Camilo Aguirre, *Ciervos de bronce*, 2015, fotografía intervenida y manuscritos (detalle).

De esta forma, lo personal cobra un sentido central; mientras que en un museo tradicional el espectador puede involucrarse siempre y cuando no altere lo que el museo le propone, en el *efímero* los artistas son los primeros en alterar desde adentro la propuesta. Tenemos el reto, por supuesto, de que haya un momento de alteración significativo una vez se escenifiquen las propuestas.

¿Qué nos dice este grupo de proyectos? En un primer ejercicio de análisis se vislumbra una aparente tensión. Dos polos. Dos mundos. Dos tiempos y lugares para pensar el pasado y el presente. Ciudad y campo. Parecería confirmarse un cliché. Aunque podría pensarse que es obsoleta o romántica esta dicotomía, al ser la capital la metrópoli a la que se aspira acceder, o de la que se quiere huir, adentrarse por esa vía puede arrojar una comprensión de lo que aparece ante nosotros.

Desde tiempos de la Revolución Industrial, la naturaleza se ha mantenido como una fuente de consolación ante el cambio. Aquí aparece un anhelo similar, pues recuperar las tradiciones, volver a tener contacto con el pasado y recordar, aparecen como posibles antídotos frente a las transformaciones inevitables de nuestros tiempos. José Manco, por ejemplo, propone el intercambio de saberes mediante la siembra. Al resguardar las semillas y compartirlas, retorna a métodos tradicionales de la agricultura con el fin de conservar el conocimiento. Aquí la tradición se puede entender como un bastión frente a las prácticas de cultivo de la macro agricultura que –debido a la necesidad de generar grandes volúmenes de alimentos– hacen uso de pesticidas y otros métodos que no velan por los suelos.



José Manco, *Sembrador*, 2014, carbón vegetal sobre lienzo, 180 x 125 cms.

Bogotá encarna bien esa ciudad imposible, la distopía que vivimos, mientras que el otro polo, Boyacá, es representada esencialmente a través de la relación del hombre con la naturaleza. Pero es evidente que se trata de una idealización: ya no hay ruralidad plena, pero se construye y conserva esta imagen para tener un par antagónico. El hecho de representarla así nos dice algo también sobre las formas en las que queremos ser vistos.

## CONCLUSIÓN, POR AHORA

Así como lo proponen otras iniciativas de museología parasitaria,<sup>14</sup> o museología táctica,<sup>15</sup> el *museo efímero del olvido* no es un edificio, ni almacena patrimonio, porque el contenedor lo determina el contexto y sus contenidos. Y ese contexto y los procesos que lo conforman hacen que el museo esté ahora en un lugar y proponga una mirada limitada por el tiempo. Luego quizá será otro. Hartog nos recuerda que el museo es un agente fundamental en la organización, clasificación, exhibición y mercantilización del tiempo.<sup>16</sup>

En todo este relato, queda evidenciado un inconformismo que desemboca en este traslado de la museología a la práctica artística. Este proyecto se inscribe en parte, en esa necesidad que han buscado otros grupos de no quedarse en la inconformidad y buscar formas de sacudir un poco el paisaje local museal al proponer un posible *museo* que se despoja de sus ansias grandilocuentes, de la permanencia de discursos, edificios y colecciones, y potencia la transitoriedad. Si escribimos para no tener que recordar, de la misma forma, los museos nos relevan de la obligación de la memoria porque apuntan a la permanencia; en contraste, el *museo efímero del olvido* despliega una temporalidad que apunta al tránsito, a la transformación y a la inestabilidad de nuestra memoria. Se escribe pero se borra y, por ello, se recuerda.

La Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF) ha realizado los mayores esfuerzos para localizar a los posibles titulares de derechos de las obras de terceros reproducidas en esta publicación. Por cualquier omisión que pudiera haberse dado por favor contactarse con [revistadeestudioscuratoriales@untref.edu.ar](mailto:revistadeestudioscuratoriales@untref.edu.ar).

1. [www.efimero.org](http://www.efimero.org), revisado el 28 de marzo de 2015. El equipo curatorial original de este proyecto estuvo compuesto por María Soledad García, María Villa, Juan Darío Restrepo y Cristina Lleras, quien además realiza al coordinación.

2. Se puede ver la versión para Web en [http://www.museonacional.gov.co/sitio/bicentenario\\_site/default.aspx](http://www.museonacional.gov.co/sitio/bicentenario_site/default.aspx), revisado el 28 de marzo de 2015.

3. En <http://www.revistaarcadia.com/arte/articulo/la-mision-del-museo-no-permanecer-lleno-gente-sino-preservar-memoria-del-pais/25174>, revisado el 5 de enero de 2015. Y la otra mirada al debate en <http://www.revistaarcadia.com/arte/articulo/al-museo-nada-sirve-tener-unas-colecciones-fantasticas-nadie-visita/25175>.

4. Ver <http://historianuestracaballero.blogspot.com>, revisado el 5 de enero de 2015.

5. Sobre este proyecto ver [http://liberatorio.org/index.php?option=com\\_content&view=article&id=93:alegorias-de-bolivar-de-luisa-velez&catid=7:posgrados-trabajos-de-grado&Itemid=44](http://liberatorio.org/index.php?option=com_content&view=article&id=93:alegorias-de-bolivar-de-luisa-velez&catid=7:posgrados-trabajos-de-grado&Itemid=44), revisado el 5 de enero de 2015.

6. Andrea Fraser, "From the Critique of Institutions to an Institution of Critique", *Artforum international*, núm 1, vol 44 (septiembre 2005): 278-283, 332.

7. Robert Neustadt, "Arte y acción en Chile: La subversión del orden, el performance del cambio", en *Arte no es vida. Actions by Artists of the Americas 1960-2000*, Deborah Cullen ed. (Nueva York: El Museo del Barrio, 2008), 277. Para el

caso argentino ver en el mismo volumen el texto de Ana Longoni "Arte de acción en Argentina desde 1960: (Ex)poner el cuerpo", en el que se refiere a las acciones de Eduardo Rano en el Museo de Arte Moderno en el marco del Premio Ver y Estimar, p. 245.

8. Gustavo Buntinx, "Communities of Sense / Communities of Sentiment: Globalization and the Museum Void in an Extreme Periphery", en *Museum Frictions. Public Cultures / Global Transformations*, en Ivan Karp, Corinne A. Kratz, Lynn Swaja y Tomás Ybarra Fausto eds., (Durham y Londres: Duke University Press). Para el Micromuseo ver <http://www.micromuseo.org.pe>, revisado el 29 de marzo de 2015.

9. Como lo señala el mismo Buntinx y Pamela Desjardins en su trabajo para el Programa de Estudios Independientes del MACBA, el Micromuseo surge como alternativa al vacío museal, es una museotopía, y se concentra en una colección híbrida y su amplia circulación. En Perú hay varios ejemplos de este tipo de instituciones más cercanas a la práctica artística que al funcionamiento tradicional-patrimonial.

10. Pamela Desjardins amablemente me permitió leer su trabajo inédito "Museotopías y museologías alternas en América Latina. Nuevos modelos institucionales. El caso del Micromuseo ("Al fondo hay sitio").

11. Andrea Giunta, *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo? / When Does Contemporary Art Begin?* (Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fundación arteBA, 2014).

12. Francois Hartog, *Regímenes de historicidad. Presentismo y experiencias del tiempo*. (México: Universidad Iberoamericana, 2007), 173.

13. Paul Ricoeur, *La memoria, la historia, el olvido*. (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2004).

14. Cuauhtémoc Medina, "Pseudomuseos: sobre el Museo Salinas y otros ejemplos de la museografía parasitaria en México", en <http://www.micromuseo.org.pe/lecturas/cmedina.html>, revisado el 29 de marzo de 2015.

15. Buntinx, "Communities of Sense / Communities of Sentiment", 221.

16. Hartog, *Regímenes de historicidad. Presentismo y experiencias del tiempo*.